

Arte Nuevo

Revista de estudios áureos

II



2015

Université de Neuchâtel

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

ARTE NUEVO: REVISTA DE ESTUDIOS ÁUREOS

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECTOR: Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel)

SECRETARIO: Adrián J. Sáez (Université de Neuchâtel)

MIEMBROS DEL CONSEJO

Frederick A. de Armas (University of Chicago) Antonio Carreño (Brown University) Santiago Fernández Mosquera (GIC- Universidade de Santiago de Compostela) Robert Folger (Universität Heidelberg) Agustín de la Granja (Universidad de Granada) Ann L. Mackenzie (University of Glasgow)	Felipe B. Pedraza Jiménez (Universidad de Castilla-La Mancha) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid) Julio Vélez Sainz (Universidad Complutense de Madrid)
---	--

CONSEJO ASESOR EXTERNO

Fausta Antonucci (Università di Roma Tre) Álvaro Baraibar Echevarría (GRISO- Universidad de Navarra) Hugo O. Bizzarri (Université de Fribourg) Manuel Ángel Candelas Colodrón (Universidad de Vigo) Antonio Cortijo Ocaña (University of California, Santa Bárbara) Christophe Couderc (Université Paris Ouest- Nanterre La Défense) Enrico di Pastena (Università di Pisa) Raymond Fagel (Universiteit Leyden) Francisco Florit Durán (Universidad de Murcia) Luis Galván (GRISO-Universidad de Navarra) Jorge García-López (Universitat de Girona) Enrique García Santo-Tomás (University of Michigan-Ann Arbor) Rafael González Cañal (Universidad de Castilla-La Mancha) Carlos M. Gutiérrez (University of Cincinnati) Luis Iglesias Feijoo (GIC-Universidade de Santiago de Compostela)	A. Robert Lauer (University of Oklahoma) Itz'iar López Guil (Universität Zürich) José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid) Emmanuel Marigno (Université de Lyon) Fernando Plata Parga (Colgate University) Gonzalo Pontón (Universitat Autònoma de Barcelona) Marco Presotto (Università de Bologna) Victoriano Roncero (Stony Brook University) Javier Rubiera (Université de Montréal) Guillermo Serés (Universitat Autònoma de Barcelona) Diego Símini (Università del Salento) Christoph Strosetzki (Universität Münster) Luc Torres (Université du Havre) Alejandra Ulla Lorenzo (University College Dublin) Marc Vitse (Université de Toulouse-Le Mirail) Thomas Weller (Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Mainz)
--	---

SUMARIO

ARTÍCULOS

- BALDELLOU MONCLÚS, DANIEL..... 1
Ficción cercana y sociedad inalterada: la pervivencia de Calderón de la Barca en la literatura popular del siglo XVIII
- BRIOSO SANTOS, HÉCTOR23
Los *Anteojos de mejor vista* y el *Cervantes americano*: nuevas objeciones a la metodología crítica posmoderna
- VÉLEZ-SAINZ, JULIO..... 44
Holland's Holandas: Fabricating Loyalty to the Empire in Quevedo's *El chitón de las tarabillas*
- GARRIDO BERLANGA, M.^a ÁNGELES.....62
Estrategias editoriales de un poeta en el Barroco tardío: Enrique Vaca de Alfaro ante su poesía
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, FERNANDO.....74
Sobre las ediciones de las *Obras completas* de Calderón de la Barca preparadas por Valbuena Briones
- RODRÍGUEZ PÉREZ, YOLANDA. 106
El tirano de Holanda: Guillermo de Orange en el discurso español del Siglo de Oro sobre las Guerras de Flandes
- VARA LÓPEZ, ALICIA. 124
De mariposas y fuego: sobre la codificación del proceso amoroso en el universo calderoniano
- RESTA, ILARIA..... 144
Cuerpo grotesco y carnavalización en el mito del hombre preñado: *El parto de Juan Rana* en clave bajtiniana

RESEÑAS

- VOISIN, CAMILLE..... 162
Cacho Casal, Rodrigo, *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, ISBN: 978-84-9940-423-3, 272 págs.

- RODRÍGUEZ MANSILLA, FERNANDO..... 163
Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño. Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, ed. F. Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012. [Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 184. Autos sacramentales completos de Calderón, 79.] ISBN: 978-3-944244-01-3. 287 pp.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO..... 166
Crivellari, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Estudios de Literatura 119, Kassel, Reichenberger, 2013. ISBN: 978-3-944244-07-5. 440 págs.
- ZÚÑIGA LACRUZ, ANA..... 174
García Lorenzo, Luciano (ed.), *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos, 2012. ISBN: 978-84-2245-1269-9. 237 pp.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO..... 178
Laplana Gil, José Enrique, coord., *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2013. ISBN: 978-84-89790-00-1. 946 y 1027 páginas.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO..... 190
Gómez, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Olmedo Clásico, 2013. ISBN 978-84-8448-747-0. 105 páginas.
- LLAMAS MARTÍNEZ, JACOBO..... 197
Matas Caballero, J., Micó, J. M. y Ponce Cárdenas, J. (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013. [Biblioteca Áurea Hispánica,] ISBN: 285 pp.
- MASSANET RODRÍGUEZ, RAFAEL..... 202
Molina, Tirso de (fray Gabriel Téllez), *Obras completas. Vol.2. Primera parte de Comedias, II. La Villana de Vallecas. El melancólico. El mayor desengaño. Ed. del GRISO*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012. ISBN: 978-84-8489-647-0 (Iberoamericana) / 978-3-86527-701-5 (Vervuert). 574 pp.
- NICOLÁS CANTABELLA, ELENA..... 207
Tirso de Molina (fray Gabriel Téllez), *Obras completas. Volumen II. Primera parte de comedias, II. La villana de Vallecas. El melancólico. El mayor desengaño*, Arellano. Iberoamericana Vervuert, 2012. ISBN: 978-84-8489-647-0 (Iberoamericana). 978-3-86527-701-5 (Vervuert). 574 páginas.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO..... 213
Roquain, Alexandre, *Más allá del ex libris. Lope de Vega y Mateo Vázquez de Leca. Historia de un libro inédito*, Paris, Michel Houdiard, 2014. ISBN: 978-2-35692-111-6. 131 págs.
- VARA LÓPEZ, ALICIA..... 218
Rodríguez Cuadros, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012. ISBN: 978-84-376-3035-9, 334 pp.

YVANEZ, VINCENT..... 222
Rodríguez Mansilla, Fernando *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: «Teresa de Manzanares» y «La garduña de Sevilla»*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012. ISBN: 978-84-8489-678-4 (Iberoamericana); 978-3-86527-727-5 (Vervuert) [Biblioteca Áurea Hispánica, 79.] 659 pp.

ARTÍCULOS

**FICCIÓN CERCANA Y SOCIEDAD INALTERADA:
LA PERVIVENCIA DE CALDERÓN DE LA BARCA
EN LA LITERATURA POPULAR DEL SIGLO XVIII**

Daniel Baldellou Monclús
Universidad de Zaragoza
Facultad de Historia Moderna y Contemporánea
c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza
baldello@unizar.es

RESUMEN: El presente artículo analiza desde un punto de vista histórico y literario el fenómeno de la pervivencia de las obras de Pedro Calderón de la Barca a lo largo del siglo XVIII en un formato de pliegos de cordel que fue en consonancia con las numerosas reposiciones teatrales de sus obras. A través del análisis de tres de estas relaciones analizamos la temática y la intencionalidad de estos pliegos para determinar qué circunstancias llevaron a que gozasen de una notable popularidad dentro de la cultura popular española del siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE: Calderón de la Barca, Pliegos de Cordel, Relación de Comedia, Cultura Popular, Conflictividad Social.

ABSTRACT: This article analyzes both from a historical and literary perspective the survival of Calderón de la Barca's plays during the 18th Century in chapbook format. Those chapbooks contained parts of his most successful plays which were also continuously performed during the same century. The article analyzes the main subject of some of these plays (chapbooks) in order to determine the reasons why they became so popular in 18th Century popular culture.

KEYWORDS: Calderón de la Barca, Chapbooks, Comedy Abstract, Popular Culture, Social Conflict.

La investigación que realizó Roger Chartier sobre el mundo de las publicaciones de la Francia del Antiguo Régimen supuso un antes y un después en el enfoque de los estudios culturales basados en fuentes poco conocidas como los pliegos de cordel. Chartier utilizó estas publicaciones baratas y accesibles al gran público como una forma de llegar a comprender los valores, los temores y las aspiraciones de aquellos a quienes iba dirigido este mercado¹.

Roger Chartier no fue ni mucho menos el primero en señalar la importancia de la literatura para determinar la mentalidad de los sujetos históricos, sí fue un pionero en

¹ Serna y Pons, 2005: 220-228; Chartier, 1992.

cuanto a la valoración de los relatos populares, romances e impresiones de bajo coste que, aunque solían presentar una menor calidad, tenían un mercado mucho más amplio que los costosos volúmenes que normalmente imaginamos al hablar de literatura. El formato de pliego de cordel se enmarcaba dentro de una producción de impresos de bajo coste que facilitaba su producción a gran escala y por lo tanto su máxima distribución. Junto a estos se encuentran también las hojas sueltas, un formato en el que la obra de Calderón contó también con una notable pervivencia². A lo largo de este artículo sin embargo, vamos a centrarnos en el formato de pliego de cordel como uno de los vehículos de transmisión más importantes de las literatura calderoniana.

El pliego de cordel, conocido en España también como Romance de Ciego, consistía en un género ante todo barato. Este formato consistía esencialmente en una hoja de calidad mediocre plegada para formar cuatro caras en la que se escribía un relato, generalmente en verso, a dos columnas. Dicho relato solía venir precedido del título del mismo; el nombre del autor, si es que era conocido y una ilustración que representaba una escena aproximada de lo que se contaba en el pliego a modo de reclamo³.

Este soporte literario con un gran arco temático era vendido generalmente de una forma semiambulante, en 1727 los colectivos de ciegos recibieron el derecho privativo de venta de «coplas, la gaceta y otros papeles curiosos»⁴. Se trataba de una ley similar a la exclusividad de venta de cupones de lotería: un privilegio destinado a atenuar la pobreza de estos invidentes y probablemente como hoy su éxito se debía a la alta demanda del producto.

Lejos de ser realmente un monopolio, este tipo de literatura se vendía también en puestos semifijos de ventas conocidos como paradas. El carácter ambulante de la venta permitía que estos «copleros» llevaran su mercancía a pueblos y zonas rurales donde solían ser especialmente bien recibidos por las aristocracias rurales dieciochescas que buscaban una forma de obtener literatura y noticias en zonas donde no llegaban las imprentas y los noticiarios⁵.

² Correa, 2003: 43-67.

³ La literatura de cordel cuenta con una notable tradición bibliográfica. La posibilidad de analizar la evolución de la misma debe agradecerse especialmente al interés de diversos autores que se esforzaron en catalogar la producción de este tipo de obras. De entre estos catálogos cabe destacar la obras de Rodríguez-Moñino, 1997, Córdón, 2001 y Marco, 1977.

⁴ López, 1984: 165-185.

⁵ François López, 2003: 348-358.

Los adornos o anotaciones en estas publicaciones son escasos, muchos de estos pliegos ni siquiera incluían la fecha de publicación. Su ínfima calidad es una de las razones por la cual no solían tenerse en cuenta en los inventarios de bienes, lo que dificulta su localización. Sin embargo, la abundancia de estas publicaciones y la popularidad de sus argumentos ha conducido a varios profesionales a estudiarlos como la gran fuente de literatura popular española y a su vez un registro de esta cultura popular.

Ha sido necesaria la labor de los antropólogos⁶ para demostrar, mediante la recopilación de cuentos populares, que la literatura popular no se trata de un elemento estanco. Las obras reflejadas en estos pliegos recibían evidentes influjos de la que podríamos llamar «alta literatura» y a la vez influía sobre la misma siendo a menudo la base de famosas obras de teatro como *El sombrero de tres picos*⁷. En esta ocasión sin embargo, vamos a centrarnos en el proceso opuesto: el significado de la pervivencia de algunas de las obras de Calderón de la Barca, como ocurrió con otros autores barrocos, en pliegos de cordel publicados en los siglos XVIII y XIX. Los resultados nos conducen a refrendar que el teatro barroco siguió vivo en la cultura popular del XVIII frente al potente empuje dado a la literatura y el arte neoclásico desde los círculos ilustrados; aunque como señaló R. Andioc, sin la masiva aceptación que se venía suponiendo anteriormente⁸.

Un análisis de la historiografía sobre Calderón de la Barca y la literatura de cordel puede conducir a pensar que, hasta hace muy poco, la fusión de ambos era impensable. Las consideraciones negativas que se hicieron de las obras de Calderón son bien conocidas. La plena reivindicación de este autor llegó lentamente a lo largo de las últimas décadas de la mano de filólogos, historiadores y eventos teatrales entre los que cabe destacar a Felipe Pedraza y la escuela que se desarrolló a partir del Festival de Almagro y los grupos participantes⁹. La animadversión que los neoclásicos del XVIII tenían contra este autor como un elemento antipático, dogmático y mayor representante de la Contrarreforma fue una postura ampliamente defendida durante muchos años hasta su reciente reivindicación¹⁰. Arellano planteó cómo a menudo se ha confundido la

⁶ James Taggart, 1990.

⁷ Este pliego puede encontrarse conservado en el fondo antiguo de la British Library, véase el catálogo de H. G. Whitehead, 1997.

⁸ Díez-Borque y Alcalá Zamora, 2004: 139-159. Andioc, 1987 y 1996.

⁹ Pedraza Jiménez, 2006.

¹⁰ Arellano, 2001: 3-18.

presencia de lo divino en Calderón como la ausencia de la tragedia, la incapacidad de plantear un sentido trágico de la existencia ya que en última instancia la salvación divina llegaba. Por otra parte, la imagen de Calderón como el autor de un teatro sobrio y fuertemente religioso parece hacerlo impropio de un género tan tachado como vulgar y de baja estofa como era la literatura de cordel.

Para comprender la diversidad temática de estos pliegos de cordel, así como las razones por las que intelectuales de varias épocas las condenaron como perversas, hay que analizar el motivo por el que fueron impresos. Puede parecer de perogrullo decirlo, pero las temáticas de los pliegos eran ni más ni menos que aquellas que se vendían bien: hagiografías, sucesos, romances famosos y en general todo aquello con lo que el público pudiera identificarse¹¹.

Las temáticas de estos libros son muy similares a las señaladas por Chartier para la Biblioteca Azul francesa o por Susan Pedersen para los Chapbooks británicos¹². Leídos a menudo en voz alta, los romances de ciegos se convirtieron en noticieros que contaban hechos históricos o rocambolescos que llamaban la atención del gran público. La profunda religiosidad popular se veía satisfecha con la impresión de numerosas hagiografías, historias pías o adaptaciones de relatos bíblicos y los problemas cotidianos se veían reflejados en los relatos de enredos o incluso mitos de carácter erótico como las tentadoras reinas moras o las mujeres que se convertían en hombres.

Son este tipo de relatos más impíos los que con más dureza criticaban los ilustrados hasta el punto en que se llegó a prohibir la impresión de este tipo de pliegos de cordel. La orden quedó recogida en el compendio legal español, pero su aplicación fue aparentemente nula¹³. Por otra parte, las críticas de los ilustrados se alternan entre la baja catadura moral de estos pliegos y su amplísima distribución, escandalizándose especialmente por su uso para la enseñanza de las primeras letras en los colegios, una queja que ya inició Lope de Vega, mantuvo Campomanes y compartió el propio Menéndez Pidal¹⁴.

¹¹ Alvar, 1974: 12-20.

¹² Chartier, 1992.

¹³ Arroyo Almaráz, 2008.

¹⁴ Menéndez Pidal fue uno de los primeros autores que plantearon la relevancia, aunque fuese en negativo de la literatura popular distribuida en forma de Romances de Ciego. Este autor la comparó con la canción ambulante de los juglares medievales, incidiendo en su carácter de lectura oral y distribución itinerante. Por otra parte en su crítica cita a todos aquellos que se quejaron de el uso de estos sencillos textos en la enseñanza de primeras letras: Menendez Pidal, 1968: 249.

A lo largo del siglo XVIII, la animadversión contra los pliegos de cordel estuvo principalmente sustentada por la separación radical que los grupos aristocráticos pretendían hacer de la alta cultura y la cultura popular, como bien señaló Caro Baroja:

La literatura dieciochesca culta es gélida y prosaica a la par, como batida en frío, es voluntariamente limitada a fuerza de preceptos retóricos y morales. La popular [...] es incorrecta, emocional hasta llegar al delirio, dominada por pasiones hondas y a veces morbosas, lo más antiacadémica y lo más esperpéntica que puede pensarse¹⁵.

Esta ofensiva sin embargo no pareció surtir mucho efecto; allá donde no se prohibió, las representaciones del Siglo de Oro seguían triunfando. *La vida es sueño* se convirtió junto a *Afectos de odio y amor*, *Las armas de la hermosura*, *La dama duende*, *El mayor monstruo los celos* o *Para vencer amor, querer vencerle* en rotundos éxitos de reestreno en el siglo XVIII¹⁶ y relaciones de estas mismas obras convirtieron a Calderón en el autor clásico más presente en la literatura de cordel, seguido de cerca por Lope de Vega, Tirso de Molina o Juan Pérez de Montalván¹⁷.

Manuel Alvar insistió en que Calderón es el autor del Siglo de Oro más recuperado en estas relaciones, análisis que coincide con el de Germán Vega. Estas relaciones consistían en selecciones de uno de los fragmentos de la obra que resultase representativo de la historia que se pretendía contar. El fragmento solía estar copiado sin apenas adaptaciones y generalmente forma parte del monólogo de algún personaje en el que hace relación de su historia o de la de algún otro protagonista.

En este formato Alvar y Whitehead destacan las relaciones de *La Sibila de Oriente*, *El mayor monstruo del mundo*, *Para vencer amor, querer vencerle*, *Afectos de odio, y amor*, *Lo que va del hombre a Dios* y *El rigor de las desdichas y mudanzas de fortuna*. Germán Vega cita también otras obras de Calderón impresas en pliegos entre las que destacaría *La vida es sueño*. Realizar una recopilación de los pliegos sueltos en diversas bibliotecas españolas y algunas extranjeras para determinar el número exacto de estas ediciones supone una tarea aún por realizar, sin embargo todos los autores que citan estos pliegos coinciden en que la pervivencia de Calderón en el siglo

¹⁵ Caro Baroja, 1990: 25.

¹⁶ Vega, 2002: 91-114.

¹⁷ Señalado tanto por Alvar (1974) como en Whitehead (1997).

XVIII se alejó de los círculos aristocráticos para convertirse en relatos populares y cuentos recitados a viva voz.

Aunque la extensión máxima del pliego de cordel son 4 caras, en ocasiones el interés por la historia llevaba a la impresión de una segunda parte o una contradictoria del monólogo en el que se daba respuesta al primer pliego o se concluía la historia. Era habitual, tanto en pliegos basados en obras clásicas como en otro tipo de historias que la dualidad de las partes hiciese referencia al género, creando por ejemplo un pliego satírico sobre las costumbres de los hombres y otro en respuesta sobre las costumbres de las mujeres¹⁸.

Respecto a los consumidores de esta literatura, sería poco realista creer que el mercado de esta producción estaba exclusivamente limitado a las clases bajas. Las propias admoniciones de los ilustrados indican que sus lectores procedían de diversos estratos sociales. Dentro de la ideología aristocratizante neoclásica, los grupos ilustrados criticaron activamente cualquier tipo de entretenimiento poco constructivo desde el teatro hasta los toros¹⁹. Esto no significa que ellos mismos no fuesen aficionados a este tipo de entretenimientos «prohibidos». Gaspar Melchor de Jovellanos fue uno de los más activos ilustrados que se posicionaron contra la impresión de pliegos de cordel por sus frívolos contenidos, algo que aparentemente choca con que en el inventario de su propia biblioteca se encontrara una flamante copia de *Silvia*, un poema erótico de Juan Bautista Arriza prohibido por la Inquisición²⁰.

Los datos de impresores, bibliotecas y la misma lucha llevada en otros campos como el teatro conducen pues a la misma conclusión: pese a la presión aristocrática e incluso gubernamental para imponer los nuevos gustos neoclásicos, la literatura del Siglo de Oro y en especial su teatro se mantuvieron, sea en sus formas originales de representación o adaptados al formato de pliegos sueltos, dando así pie a una mayor distribución de los mismos.

La pregunta que debemos hacernos a continuación es por qué razón la Literatura Áurea seguía teniendo tanto éxito. La respuesta parece encontrarse en los temas seleccionados para imprimir en forma de romances de ciego: tanto las relaciones de autores del Siglo de Oro como las demás coplas, relatos y noticias de hechos que

¹⁸ British Library: 11450.h.4.(151), *Relación nueva para cantar, y representar, que declara las condiciones, vicios y propiedades de las señoras mujeres, motejándolas en todo: y lo que a esto responde una doncella en contra de los hombres*, Valencia, etc., 1760, 4º.

¹⁹ Domínguez Ortiz, 1983: 177-196.

²⁰ Clément, 1980.

aparecen en este formato comparten una similitud: la temática centrada en la vida cotidiana y en historias de formato conocido. Las obras calderonianas pasadas a pliegos de cordel tienen como tema fundamental las relaciones de pareja con un importante poso religioso de fondo. Ambos son elementos imperantes en otros pliegos de cordel: historias exageradas y basadas en grandes estereotipos sobre las mujeres, los hombres, el matrimonio, los celos, la seducción o los familiares. Algunas diseñadas para advertir, otras para divertir y otras para tocar algunos de los miedos más profundos de la sociedad de una forma que resultase atractiva. Las temáticas resaltadas en las relaciones de los pliegos de Calderón nos llevan a una doble conclusión que rompe dos estereotipos injustos. Por una parte, las obras de Calderón de la Barca encajan sin ningún problema entre los relatos favoritos de las clases populares y no tan populares. Por otra parte, la presencia de este y otros autores áureos entre los pliegos de cordel rompen con la idea de que se trataba por principio de una literatura de baja calidad. Los pliegos de Cordel se trataban simplemente del reflejo de unos gustos populares por relatos que hablaban de historias cotidianas, sin grandes metáforas y que a todo el mundo podían resultar familiares.

La continuidad de lo cotidiano en estas relaciones calderonianas queda al descubierto mediante el análisis de los fragmentos de las obras escogidas para estos pliegos. A continuación procedemos al análisis de tres de estas obras que hemos escogido en función de lo habitual de sus reapariciones tanto en pliegos de cordel como en teatro.²¹ Basamos la elección de estos pliegos en el análisis de las carteleras y publicaciones alternativas a los Pliegos de Cordel que realizó Germán Vega y señalan estas obras como tres de las representaciones más exitosas de Calderón de la Barca a lo largo del siglo XVIII²². Estas tres obras también resultan indicativas sobre los problemas sociales de interés en la época del Barroco cuya perduración se demuestra al comprobar que el gusto popular por estas temáticas se tradujo en la pervivencia señalada por el citado Germán Vega.

Las relaciones que hemos escogido para realizar este análisis son *El mayor monstruo del mundo los celos*, *Para vencer amor, querer vencerle* y *Afectos de odio y amor*.²³ Estas obras no solo son habituales en las impresiones de cordel sino que

²¹ Para consultar las versiones completas de las relaciones citadas se utilizó: Pedro Calderón de la Barca, *Tomos II, III y VI*, 2007-2010.

²² Vega García-Luengos, 2002.

²³ El estudio de estos pliegos en particular ha sido llevado a cabo mediante el trabajo sobre los originales preservados en la British Library: Relación el Mayor Monstruo los Zelos y Tetrarca de Jerusalem. Don

también fueron algunas de las representaciones favoritas de Calderón para el siglo XVIII, superando incluso a *La Vida es Sueño*.

Las tres relaciones tienen en común el gran tema de los pliegos de cordel: las relaciones de pareja, sin embargo cada una de ellas cuenta con un registro muy distinto. De este modo, en *El mayor monstruo del mundo* Calderón habla del resultado del deseo por una mujer «demasiado hermosa» y de cómo los celos conducen al Tetrarca de Jerusalén a asesinarla para evitar que así acabe en manos de otros. Esta obra no es la única que trata sobre las tragedias de pareja, el tema de los celos era tan recurrente en la literatura de cordel como lo era en los tribunales de la época²⁴.

Frente a esta tragedia matrimonial, El caso de *Para vencer amor, querer vencerle* nos habla de la tragedia en el noviazgo. Esta comedia retrata una situación también de lo más cotidiana en la que una mujer se ve abocada a un matrimonio por conveniencia hacia el que no siente ninguna inclinación. Los pliegos de cordel cuentan con numerosos casos en los que mujeres a las que se pretende casar a la fuerza rompen con los tabus sociales y huyen de su hogar volviéndose en ocasiones auténticas Amazonas, mostrando por una parte el tópico sobre la liberalidad femenina, pero por otra advirtiéndolo de las consecuencias de la práctica de los matrimonios forzados y cuales solían ser sus consecuencias²⁵.

Finalmente, contamos también con una obra más cómica que rompe con cualquier acusación de oscurantismo que se le pudiera hacer a Calderón: en *Afectos de odio y amor* Calderón se basa en la figura de Cristina de Suecia para crear un relato de confusión de sexo, un elemento también habitual en los pliegos de cordel que termina encumbrando el matrimonio como el antídoto de toda transgresión y desorden de pareja.

En el primer caso que nos ocupa, *El mayor monstruo del mundo*, el editor del pliego optó por hacer una versión doble del mismo, dividiendo la obra en dos pliegos. En el primero de ellos, el Tetrarca expone como el destino le arrastra de manera irremediable a asesinar a su esposa para evitar la deshonra de verla en manos de otro. En la segunda parte es dicha esposa, Mariene, quien desbarata los argumentos de su marido señalando su comportamiento como cobarde e inmoral.

Pedro Calderón de la Barca. Primera Parte. 2 leaves, 2 columns. Valencia, Imprenta de Agustín Laborda 1760, 4º. 11450.h.4. (65), Relación: Para vencer el amor querer vencerle. De Don Pedro Calderón de la Barca. Valencia idem. 11450.h.4.(67) y Relación de la comedia: Afectos de odio, y amor. De Galán (The comedia by Calderón), Málaga, en la Imprenta y Librería de D. Felix de Casas y Martínez, frente el Santo Cristo de la Salud, etc. (c.1790) 4º. 1074.g.24.(52.).

²⁴ Mantecón Movellán, 2002: 19-55.

²⁵ Usunariz, 2008: 207-244.

Esta disposición doble de hombre y mujer aparece en otros pliegos dobles como *Relación en contra de las señoras mujeres y Relación en favor de las señoras mujeres* en los que los roles de sexos se anteponen creando un, por lo general, cómico debate cargado de estereotipos. Existen otros casos de pliegos extensos en los que no se produce esta contraposición sino que se continúa una historia demasiado extensa como para ponerla en un solo romance. Es cierto que los dos romances de *El mayor monstruo del mundo* son consecutivos, pero no están seleccionados para que formen una historia lineal, sino una yuxtaposición de valores en este caso muy clara en la que el Tetrarca encarna los aspectos más negativos de la pareja y Mariene la imagen de la realidad que el Tetrarca Herodes se niega a admitir.

Algunos autores trataron de identificar en el comportamiento de Herodes un sentido prerromántico en el que el sacrificio de Mariene quedase de alguna forma justificado, fue Ignacio Arellano quien señaló que en esta época el amor pasional no era un valor positivo y que lo que Calderón y estos pliegos exponen es la advertencia de la locura a la que conducen el amor obsesivo y los celos²⁶.

El peligro de los celos es un tema recurrente en estos pliegos con otros títulos como *No cabe más en amor y no hay amor firme sin celos* de autor anónimo o la propia Canción Nueva del Corregidor y la Molinera que inspiraría a Pedro Antonio de Alarcón para escribir *El sombrero de tres picos*²⁷.

Lo más destacable de estos pliegos es lo sorprendentemente bien que funcionan de manera autónoma. La alta pervivencia de estas obras en el teatro hace pensar que se trataban de historias conocidas y que los pliegos eran una forma de revivir las partes más dramáticas. Sin embargo la selección también permite que el pliego constituya una historia autónoma en la que el protagonista expone de forma sencilla la situación en la que se encuentra.

Herodes se presenta a sí mismo como la víctima del destino, Calderón tenía una fuerte carga de predestinación en su obra que aquí queda algo atenuada al desaparecer unos pocos versos que se centraban en la predestinación. La selección toma un soliloquio en el que el protagonista se presenta como víctima de los celos:

Yo, que ayer de Mariene

²⁶ Arellano, 2001.

²⁷ British Library, Spanish Chapbooks Compilation, XVIII-XIX, *Canción nueva del Corregidor la Molinera*: 83-85.

Apolo y galán, con raras
 muestras de amor coroné
 de victorias mi esperanza
 hoy lloro agravios, sospechas
 temores, desconfianzas
 y celos iba a decir
 pero imaginarlo basta
 yo, que ayer de Palestina
 Gobernador, y Monarca
 no cupe ambicioso en quanto
 el sol adora y el mar baña. (pp. 603-604)

A continuación Herodes explica su dramática situación en la que Octavio marcha contra Jerusalén y cómo él se verá forzado a matar a su esposa para evitar que Octavio la tome. Las excusas que plantea para el crimen están parcialmente basadas en el destino. Sin embargo más que la fatuidad, Calderón logra una identificación con el público masculino al recurrir a una creencia popular de la época: el peligro de casarse con mujeres demasiado hermosas:

Mal haya el hombre infeliz
 otra y mil veces mal haya
 el hombre que con mujer
 hermosa en extremo casa
 que no ha de tener la propia
 de nada opinión pues basta
 ser perfecta un poco en todo
 pero con extremo en nada. (p. 608)

Esta asertación no es más que un reflejo de la mentalidad popular de la época reflejada en los libros de conducta como *La perfecta casada* o *La familia regulada*²⁸. Según estos manuales, la esposa debía ser recatada, discreta y moderada. Estas virtudes aseguraban su sumisión al marido y, de acuerdo con la ideología de la época, que su natural lascivia no embaucaría a ningún otro hombre ni conduciría a situaciones como las que relata Calderón.

²⁸ Arbiol Díez, 2006: 64-84.

El alegato de Herodes termina de forma lapidaria, rompiendo la cuarta pared y dirigiéndose al público:

No te acobarde lo horrible
de una historia tan extraña
que cuando murmuren unos
que hubo quien dejó por manda
un homicidio, creyendo
que así sus penas engaña
que así sus quejas desmiente
que así desdice sus ansias
y que así enmienda sus celos
otros habrá que la aplaudan
pues no hay amante o marido
(salgan todos a esta causa)
que no quisiera ver antes
muerta, que ajena su dama. (p. 608)

No hay que olvidar que estamos hablando de una sociedad en la que el honor masculino se medía en buena medida por su habilidad para mantener el orden en su familia²⁹. Este honor se valoraba mediante parámetros distintos al honor femenino. Allí donde se valoraba el recato e incluso la «mano izquierda» de una mujer para influir en su matrimonio, el hombre debía mostrarse más enérgico en sus posiciones. De hecho, no mostrarse decidido a actuar era un símbolo de feminidad en un mundo en el que la frontera entre hombre y mujer no estaba tan definida como hoy³⁰.

Estas justificaciones del Tetrarca son respondidas por el pliego opuesto titulado *El mayor monstruo los celos y tetrarca de Jerusalén de mujer* en el que se exalta la posición de Mariene frente a la decisión tomada por el Tetrarca. Como indicó Arellano, el drama del Tetrarca no se conforma con una visión dirigida de la vida y contrapone la noción clásica del destino a la que apela Herodes con la libertad individual de origen cristiano a la que apela Mariene. En este sentido, el segundo pliego intensifica el efecto que en la propia obra tiene el argumento de Mariene en el que desmiente las afirmaciones de Herodes:

²⁹ Foyster, 1999: 87-88.

³⁰ Foucault, 2009: 65.

Bien pensarás o cobarde
 amate y tirano esposo
 aleve, cruel y sangriento
 bárbaro, atrevido y loco!
 [...]

Pues no ha sido, no piedad
 ni amor afecto rabioso
 y venganza sí, porque
 no hay otro estilo no hay otro
 camino de castigar.
 Que fiera la más cruel
 que bruto el más riguroso
 que pájaro el más aleve
 qué bárbaro el más ignoto
 mató muriendo? Pues antes
 de hombres, fieras y aves oigo
 que mueren dando la vida. (pp. 630-631)

En estos airados versos, Mariene echa por tierra las razones de Herodes al hacerle notar que no hay honor en morir matando lo suyo, sino protegiéndolo. Ninguno de los insultos está escogido al azar: cobarde, tirano y cruel son los tres peores vicios que los moralistas señalaban que un marido podía tener y de hecho unas de las pocas razones por las que un matrimonio podía romperse. Si recurrimos a los documentos judiciales encontramos que en la mayoría de los casos de separación o demanda de protección eclesiástica por parte de una mujer casada, la causa es casi siempre la misma: «la extrema crueldad, violencia y abusos a los que me tiene sometida y por los cuales temo por mi integridad y aún por mi vida y la de mis hijos»³¹.

La airada respuesta de Mariene se sale de lo que se considera el adecuado recato de una mujer, sin embargo la moral popular, aplicada en los mencionados procesos judiciales, justificaba la ruptura de los tabúes femeninos en este tipo de situaciones en las que el marido estaba a punto de llevar a cabo algún tipo de acto injustificable.

³¹ Declaración ante el juez eclesiástico en el caso de secuestro de Dionisia Nobella y Luna presentado en el Tribunal de la Archidiócesis de Zaragoza, sala de lo civil en 1726, Archivo Diocesano de Zaragoza, Secuestros B-C-D 1. Este es un caso arquetípico de un proceso que aparece en los tribunales diocesanos españoles a lo largo de toda la Edad Moderna.

Calderón no hizo más que reflejar con el caso extremo del tetrarca una doble preocupación moral del Siglo de Oro: la necesidad de mantener el honor masculino y la defensa de la integridad femenina. Un dilema que seguía muy presente en el siglo XVIII tanto en los tribunales como en la literatura y que pone de manifiesto una de las razones de la pervivencia de Calderón: la actualidad y el realismo de sus temas.

Una de las claves del éxito del Tetrarca bien podría ser que, pese a posicionarse claramente en favor del derecho a la integridad de Mariene, Calderón logra que el lector se identifique con el dilema de Herodes. Como varón, el Tetrarca debe evitar el peor mal que podía sufrir un hombre contra su honra: que otro hombre se acostara con su mujer, una situación humillante que denotaba la falta de capacidad de un varón para complacer a su mujer y por lo tanto su pérdida de autoridad.

Un fenómeno similar podemos identificar en la *Relación de «Para vencer amor, querer vencerle»*. Si el miedo a la infidelidad y sus consecuencias era el gran drama de las parejas casadas, el matrimonio forzado era el de las solteras. Calderón logró reflejar dicha situación en esta obra de la que también existe pliego de cordel. A diferencia del Tetrarca, cuyo argumento se viene anunciando desde el principio de la obra, *Para vencer amor, querer vencer* resulta algo más compleja. Al contar solo con un pliego, la historia queda reducida a la descripción de una situación en la que la mujer debía aceptar un matrimonio forzado con su primo para asegurar la estabilidad política del Ducado de Ferrara.

Tal y como cuenta en el monólogo la propia Margarita, tras la muerte del duque de Ferrara, tanto ella como su primo Cesar Colona tienen derechos sobre el ducado. Para evitar una guerra fratricida, sus familias han decidido que ambos contraigan matrimonio, algo a lo que Cesar Colona parece estar más que dispuesto mientras que Margarita expresa su pesar sobre esta decisión:

Yo, don César, como he dicho
 conozco las buenas partes
 que hay en vos, las conveniencias
 las dichas, las igualdades
 y las finezas que os debo
 más todo esto no es bastante
 a que en un día el afecto
 de extremo a extremos se pase.

Desde que nací os miré
 como mi primo y no es fácil
 miraros hoy como a esposo. (pp. 1223-1224)

Lo que expone Calderón por boca de Margarita era una de las principales fuentes de conflictos de la época: la lucha entre la libertad individual y la autoridad paterna se libraba principalmente en la elección del marido, siendo habitualmente las doncellas las más presionadas en este campo. En este caso, la visión de la iglesia solía coincidir con la de la sociedad en la búsqueda de un término medio: sin menospreciar la autoridad de los padres, la libertad tenía que ser respetada³². El alto número de denuncias por hijas fugadas, o mal avenimiento de los cónyuges habían hecho de común conocimiento las nefastas consecuencias que solía tener a la larga un matrimonio forzado.

Margarita se asegura de no dejar fisuras en su alegato, como ocurre en los pleitos de matrimonio inclumplido justifica su inicial aceptación por la presión familiar ejercida sobre ella, pero deja claro, recordándole a la audiencia una realidad innegable, que la última decisión le corresponde a ella y que bien podría negarse al matrimonio:

El sí, que a mi padre he dado
 de miedo fue de mi parte
 la voz a excusas del alma
 le pronunció tan cobarde,
 que porque ella no le oyese
 acudió luego a negarle
 [...]
 Si sois noble, una mujer
 os suplica que la ampare
 vuestro valor y la libre
 de una fuerza, que la hacen.
 Si sois valiente rendida
 hoy a vuestras plantas yace
 [...]
 Si soy entendido os ruego
 que vuestro ingenio repare,
 en que una estrella rebelde

³² Gaudemet, 1993: 380-383.

se vence mal, nunca, o tarde. (pp. 1223-1224)

La actuación de Margarita como mujer, tal como la presenta Calderón de la Barca, puede considerarse virtuosa desde el punto de vista de la moral del Siglo de Oro y de los siglos posteriores. Ella no se rebela directamente contra su padre o su prometido, pero les hace partícipes de su situación y solicita desde su situación de sumisión que el varón emplee su virtud para vencer al amor, que vuelve a tomar connotaciones de vicio, y la deje libre. En su favor está también la inmoralidad, aunque dispensable, de un matrimonio entre primos hermanos y que su exposición razonada contrasta con el enamoramiento irracional de su primo.

La obsesión amorosa y los celos mostrados en estas relaciones ponen a las mujeres en una posición en la que deben ejercer de guías morales frente a unas parejas irracionales. Era en estos casos en los que las mujeres, según palabras de Fray Luis de León debían «atemperar los ánimos de sus esposos». Las mujeres de estas dos obras se muestran como personajes virtuosos dentro de sus posibilidades, tomando el protagonismo cuando los varones se desvían de las normas sociales. Este fenómeno no es exclusivo de Calderón, la mujer rebelde con causa justificada es un elemento recurrente de otros clásicos de la literatura aurea entre los que destacan las mujeres del *Quijote*³³.

La otra cara de la mujer la encontramos en el último pliego que analizamos: *Afectos de odio y amor*. En este caso la transgresión ha sido cometida por la mujer y la obra va enfocada a la recuperación del orden natural de las cosas.

Es curioso como este pliego, pese a no haber sufrido alteraciones, no viene firmado por Calderón de la Barca sin por un tal Galán que también firma otros pliegos editados en la misma imprenta. Whitehead reconoció la autoría de Calderón en su recopilación de pliegos de cordel españoles, aunque no da ninguna explicación a este cambio de autor³⁴. También es digno de mención que el argumento de la obra está basado en un personaje real como fue la reina Cristina de Suecia. Conocida como «La Minerva del Norte», esta reina fue una gran promotora de las artes y las ciencias, así como del estilo de guerra fundado por su predecesor en el trono de Suecia. Una reina educada y militarista es en sí una poderosa transgresión y también uno de los miedos más profundos de la sociedad del Antiguo Régimen: la conversión de una mujer en un

³³ Franco Rubio, 2011: 53-104.

³⁴ Whitehead, 1997.

hombre y por lo tanto de un que un hombre pueda convertirse en mujer. Esto les ocurría simbólicamente a aquellos hombres incapaces de mantener su honor: cobardes, burlados o cornudos. La literatura y algunos fenómenos excepcionales daban testimonio de que el cambio de sexo era posible. A fin de cuentas, la exposición prolongada a una mujer era peligrosa para el hombre pues se entendía que estas absorbían su masculinidad y les dejaban vacíos: una interpretación particular de la fisiología del coito, pero que reflejaba muy bien lo precario de las fronteras entre los sexos³⁵.

Una reina amazona como Cristina de Suecia era vista como una completa transgresión, pues a diferencia de los casos anteriores no existía una justificación legítima para que ganase la autoridad que a sí misma se otorga.

La relación impresa en formato de pliego se trata de una descripción que el protagonista de la historia, Casimiro, hace de la reina «Cristerna». Del mismo modo que ocurría con el alegato de Mariene en *El mayor monstruo*, Casimiro hace referencia a los vicios femeninos y en especial a la soberbia:

Es Cristerna tan altiva
 que le sobra la belleza
 mira si la sobra poco
 para ser vana y soberbia
 [...]
 no solo pues de Diana
 en la venatoria escuela
 disciplina creció, pero
 aún en la altivez severa
 con que de Venus y Amor
 el blando yugo desprecia.
 No tiene príncipe el Norte
 que no la idolatre bella,
 ni príncipe tiene que
 sus esquivoces no sienta
 diciendo, que ha de quitar,
 sin que a sujetarse venga
 del mundo el infame abuso
 de que las mujeres sean,

³⁵ Harvey, 2004: 127.

acostumbradas vasallas
 del hombre y ha de ponerlas
 en el absoluto imperio
 de las armas y de las letras. (pp. 478-479)

Lo que Calderón nos presenta es literalmente un mundo al revés: la amenaza de un mundo dominado por las mujeres. Esta no se trata de una obsesión del autor, sino de un recurso literario para atraer al público. El miedo a la ginecocracia viene desde Aristóteles o Catón y se perpetúa en el tiempo, siendo un elemento común de los pliegos de cordel como aquellos casos en los que una mujer toma las armas, ordena un «descasamiento» o se transforma en un hombre mediante algún tipo de magia.

Esta percepción de igualitarismo femenino se hizo especialmente visible en el siglo XVIII a raíz de una fuerte polémica que se desató en España sobre si las mujeres tenían derecho a ingresar en las Sociedades Económicas de Amigos del País. Esta polémica tuvo su reflejo en otros países europeos a causa del aumento del nivel educativo que promocionaba la Ilustración. Como consecuencia no prevista, varias mujeres de la aristocracia pasaron de la lectura a la escritura demostrando notables habilidades y en consecuencia reclamando su puesto en las sociedades punteras de sus respectivos campos³⁶.

La relevancia de estos casos suponía la recuperación del debate sobre el papel de las mujeres en diversos periódicos. No es de extrañar que la obra de Calderón de la Barca fuese reimpressa o interpretada en los teatros ante la curiosidad que desataban estos casos en la sociedad española.

Volviendo al relato calderoniano: Cristerna es definitivamente una transgresora. Como remedio, Casimiro toma la decisión de sobreponer el amor que siente por ella a la inmoralidad de sus actos y obtener su mano:

Si me persuado a que puedo
 olvidarla, la acción es necia
 loca acción si me persuado
 a que puedo merecerla
 de suerte yo rendido
 y ella ofendida, no queda

³⁶ Morant y Bolufer, 1996: 179-208.

otro medio a mi esperanza
 que morir de mi tristeza
 supuesto que en dos extremos
 de Odio y Amor, llanto y queja
 rencor, agravio y venganza
 y piedad y dolor y ofensa
 siendo fuerza que yo adore
 y fuerza que ella aborrezca. (pp. 483-484)

El pliego termina con esta reflexión de Casimiro, pero la obra de Calderón desarrolla el resultado del cortejo de Casimiro que conduce a Cristerna a un callejón sin salida. Contra lo que ella esperaba, cae enamorada de Casimiro, aún sabiendo que la ha engañado y de repente su mundo racional dirigido a ascender como Emperatriz se ve trastocado. El amor como una fuerza irrefrenable en una constante tanto en Calderón como en el resto de pliegos de cordel registrados. Esta fuerza sin embargo puede ser positiva o negativa según como se interprete. En el caso de *El Mayor Monstruo del Mundo* es un amor egoísta derivado en celos que conduce a la tragedia. En *Para Vencer Amor, querer vencer* es una fuerza a la que se puede desafiar y debe hacerse en caso de que las circunstancias lo hagan imposible.

En el caso de *Afecto de Odio y Amor*, este también se presenta como un impulso irracional que va contra los intereses del personaje afectado: Cristerna habla de este sentimiento como de una sedición civil que han introducido en ella, una rebelión contra sus intereses que no sabe cómo sofocar. El dilema termina cuando, mediante la mediación de Auristela, Cristerna acepta la mano de Casimiro y se deja rendir al amor. Pese a sus connotaciones caóticas, el amor ha logrado vencer al odio que los personajes se tenían y lograr un final positivo en el que Cristerna acepta la mano de Casimiro y ocupa su lugar como esposa. Calderón no elimina las connotaciones negativas del amor, pero sí que lo convierte en una herramienta para las mujeres, a las que al final aconseja dejarse enamorar por los hombres sinceros. Para ello el papel de Auristela como mediadora resulta decisivo creando así la representación de un matrimonio mediado por terceros, pero con la plena aceptación de los contrayentes.

Calderón termina esta comedia rubricando el amor como una herramienta positiva en el sentido en el que evita que la mujer se desvíe de su camino hacia el matrimonio:

Y sepan que las mujeres
vasallas del hombre nacen
pues en sus afectos, siempre
que el odio y el amor compitan
es el amor el que vence. (pp. 483-484)

Las publicaciones en cordel han demostrado su valor tanto en los campos de la literatura como en la Historia. El análisis de los libros de moralistas para analizar el pensamiento de una sociedad tiene como producto un reflejo distorsionado, ya que los moralistas frecuentemente no hablan de lo que ocurre, sino de lo que debería ocurrir.

Las publicaciones en cordel podían tener un cierto objetivo didáctico, sin embargo el propio Chartier concluyó que las alteraciones registradas en finales polémicos eran más debidas a la autocensura que a la intencionalidad moral. La razón de la impresión de estos pliegos era bastante más prosaica: la venta de un producto demandado. El aumento de la alfabetización en la España del XVIII no implicaba necesariamente que sus habitantes fuesen capaces de leer novelas o tratados complejos, sin embargo este tipo de pliegos presentaban historias sencillas fácilmente trasladables a su vida cotidiana. Las relaciones extraídas del teatro del Siglo de Oro eran además historias que los lectores o la audiencia en las lecturas en voz alta, podían conocer, de manera que eran una forma de recordar representaciones del gusto del público.

El éxito de Calderón de la Barca en este formato orientado a la lectura de las clases populares nos lleva a considerar que a lo largo del siglo XVIII, el trabajo de Calderón siguió teniendo una notable presencia pública mediante su pervivencia en los teatros y la literatura de bajo coste. Puede que su estilo ya no fuese del agrado de los ilustrados con gustos neoclásicos. Sin embargo sus temáticas, lejos de los estereotipos, hablaban de problemas cotidianos, de personajes conocidos y de miedos profundamente enraizados en la sociedad con los que los lectores y espectadores podían sentirse identificados. Podemos concluir por lo tanto que la obra de Calderón de la Barca mantuvo su vigencia en buena medida porque la cotidianeidad de las tensiones que describe pertenecían a una sociedad a la que poco importaban los cambios culturales, mientras sus problemas siguieran siendo los mismos.

OBRAS CITADAS

- ALVAR, Manuel, *Romances en pliegos de cordel (siglo XVIII)*, Málaga, Delegación de Cultura Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1974.
- ANDIOC, R., *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987.
- ANDIOC, R. Y COULON, M., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- ARBIOL Díez, A., *La familia regulada*, estudio preliminar Roberto Fernández, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000.
- ARELLANO, I.: «Grandes temas de los dramas de Calderón y su pervivencia», Arellano I. (Coord.) *Calderón: innovación y legado. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Nueva York, Peter Lang, 2001: 3-18.
- ARROYO ALMARÁZ A., «Literatura y libros: editoras en el siglo XVIII», *Tonos Digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 16, 2008, s. p. [Disponible en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum16/secciones/estudios-4-Editoras%20siglo%20XVIII.htm> (Consulta: 05/12/2013).]
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, Tomos II, III y VI*, Biblioteca Castro, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007-2010.
- CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de Cordel*, Madrid, Istmo, 1990.
- CHARTIER R., *El Mundo como representación*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1992.
- CLÉMENT, J. P., *Las lecturas de Jovellanos*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1980.
- CORREA RAMÓN M., «Las hojas y pliegos sueltos impresos en Granada durante el siglo XVIII», *Boletín de la Asociación Andaluza de Bibliotecarios*, Vol 18, Num 73, 2003, 43.67.
- CORDÓN MESA, A., *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2001.
- DE LEÓN, Fray Luis, *La perfecta casada, estudio preliminar, selección y notas de Mercedes Etreros*, Madrid, Taurus, 1987.
- DÍEZ-BORQUE, José María, y ALCALÁ ZAMORA, José, «Calderón, ayer y hoy: sobre el origen romántico de la visión ACTUAL de Calderón», en *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004: 139-159.

- FOUCAULT, Michel, *Historia de la Sexualidad, Tomo 1*, MADRID, Biblioteca Nueva, 2009.
- FOYSTER, E., *Manhood in Early Modern England, Honour, Sex and Marriage*, London, Longman, 1999.
- FRANCO RUBIO, G., «Mujeres TRANSGRESORAS en el *Quijote*», en *La Querrela de las Mujeres II 1405-1605: La Ciudad de las Damas y el «Quijote»*, ed. C. Segura Graíño, Madrid, Almudanya, 2011.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María C., Martín Abad J. (Dir.), *Catálogo de pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional: Siglo XVII*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998.
- GAUDEMET, J., *El matrimonio en Occidente*, Madrid, Taurus, 1993.
- HARVEY K., *Reading Sex in the Eighteenth Century, Bodies and Gender in English Erotic Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- LÓPEZ, F., «Gentes y oficios de la librería española a mediados del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33.1, 1984: 165-185.
- LÓPEZ, F., «Los oficios. Las técnicas de venta», en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, ed. Víctor Infantes, López François y Botrel Jean-François, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003: 348-358.
- MANTECÓN MOVELLÁN, T., «La violencia marital en Castilla durante la Edad Moderna», *Familia, transmisión y perpetuación (S. XVI-XIV)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002: 19-55.
- MARCO, J., *Literatura Popular en España, en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero Hispánico, teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- MORANT DEUSA, I. y BOLUFER, Peruga M., «Sobre la razón, la educación y el amor de las mujeres: mujeres y hombres en la España y en la Francia de las luces», *Studia Histórica. Historia Moderna*, 15, 1996: 179-208.
- PEDERSEN S., «Hannah More Meets Simple Simon: Tracts, Chapbooks, and Popular Culture in LateEighteenth-Century England», *Journal of British Studies*, 25.1: 84-113.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Alianza, Madrid, 2000.
- RIVERA, O., *La mujer y el cuerpo femenino en «La perfecta casada» de Fray Luis de León*, Delaware, Juan de la Cuesta, 2006.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A., *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia, 1997.
- SERNA, A. y PONS, J., *La Historia Cultural: autores, obras, lugares*, Madrid, Akal, 2005.
- TAGGART, J., *Enchanted Maidens, Gender Relations in Spanish Folktales of Courtship and Marriage*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- USUNARIZ, Jesús M.^a, «Cuando la convivencia es imposible: Los pleitos de discordia entre padres e hijos (Navarra, siglos XVI-XVII)», en *Padres e hijos en España y el Mundo Hispánico, siglos XVI y XVII*, coord. Jesús M.^a Usunariz y Rocío García Bourrellier, Madrid, Visor Libros, 2008: 207-244.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, G., «La presencia de Calderón en las imprentas y librerías del Antiguo Régimen: La vida es sueño», en *Calderón, entre veras y burlas, Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de la Rioja*, ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de la Rioja, 2002: 91-114.
- WHITEHEAD, H. G., (ed.), *Eighteenth-Century Spanish Chapbooks in the British Library, a descriptive catalogue*, London, The British Library, 1997.

**LOS ANTEOJOS DE MEJOR VISTA Y EL CERVANTES AMERICANO:
NUEVAS OBJECIONES A LA METODOLOGÍA CRÍTICA POSMODERNA**

Héctor Brioso Santos
Universidad de Alcalá
Departamento de Filología
Facultad de Filosofía y Letras
C/ Trinidad, 5
28801 Alcalá de Henares
h.brioso@uah.es

RESUMEN: En las últimas décadas ha surgido una innovadora escuela crítica dentro del cervantismo promovida por dos estudiosas norteamericanas, las profesoras Diana de Armas Wilson y Mary M. Gaylord, y que defienden una interpretación americanista de la vida y obra de Cervantes, al que se pretende convertir en un escritor indiano y americanista. En estas páginas se exploran las exposiciones más antiguas de tal teoría, difundidas por Gaylord en 1986 y 1995, y se refuta minuciosamente esa lectura extemporánea de la producción cervantina.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, cervantismo, americanista, indiano, *Don Quijote*.

ABSTRACT: In the last decades, two north-american scholars, professors Diana de Armas Wilson and Mary M. Gaylord, have promoted a new critical interpretation of Cervantes' life and works. According to them, Cervantes was an *indiano* as well as an americanist writer. In these pages, the oldest papers promoting such unlikely hypothesis, delivered in 1986 and 1995 by Gaylord, are reviewed and refuted in detail.

KEY WORDS: Cervantes, cervantism, americanist, *indiano*, *Don Quixote*.

En 1628 el satírico sevillano Rodrigo Fernández de Ribera publicó la que, según la crítica, es su mejor obra, que iba titulada justamente con la frase que encabeza estas páginas: *Los anteojos de mejor vista*. En esa novelita el bautizado como Maestro Desengaño veía desde la Giralda de Sevilla un panorama tan inusual como aleccionador gracias a una suerte de catalejos mágico. La multitud de negociantes, escribanos, alguaciles, frailes, mujeres y *bravos* que habitualmente rodeaba esa torre se trasmutaba, atisbada desde lo alto con semejante lente, en una bandada de pájaros de mal agüero y en una manada de bestias repugnantes. Pero la mayor virtud del adminículo era

justamente la de permitir a sus usuarios superar las meras apariencias y ver la realidad profunda de la ciudad del Betis. Pues bien: gracias a sus técnicas críticas y pertrechadas, por así decirlo, con un instrumento análogo, algunas cervantistas contemporáneas también creen adivinar la existencia de otro Cervantes, un Cervantes *indiano e indianista*, no sólo partidario de ir él mismo a Ultramar, sino tan hondamente influido por lecturas americanas como amigo de insertar continuas alusiones encubiertas a las Indias Occidentales en su obra.

En las últimas dos décadas hemos asistido, en efecto, al nacimiento de una novedosa escuela crítica cervantino-americanista promovida por dos estudiosas norteamericanas, Diana de Armas Wilson y Mary M. Gaylord. Esas cervantistas se apoyan, a su vez, en los escritos de Walter D. Mignolo, Manuel Durán, James D. Fernández, George Mariscal, David Quint, Barbara Fuchs, Margaret A. Doody, Barbara A. Simerka, Timothy J. Reiss y otros para defender la existencia de un Cervantes *americanista* que albergó un interés especial por América y lo hizo presente en sus obras, ya explícitamente, ya en forma cifrada. La base de sus especulaciones suelen ser, por un lado, las dos tentativas del escritor de Alcalá de emigrar a las Indias Occidentales en 1582 y 1590 y, por otro, las alusiones cervantinas al Nuevo Mundo dispersas por su producción y, en general, escasas y de poca entidad. A pesar de ello, nuestras autoras fantasean con un Cervantes entendido en cuestiones indianas, experto conocedor de las crónicas y relaciones e informado acerca de los menores detalles de la vida en América, la geografía o la etnología de Ultramar. Aunque la idea no es nueva, su formulación actual sí que lo es en gran medida, puesto que nuestras autoras han sustituido el retoricismo ingenuo, panhispánico y bienintencionado del cervantismo de los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XX¹ por lo que parece –y sólo parece– un método más racional y moderno.

Para confirmar su intuición cervantino-americana esas estudiosas tienden al mismo tiempo a particularizar en demasía sus análisis y a generalizar sus conclusiones. Quiero decir que mientras sus ideas de conjunto acerca de un presunto Cervantes indiano o americanista se fundan a menudo en generalizaciones sin base, suelen igualmente apelar a un sesgado e interesado microanálisis de frases cervantinas y detalles que quizás otros estudiosos hemos dejado de lado o menospreciado por

¹ El panhispanismo ya estaba presente en bastantes críticos e historiadores, sobre todo latinoamericanos, desde Ricardo Rojas y Emilio Carilla hasta Jorge Albistur y Belisario Betancur, entre otros; pero también en Américo Castro y en numerosos exiliados españoles de la Guerra Civil de 1936-1939.

entender que se trataba de alusiones ligeras y sin importancia, análogas a otras tantas que puede hacer un escritor a mil asuntos triviales. Por el contrario, la técnica de fina marquetaría de Wilson o Gaylord les ha permitido colocar esas piezas en el *puzzle* americano de conjunto que ellas perciben en las obras cervantinas. Mis dudas comienzan por la existencia del vasto plan o diseño que ellas imaginan –vale decir del *puzzle* mismo– y por la posibilidad, poco cierta para mí, de vislumbrar a un Cervantes americanista y hasta americano. Si el segundo es una mera criatura poética, invocada rutinariamente en las conferencias plenarias y en los discursos diplomáticos, lo primero resulta ser un ente crítico –ya que no real– de mayor calado y de más hondas implicaciones para los estudios de cervantismo, de hispanismo y de análisis de la escritura colonial.

Por mor de la brevedad, en estas páginas me fijaré en particular en dos trabajos de la profesora Gaylord para señalar algunas particularidades de su metodología, así como mis discrepancias. Ya en 1986, durante el IX congreso de la AIH, esa investigadora presentó una comunicación con un título ciertamente prometedor: «El lenguaje de la conquista y la conquista del lenguaje en las poéticas del Siglo de Oro». En ese texto, mediante ingeniosos razonamientos, venía a anticipar el futuro desarrollo de su ideario. Según ella, en varias poéticas del XVI se reconoce un substrato léxico de corte bélico. Tal noción no carecía de base, habida cuenta del hecho de que un poeta y un teórico como Fernando de Herrera hizo en efecto de la defensa de la poesía y la filología españolas una beligerante cuestión nacional o nacionalista. Sin embargo, ya se advertía en ese estudio de Gaylord una cierta pretensión de implicar a Cervantes en semejante campaña, con la alusión un tanto extemporánea a que *La Galatea* era poco posterior a una obra de Sánchez de Lima², la sugerencia de que uno de sus personajes era «abuelo espiritual de don Quijote»³ o la pequeña agudeza de apellidar a otro caballero retratado en un grabado como un «Caballero de la Triste Figura»⁴. Nada de esto reviste importancia si no lo observamos en el contexto de la tesis posterior y muy vehemente del americanismo cervantino, que ha obsesionado a Gaylord y a su compañera Wilson durante cerca de dos décadas.

En efecto, en 1995 Gaylord leyó una ponencia en un congreso de la AIH titulada «El Siglo de Oro y las Españas: propuesta de una nueva lectura americana del *Quijote*»,

² Gaylord, 1989: 470.

³ Gaylord, 1989: 471.

⁴ Gaylord, 1989: 472.

que saldría después publicada en las correspondientes actas en 1998. En ella defendía ya su lectura indiana del *Quijote* sobre la precaria base de varios argumentos de este tenor⁵:

1. En la dedicatoria cervantina al conde de Lemos hay una alusión jocosa al éxito del *Ingenioso hidalgo* en la China, desde donde su emperador le dirigía al autor del *Quijote* una carta en chino «pidiéndome o por mejor decir suplicándome se le enviase [la novela], porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana y quería que el libro que se leyese fuese el de la historia de don Quijote. Juntamente con eso me decía que fuese yo a ser el rector del tal colegio»⁶.
2. La broma anterior sería, según, Gaylord, «¿seguramente apócrifa?»⁷, aunque no sabemos por qué, y Cervantes implicaría indirectamente con ese chiste «una visión “ultramarina” de su obra, una lectura desde fuera, enmarcada no solamente por la realidad peninsular ni siquiera europea de su día [...], sino por una geografía imperial *mundial*, y un contexto radicalmente otro»⁸.
3. Enseguida se nos presenta al de Alcalá como un frustrado *viajero* simbólico a las Indias que desea ver «su gran obra “compañera del Imperio” con la lengua española» y en un ámbito «global»⁹.
4. Hay, por lo tanto, que ver el *Quijote* en un nuevo margo geográfico.
5. Al compaginar el pasaje citado con varias alusiones cervantinas pasajeras y dispersas a las Indias Occidentales [sobre todo la de la «Nueva Vizcaya» de I, 18; la del éxito de Lope de Vega en América de I, 48; la de la falsa Dulcinea cabalgando como un jinete «cordobés o mexicano» (II, 10) y la de Clavileño en Potosí en II, 40]¹⁰, para el lector posmoderno parece natural concluir, con Gaylord, que Cervantes pretende sugerir, cuando se refiere al emperador de la China, nada menos que «la posibilidad de otra lectura de su obra, de una

⁵ Dado que en otras entregas acerca de esta misma cuestión cervantino-americana ya me he referido a las publicaciones posteriores de Gaylord y Wilson, he considerado útil rescatar también los argumentos iniciales de aquélla, la más entusiasta promotora de esa hipótesis, que, según creo, permitirán entender mejor sus razonamientos más recientes y completar el cuadro de mis críticas metacervantistas.

⁶ Cervantes, 1998: 622.

⁷ Gaylord, 1998b: 237.

⁸ Gaylord, 1998b: 237.

⁹ Gaylord, 1998b: 237.

¹⁰ Reparemos en que los pasajes en cuestión están en las dos partes de la obra, como se sabe muy distintas entre sí.

lectura radicalmente descentrada y transplantada [...], de una lectura desde el lugar del Otro, en el mundo nuevamente ampliado, fabulosamente histórico, que compartiera Cervantes con sus lectores y contemporáneos»¹¹.

Sin embargo señalaré que el pasaje *chinesco* de la dedicatoria a Lemos no es más que otra broma cervantina que se alinea justamente con las burlas prologales a las que nos tiene acostumbrados, uno de sus desdobles y quiebros sin trascendencia doctrinal o expositiva, y desde luego un chiste o una ironía muy suya y nada apócrifa. Cervantes es, después de todo, menos político de lo que suponen o desean muchos críticos posmodernos y revisionistas de nuestros días.

En cualquier caso, hasta aquí no podemos negar que el acercamiento de Gaylord es tan ingenioso como ponderado, sobre todo porque, antes de exponer el punto (5), ha reconocido palmariamente que:

- a) Cervantes se limita a presentar en su magna novela «personajes, espacios, eventos e itinerarios domésticos», españoles y castellanos y ni siquiera se asoma al Atlántico¹².
- b) Los acontecimientos pasados y la sociedad que se mencionan en ella son peninsulares.
- c) Es lógico leer el *Quijote* «como un libro del “Viejo Mundo”, como obra cumbre del Siglo de Oro español y como clásico universal de los albores de la modernidad europea»¹³.
- d) Con la excepción de *La Araucana* «los horizontes textuales invocados explícitamente en la obra abarcan un mundo literario que también es claramente europeo»¹⁴.
- e) La obra contempla y explora cuestiones relativas a la ficción y no tanto a la historia. Su autor no se nos presenta como historiador más que en función de «un puro juego intelectual» y no como representante de la «historia seria de su día»¹⁵.

¹¹ Gaylord, 1998b: 239.

¹² Gaylord, 1998b: 238.

¹³ Gaylord, 1998b: 238.

¹⁴ Gaylord, 1998b: 238.

¹⁵ Gaylord, 1998b: 239.

Sin embargo, contra todas las razones acumuladas por ella misma en esas pp. 238-239, Gaylord termina por afirmar lo contrario de lo que acaba de expresar: a saber, que el *Quijote* puede contener sugerencias y vislumbres de una visión de otros mundos y de lo americano en especial. De hecho, anota enseguida bastantes coincidencias, «asombrosas» según ella¹⁶, entre los temas de la historiografía americana y los de la obra maestra cervantina. En palabras de nuestra estudiosa:

- A) «la exploración y conquista de tierras desconocidas»;
- B) «el encuentro alienante y desorientador con los bárbaros y una naturaleza monstruosa»;
- C) «el acto de dar nombre a lugares y habitantes»;
- D) «las artes de navegación y cartografía»;
- E) «el conflicto entre lo escrito/leído y lo visto»;
- F) «la cordura o locura del héroe»;
- G) «la misión eurocristiana de la salvación de almas»;
- H) «el hambre de la fama»;
- I) «el “self-made man” del Renacimiento, constructor de la propia identidad» (*sic*);
- J) «los valores, ritos de iniciación y estilos del código caballeresco y del combate militar»;
- K) «el honor personal y nacional»;
- L) «la guerra justa y sus despojos»;
- M) la «ganancia de territorios, títulos y sú[b]ditos»;
- N) las «justificaciones de la esclavitud»;
- O) «el buen gobierno, en especial el de las “insulas” y de los “reinos y provincias nuevamente conquistados”»;
- P) «diplomacia epistolar y burocracia notarial»;
- Q) «la puesta en ejecución de la ley»;
- R) la «rebeldía “natural” de los nuevos vasallos»;
- RR) la «rivalidad entre la conquista (y vocación) militar y la religiosa»;
- S) «el poder de la palabra versus el poder de las armas»;

¹⁶ Gaylord, 1998b: 240.

- T) «los choques y confusiones ocasionados por un multilingüismo y un multiculturalismo omnipresentes»;
- U) las «visiones de la Utopía y del paraíso terrenal» (Edad de Oro y Jauja);
- V) «la búsqueda de nuevos espacios de libertad individual»;
- W) «la escritura de la Historia, sus usos nacionales y personales, su fidedignidad»;
- X) «la rivalidad entre historiadores»;
- Y) «la posibilidad misma de decir verdad» (*sic*);
- Z) «la aparición misma en el campo de batalla de Santiago Matamoros [en II, 58]».

En primer lugar, he de confesar que la misma masa —ya que no el peso— de las 27 razones me ha impresionado. Yendo derecho al asunto, hallo que varias de estas recetas no tienen absolutamente nada que ver con el *Quijote*, en especial las encabezadas por las letras G, N, P, T. La que he identificado como T es un caso clamoroso porque ese factor no es en modo alguno *omnipresente* más que para nuestra investigadora, y confieso que no entiendo del todo ni la descripción ni la pertinencia de P. Tampoco resulta claro qué puedan ser los «estilos» del código caballeresco en J.

En otros casos, las razones aducidas responden a meros azares, chistes o datos pasajeros en la obra (Z); o se amalgaman entre sí en dobles o tripletes para que unas nociones atraigan a otras y nos parezcan engañosamente una misma cosa: así en K (el honor personal y nacional son dos cosas distintas), J y RR (el factor religioso está ausente en la novela por antonomasia). La W es demasiado amplia y su último elemento es coincidente con Y, cuyo significado es intencionadamente difuso.

La misma arbitrariedad de la lista, rigurosa sólo en apariencia, motiva la presencia de A, B y C —a las que debería seguir M, en buena lógica—, tres datos sesgados porque son en sí mismos tres interpretaciones de nuestra crítica y no tres datos objetivos. De hecho, sólo el lunático don Quijote sería capaz de interpretar así sus propias acciones, puesto que no está en territorio desconocido —él mismo o su escudero suelen saber dónde se encuentran geográficamente—, no se halla ante *bárbaros* ni ante una *naturaleza monstruosa*, y por tanto no suele bautizar lugares nuevos, sino, como mucho, personas u objetos de su entorno caballeresco próximo, como el yelmo de mambrino, los ejércitos de ovejas o su propia persona. Parece más acertado pensar, tal y como ha hecho Juan Ignacio Ferreras, en esa novela y en su

protagonista como dialécticamente escindidos entre un *intramundo* mental del caballero y un *extramundo* circundante y hostil a sus anacrónicos proyectos caballerescos¹⁷. Como reza I, don Quijote es un hombre hecho a sí mismo, pero de la Edad Media, no del Renacimiento, según cree Gaylord, para forzar el paralelo con las crónicas del XVI. Sus armas datan del siglo anterior y su código caballeresco de un tiempo inmemorial, puesto que se trata del tiempo de la literatura que lee, romances viejos y libros de caballerías.

Por lo demás, sorprende que Gaylord pretenda hacer pasar por coincidencias concretas lo que son grandes ideas de época, como H, I y en gran parte U, comunes a muchísimas creaciones literarias que poco o nada tienen que ver ni con las crónicas ni con el *Quijote* mismo. Creo que no hace falta insistir en que este argumento neutraliza casi toda la serie de factores apuntados por Gaylord.

Las claves aportadas que poseen un contenido historiográfico (W, X, Y) están aquí supeditadas al problema de cómo hay que interpretar las alusiones cervantinas a la *historia* y a la *verdad*, si en un sentido más literario o meramente histórico e historiográfico. Porque los libros de caballería se presentaban a menudo con un halo de prestigio pseudohistórico, y hacia esta idea podría seguramente apuntar Cervantes su crítica¹⁸. No olvidemos que su novela no es una crónica de exploración colonial sino una regocijante parodia de un libro de caballerías, y que se instala en un contexto literario, no referencial o historiográfico.

Finalmente, las restantes nociones podrían tener algún papel demostrativo si nuestra autora las concretase con ejemplos y lugares paralelos; de otro modo, no pasan de ser meras inferencias vacías, formas sin sustancia, algo bastante corriente en la

¹⁷ Véase Ferreras, 1982.

¹⁸ La perspectiva de los autores varía en sus respectivos preliminares a las obras caballerescas: por ejemplo, Garci Rodríguez de Montalvo presenta sus *Sergas de Esplandián* como un libro «fengido» (2003: 115), mientras que en el prólogo-dedicatoria del *Libro segundo de Palmerín* su autor observa que en esa obra se recuerdan «los hechos de sus mayores» al dedicatario (2004: 53) y Jerónimo Fernández, en su *Hystoria del magnánimo, valiente e invencible cauallero don Belianís de Grecia*, insiste en que tal historia la dejó escrita el sabio Frístón en griego (Fernández, 1997: vol. 1, p. ii). El caso del *Platir* es algo más complicado y sugestivo porque su compositor anónimo arguye que, aunque sus «cuentos [sean] tan grandes que causen admiración, no por eso han de ser tenidos por mentirosos», y que, comparados éstos con los acontecimientos reales «que el día de oy pasan en el ejercicio de las armas entre españoles y otras cualesquier naciones, en la Italia y Indias, por mar y por tierra, no nos parescerán éstas [ficciones] duras de creer, mas antes se puede tachar el historiador de tener más necesidad de espuela en el narrar que de mucha rienda en el escribir»; y no deja de enlazar esas hazañas contemporáneas con las del destinatario de la dedicatoria-proemio (1997: 3-4). Los ejemplos parecidos podrían ser muchos más.

crítica al uso¹⁹. La aparición de casi todas ellas en esta lista no se debe nada más que a la retórica ilusoria, difusa, abarcadora y universalizante de Gaylord.

Otros dos rasgos llamativos de esta nueva escuela son el personalismo y el impresionismo críticos. En las páginas de nuestras pesquisidoras es harto frecuente encontrar juicios que se nos presentan como una suerte de sensacionismo, de ocurrencia o de pálpito, semejante al que Eugenio Asensio observó a menudo en Américo Castro, al que acusaba de encontrar casi siempre lo que deseaba ver en los textos y autores que manejaba.

En efecto, en esa misma ponencia de 1995 apela Gaylord a un punto de partida como el siguiente: se considera una estudiosa que trabaja en función de «su propio itinerario de lectora y profesora durante los últimos años». Puede, por consiguiente, emprender «una lectura “desde el lugar del otro”, en este caso una lectura realizada desde mi propia otredad radical de académica, norteamericana, angloparlante, protestante, mujer»²⁰. Toda la mitad restante de la página está en primera persona narrativa, su persona, con su propia óptica individual. La ponencia adquiere un cariz de confidencia personal y en ella nos comunica Gaylord que, durante un seminario sobre la influencia de las crónicas americanas en la literatura áurea, advirtió los paralelos entre el *Quijote* y esas crónicas, tan notables en su opinión, que llegó al punto de quedarse «literalmente asombrada» y de casi confundirse alguna vez sobre «qué texto estaba leyendo» (*id.*). Llama la atención poderosamente que nuestra investigadora entienda que su condición, muy posmoderna y de moda, de norteamericana, angloparlante, protestante y mujer le haya granjeado condiciones idóneas y privilegiadas para intuir parecidos especiales entre géneros, épocas y autores muy alejados entre sí. Precisamente por eso afirma después, sin pruebas ni datos: «estoy convencida de que estos vínculos y relaciones sí existen»²¹. Y no nos extraña que también escriba que «pasar lista a estas coincidencias puramente temáticas es decir mucho y al mismo tiempo es decir poco. No es todavía, claro está, descubrir los precisos vínculos textuales, las relaciones directas de estilo o pensamiento que pudieran transformar nuestro concepto del sentido y de la forma de la *Historia del ingenioso hidalgo*» (*id.*)²². En cualquier caso, las pruebas que tanto invoca Gaylord nunca

¹⁹ Véase Eagleton, 2006: cap. 14; Maestro, 2006: 12-13; y Sebrelí, 2007, especialmente caps. 6-9.

²⁰ Gaylord, 1998b, p. 239.

²¹ Gaylord, 1998b, p. 240.

²² Como puede observarse, parece citarse ahí el título del *Quijote* incorrectamente, a menos que se trate de un extraño juego de palabras.

comparecen en su texto, que no es precisamente pródigo en citas ni de Cervantes ni de las crónicas indianas.

En otro artículo de la misma Gaylord de 1998 (a) titulado «Pulling Strings With Master Peter's Puppets: Fiction and History in *Don Quixote*», hallamos abundantes muestras de este tipo de acercamiento impresionista: en la primera página, nos tropezamos ya con una voz muy característica usada para explicar su metodología de análisis o su visión de las obras estudiadas: *serendipity*, esto es, «el don de descubrir cosas sin proponérselo» (según el *Diccionario Oxford*). La *divinatio* resurge unos párrafos después, cuando esa cervantista nos relata —y perdónennos la larga cita y las inevitables cursivas de énfasis— el momento exacto de la revelación crítica del asunto de su artículo:

My growing sense that such a line of inquiry would lead to interesting territory got an unexpected prod during the winter I spent drafting the first version of this essay. In the course of a week's interlude in the Caribbean, I found myself one evening listening to a Creole band, who were playing to as staid a family audience as ever challenged Chirinos and Chanfalla. Half an hour of catchy beat had listeners like me rocking in their seats, feet tapping, but not dancing. Yet the empty terrace beckoned. Finally one young mother bounced up, with a drowsy toddler hugged against her chest, and began to whirl around. Her move broke the ice: soon the floor was packed with bodies swaying to the beat. From amid the dancers, I happened to look for a moment in the direction of the musicians. Their faces were variously lined with bemusement and alienation, either in understandable response to the assignment of playing for an affluent, foreign resort crowd. I found myself unable to stop watching them watching us watching them..., but one glance had sufficed to give me the acute sense of having been lured into a dance by hypnotic rhythms, of having gotten into somebody else's act, and at the same time of not fully understanding what act I had gotten into, What was going on, on the surface and beneath it, was clearly something more than a tropical evening's entertainment. As an American taking my leisure in St. Martin, a French territory whose social and economic lines are still disturbingly colonial, I had, by so simple an act as stepping onto a dance floor, entered a far more complex world than I bargained for. As powerful as the music was, I knew that other strings were being pulled, and that far more was at stake than just keeping time.

The experience of that night in Marigot helped me to revisit Cervantes's *retablos* with *new eyes*. As I found myself playing not only the ironic observer, but the *hypnotized spectator* as well, I understood *in a different way* what it could mean to say that "Life" (read History) was at least as deeply implicated in the show as "Art" (read Music, Poetry, Fiction). I realized too that the strange sensation of being lured into the dance was very much akin to what I had recently experienced, as a critical reader, upon *reentering the magnetic field* of Maese Pedro's spectacle. *Drawn into that field* not only by the power of the text itself, but, second-hand, by the strong readings of my scholarly predecessors, I found myself faced with a scene which was thoroughly familiar, yet which seemed to *spill over the edges of the frames* I had been accustomed to bringing to it into *a newly visible strangeness*. That

reaction might be described as an experience of the "*critical uncanny*". It was, in any case, *one of those moments in which what we think we know about the sacred texts of our tradition is suddenly defamiliarized into mystery*. In and around the miniature space of Maese Pedro's puppet play, *I found myself hearing resonances from other historical and textual worlds*²³.

Entiendo que este prolijo fragmento (teóricamente) crítico y en realidad cuasi-narrativo habla por sí mismo de esta nueva hermenéutica basada en la libre asociación, en las revelaciones, en la *extrañeza* y en unos *intersticios* dignos de un relato de Julio Cortázar, pues, como en ese escritor, descubrimos que el tránsito entre dos mundos aparentemente incomunicados es posible y hacedero. El investigador se deja llevar románticamente por las ondas del texto, se siente transportado, enajenado, fuera de sí. Aquí y allá Gaylord retorna a la senda crítica usual, con convencionales recuerdos bibliográficos de cervantistas como Ruth El Saffar, Maurice Molho o Bruce Wardropper²⁴, para luego aludir, como hemos visto, a «the strong readings of my scholarly predecessors», pero esto no pasa de ser una mera añagaza en la que el lector no debe caer, porque aquí no se trata de repasar citas literarias o hipótesis críticas, sino de dejarse arrastrar por lo que Gaylord llama *the critical uncanny*, hasta ser capaces de intuir que «what we think we know about the sacred texts of our tradition is suddenly defamiliarized into mystery», según acabamos de leer. El crítico no lee ni coteja; experimenta sensaciones, se deja envolver, se eleva impulsado por fuerzas superiores hacia las esferas de la libre asociación de ideas. En cierto modo, es como si algo parecido al famoso *principio de extrañamiento* de Víktor Školovsky no operara sobre el lector normal de literatura, sino especialmente sobre el lector entrenado, incapaz de sustraerse a la fuerza del texto literario y privado así de su competencia y de su presumible objetividad.

Naturalmente, para experimentar con esta cervantista tales transportes críticos tenemos primeramente que someternos a su visión personalísima de las cosas e instalarnos más que orteguianamente en su misma circunstancia. De ahí el largo relato de una anécdota que, de otro modo y en otro contexto, nada tendría que hacer con el análisis del *El retablo de las maravillas* cervantino. Después, como los personajes de Rulfo, debemos ser arrastrados a esta danza y oír voces y tener visiones para poder asistir a la misteriosa revelación del poder demiúrgico del *critical uncanny*. Así, *other strings*, otras cuerdas serán pulsadas en nuestra imaginación por el *Gran Maestro*

²³ Gaylord, 1998a:120-121.

²⁴ Gaylord, 1998a: 117-118.

Cervantes (porque el otro eco evidente para mí aquí es la voz poderosa del fray Luis de León de la ascética «Oda a Salinas»). En consecuencia, la ciencia crítica deja de serlo para verse transformada en una *newly visible strangeness* o en *desfamiliarización* y *misterio* en palabras de la misma Gaylord, que traduzco.

La vivencia personal suplanta al ritual comienzo con repaso bibliográfico de todo buen artículo de investigación, con el obligado estado de la cuestión. En su lugar se nos ofrece aquí un microrrelato contado con solvencia y por extenso (el artículo tiene en total una treintena de páginas). Las sensaciones nos guían y se apoderan de nosotros, o eso se pretende al menos, de modo que, finalmente, ya bien zarandeados, no podamos sustraernos a las *resonancias de otros mundos históricos y textuales*.

La filología del dato ha sido sustituida por la de la intuición y el palpito. Quizás los filólogos puros hemos pecado tradicionalmente de poco imaginativos, pero ¿qué otra cosa cabe ante un texto histórico, tan ceñido como problemático en sí mismo? ¿Qué desahogo puede aguardarle a un crítico provisto solamente de aparatos de variantes, notas al pie, léxicos, cronologías y bibliografías contantes y sonantes? Pero ello no implica que los demás hayamos desoído la voz del texto, ni mucho menos las otras voces históricas que Gaylord invoca tan persuasivamente. A ello se dedicaron los eruditos románticos, los autores de la generación de 1898 y Américo Castro en su exilio norteamericano; y ha costado mucho esfuerzo corregir los excesos de todos ellos, porque todos han contravenido el sano principio que el propio Cervantes enunciara justamente en el mismo capítulo que Gaylord comenta: «seguid vuestra historia en línea recta, y no os metáis en las curvas o transversales; que para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y reprobaciones» (I, 23).

Podemos otorgar algún crédito a nuevas interpretaciones que se aparten de lo que Gaylord llama «habits of thinking» o «habits of mind»²⁵, en alusión a la bibliografía cervantina convencional, de la que ella cita la porción más inventiva o renovadora: Ortega y Gasset, El Saffar, Michel Foucault y otros. Cabe atribuir a Gaylord, como a Castro, el mérito de obligarnos a repensar algunos lugares comunes historiográficos, pero también es razonable oponerse a sus métodos y contrastar sistemáticamente sus hipótesis y las del resto de los miembros de su escuela, según he venido haciendo durante los últimos años.

²⁵ Gaylord, 1998a: 126.

En lugar del acostumbrado preámbulo bibliográfico y de las habituales citas del texto que suelen seguir a ese preámbulo, Gaylord nos propone otro itinerario: si ha dedicado tres páginas a las ideas generales sobre el retablo de Maese Pedro y dos más a su personal y musical revelación del sentido oculto de ese episodio quijotesco, hacia la página 133 ya ha logrado envolvernos en la discusión de si Cervantes en ese pasaje está o no criticando los libros de caballerías o la historiografía del Viejo Mundo. Y justamente en ese momento, siguiendo su habitual sistema, Gaylord nos sorprende con una primera alusión pasajera a las crónicas de la conquista de América²⁶, después de dieciséis páginas de sugestivas divagaciones, de flujos y reflujos de cervantismo más o menos al uso y también más o menos desmentido por ella. Mediado el artículo, siente que es hora ya de rematar su faena americanista o *americanizante*: menciona las «maravillas» de las que habla el narrador del *Quijote* en ese episodio, aunque curiosamente no sugiere que éstas puedan ser las de las Indias Occidentales (*id.*). La inferencia de Gaylord, de todos modos, es que lo son y en exclusiva, como si la maravilla no hubiera formado parte de la literatura medieval en general y tuviera que ser americana por fuerza. Digo esto porque don Quijote ve maravillas y prodigios que son tan medievales como literarios, y no extraídos ni de la realidad ultramarina ni de las crónicas y relaciones indianas.

Siguen varias apretadas páginas de comparaciones entre rasgos de la visión de lo histórico (o no) en el *Quijote* y características de las crónicas americanas que, evidentemente, también pueden serlo del resto de la historiografía contemporánea. Por contraste, la misma Gaylord, en la ponencia de Birmingham que tratábamos más arriba, negaba lo que ahora afirma y sostenía con buenos argumentos que en esa novela magna cervantina el tejido histórico es mucho menos decisivo que el ficticio²⁷

Quizás por ello en el segundo trabajo que comentamos no hay paralelos concretos entre el *Quijote*, por un lado, y por otro, la Historia con mayúscula y las crónicas de Indias, sólo vagas semejanzas: si éstas últimas son un «many-layered palimpsest, on which one hand writes consciously over the still visible script of a predecessor»²⁸, esa técnica puede emparejarse con el «layering of narrative upon narrative and the quasi-synchronic argumentative dialogue» del retablo del Maese²⁹. El paralelo es ingenioso, pero no queda demostrado ni por el hecho de serlo ni por la mera comparación entre

²⁶ Gaylord, 1998a: 133.

²⁷ Gaylord, 1998b: 238-239.

²⁸ Gaylord, 1998a: 133.

²⁹ Gaylord, 1998a: 134-135.

ambos, según Gaylord parece pretender. Un acontecimiento como el *Sacco di Roma* generó el mismo tipo de historiografía contradictoria, de versiones superpuestas, y Gaylord no lo invoca en su aparatosa lista porque no está en su *agenda* política, para utilizar un feo préstamo del inglés. Y el hecho de que en el retablo de Maese Pedro salgan a relucir los moros y el romance pseudocarolingio de Gaíferos, Roldán y Melisendra no apunta precisamente a una lectura indiana del pasaje ni mucho menos. El remoquete de *historia verdadera* surge muchas veces en el *Quijote* y no por ello tiene que proceder de una subterránea relectura de las crónicas americanas ni de Bernal Díaz del Castillo, Ercilla o Lobo Lasso de la Vega por Cervantes, como Gaylord supone enseguida sin aportar prueba fehaciente alguna³⁰. Una ocurrencia sugestiva no es, por sí misma, una verdad, ni siquiera una media verdad.

Pueden incluso ponerse en duda las que Gaylord llama «the *Retablo*'s connections with serious historiography»³¹. Veamos: para empezar, la biblioteca de don Quijote no contiene ni por asomo libros de historia *serios*, como los llama esa estudiosa. Y la excelente edición de Luis Andrés Murillo que Gaylord sigue no anota, en las páginas en cuestión, junto a las referencias homéricas, romancescas, pulcianas, ariostescas o quevedianas, ni un solo título de una obra histórica de aquellos años, ni americana ni peninsular. Sí lo hace la más moderna edición de Rico *et alii*, que menciona el dato de que la frase cervantina «de la prolijidad se suele engendrar el fastidio» (II, 26) puede encontrarse en Bernal Díaz o en Ercilla (ver not1 849.18). Gaylord puede muy bien haber extraído esa referencia del comentario de la magna edición de Rico, pero la idea suena a tópico historiográfico mucho más extendido y, además, aunque procediera de Díaz o Ercilla, no pasa de ser lo que es, es decir, no implica un especial interés cervantino ni por las materias americanas ni por su cronificación contemporánea³².

Nuestra autora anuncia un futuro estudio suyo acerca del *hacer* y el *decir* en el *Quijote*³³, pero tampoco aporta, por el momento, pruebas concretas de que esas nociones cervantinas tengan que proceder de las crónicas indianas y no del hiperactivo e ingenuo mundo caballeresco, tan querido para el caballero orate. Algo parecido sucede con el tono profético en la historiografía americana y en el *Ingenioso hidalgo*,

³⁰ Gaylord, 1998a: 135-136.

³¹ Gaylord, 1998a: 136.

³² Daniel Eisenberg se muestra cauteloso al rastrear las lecturas de las crónicas de Indias por Cervantes (Eisenberg, 2002: 49): incluye a Ercilla entre los posibles libros cervantinos (p. 76), pero no hace lo propio con Díaz del Castillo.

³³ Gaylord, 1998a: 137, n. 21.

otro vago parentesco que Gaylord sugiere³⁴. Más abajo se afirma que el *Requerimiento* indiano puede estar detrás del debate sobre la guerra justa, que ella intuye en el capítulo 27 de la segunda parte³⁵. Sin embargo, el relato quijotesco no trata en realidad sobre «the question of whether individuals or groups of individuals have the power to “affront” the honor of another social Group, a subject which invokes not only historiography of Spanish nacional honor but diplomatic protocols like the infamous 1513 *Requerimiento*, which make dealing with native resistance into something akin to an honor drama»³⁶. Antes bien, el asunto de esa aventura del rebuzno es el curioso problema, sintéticamente expuesto por don Quijote, de que «ningún particular puede afrentar a un pueblo entero, si no es retándole de traidor por junto» (II, 27). La fuente del burlesco episodio no es el texto americano, que no aparece por ningún sitio, sino – como en el caso anterior– la leyenda romanceada de Diego Ordóñez de Lara y Vellido Dolfos que el mismo Cervantes cita expresamente (II, 27) y que los editores aducen en nota (notas 859.22 y 859.23). Que Sancho reciba primero un «varapalo» (II, 27), que Gaylord omite, y luego una rociada de piedras en respuesta a su rebuzno no requiere para explicarse semejanza alguna con las crónicas³⁷, puesto que no sólo constatamos que en el *Quijote* abundan tales ofrendas pedestres, sino que además las piedras eran armas propias de villanos y no exclusivas de los amerindios.

La falta de verdaderos materiales americanos en el texto cervantino se solventa con la generalización gratuita de que todo el largo segmento examinado (capítulos 26, 27 y 28 de la segunda parte) «has been hovering over [...] the thematics of war and its commercial motives (another frequent chronicle subject)»³⁸. La generalización es inaceptable, porque va un buen trecho de que tal asunto *se cierna* sobre esos capítulos, algo que tampoco es verdad estrictamente hablando (ni la guerra moruna de Gaiferos y Roldán del retablo ni la de los rebuznos son guerras comercialmente motivadas), a que justamente el tratamiento de ese tema implique un *subtexto americano* simplemente inexistente ahí. De todos los supuestos indicios anotados por Gaylord en ese párrafo solamente podría ser evocadora de las Indias Occidentales la frase sanchesca del *descubrir tierra* de sus malas expectativas laborales con su amo don Quijote, que aparece en el siguiente contexto:

³⁴ Gaylord, 1998a: 137, n. 21.

³⁵ Gaylord, 1998a: 140-141.

³⁶ Gaylord, 1998a: 140-141.

³⁷ Gaylord, 1998a: 141.

³⁸ Gaylord, 1998a: 141.

-¡Por Dios –dijo Sancho–, que vuesa merced me ha sacado de una gran duda, y que me la ha declarado por lindos términos! ¡Cuerpo de mí! ¿Tan encubierta estaba la causa mi dolor, que ha sido menester decirme que me duele todo aquello que alcanzó el palo? Si me dolieran los tobillos aún pudiera ser que se anduviera adivinando el porqué me dolían; pero dolerme lo que me molieron, no es mucho adivinar. A la fe, señor nuestro amo, el mal ajeno de pelo cuelga, y cada día voy *descubriendo tierra* de lo poco que puedo esperar de la compañía que con vuestra merced tengo; porque si esta vez me ha dejado apalea, otra y otras ciento volveremos a los manteamientos de marras y a otras muchacherías, que si ahora me han salido a las espaldas, después me saldrán a los ojos. Harto mejor haría yo, sino que soy un *bárbaro*, y no haré nada que bueno sea en toda mi vida, harto mejor haría yo, vuelvo a decir, en volverme a mi casa y a mi mujer y a mis hijos, y sustentarla y criarlos con lo que Dios fue servido de darme, y no andarme tras vuesa merced por caminos sin camino y por sendas y carreras que no las tienen, bebiendo mal y comiendo peor. (II, 28)

Como puede observarse, el pasaje, citado más por extenso, salvo el modismo anotado, nada dice de colonia alguna ni de América, aunque curiosamente a Gaylord se le escapa otro posible y sutil indicio en ese *bárbaro* que dice ser el escudero y que, de haber reparado en él nuestra estudiosa, hubiera servido para armar otra celada *americana* en la que cayeran Sancho, Cervantes y los mismos lectores ingenuos de Gaylord, todos ellos inadvertidamente.

Lo del *descubrir tierra* —y nuestra hermeneuta no lo señala, aunque Murillo sí lo hizo en la edición que ella maneja³⁹— es frase proverbial recogida por Covarrubias en 1611 y, como apuntan los editores del equipo de Rico, es «imagen que procede del lenguaje militar, para designar a los que van en avanzadilla de un ejército» (II, 28), y no necesariamente, como ella supone, una alusión encubierta a las Indias Occidentales que, supuestamente, teñiría de americanismo en cifra y al por mayor, varios capítulos de la inmortal novela. Tampoco se ha esforzado mucho nuestra cervantista en cotejar otras obras del Manco, puesto que no ha tropezado con otro pasaje del *Persiles* donde, de nuevo, un personaje, Antonio el mozo, dice querer ir a descubrir la tierra de la isla nevada para ver si hay gente o caza en ella (I, 19), en un capítulo con más resonancias geográficas y coloniales de las que posiblemente podrían rastrearse en los dos *Quijotes*, pero inserto en una obra *bizantina* en la que acaso tampoco se aluda a las Indias Occidentales tanto como han argumentado Gaylord y su compañera de escuela crítica a lo largo de los últimos años⁴⁰.

³⁹ Murillo, 1978: 257, n. 5.

⁴⁰ Sobre este punto, conjeturo que Gaylord puede haber cedido a su colega Wilson la parcela correspondiente al estudio de la *Historia septentrional*, parte esencial del libro de esta de 2003.

Si la primera hubiese consultado el *Diccionario de autoridades*, habría descubierto que en él este asunto se complica un poco más porque su definición de *descubrir tierra* sí alude a tierras desconocidas: «Hacer entrada por algún país oculto e ignorado, que hasta entonces no se había manifestado ni se conocía». Sin embargo, Cervantes emplea en el *Quijote* II, 28 la expresión en sentido figurado, traslaticio, al aludir Sancho a «descubrir una verdad», una noción concreta y ajena a cualquier territorio geográfico, justamente eso que el mismo *Autoridades* define así: «Metafóricamente se usa por sondear, saber el ánimo de una persona, sobre asunto determinado; y asimismo por averiguar el estado de alguna dependencia, y los medios de que se puede valer para lograr la idea que se solicita». No habla Panza, por tanto, de geografía ni de cosmografía, sino de una cuestión laboral y de convivencia con su amo, el loco don Quijote, que acaba de abandonarlo a su suerte ante los villanos y que no termina de pagarle debidamente ni de premiarlo como había prometido. Ambos vagan, en consecuencia, por «camino sin camino», campo a traviesa, sin rumbo y sin objeto, que es lo que verdaderamente molesta a Sancho. Por tanto, el país ignoto no es tal: el labrador no alude a América, ni concreta ni figuradamente, y es aventurado concluir, como hace Gaylord, que «The phrase Sancho uses to vent his disappointment rings in parodic inversion of the American expeditions' original equation of landings and gain»⁴¹. Como mucho, el escudero podría estar evocando en segunda instancia el sentido propio de la expresión *descubrir tierra de algo o sobre algo*, pero siempre que aceptemos que en primer término la usa con valor metafórico. Y el contexto que rodea la frase no invita demasiado a especular sobre su valor geográfico, pues, si bien alude a la errancia de ambos por la Mancha y Aragón (por «camino sin camino», por «sendas y carreras»), no lo hace menos claramente a los inconvenientes concretos que el quejoso aldeano va descubriendo en el desempeño de su oficio escuderial: recibir golpes, malcomer, maldormir, estar lejos de su familia, etc. Y de ahí a las Indias Occidentales que Gaylord imagina hay una respetable distancia. Finalmente, no podemos asociar este episodio con los otros pasajes previamente estudiados por ella, puesto que están también bastante alejados y no cabe pensar que Cervantes pudiera haber ocultado en el lamento de Sancho la clave secreta de los episodios precedentes. Sin embargo, ello no le impide a Gaylord amalgamar y confundir en su misma página 141 varias alusiones supuestamente americanas del segundo *Quijote* como si éstas fueran contiguas y

⁴¹ Gaylord, 1998a: 141.

seguidas en el texto. Pero una cosa es descifrar un mensaje unitario y otra muy distinta imaginar que en varias partes de una obra tan extensa se habla en cifra de un mismo asunto.

Las conclusiones de Gaylord son las que cabría esperar, aunque sí podamos suscribir a medias su afirmación de que la magna novela pueda encubrir algunas reflexiones —menos de las que ella arguye— acerca de la historiografía en general⁴². Sin embargo, dudo seriamente que Cervantes se propusiera tratar tal asunto en pie de igualdad con el problema de los libros de caballería y la cuestión de la narración novelesca. Acaso parte de sus presuntas meditaciones *meta-históricas* atañen más a la ficción, a la pura invención, que a la historia, y quizás por ello la crítica ha tendido abrumadoramente a leerlas en esa clave literaria. Tampoco parece lógico sostener, como hace Gaylord en sus conclusiones, que todo lo ya argumentado («on the strength of the foregoing...») justifica y demuestra que la *agenda* de don Quijote sea «a noble, comic, grotesque model for imperial Spain's no less contradictory strivings to get its story out, and to keep Spanish words and deeds together, both in sense of accurate reckoning of Spain's credit, and in sense of delivering on the promise of its triumphal script»⁴³. Si bien eso podría aceptarse como una clave muy lateral para entender una parte de la obra, resulta mucho más difícil deducir esa idea de todos los ejemplos propuestos y, además, dar a esa noción un marcado tinte americano, como Gaylord pretende en varios momentos. Por lo demás, en su artículo no brillan precisamente otros pasajes quijotescos donde surge América: por ejemplo, seguramente con una valencia irónica, el del «marqués, de algún valle» en I, 7, o el del «cortesísimo Cortés», en II, 8, ambos efectivamente sobre el conquistador de México.

En fin, no es tan probable que en el episodio de Maese Pedro Cervantes encubra, según afirma nuestra estudiosa, su «irreverent treatment of the projects of serious national history»⁴⁴; en esa interpretación queda casi sin efecto el peso evidente de la crítica teatral cervantina, esencial en ese pasaje y declarada en la p. 850. Los cordeles del avisado titiritero no son tan largos como ella quiere: quizás el pasaje del retablo — que tampoco tiene por qué ser exactamente una miniatura del problema de la historia y la verdad en toda la novela, según pretende Gaylord⁴⁵ — haya que ponerlo más bien en relación con la dialéctica entre los romances viejos y la locura de don Quijote que

⁴² Gaylord, 1998a: 142.

⁴³ Gaylord, 1998a: 142.

⁴⁴ Gaylord, 1998a: 142-143.

⁴⁵ Gaylord, 1998a: 142.

impulsó la redacción de la novela antes de 1605 y que todavía es reconocible en la primera salida del caballero. Y precisamente porque los referentes literarios esenciales de la novela son más bien arcaicos y retrospectivos —romances y libros de caballerías— la lectura occidentalista contemporánea resulta todavía menos creíble. Pese a ello, Gaylord nos la cuela de rondón en un paréntesis del último párrafo de las conclusiones: «I believe that American conquest history has a privileged place in Cervantes' thinking»⁴⁶; pero dista mucho de quedar demostrada por las argumentaciones manejadas por ella.

Estamos, en fin, a un paso de eso que Juan José Sebreli ha llamado el «nihilismo epistemológico», originado en la suspensión de las fronteras entre las ciencias, los mitos y las artes⁴⁷. Al suprimirse la objetividad del análisis, entramos en el territorio del relativismo y el irracionalismo, el pensamiento se convierte —tal y como sucede en el *satori* caribeño analizado en estas páginas— bien en «pura expresión de deseos, sentimientos, pasiones e instintos», bien en «prejuicios, convenciones o intereses meramente sociales, nacionales, raciales o étnicos», en palabras del mismo Sebreli⁴⁸. En el fondo, es triste comprobar que hemos arribado a un neo-romanticismo o a un idealismo de signo antimoderno, bien descrito últimamente por Jesús G. Maestro⁴⁹. El daño que se inflige ahora a la lectura histórica de los textos no es pequeño, puesto que se sustituye el conocimiento objetivo de las obras literarias del pasado por una indagación voluntariosa y bienintencionada ideológicamente, pero emotiva, prejuiciosa, alegórica, mítica, y hasta *zen*, según se ha visto.

Repasemos, por vía de conclusión, el *caveat* general de Terry Eagleton:

Una ambivalencia semejante se cierne sobre la cuestión de la historicidad. ¿Es acaso el célebre eclecticismo histórico del posmodernismo, ya sea izquierdista o reaccionario, una nueva puesta en marcha, juguetona y productiva, de la tradición autoritaria o más bien una frívola deshistorización que congela la propia historia para convertirla en una serie de artículos reciclables y reducidos a banalidades? Es prácticamente imposible contestar a esta pregunta sin evaluar antes el significado de la historia en el seno de la última sociedad burguesa: por un lado, tenemos que la sociedad venera la historia como autoridad, continuidad y herencia; por otra parte, no pretende dedicarle ni un segundo. La Historia,

⁴⁶ Gaylord, 1998a: 142.

⁴⁷ Sebreli, 2007: 367.

⁴⁸ En Sebreli, 2007: 356. Eagleton habla también de «una nueva clase de trascendentalismo, en el que los deseos, las creencias y los intereses», de la posmodernidad y del post-estructuralismo «ocupan ahora aquellos lugares *a priori* que estaban tradicionalmente reservados para el Espíritu del Mundo o el yo absoluto» (Eagleton, 2006: 464).

⁴⁹ Véase el «Apéndice» de Maestro, 2009.

como señaló el señor [Henry] Ford, es una chorrada: una afirmación con la que un marxista no estaría necesariamente en desacuerdo⁵⁰.

La novedad más sensacional de los estudios posmodernos es probablemente esa doble negación de la razón objetiva y de la Historia. Si los presuntos motivos para hacer de Cervantes un americanista no son más que un castillo de naipes y la Historia es una *chorrada* fordiana que puede banalizarse y reciclarse a voluntad en función de intereses espurios, entonces sí, el Manco de Alcalá es un revolucionario de izquierdas y un promotor a ultranza de lo americano, además de un feminista, un libertario y un anti-imperialista *fanoniano*, entre otras cosas. Es así como una crítica desnortada e inclinada al *conocimiento líquido* se presta al economicismo y el pragmatismo de las universidades norteamericanas, que ahora se pretende, y a menudo se logra, extender a las instituciones académicas europeas y españolas⁵¹.

OBRAS CITADAS

- ASENSIO, Eugenio, *La España imaginada de Américo Castro*, Barcelona, El Albir, 1976.
- BETANCUR, Belisario, «Cervantes y Don Quijote en las Indias», *Revista de estudios cervantinos*, 8, 2008, pp. 1-18. [Disponible en: www.estudioscervantinos.org (Consulta: 02.02.2012); también publicado en *Guanajuato*, 10, 1999: 10-28].
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dir. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- EAGLETON, Terry, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.
- EISENBERG, Daniel, *La biblioteca de Cervantes: una reconstrucción*. [Versión preliminar de 2002 disponible en <http://users.ipfw.edu/JEHLE/deisenbe/#Cervantes>]. (Consultado: 6-12-13.)
- FERNÁNDEZ, Jerónimo, *Hystoria del magnánimo, valiente e invencible cauallero don Belianís de Grecia*, ed. L. E. F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1997.
- FERRERAS, José I., *La estructura paródica del Quijote*, Madrid, Taurus, 1982.
- , *Por (contra) la (pos)modernidad*, Madrid, Endymión, 1999.

⁵⁰ Eagleton, 2006: 459.

⁵¹ Respectivamente, para el citado *conocimiento líquido*, véase el artículo demoledor de José Luis Pardo y, para la reconversión empresarial de la universidad española, el capítulo 12, titulado expresivamente «“¡Que inventen ellos!” o como ganar la liga de Shangái», del libro colectivo *Nada es gratis*, firmado con el pseudónimo de Jorge Juan.

- GAYLORD, Mary M., «El lenguaje de la conquista y la conquista del lenguaje en las poéticas del Siglo de Oro», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto 1986, Berlín)*, Frankfurt, Vervuert, 1989: 469-475.
- , «Pulling Strings With Master Peter's Puppets: Fiction and History in *Don Quixote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18.2, 1998a: 117-147.
- , «El Siglo de Oro y las Españas: propuesta de una nueva lectura americana del *Quijote*», *Estudios áureos, I. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995)*, coord. Jules Whicker, Birmingham, Dolphin Books, 1998b, vol. 2: 237-242.
- JORGE JUAN (pseudónimo), *Nada es gratis. Cómo evitar la década perdida tras la década prodigiosa*, Barcelona, Destino, 2011.
- Libro segundo de Palmerín*, ed. Lilia E. F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 2004.
- MAESTRO, Jesús G., *La Academia contra Babel. Postulados fundamentales del materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea*, Vilagarcía de Arousa, Mirabel, 2006.
- , *Crítica de los géneros literarios en el «Quijote». Idea y concepto de género en la investigación literaria*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.
- MARICHAL, Juan, «The New World from Within: The Inca Garcilaso», en *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*, ed. Fredi Chiappelli et al., Berkeley, The University of California Press, 1976, vol. 1: 57-61.
- MURILLO, Luis Andrés (ed.), Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1978.
- PARDO, José Luis, «El conocimiento líquido. En torno a la reforma de las universidades públicas», *Claves de razón práctica*, 186, octubre de 2008: 4-11 [consultado en <http://firgoa.usc.es/drupal/node/41470> (Consulta: 01 de marzo de 2012).]
- Platir*, ed. María del Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sáinz de la Maza, Madrid, Castalia, 2003.
- SEBRELI, José J., *El olvido de la razón*, Barcelona, Debate, 2007.
- WILSON, Diana de Armas, *Cervantes, the Novel, and the New World*, Oxford, Oxford University Press, 2003. [Original de 2000].

**HOLLAND'S *HOLANDAS*: FABRICATING LOYALTY TO THE EMPIRE
IN QUEVEDO'S *EL CHITÓN DE LAS TARABILLAS***

Julio Vélez-Sainz
Universidad Complutense de Madrid
ITEM
Departamento de Filología Española II (Literatura española)
Edif. D 01.309
Ciudad Universitaria
28040 Madrid
jjvelez@filol.ucm.es

RESUMEN: El imperio español se vio forzado a tomar el 7 de agosto de 1628 una de sus medidas más controvertidas, la devaluación del vellón de cobre. El Conde Duque de Olivares «contrató» a Francisco de Quevedo, para contrarrestar en *El chitón de las tarabillas* las críticas que la devaluación trajo consigo. Aparte de otros problemas, el vellón se vio afectado por el falso vellón traído por los holandeses que, para Quevedo, había causado la devaluación tanto de este como del real de plata. Para colmo, la guerra no iba bien. La última referencia histórica presente en el texto menciona la pérdida de Wesel el 19 de agosto y 's-Hertogenbosch (Bois-le-duc) el 14 de septiembre de 1629. Los holandeses estaban siendo parcialmente ayudados económicamente por la venta de holandas y otras prendas que vestían los elegantes de la época. Quevedo entremezcla el conflicto monetario y el bélico y disemina menciones a distintos tipos de prendas desde Cambray a «gazas» o «Holandas», en las que la calidad y textura de las mismas se convierten en un signo semiótico del que las lleva. Quevedo *fabricó* un mensaje poderoso en contra de aquellos que criticaban las duras medidas tomadas mientras se vestían de «holandas» de modo que estas se convertían en una metonimia de su lealtad al Imperio.

PALABRAS CLAVE: Francisco de Quevedo, vellón, holanda, *El chitón de las tarabillas*.

ABSTRACT: The ailing Spanish empire took August 7 1628 one of its most discussed measures: currency deflation of the copperplate *vellón*. The Count-Duke of Olivares hired Francisco de Quevedo, who, as a skilful propagandist, wrote his famous prose-work *El chitón de las Tarabillas* against critics of the deflation. Among other problems associated with the currency, the Dutch were pouring fake *vellón* into the streets, which caused, according to Quevedo, the devaluation of the silver *real*. At the same time, the last historical reference present in the piece mentions Spain's loss of the sites of the Hanseatic Wesel (now in Germany) in August 19, and 's-Hertogenbosch (Bois-le-duc) on September 14, 1629. Moreover, the conflict was at least partially subsidized by the noblemen who enjoyed wearing textiles from the Netherlands. Quevedo intertwines the monetary and the martial conflicts and scatters mentions to several kinds of weaving from Cambray to «gazas» or «Holandas», in which the quality and texture of the garment become a semiotic sign of their owner. Quevedo *fabricated* a powerful message against those noblemen who criticized the measure while enjoying Dutch spinning. The noblemens' *holandas* are scrutinized as to their texture and quality as a metonymy of their loyalty to the Spanish Empire.

KEY WORDS: Francisco de Quevedo, *vellón*, *holanda*, *El chitón de las tarabillas*.

Like most satiric treatises of the time, *El chitón de las tarabillas* (*Rattler-Husher*¹) was published anonymously in 1630² as *Tira la piedra y esconde la mano*. It was thus promptly responded by *El tapaboca que azotan*, *Respuesta del bachiller ignorante*, *al Chitón de las tarauillas, que hizieron los licenciados todo se sabe, y todo lo sabe*, attributed to Mateo de Lisón y Biedma (May 1630). The *Chitón* was probably meant to be spread among the plebeian discussion circles of the Prado de San Jerónimo and the *mentideros* of Santa María de la Almudena, gradas de San Felipe, or Puerta del Sol as well as among the noble networks of the Alcázar de los Austrias³. It is one of major satirical works of one of the great satirical writers of all time and impressed Lope de Vega to the point that he said that it was «lo más satírico y venenoso que se ha visto desde el principio del mundo y bastante para matar a la persona culpada, que lo debió de ser mucho, pues dio tal ocasión» (283). The *Rattler-Husher* as an invective works within the parameters of satirical writing exploiting interconnected images to create a rich and powerful message of defending the empire. Ignacio Arellano asserts «el mecanismo expresivo de Quevedo se sustenta en una coherencia y en una precisión absoluta, aunque en ocasiones semejante coherencia expresiva (en cuanto a los mecanismos de correspondencias conceptistas) se ponga al servicio de un juego de comicidad absurda y grotesca: pero esa posible calidad «absurda» de algunos textos humorísticos de Quevedo, no radicará nunca en el mecanismo de construcción textual, sino en las mismas imágenes o asociaciones provocadas a través de un riguroso control de las alusiones y los juegos verbales y mentales»⁴. Quevedo's elaborate technique is thus articulated around linking clusters of semantic fields by phonetic and

¹ For María Moliner *tarabilla* means: «persona que habla mucho, muy deprisa y desordenadamente» (II: 1266).

² There is one edition published in Madrid or Huesca and a second one in Saragossa. Both Urí and Candelas Colodrón utilize the ¿Madrid-Huesca? *editio princeps* present in the BNE (V.E. / 61-94) and entitled *Tira la piedra y esconde la mano*. In the posthumous edition of Quevedo's collected works *Enseñanza entretenida y donairoso moralidad* (1648, same year as the publication of *El Parnasso español*) is attributed to him with a different title.

³ Hence his multiple references to the continuous «rattling» of the recipient of his satire, see Urí 1998: 137-138.

⁴ Arellano, 1998: 135.

conceptual derivation of several ideas and lexicon: stone-throwing, empire, dressing, etc.⁵ Similar techniques can be seen in other satirical works by Quevedo such as the *Lince de Italia*, *Anatomía de la cabeza del cardinal Richelieu*, *La hora de todos* or the *Execración contra los judíos*.

The main cluster-motif Quevedo utilizes in the *Rattler-Husher* is that of stone-throwing and its derivatives: «pedradas, tarazonas de montes, cantos, tira-piedras, echa-cantos, mendrugos de ceros». The *Rattler-Husher* is appropriately a symbolic stone thrown against the recipient of the pamphlet, who is aptly named «tira la piedra y esconde la mano» (throws the stone while hiding his hand). A good example follows: «Demonio es el señor Pedrisco de Rebozo, Granizo con Máscara, que no quiere ser conocido por quien es, sino por honda, que ya tira chinas, ya ripio, ya guijarros, y esconde la mano, y es conde» (195-196). Later by approximation the recipient metamorphoses into representations of the storm: «señor Discurso Tempestad, tan inclinado a la pedrea que creo que ha tirado hasta las piedras que están en las vejigas» (196). The metaphor is at one point inextricably linked together with another one of the over-arching motifs of the *Rattler-Husher*, the symbols of empire: «dar el vellocino por el vellón es desollarse, no vestirse» (210). In this very clever paronomasia due to phonetic similarity and etymological derivation, the semantic field of the *vellón* (the copper coin) derives from *vellocino* (the golden fleece) which was skinned by Jason and the Argonauts in what had become one of the many symbols of Spanish Habsburgs. This symbol is so prominent that it was to be utilized in all portraits that depicted the monarchs. Substituting the *vellocino* (fleece) by the *vellón* would be equivalent in Quevedo's imaginary as skinning the Empire and not dressing it up (*vestirse*). After that, the interconnected metaphors of dressing and weaving take first place. The use of the semantic field of weaving and dressing is mostly satirical as it serves to depict the recipient of the pamphlet in a devastating burlesque portrait, very noted by critics:

Hombre cantonero, pues andas escribiendo los cantones: veste aquí embutido en unas (cuando Dios te haga merced) cachondas (así se llamaban, y cuando más

⁵ The curious reader will find useful analyses of Quevedo's comic mechanisms in Manuel Urí's, Ignacio Arellano's and Maria Teresa Llano's papers in the bibliography.

honestamente), gregoria; (dejo el nombre que no se puede decir sin el perdón delante); mírate atestado en unas calzas atacadas, temblando con los muslos unas sonajas de gamuza o, cuando mejor, vestido de tajadas de paño o terciopelo. Yo te doy que vas de medio abajo con dos enjugadores de obra que llamaban calzas; mírate por frontispicio y portada: un murciégalo atacado con agujetas; atiende y vuelve esos ojos buscones de achaques a tu gaznate, perdido, como Hacienda Real, a puros asientos; mírate con la turbamulta de un cuello con carlancas de lienzo, holanda, cambray o gaza. (236-237)

References to dressing, clothing and weaving in Quevedo's *Chitón* have already been acutely analyzed by Manuel Urí Martín in a very interesting article on the methods of verbal portraiture and caricature in the piece upon *conceptista* puns on «calzas», «golas», and «sábanas» via metaphors, amphibologies, parodic imitation, similes, insults (of hyperbolic nature), neologisms, scatological allusions and parallelisms. Urí sums up: «en muy contadas ocasiones la prosa de Quevedo aparece tan sometida como en *El chitón de las tarabillas* y en particular en este tipo de retratos a un proceso constante a la expresión metafórica y a la creación lingüística original, en un espectro que fluctúa desde el *genus sublime* al *genus humile*.»⁶ Following the path opened by Urí, I would like to delve into the interconnection of Quevedo's piece of propaganda and its historical context within the 80 years world. I hope to complement partially recent studies on Quevedo's (and others') political pamphlets about war-conflicts of his time.⁷

The *Chitón* is one of some pamphlets commissioned by the Count Duke of Olivares to defend the already ailing Spanish empire's very discussed measure of the currency deflation of the copperplate *vellón*.⁸ Quevedo wrote some satirical poems and this famous prose-work as means of propaganda against critics of the deflation. José Isidoro García de Paso, Manuel Urí Martín (in his edition) and others have emphasized the connection

⁶ Urí, 1998, 152. I find specially interesting his references to the techniques associated with dynamic portraiture.

⁷ Arredondo, 2011, is the most comprehensive study on the matter.

⁸ It is thus one of the pieces where one can see more clearly, Quevedo's supeditation to the favorite, this would last long as as Manuel Urí and Carlos Gutiérrez argue based on Quevedo's epistolary.

between the deflation, which took place August 7 1628, and the *Chitón*⁹. García de Paso emphasizes that the the *Rattler-Husher*'s treatment of subject the matter is, nevertheless, very flawed: «es incongruente bastante veces y, en ocasiones, totalmente erróneo»¹⁰. Manuel Ángel Candelas Colodrón underscores the time difference elapsed between the actual deflation and the publication of the piece, in probable cohabitation with some others. One of Quevedo's points could serve to explain his motivation to return to his piece in late 1629-early 1630. According to García de Paso, Quevedo, quite unaccurately and crudely, blames the Dutch for the deflation. When Quevedo argues «llegose a este despojo las mercancía de cuartillos que introdujeron los holandeses y a este desdichado real de plata, que valía uno solo habiendo valido cuatro, valió medio real»¹¹, García de Paso explains that «los holandeses [estaban] haciendo daño a la moneda castellana. El argumento ahora es que, como consecuencia de la entrada de vellón falsificado y de bajo peso, el real de plata pasa a valer medio real de vellón»¹². The Dutch were introducing fake *vellón* into the Iberian Peninsula, which triggered its devaluation. Although his argument is probably flawed in economic terms, the fact remains that Quevedo believed that the introduction of shiploads of vellón by the Dutch served to thin the already meager currency. In fact, as Calderas Colodrón proves, the last historical references to be found in the 1630 publication also aim at the conflict with the Netherlands. In a famous segment, Quevedo criticizes this «rattler-husher» for focusing his attention on defeats rather than victories: «Si las tiras porque se perdió Bolduque y Wesek, destíralas, porque se ganó Breda y se rompieron las pesquerías» (230). In September 22 1629 news was spread that Spain had lost Hanseatic Wesel (now in Germany) in August 19, and 's-Hertogenbosch (Bois-le-duc) on September 14, which, according to contemporary sources, caused a terrible angst in both the King and the Prime Minister. The Netherlands were «thinning» the Empire either though martial

⁹ Most Quevedo critics reference García de Paso's 2002a article, 323-362. However, García de Paso develops his argument in other pieces such as his 2002b article on the *vellón*, on Juan de Mariana's recommendations about monetary economics in a prior article (1999: 13-44), and the contrast between this 1628 unsuccessful deflation and the successful one in 1680 (2003: 101-135). Manuel Urí underscores this point in his 1998 edition.

¹⁰ García de Paso, 2002a: 360. Quevedo's erroneous appreciations starkly contrast with Juan de Mariana's (361).

¹¹ Candelas Colodrón, 2003: 213.

¹² García de Paso, 2002a: 351.

victories or economic warfare. This situation coincides with the fact that textiles from the Netherlands were ubiquitous in Spain's Seventeenth Century.

Many Spanish noblemen enjoyed their softness and quality while at the same time invoking the King to fight heresy and to maintain troops in Flanders. Quevedo exploits this contradiction in this powerful, albeit cruel, depiction of the tattler based upon the criticism of his pants and his ruff. Made of velvet and cloth, his pants are ridiculously wide with a bell of chamois clinging from them. The ruff or neck-pieces are made, as the Royal Estate, of «asientos.» The pun with «tirillas de lienzo doblado» (*Autoridades*) and «préstamos» [borrowings] (*Autoridades*) underscores that the wealth of the *elegantes* is grounded upon very thin cementation.¹³ The *carlancas* are neck-pieces as indicated in *Covarrubias* «cuellos muy altos, tiesos y justos,» and *Autoridades* «en germanía se llama el cuello de la camisa». Even if ruffs were «probably the most extravagant articles of dress ever generally and diurnally worn in any country»¹⁴, maintaining a spotless and nicely colored one was a very expensive business in Spain's Golden Age. According to Ruth Matilda Anderson, their price run by 200 *reales*, and their maintenance and wash could go up to the same amount¹⁵. In *Don Quijote* II, 24, Cervantes echoes their price when a page whom Don Quijote and Sancho have encountered outside the Cave of Montesinos explains how his masters spend half their income in starching their ruffs: «yo, desventurado, serví siempre a catarriberas y a gente advenediza, de ración y quitación tan mísera y atenuada, que en pagar el almidonar un cuello se consumía la mitad della; y sería tenido a milagro que un paje aventurero alcanzase alguna siquiera razonable ventura». Ruffs became so absurdly expensive that throughout the Sixteenth and Seventeenth Century, the Spanish Empire attempted to control them. The taste for luxury and the spending of wealth by gallant courtiers of exuberant customs was a source of contempt for a monarchy that praised itself for its stoic customs. Several times during the sixteenth Century, the Monarchs attempted to regulate the size and ostentation of the ruffs by establishing that their new size should be exactly a «dozavo de vara.» The news was spread quite rapidly in the *Relaciones* of the time. As Luis Cabrera de Córdoba explains:

¹³ The pun was already noted by Urí, 1998, who does not pay attention to the piece's historical context.

¹⁴ Hume, 1907: 137.

¹⁵ Anderson, 1969: 4.

Modéranse las guarniciones de los vestidos de las mujeres, y que no puedan andar tapadas, y para gastar los vestidos hechos dan ciertos meses, y que las lechuguillas de los cuellos de los hombres hayan de ser de olanda y cambray, y no de otra cualidad de lienzo, y para todo ponen grandes penas que se duda el guardar estas premáticas será mucha reformación para la Corte (427).

A sumptuary decree signed by the King Philip IV and his royal favorite, the Count-Duke of Olivares, in 1623 echoes: «Y caso que alguno haya de traer cuello, mandamos que sea del ancho del dozavo» (*Capítulos* 14; Recop. Lib. 7. Tit. 12.14). This measure had immediate literary reflections in the works of Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón and others¹⁶. The character borders those masquerade characters whose big ruffs were indeed sources of laughter due to the ridiculous length of their ruffs.

Moreover, the «carlancas» are made of Holanda, Cambray or Gaza, metonymies of their originating cities Holland, Cambray, Gaza, that is, textiles originating from The Netherlands. A survey of the literature that deal with the topic concludes that most times during the time-period of the sumptuary laws promulgated to control excessive spending, the garments are referred to with disgust and contempt¹⁷. In Alonso Jerónimo de Salas

¹⁶ The execution of the *pragmática* was far from swift. Andrés Almansa y Mendoza in a letter dating March 12 1623 mentions that during Ash Wednesday a number of clerks brutally executed the *pragmática* armed with scissors: «Prendieron a muchos, o porque las valonas tenían rayos o porque los cuellos eran mayores de lo que se mandaba, o el demás vestido contravenía a lo publicado, no paró en hombres, sino que también denunciaron a mujeres por puntas, lechuguillas de colores, tocas y otras cosas; a otras quitaron las virillas de plata de los chapines» (159-160). Similarly, the anonymous *Noticias de Madrid* relates a bloody anecdote related to the 1623 application: «A 28 [de febrero de 1623], martes de Carnestolendas, pasando don Fernando de Contreras por la puerta del Embaxador de Francia, dixo: *mañana es miércoles de ceniza y se cumple el término de los cuellos, y hemos de salir todos Gavachos con valonas*. Oyéronlo los criados del Embaxador, y pareciéndoles que lo decía por ellos y que hacía burla de sus trajes, sacaron las espadas, y aunque don Fernando no llevaba más que dos criados, se defendieron de siete y hirió a tres; y baxando otros criados del Embaxador, le dieron por las espaldas una estocada de que murió luego. Se hicieron grandes demostraciones sobre un caso tan lastimoso. Y el Embaxador de Francia dio grande satisfacción, [fol. 40] así al Rey nuestro Señor como a la parte, y despidió todos sus criados» (48). In the 40's Ruth Lee Kennedy devoted a very interesting article to the sumptuary measures of 1623 and how they were reflected in Tirso de Molina. More recently, Antonio Sánchez Jiménez has analyzed Ruiz de Alarcón's *No hay mal que por bien no venga* with the decree in mind.

¹⁷ This points to the possibility of an ironic reading of some of Quevedo's poems such as his *Fiesta literal y alegórica*: «Dije (no sé si lo oyó): / "Glorioso León de España, / no tienes para un pellizco / en cien mil fardos de Holandas. / "Si en Italia los franceses / ya volvieron las espaldas / a los graznidos de un ganso, / ¿dónde pararán si bramas?» (1969, III: 6 [Blecua, núm. 752]). This point will be explored in further research works.

Barbadillo's *La hija de Celestina* (1614) depiction of the «hidalgo granadino» who is to be bait of Elena's insatiable greed:

Este mezquino ensanchó el ánimo y arrojó por la tierra la gruesa hacienda que había adquirido desde los humildes principios de tendero de aceite y vinagre, [...] diole tantas camas como colgaduras y tantos estrados como camas; la holanda se la metía a piezas, el lienzo, a cargas. Tenía, solamente para regalarla, en todas las partes correspondientes: de Portugal le enviaban olores atractivos, costosos dulces, barros golosos; de Venecia (150).

The «olanda» underscores a criticism of wealth in a satirical context. Sometimes references to Cambray, Holanda and Flanders within poetry serve to underscore absurd ostentation. Thus Esteban Manuel de Villegas's *Eróticas o amatorias* (1618) depicts a poetaster who bothers the passers-by in a square:

Yo caminaba entonces por la plaza,
ajeno de mí mismo, cuando llega
un hombre al parecer de buena traza:
aderezo dorado, calza lega,
cuello, herreruelo y puños todos grandes
y mangas de ropilla cual talega.
Esto no te lo digo porque holandes,
Bartolomé, gazzate y muñequeas,
que tú no has menester cambray de Flandes;
mas porque echas de ver que hablo de veras
y que te vendo la verdad vestida
de la misma color que si la vieras. (236)

The poem unequivocally echoes famous Horace's Satire 1.9 *Ibam forte Via Sacra* («I happened to be walking on the Sacred Way») in which the author is also bothered by a *gloriosus*, the Pest, an ambitious flatterer and would-be poet who hopes that Horace will help him to worm his way into the circle of Maecenas' friends while showing off his

wealth. Yet Horace only manages to get rid of him, when a creditor of the Pest appears and drags him off to court, with Horace offering to serve as a witness. Villegas follows carefully the model while expanding on the minor detail of his rich clothes. He then coins a verb («Holandar») to express that Bartolomé, sort of a *nouveau rich* with literary pretension is dressed following Dutch fashion in his wrists (*muñequeras*), neckpieces (*gaznate*). In contrast, references to the lack of *olandas* are used to extol the virtues as in Fray José Sigüenza's *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo* where a preordained novice delights in his stoic customs: «Andaba nuestro novicio muy alegre, lleno de un gozo del cielo, acometía el primero valerosamente todas las cosas de humildad, [...] Iba cansado a la cama, acostábase en un jergón de paja, y en unas mantas viejas, y pobres, y juraba las tenía por más blandas, que el biso, o la olanda mas delicada» (480). In a different context, the use of *olandas* and *cambray* can symbolize a much desirable wealth among hungry soldiers:

Agradecióselo mucho el Capitán Mayor, y le envió a decir que si todas sus pérdidas habían de ser como aquella, le serían de mucha ganancia, porque su ropa era de algodón y lienzos de las Indias, y la que el Gobernador le envió era toda de rico cambray, holanda y ruan. Estos primores de urbanidad no los tenía tan prontos Gonzalo Pereyra siendo hidalgo de tantas obligaciones (309).

In the above fragment that refer the conquest of the Philippines, Fray Gaspar de San Agustín relates the generosity and courtliness of the Governor by sending rich *cambray*, *holanda*, along with the French Roien to exquisite manners (*primores de urbanidad*) which serves to uphold the nature and behavior of the governor¹⁸. The use is nonetheless ironic since shortly thereafter Fray Gaspar asserts that the Portuguese forgot immediately of the presents and rapaciously stole stocks of rice from the Spaniards.

¹⁸ The matter was not easily forgotten. Baltasar Gracián's *Criticón* (II) scatters a criticism of merchants in his portrait of Interés through the myth of King Midas where he mentions how they converted *olandas* into gold: «¿Qué, es nuevo convertir un hombre en oro cuanto toca? Con una palmada que da un letrado en un Bártulo, cuyo eco resuena allá en el bartolomico del pleiteante, ¿no hace saltar los ciento y los docientos al punto, y no de la dificultad? [...] Hombre hay que con sola una pulgarada que da convierte en el oro más pesado el hierro mal pesado. Al tocar de las cajas ¿no anda la milicia más a la rebatiña que al rebato? Las pulgaradas del mercader ¿no convierten en oro la seda y la olanda? Creedme que hay muchos Midas en el mundo: así los llama él cuando más desmedidos andan, que todo se ha de entender al contrario. El interés es el rey de los vicios, a quien todos sirven y le obedecen» (108-109).

But the expensive ruffs had yet another problem: they were very costly to maintain. As Quevedo states in his depiction of the *tarabilla*'s neck-piece:

mírate para abrirle, cercado de tantos fuegos, hierros y ministros que más parecía que te preparabas para atezado que para galán, gastando más moldes que una imprenta, quitando de la olla para el azul y del vestido para el abridor (237).

In order to color the ruffs some very expensive blue dust imported from The Netherlands had to be used so the empire's fashion victims were somehow supporting the heretic rebels. Moralists and political arbitrists were furious with the situation and reforms were taken to avoid the import of the blue starch from afar:

La reforma hubo de decretarla el Rey en la pragmática a que alude una crónica de 1608: «Antes de Pascua mandó S. M. que se guardase la premática de las lechuguillas, pareciéndole que había de tener su mandamiento para la ejecución más fuerza que el rigor de los alguaciles, y sobre la medida se replicó por los de su Cámara y ha quedado en sétima de vara; y conforme a esto toda la Corte ha reformado los cuellos y obedeciendo a la voluntad de S. M., por ser demasiado el esceso que en esto había»¹⁹.

Kennedy collects other attempts for regulation in 1619²⁰, which were equally unsuccessful. Fashion and decorum obligated to cover men's Adam apples and outside of the *valona*, there were no easy alternatives²¹. Valonas were long ruffs which laid flat over the shoulders but presented some problems: much used among student circles and in the Northern Countries, they could not be starched so they were folded irregularly and were in the Spanish imagination of the time regularly associated with the Dutch.

Philip IV and Olivares looking forward reform passed a number of sumptuary laws in 1623 which attempted to control extravagant expenditures and install austerity in the use of

¹⁹ Kennedy, 1942: 98-99.

²⁰ Kennedy, 1942: 108.

²¹ Anderson, 1969: 7.

silks, velvets, chariots, luxurious boudoirs, and, of course, ruffs.²² The February 11 decree reads:

mandamos que todas [...] personas [...] traigan valonas llanas y sin invención, puntas, cortados, deshilados, ni otro género de guarnición, ni aderezadas con goma, polvos azules, ni de otro color, ni con hierro; pero bien permitimos que lleven almidón; y caso de que alguno haya de traer cuello, mandamos que sea del ancho de dozavo [...] ²³.

The decree was applied the first day of Lent and it was very unfavorably taken by most of the population as can be seen in the works of *gacetillas* such as *Noticias de Madrid* (49) and letter-writers such as Juan de Manjares (letter dated March 1) or Almansa y Mendoza (letter dated March 12). Some literary works arguably reflect the measure such as Gabriel del Corral's picaresque novel *La Cintia de Aranjuez* (1629), which opposes the richness of *Holandas* against regular *lienzos* in yet another criticism of luxury:

Persona es que ha reparado en que su dama no tenga en su cama cobertor en ningún tiempo, que es masculino, sino colcha, que es femenino: y por la misma razón, no acericos, sino almohadas; y en los colchones no algodón, sino lana [...] ni viste gorgorán sino tela, ni lienzo sino holanda, que no es poca lástima. Su enfermedad es de un sobresalto que le dio un sueño, en que se le representó que su señora tenía los ojos azules. Despertó despavorido, sin pulsos, sin aliento, diciendo, que lo había hecho adrede, por darle celos en lo que él más miraba. Aborrece tanto este color, que dicen que él dio el arbitrio para que no se gastase azul, y para que lo vistiese el verdugo: y hoy afirma que ha de desteñir al cielo, o poco ha de poder (186).

²² Deleito, 1947: 56; Hume, 1907: 131; Kamen, 1991: 202; Kennedy, 1942: 91. Lisón y Biedma's *Apuntamientos*, detail the extravagant taste of the time. Martin Hume translates: «Your subjects spend and waste great sums in the abuse of costly garb, with so many varieties of trimming that the making costs more than the stuff [...]. As for collars and ruffs, the disorder in their use is very scandalous. [...] The servants, too, have to be paid higher wages in consequence of the money they spend in wearing these collars, which indeed consumes most of what they earn; and a great quantity of wheat is wasted in starch that is sorely wanted for food. The fine linens to make these collars have, moreover, to be brought from abroad, and money has to be sent out of the country to pay for them» (1907: 129-30).

²³ Quoted in Kennedy, 1942: 93. The complete decree can be seen in *Capítulos de reformatión*.

Del Corral's fragment is interesting since it also burlesquely plays with the means by which the social climbers attempted to color their ruffs with a very expensive blue tonality, which is reflected in the pícaro's beloved lovely blue eyes.

In 1629 Quevedo resuscitates the controversy to attack the rattlers who criticized the Empire. In a very moving moment of the invective, he praises the monarch's austere measures of the 1623 decree:

Dime, desventurado, ¿cómo no te vuelves de todo corazón, de toda valona, de todo gregüesco, calzón y zaragüelle a rey que dio carta de horro a las caderas, a rey que desencarceló los pescuezos, a rey que desavahó las nueces, a rey que te abarató la gala, te facilitó el adorno, te desensabanó el tragar y te desencalcó el portante? Mira que si no fuera por él ya estuvieras vuelto cuello sal y braga momia; y si esto no te ablanda, alma precita, mira a lo que ahorras y conocerás lo que debes a tal cuidado, cuando con un retacillo de gasa y lienzo, que fue pajizuelo, hijo de una toalla y nieto de un camisón, sobre una golilla perdurable sacas esa cara acompañada y ese pescuezo con diadema (237-239).

Quevedo refers to the invention of the *golilla*. In the middle of the ruff-*valona* controversy in 1623 a Calle Mayor tailor offered an ingenious solution, *golillas*, small carton pieces covered with somber cloth, where *valonas* could rest²⁴. As opposed to the ruffs, Golillas were very cheap 4 *reales* and very low maintenance²⁵. It also endowed the courtiers with a certain *maiestas*. The king starting using the garment as promptly as March 1623 and the golilla became one of the icons of the dynasty. Quevedo thus opposes wearing luxurious «cambray,» «gazas» or «Holandas,» in contrast to the austerity of golillas as metonymies of their owners, which became semiotic signs of their quality and texture. The costly, extravagant, high-maintenance ruff becomes a symbol of the owner's lack of

²⁴ Anderson, 1969, p. 6; Hume 1907, pp. 138-39. Anderson's books illustrates *golillas* with *valonas* (pp. 2-3). Most portraits of King Philip IV made later than 1623 include the *golilla* (Velázquez, 1624, Metropolitan Museum of Art, New York).

²⁵ Anderson, 1969: 7.

commitment with the empire. As opposed to this, the austere, cheap, low maintenance *golilla* signifies the high quality of the person wearing it.

The triumph of *golillas* and austerity was brief. March 17, 1623, the Prince of Wales visited court at the Casa de las Siete Torres. Great pomp was offered to celebrate the occasion and the edict was suspended temporarily²⁶: there were bulls at the Plaza Mayor in March 17²⁷, staging of *comedias* (*Noticias*, 1942, pp. 59-60)²⁸, very luxurious banquets such as the one offered by the Count of Monterrey in April 1623²⁹. Extravagance became rampant in order to entertain the Prince and the sumptuary laws were promptly forgotten. Even the *olandas de cambray* were again fashionable in the Spanish court as soon as 1640, according to a *Relación de los sucesos que ha habido en España, Flandes, Italia y Alemania*, the monarchs celebrated a dazzling soirée in the court for which: «envió la Princesa de Astillan, mujer del dicho Duque de Medina de las Torres, un regalo para que se diese a cada Dama en su nombre, que fue un canastillo de plata, con una salvilla de oro pequeña, y un huevo de oro en ella, con un rico lienzo, una toalla de olanda de cambray, para la cabeza, y un serenero de tafetán, todo guarnecido con riquísimas puntas, y otras cosillas, que fue apreciado cada regalo destos por más de Trecientos ducados» (463).

²⁶ Elliot, 1986: 147; Hume, 1907: 82. The *Noticias de Madrid* explicate the reasons for the surprising visit: «A 17, viernes, en la noche entró en esta Corte encubierto el Príncipe de Gales, hijo único del Rey de Inglaterra, y se apeó en la casa del Embajador extraordinario de su Padre; el cual vino a pedir por esposa a la Señora Infanta Doña María, hermana del Rey nuestro Señor [...]» (1942: 50). Kennedy reproduces the new edict: «no embargante las leyes y premáticas de estos reinos y de las últimamente promulgadas en razón de los trajes, en significación del contento de haber venido a estos reinos el señor príncipe de Gales, por el tiempo que estoviere en ellos, se suspenda ... la ejecución dellas, y se permite el uso de oro, plata, y seda en telas, guarniciones, bordaduras de vestidos de hombres y mujeres, y en las libreas de fiestas, y en las gualdrapas, y generalmente en todas cosas de traje. Y las mujeres puedan llevar en las lechuguillas, puños y mantos, puntas y guarniciones, y los mercaderes puedan vender y comprar libremente las cosas referidas; aunque no sean de cuenta y ley, y los plateros, bordadores y pasamaneros usar libremente y sin limitación sus oficios como solían; quedando quanto al uso de las valonas y cuellos en su fuerza, para que se guarde puntualmente lo dispuesto por las dichas premáticas, con que se permite en las valonas y cuellos se puedan traer puntas y azul, almidón y goma, conque el tamaño de los cuellos sea el contenido en la dicha premática, que es el dozavo, sin entrar en la dicha medida las puntas y conque se puedan abrir con molde; todo lo cual se entiende por ahora para esta corte. Mandóse pregonar públicamente para que venga a noticia de todos» (1942: 96).

²⁷ Hume, 1907: 89.

²⁸ Deleito, 1935: 183.

²⁹ The *Noticias* state: «y con ser los convidados diferentes y el convite en cuaresma, fueron tan exquisitos los platos como los pescados; hubo seis coros de música; sirviéronse más de doscientos platos y duró hasta boca de noche» (1942: 53).

Along with criticism of excessive spending, Quevedo utilizes the weaving metaphor in *El chitón de las tarabillas* to underscore his process of literary writing in what we might now call a narratological use. As pointed out earlier, Quevedo's writing technique is articulated upon the intertwining of metaphors. The writer aptly explicates his process of writing through knitting:

Con perdón de vuesa excelencia, con tu licencia me atrevo a una comparación: querría coserla de suerte que, siendo remiendo, no lo pareciese (210).

Which is followed by:

Zurzo y creo que poco se han de ver las puntadas (211).

Immediately, Quevedo connects the rapacity of France, Italy and the Netherlands with the Spanish gold and their quest to defeat the Spanish through the image of an eagle, which has been captured in its nest. Quevedo weaves the terms of comparison unto one another so closely that even if they are tatters they do not resemble them. That is, in the Rattler-Husher Quevedo *fabricated* a powerful message against those noblemen who criticized the measure while enjoying Dutch spinning. Quevedo evokes an earlier controversy as a means to criticize what was to become normal in the following decade, excessive spending and lack of deficit control. In a sense, *El chitón de las tarabillas* can be aligned with other works devoted to the matter of war by the same author, namely, the *Carta al serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia, La rebelión de Barcelona no es por el güevo ni es por el fuero*, and the *Respuesta al manifiesto del Duque de Berganza* dedicated to the conflict with the French, Catalan and Portuguese respectively.³⁰ We are, at any rate, confronted with one of the many examples in Quevedo's corpus in which the work is marked by the interaction between the field of literature and the field of power. Quevedo's writing in *El chitón de las tarabillas* has acutely been described

³⁰ For an acute analysis of these texts, see Arredondo, 2011.

as mercenary and *clientelista*³¹. The nobles' *holandas* are scrutinized as to their texture and quality as a metonymy of their loyalty to the Spanish empire. Quevedo's resuscitation of this earlier controversy underscores the point in which he relates to the Count-Duke of Olivares in this 1629 treaty, a moment of devotion to Olivares which would not last long.

³¹ Gutiérrez, 2005: 137.

WORKS CITED

- ALMANSA Y MENDOZA, A., *Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza*, Madrid, Ginesta, 1886.
- ANDERSON, R. M., *The «Golilla»: A Spanish Collar of the 17th Century*, New York, Hispanic Society of America, 1969.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- , *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- ARREDONDO, María Soledad, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: Guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- CABRERA DE CÓRDOBA, L., *Relación de las cosas sucedidas en la corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, J. Martín Alegría, 1857.
- Capítulos de reformación*, Madrid, Tomás de Junti, 1623.
- CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico et al, Madrid, Galaxia-Gutenberg, 2005.
- CORRAL, G. del, *La Cintia de Aranjuez (1629)*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1945.
- DELEITO Y PIÑUELA, J., *El Rey se divierte (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- , *El declinar de la monarquía española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.
- EBERSOLE, Alba V. Jr., *El ambiente español visto por Juan Ruiz de Alarcón*, Valencia, Castalia, 1959.
- ELLIOTT, J. H., *The Count-Duke of Olivares. The Statesman in an Age of Decline*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- GARCÍA DE PASO, J. I., «La Política Monetaria Castellana de los siglos XVI y XVII», en *La Moneda en Europa. De Carlos V al Euro*, eds. M. Varela y J.J. Durán, Madrid, Fundación ICO- Pirámide, 2003: 101-135.
- , «El problema del vellón en *El chitón de las tarabillas*», *La Perinola*, 6, 2002a: 323-362.

- , «The 1628 Castilian Crydown: A Test of Competing Theories of the Price Level», *Hacienda Pública Española*, 163.4, 2002b: 71-91.
- , «La Economía Monetaria del Padre Juan de Mariana», *Moneda y Crédito*, 209, 1999: 13-44.
- GUTIÉRREZ, C. M., *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*, Indiana, Purdue University Press, 2005.
- , «Quevedo y Olivares: Una nota cronológica a su epistolario», *Hispanic Review*, 69. 4, 2001: 487-500.
- GRACIÁN, B., *El Criticón segunda parte. Ivyziosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad*, ed. M. Romera-Navarro, Filadelfia, University of Pennsylvania Press. 1939.
- HUME, M., *The Court of Philip IV. Spain in Decadence*, London, Eveleigh Nash, 1907.
- KAMEN, H., *Spain (1469-1714). A Society in Conflict*, New York, Longman, 1991.
- KENNEDY, R. L., «Certain Phases of the Sumptuary Decrees of 1623 and Their Relation to Tirso's Theatre», *Hispanic Review*, 10, 1942: 91-115.
- LLANO GAGO, M. T., *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.
- Noticias de Madrid 1621-1627*, ed. Ángel González Palencia, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1942.
- QUEVEDO, F. de, *Poesía completa*, J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, 4 vols.
- , *El chitón de las tarabillas*, ed. M. A. Candelas Colodrón, *Obras completas en prosa*, 3 vols, ed. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 3: 185-248.
- Quevedo, F. de, *El chitón de las tarabillas*, ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998.
- Relación de los sucesos que ha habido en España, Flandes, Italia y Alemania*, ed. J. Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- RUIZ DE ALARCÓN, J., *No hay mal que por bien no venga. Don Domingo de don Blas*, ed. Vern G. WILLIAMSEN, Valencia, Estudios de Hispanófila, 1975.
- SALAS BARBADILLO, A. J. de, *La hija de Celestina*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2008.
- SAN AGUSTÍN, Fr. G. de, *Conquistas de las Islas Filipinas*, ed. M. Merino, Madrid, CSIC, 1975.

- SIGÜENZA, Fr. J., *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, ed. J. Catalina García, Madrid, NBAE, 1907.
- STRADLING, R. A., *Philip IV and the Government of Spain 1621-1665*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- URÍ MARTÍN, M., «La técnica retratística de Quevedo: *EL chitón de las tarabillas*», *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 1, 1998: 143-164.
- VEGA CARPIO, F. Lope de, *Cartas*, ed. N. Marín, Madrid, Castalia, 1985.
- VILLEGAS, E. M. de, 1969, *Eróticas o amatorias*, ed. Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa Calpe.

ESTRATEGIAS EDITORIALES DE UN POETA EN EL BARROCO TARDÍO: ENRIQUE VACA DE ALFARO ANTE SU POESÍA

M.^a Ángeles Garrido Berlanga
Dpto. Literatura Española
Facultad de Filología
Universidad de Sevilla
C/Palos de la Frontera, s/n
41004, Sevilla.
magarrido@us.es

RESUMEN: El presente trabajo analiza la tipología material y los paratextos de la obra poética del médico cordobés Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685) con la intención de desvelar las estrategias editoriales que explican los motivos certeros por los que este autor, afincado por su profesión y cargo en la aristocracia urbana de su ciudad, recurre a la escritura y la imprenta.

PALABRAS CLAVE: Edición, estrategias, paratextos, autor, imprenta.

ABSTRACT: This paper analyzes the material type and the paratexts of the poetry of Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685), doctor native of Córdoba, with the intention of revealing the editorial strategies that explain why accurate this autor, seated in the urban aristocracy of his city by his profession and position, he resorts to the writing and the printing.

KEYWORDS: Edition, strategies, paratexts, author, printing.

El autor que más títulos de poesía publicó a lo largo del siglo XVII en Córdoba fue el médico, Enrique Vaca de Alfaro (1635-1685)¹. Este escritor combinó su profesión con su afición a la poesía, como ya hizo también su abuelo homónimo². Vaca dio a la

¹ Atestigua este dato Valdenebro y Cisneros, 2002 y Ramírez Arellano, 2004 en sus respectivos catálogos bibliográficos, así como Álvarez Amo y García Aguilar, 2008: 126 en su estudio.

² Enrique Vaca de Alfaro (Córdoba, ¿1592?- Sevilla, 1620), médico, cirujano y gran aficionado a la poesía, convocó y participó en justas poéticas junto a poetas cordobeses como Pedro de Cárdenas y Ángulo, Antonio de Paredes y Luis de Góngora, quienes le dedicaron versos elogiosos en su obra: *Proposición quirúrgica y censura juiciosa en las dos vías curativas de heridas de cabeza, común y*

luz cuatro impresos poéticos que atienden a una doble clasificación. Por un lado, pliegos sueltos o impresos menores de poesía celebrativa vinculada a eventos públicos; y, por otro, el libro de autor. Al primer grupo pertenecen tres de sus obras poéticas, mientras al segundo solo una, el volumen conocido como *Lira de Melpómene* (1666).

Precisamente en los preliminares de ese volumen encontramos la respuesta más obvia a la pregunta de por qué este autor, que ocupa en su escala estamental la categoría de profesional y que, por tanto, no busca en la poesía un sustento económico, decide componer e imprimir un total de cuatro obras poéticas. Esto es lo que dice al respecto José de Victoria y Dávila en la *Aprobación* del volumen, fechada en 1660:

Que el sabio ha de permitir algún ocio a su principal estudio, pero de tal suerte que no haya ocio dentro de ese mismo ocio; quiere decir, que el tiempo en que cesa de su principal estudio no se ha de gastar en total ocio, sino entretenerle en otra facultad más suave y que no pide tan severa e intensa aplicación del ánimo. Así lo practica el autor, pues el tiempo en que ocia de su principal y superior ciencia médica, le entretiene en la suave facultad de la poesía.

De esta cita se deduce que las obras de nuestro autor son hijas de un ocio bien aprovechado y moralmente honorable. Sin embargo, al analizar la tipología textual y los paratextos insertos en los preliminares de sus ediciones, encontramos marcas que nos llevan a intuir motivaciones distintas, que se suman a la innegable necesidad del autor por llenar sus momentos de asueto.

1. TIPOLOGÍA EDITORIAL

1.1. POESÍA PÚBLICA

Dentro de este aparatado, el autor publicó, por un lado, un pequeño volumen en el que reunió los poemas que presentó a un certamen poético y, por otro, dos impresos menores compuestos, en ambos casos, por un único poema escrito en octavas reales en el que se narra una festividad pública.

La obra que inaugura la bibliografía poética de Vaca de Alfaro obedece a un interés personal del autor, como desvelaremos más tarde. Esta impresión es un pliego de doce folios en cuarto, donde se recogen las composiciones que el poeta presentó a la justa celebrada en su localidad con motivo de la canonización del agustino Santo Tomás. Su título es el siguiente:

particular, y elección de esta, con una epístola de la naturaleza del tumor, otra del origen y patria de Avicena, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1618.

Obras poéticas del licenciado Enrique Vaca de Alfaro escritas a ocho asuntos del certamen que el Real Convento de San Agustín de Córdoba celebró a la canonización de Santo Tomás de Villanueva del Arzobispo de Valencia, sábado 22 de mayo de 1660, Córdoba, Andrés Carrillo, 1661.

En lo que respecta a la poesía creada al arbitrio de una celebración, Vaca publicó dos impresos. La edición de ellos, a diferencia del anterior, se llevó a cabo gracias a una red de intereses establecida entre: el noble que favorece la fiesta, las autoridades u organismos que la convocan y el propio autor que escribe la crónica. La primera obra de esta clase es un pliego de treinta folios en cuarto en el que el autor describe, en octavas reales, la celebración que, en honor a la Inmaculada Concepción de María, la ciudad de Córdoba desplegó el veintitrés de abril de 1662. Su título es:

Festejos del Pindo, sonoros concentos de Helicón, suaves ritmos del Castalio, sagradas ejercitaciones de la musa Calíope, poema heroico y aclamación poética en que se describe la solemnísimas y majestuosa fiesta que se celebró en loor de la Purísima Concepción de María Santísima, Madre de Dios, Reina de los Angeles y Señora Nuestra en la Iglesia Parroquial de Santa Marina de Córdoba, Córdoba, Andrés Carrillo, 1662.

La segunda de estas obras celebrativas, es un pliego poético de catorce folios en cuarto en el que, de nuevo, en octavas reales, se refiere la fiesta de toros que se celebró en la ciudad el nueve de septiembre de 1669 para rendir culto a la co-patrona de Córdoba, la Virgen de la Fuensanta. La obra presenta el siguiente título:

Poema heroico y descripción histórica y poética de las grandes fiestas de toros que la nobilísima ciudad de Córdoba celebró en nueve de septiembre de mil y seiscientos y sesenta y nueve, Córdoba, [s.t.], 1669.

Según señala Ruiz Pérez³, dentro de la vertiente de poesía pública, el escritor actúa como un mero emisor en un mecanismo en el que la retórica está al servicio de la eficacia del mensaje. Sin embargo, tras el análisis de la lírica celebrativa de Vaca de Alfaro, vemos como el papel que este desempeña, no se limita a transmitir unos hechos, sino que también se interesa por su autorepresentación como escritor. De ahí su presencia, tanto en los poemas encomiásticos que otros autores le dedican en los hinchados preliminares de algunas de sus ediciones, como en las alusiones que el poeta

³ Ruiz Pérez, 2003: 178-179.

hace sobre él mismo en el cuerpo de la obra. Una muestra de esto encontramos en los *Festejos del Pindo*, por ejemplo, donde el autor se menciona en los siguientes términos:

Yo también, por ceñir todo el asunto,
veinticinco quintillas ostentando
fijé, probando en ellas, en tal punto,
de esta fiesta el asunto.

Con estos versos queda comprobado que la función que Vaca ejerce en su poesía pública rebasa la de narrador, puesto que llega a emplearse también como personaje de sus propios escritos, en los que, junto a él, figuran los representantes de los grupos de poder de su ciudad. Por tanto, la poesía que Vaca de Alfaro produce se instala en la esfera del grupo social de donde nace y a donde desemboca. Estamos ante una literatura surgida de una circunstancia efímera sí, pero maquinada para perdurar.

A lo anterior contribuye también el estilo elegido por el poeta para la composición principal de los *Festejos del Pindo* y el *Poema heroico*, un estilo que el propio Vaca define con ese término de *heroico*, y que se refleja en el uso de las octavas reales y en la grandilocuencia expresiva. Estamos ante una estrategia que busca ennoblecer al autor y su obra, en consonancia con la causa y los destinatarios (la misma ciudad representada en sus élites) que la justifican.

1.2. LIBRO DE AUTOR

Como ya hemos adelantado, la única obra de Vaca que responde a la tipología de libro de autor es la siguiente:

Lira de Melpómene a cuyas armoniosas voces y dulces, aunque funestos ecos, oye atento el doctor D. Enrique Vaca de Alfaro la trágica metamorfosis de Acteón y la escribe, Córdoba, Andrés Carrillo, 1666.

Esta impresión cuenta con sesenta y ocho folios en un volumen en octavo, en el que –detalle significativo– se inserta también un grabado xilográfico con la efigie del autor. El poema principal del libro es el que se menciona en el título: la fábula de Acteón y Diana. A esta composición, escrita en sextetos-liras, anteceden unos preliminares henchidos de encomios al autor. Por último, cierra la edición de este volumen, una serie de sonetos compuestos por Vaca a imitación de autores grecolatinos, en su mayor parte.

Si en los impresos celebrativos, el autor se vale del estilo *heroico* para elevar su obra, en un volumen de poesía lírica no podía hacer menos. Así, para suplir la falta de una circunstancia externa que justifique su tarea literaria, el autor recurre ahora a un poema trágico sobre el mito de Acteón, es decir, a una fábula mitológica o *epilion* que ensalza el contenido de su edición, encontrado, de este modo, una forma menor de la épica que, además, le permite jugar con una intención moralizante.

Este volumen junto con el de *Obras poéticas* son los únicos que compone el autor sin la intervención de un noble cordobés y nos llama la atención cómo en ambos, pero, debido a su mayor extensión, sobre todo, en la *Lira*, se manifiesta una gran voluntad por parte del autor por consagrar su imagen como individuo autónomo, en oposición a la imagen social que de él se nos ofrece en los anteriores impresos. A ello sirven varios hechos: los poemas encomiásticos preliminares; el grabado xilográfico con su efigie, la dedicatoria a alguien ajeno al entorno cordobés, etc. Analizaremos algunos de esos aspectos en el siguiente apartado.

2. PARATEXTOS

2.1. POESÍA PÚBLICA

Los impresos poéticos concebidos con motivo de una circunstancia no poseen, originalmente, voluntad de permanencia, como explica Infantes⁴. Sin embargo, las ediciones de poesía pública de Vaca de Alfaro sí manifiestan su deseo de persistencia, como podemos observar a través del estudio de los paratextos insertos en ellas.

Como ha señalado García Aguilar⁵, en lo referente a los paratextos legales, ocurre que, con el paso del tiempo, estos pasan de ser un mero trámite reglamentario a cargarse de valores subjetivos y, encuadrarse, por tanto, entre la obligación legal y la voluntad de orientar la lectura de las páginas que le siguen. Así, el autor interesado en perpetuar su imagen y obra a lo largo del tiempo, se afana por estampar en sus impresos el mayor número posible de aprobaciones y la pertinente licencia, con lo que vestirá su edición de prestigio, al tiempo que la calzará con la erudición de los juicios críticos presentes en ellas.

De este modo, el pliego de Vaca titulado *Obras poéticas* cuenta con las aprobaciones dobles de Juan Caballero y José de Victoria, así como con la licencia de José Hurtado Roldán firmada el veinte de septiembre de 1660. *Los Festejos del Pindo*,

⁴ Infantes, 2006: 130.

⁵ García Aguilar, 2006: 86.

por su parte, también presentan dos aprobaciones, en este caso de los provisos y vicarios generales del obispado de Córdoba, Juan Caballero y Florencio de Medina, a las que sigue la licencia que le concede José Hurtado Roldán el seis de octubre de 1662. Por último, el *Poema heroico* constituye un caso distinto. Esta obra carece tanto de mención de tipógrafo como de licencia. La certeza de que un impreso como este, en que se relata una festividad organizada por el propio Cabildo municipal, no presentaría ningún problema legislativo, pudo motivar que los responsables de la edición decidieran no presentarla ante la censura. Como apunta Jaime Moll⁶, este tipo de impresiones se producen, habitualmente, en momentos de menor control, en lugares alejados de los centros de Administración. La falta de requisitos legales se compensa, en cambio, por el hecho de que el *Poema heroico* ostenta en su última página, cuatro décimas espinelas sobre las que reza el título «Aprobación de un ingenio moderno de estos tiempos». Este poema, como los tres preliminares en los que se elogia al autor de la obra, es anónimo y no está fechado. Con la inserción de este texto en la edición, cogimos la consideración que Vaca concede a este tipo de paratextos: para él son piezas de presentación literaria que autorizan tanto a la obra como a su autor. Por este motivo, el poeta no renuncia a plasmar en su obra la aprobación y lo hace vaciándola de todo su contenido institucional y llenándola del literario, tanto en el fondo como en la forma. Así, no falto de ironía y haciendo un guiño al lector, la «Aprobación de un ingenio moderno de estos tiempos» del *Poema heroico* termina:

De la fiesta no habrá duda
que para la imprenta acuda,
y de su efecto lo avaro
es preciso, docto Alfaro,
pues, con tal liberación,
quedará vuestra inscripción
nada a oscuras, todo en claro.

Pasando ya a los paratextos socio-literarios, nos detendremos en el análisis de las dedicatorias. Los tres impresos menores las tienen y están dirigidas a ciudadanos cordobeses: el primero de ellos a un médico y los dos restantes a miembros de la nobleza.

⁶ Moll, 2011: 30.

En la dedicatoria, el autor marca su obra por la personalidad y el linaje del «dedicatario», como expone Güel⁷. De ahí la importancia de una buena elección. Vaca ofrece sus *Obras poéticas* a un compañero de profesión, el médico Alonso de Burgos. La práctica corriente consiste en dedicar el libro a un noble, al que se ensalza, tanto por su nombre como por su linaje, en un juego retórico en el que, al tiempo que el destinatario se engrandece, el autor se aminora en reclamo de la protección de este, tal y como expone Amselem-Szedén⁸. Sin embargo, en el caso de esta dedicatoria, no puede establecerse ese juego retórico, puesto que el libro no se brinda a alguien que ostenta una posición social superior a la del autor, sino a un igual. De este modo, está claro que lo que el autor pretende alcanzar con ella no es prestigio, sino otro tipo de favor. Pues, como afirma María Marsá⁹, «la protección al autor podía materializarse de varias formas: con la concesión de un empleo, con un obsequio o mediante el pago total o parcial de la edición». A la consecución de un empleo obedece, justamente, la causa de esta dedicatoria. Pues, Vaca de Alfaro era consciente del poco tiempo que le quedaba a Alonso de Burgos como médico de cámara del obispo de Córdoba, Francisco de Alarcón, y, por ello, pretende con esta dedicatoria ganarse su favor con vistas a una posible recomendación a sucederlo en el cargo. Probablemente esta no fuera la única estrategia empleada por Vaca para conseguir este empleo, pero lo cierto es que, como sabemos, Enrique Vaca de Alfaro logró relevar a Alonso de Burgos y fue médico del obispo Alarcón hasta su muerte.

Por su parte, las dedicatorias de los dos impresos poéticos de carácter celebrativo publicados por Vaca de Alfaro consisten, en ambos casos, en una canción en silvas que el autor dedica a los nobles que favorecieron la fiesta: en los *Festejos del Pindo*, Luis Gómez Bernardo Fernández de Córdoba, quien presidió el cortejo procesional de la Virgen de la Inmaculada, y en el *Poema heroico*, Martín de Angulo y Contreras, el cual ostentó el cargo de diputado del certamen taurino. Ambos son nobles cordobeses de distinguido linaje que, interesados en inmortalizar su imagen a través de la imprenta, colaboran en la edición. Tan es así que, en el caso de los *Festejos del Pindo*, se llega a estampar un grabado xilográfico con el escudo de armas del mecenas en el vuelto de la portada de la obra.

⁷ Güel, 2007: 22.

⁸ Amselem-Szende, 1999: 23.

⁹ Marsá, 2001: 30.

2.2. LIBRO DE AUTOR

Como advierte García Aguilar¹⁰, la «aprobación politextual» se inaugura con la impresión de obras que, desde el frontispicio, vienen denominadas genérica y estilísticamente como trágicas y líricas. Parece que el producto se vio obligado a justificar el giro radical de lo épico hacia lo lírico, género este considerado desprovisto de prestigio socioliterario. De ahí que la *Lira de Melpómene* presente, además de las aprobaciones de Juan Caballero y José de Vitoria, su encargo por parte del provisor José Hurtado Roldán que, posteriormente, firma la licencia el 20 de septiembre de 1660. Estos textos constituyen verdaderos juicios críticos, donde se valoran distintos aspectos de la obra, a la que siempre se alude como *Fábula de Acteón y Diana*, no con el título definitivo. Si nos detenemos a analizar la cronología de estos paratextos legales advertiremos un hecho relevante.

La *Lira de Melpómene*, según su pie de imprenta, se publicó en 1666, sin embargo, si observamos sus aprobaciones y licencias, vemos como estas se firmaron en 1660. Es decir, con anterioridad al 4 de septiembre de 1660, fecha de la que data la primera aprobación de la *Lira de Melpómene*, su autor tuvo que tenerla lista. Este hecho determina la apreciación de toda su producción poética, puesto que coloca a esta obra, cronológicamente, en primera posición con respecto al resto. Es decir, Vaca estuvo gestando el volumen de marras hasta que, a la altura de 1660, recién llegado a Córdoba de sus estudios de medicina en Salamanca, consideró que estaba preparado para pasar por la censura y, consecuentemente, convertirse en su primera publicación. Sin embargo, esta obra no vería la luz hasta seis años después, en 1666, ocupando, por entonces, la tercera posición en la bibliografía poética de Vaca, después de los dos impresos menores: *Obras poéticas* y *Festejos del Pindo*. El motivo que propició esta demora puede encontrarse explícito en el propio libro y, más concretamente, en la dedicatoria.

En este caso, Enrique Vaca de Alfaro consagra, por única vez, un libro suyo a alguien ajeno a su ámbito local: Diego de Silva y Velázquez. Este afamado sevillano, pintor de la corte de Felipe IV y ayudante de cámara, fue maestro en pintura del hermano de nuestro autor, Juan de Alfaro, que residió en Madrid durante este tiempo. De ahí los siguientes versos insertos en el poema-dedicatoria:

¹⁰ García Aguilar, 2009: 101.

Y así, en premio de mi afecto,
entre las glorias que vives,
yo me granjeo un mecenas
cuando mi hermano, un Anquises.

Velázquez, sin embargo, no pudo servir de mecenas ni a Vaca de Alfaro ni a ningún otro artista de su época porque, desgraciadamente, casi un mes antes de la firma de la licencia de la *Lira de Melpómene*, el 6 de Agosto de 1660, murió de viruela. Esto pudo desencadenar la demora en la impresión de la obra, que no vería la luz hasta seis años más tarde. Pero, ¿por qué decide el autor publicarla justo en 1666 respetando la dedicatoria original a Velázquez? En este año se eximió a Velázquez de la acusación que recayó sobre él tras su muerte: la de malversador de fondos durante el desempeño de su cargo como aposentador real. A partir de entonces, por tanto, los herederos de Velázquez recibieron sus bienes que le habían sido confiscados como garantía de las imputaciones pudiera esgrimir la Hacienda Real en contra suya. Este parece ser el principal motivo por el que Vaca de Alfaro esperó seis años para imprimir su obra, tal era la importancia que para él tenía el dedicatario y la fama del mismo, a la que pretendía contribuir y favorecer con su escrito. De cualquier modo, a la altura de 1666 Velázquez era ya alguien consagrado y ocupaba un lugar privilegiado en el contexto ideológico de la época, por lo que el simple hecho de plasmar su nombre en una edición le insuflaba prestigio por sí sola.

3. CONCLUSIONES

Al realizar una primera mirada a la tipología editorial de las obras poéticas de Enrique Vaca de Alfaro, donde únicamente encontramos un libro de autor y predominan los impresos menores de temática celebrativa, podríamos afirmar que su interés por la poesía es meramente circunstancial. De ahí que, desde la *Aprobación* dada por José de Victoria a la *Lira de Melpómene*, se vincule la actividad poética de Vaca de Alfaro con el ocio.

Sin embargo, si nos adentramos en el contenido de sus libros, advertimos la voluntad manifiesta del autor por perpetuar su imagen a través de su obra poética, así como por alcanzar intereses específicos.

Para ello, una de las estrategias más patentes de las que se sirve el autor es el empleo del estilo heroico. Todas las obras de Vaca participan de este género, salvo las *Obras poéticas* que, como es lógico, siguen el esquema métrico impuesto en el concurso

para el que fueron creadas. Así, por un lado, el poema principal de la *Lira de Melpómene* es un *epilion* o poema épico menor de tema mitológico, compuesto en sextetos-liras, en el que se desarrolla la fábula de Acteón y Diana; y, por otro, tanto los *Festejos del Pindo* como el *Poema heroico* comprenden un poema escrito en octavas reales. «Lo heroico» funciona, por tanto, como estrategia para elevar el objeto literario, que se revela como hecho legendario, tanto en el caso del volumen de autor, por su propia naturaleza mitológica, como en los impresos poéticos, al presentar lo real como fabuloso o maravilloso. De este modo, en el caso de la poesía pública, la retórica de lo heroico, con su lenguaje altisonante y estilo ampuloso, ensalza a categoría de mítico un acontecimiento humano, al tiempo que, con ello, se halaga tanto a los organizadores del evento -mecenas de la obra- como a la ciudad de Córdoba. En última instancia, todo ello revaloriza la imagen que el autor quiere dar de sí mismo.

En cuanto a la información que nos proporcionan los paratextos, nos llama la atención, ante todo, un dato cronológico: a pesar de que el volumen de autor, la *Lira de Melpómene*, fue la tercera publicación del poeta, esta había sido aprobada por la censura seis años antes, con anterioridad al resto de sus obras. Este dato es importante, pues contradice la aparente predilección del autor por la poesía circunstancial, en detrimento de su vocación por el libro de autor. Probablemente, circunstancias como la muerte del dedicatario de esta obra, detuvieron la edición de la misma, a la que se adelantaron impresiones menores de poesía pública, pero compuestas por el autor con una clara voluntad de permanencia. Así, en lo que respecta a los paratextos legales, Vaca estampa aprobaciones dobles en sus *Obras poéticas*, *Festejos del Pindo* y *Lira de Melpómene*. Además, tanto en estos dos últimos casos como en el del *Poema heroico*, carente de licencia, acompañan al texto poemas encomiásticos a la figura del autor de la obra. Precisamente, uno de ellos funciona en el *Poema heroico*, colocado como colofón, a modo de una implantada aprobación, carente de validez legal, pero perfectamente válida como invitación literaria a la obra. El interés por dejar explícito a través de estos textos, ajenos a su autoría, la validez del contenido de los impresos, responde al objetivo por el que Vaca compone cada una de sus obras. Dicho objetivo se desvela, en gran medida, en las dedicatorias.

Aquí tenemos que distinguir entre, por un lado, las dedicatorias de las obras que el autor edita por beneplácito de su mecenas y que satisfacen a un conjunto más complejo de intereses; y por otro, las dedicatorias de las obras que el autor publica por voluntad propia y satisfacen a un empeño personal.

Pertenecen al primer grupo las de *Los Festejos del Pindo* y el *Poema heroico*. En ellas, Vaca alaba a su mecenas en justa recompensa por su labor como benefactor de las mismas, con lo que procura proyectar y perpetuar su imagen y la de sus obras a través de la protección del nombre de estos preclaros en el entorno inmediato de su ciudad.

En el segundo grupo se encuentran las *Obras poéticas* y la *Lira de Melpómene*. Por medio de estas, el autor intenta conseguir unos beneficios personales como son: un empleo, en el caso de las *Obras poéticas*, y eternizar su nombre en los anales de la historia literaria, en el de la *Lira de Melpómene*.

Por tanto, podemos concluir afirmando que la bibliografía poética de Enrique Vaca de Alfaro constituye un cauce para la promoción personal de su autor que desarrolla, con ello, su voluntad manifiesta por perpetuarse a través del ejercicio de las letras.

OBRAS CITADAS

- ÁLVAREZ AMO, Francisco, y GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *La Córdoba de Góngora*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2008.
- AMSELEM-SZENDE, Line, «Del encargo a la ofrenda, libro propuesto, libro impuesto», *El libro antiguo español. El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999: 21-32.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Elementos paratextuales y edición poética en el Siglo de Oro*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2006.
- , *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- INFANTES, Víctor, *Del libro áureo*, Madrid, Calambur, 2006.
- GÜELL, Mónica, «Paratextos de algunos libros de poesía del siglo de oro. Estrategias de escritura y poder», en *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa Velázquez, 2007: 19-36.
- MARSÁ, María, *La imprenta en los siglos de oro (1520-1700)*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- MOLL, Jaime, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco-Libros, 2011.
- RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, Rafael, *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba con descripción de sus obras*, Pamplona, Analecta, 2004.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Manual de estudios literarios de los siglos de oro*, Madrid, Castalia, 2003.
- VALDENEBRO Y CISNEROS, José María, *La imprenta en Córdoba: ensayo bibliográfico*, ed. facsímil Pedro Ruiz Pérez, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002.

**SOBRE LAS EDICIONES DE LAS *OBRAS COMPLETAS*
DE CALDERÓN DE LA BARCA PREPARADAS POR VALBUENA BRIONES***

Fernando Rodríguez-Gallego
Universität Wien / GIC-Universidade de Santiago de Compostela
Departamento de Literatura Española, Teoría da Literatura e Lingüística Xeral
Facultade de Filoloxía. Campus Norte
15782 Santiago de Compostela
frgallego@gmail.com

RESUMEN: En este artículo se analizan las populares ediciones de los volúmenes de *Dramas* y *Comedias* de Calderón de la Barca que publicó Ángel Valbuena Briones en la editorial Aguilar; se ponen de relieve las directrices que siguió al confeccionar ambos tomos y, en particular, la fiabilidad de sus textos, teniendo en cuenta también los cambios y variantes incluidos en ediciones posteriores.

PALABRAS CLAVE: Calderón de la Barca, Ángel Valbuena Briones, Editorial Aguilar, edición de textos.

ABSTRACT: This article analyses the popular editions included in the volumes of Calderón de la Barca's *Comedias* and *Dramas* published by Ángel Valbuena Briones in the publishing house Aguilar; the guidelines of both volumes and, in particular, the reliability of its texts are highlighted, also taking into account the changes and variants included in subsequent editions.

KEY WORDS: Calderón de la Barca, Ángel Valbuena Briones, Editorial Aguilar, Textual criticism.

*A Luis Iglesias Feijoo,
sin cuyas generosidad y biblioteca este artículo no habría sido posible*

El germen inicial de este artículo surgió tras constatar que, frente a la general creencia en *una* edición de Valbuena Briones en Aguilar de las diferentes comedias de Calderón, se habían introducido sustanciales modificaciones en algunas de ellas de una edición a otra, como sucede en *Judas Macabeo* o *A secreto agravio secreta venganza*. Tal apreciación me

* La redacción de este artículo se ha visto beneficiada por mi participación en el proyecto de investigación «Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture. Including a Critical Edition of *El secreto a voces*» (P 24903-G23), financiado por el Austrian Science Fund FWF y desarrollado en la Universidad de Viena bajo la dirección de Wolfram Aichinger. Al tiempo, y como colaborador externo del Grupo de Investigación Calderón que dirige Luis Iglesias Feijoo en la Universidad de Santiago de Compostela, el artículo se incluye en los siguientes proyectos de investigación: DGICYT FFI2012-38956 (investigador principal: Luis Iglesias Feijoo) y «Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)» (proyecto Consolider CSD2009-00033; coordinador general: Joan Oleza).

condujo a realizar un análisis de las variaciones entre las diferentes ediciones de las *Obras completas* de Calderón en Aguilar, centrado en las de *Comedias* y *Dramas* acometidas por Ángel Valbuena Briones, que me permitieron observar que fueron más profundas de lo que se podría pensar. Por ello, y para no extenderme demasiado, daré en primer lugar algunos datos generales sobre estas ediciones, continuaré señalando algunas de las diferencias más importantes que presentan —atendiendo en particular a aquellas que se refieren a los criterios textuales seguidos— y por último me detendré en distintos ejemplos de las variantes textuales introducidas por Valbuena en algunas de las comedias recogidas en el tomo de *Dramas*.

En 1923 Manuel Aguilar fundó una editorial a la que puso su nombre y ya cinco años después inició una colección de *Obras eternas* con la que pretendía poner al alcance de los lectores en volúmenes elegantes y manejables, no solo las obras completas de los escritores más importantes de la historia de la literatura española, sino también de los de la universal. La colección se inició en 1928 con las *Obras completas* de Cervantes, a las que siguieron en los años siguientes las de otros importantes escritores del canon literario (Shakespeare, Dostoyevski, Quevedo...), en un proceso que solo se vio interrumpido por la Guerra Civil, aunque, terminada esta, seguiría Aguilar con su labor¹.

A Calderón le llegó su turno en 1932, año en el que Luis Astrana Marín publicó un volumen en el que recogía los *Dramas* del dramaturgo². Astrana dedicó el libro a Emilio Cotarelo y lo subtítulo pomposamente «Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos». La tarea de Astrana fue en apariencia admirable, pues en ese mismo año publicó, también para Aguilar, las *Obras completas* de Quevedo en dos volúmenes. En lo que respecta a Calderón, el trabajo debería haberse completado con otros dos tomos dedicados a las comedias y a los autos sacramentales, respectivamente, pero Astrana no llegó a concluir su labor.

Su volumen de *Dramas* se reeditó en tres ocasiones: en 1941 se publica una «segunda edición revisada» en la que se suprime la dedicatoria a Cotarelo y que materialmente es más pobre que la primera³. La introducción se dispone en dos columnas de apretada letra y se reduce de 63 a 49 páginas, aunque sin modificarse el texto, y también se comprimen los versos en las páginas de las comedias, por lo que de las 2311 páginas de 1932 se pasa a tan

¹ Sobre la historia de la editorial Aguilar pueden verse las memorias del propio Aguilar, 1964 (que no he podido consultar), y Blas Ruiz, 2012, así como el *blog Antigua editorial Aguilar*: <http://antiguaeditorialaguilar.wordpress.com/> [última consulta 22/11/2013].

² Astrana Marín, 1932.

³ Astrana Marín, 1941. En Blas Ruiz (2012: 169) se omite la existencia de esta edición.

solo 1405, pero el texto no parece cambiar. Cuatro años después, en 1945, se publica una tercera edición de nuevo con el marbete de «revisada»⁴, aunque los cambios son menores: la introducción pasa a estar redactada en letra cursiva —más agradable que la comprimida redonda de la edición anterior—, gana una página con respecto a 1941 y pasa a numerarse en arábigos. También se descomprime algo el texto de las comedias —sin llegarse a la agradable disposición de 1932—, aunque el número de páginas se mantiene estable: 1455. Por último, en 1951 aparece una nueva edición, que se sigue denominando «Tercera edición», a pesar de que el texto se ha compuesto de nuevo⁵. Probablemente porque ya estaría muy avanzada la edición de los autos y ya en marcha la de las comedias, por primera vez se titula el volumen:

OBRAS COMPLETAS

Tomo I

DRAMAS

frente a las ediciones anteriores, que se titulaban: «Obras completas (Dramas)», sin hacer referencia a ser un primer tomo de una serie. También se menciona explícitamente el plan de edición en estas páginas iniciales:

OBRAS COMPLETAS

de

Don Pedro Calderón de la Barca

(En tres volúmenes)

Tomo I. —*Dramas*

Tomo II. —*Comedias*

Tomo III. —*Autos sacramentales*

En la introducción se recupera la redonda, más legible que en 1941, por lo que aumenta hasta 52 páginas. El texto de las comedias no reproduce a plana y renglón el de la edición anterior, pero no parece haber cambios en el texto. Se ganan páginas con respecto a la edición de 1945 hasta alcanzarse las 1479, frente a las 1455 de aquella. Asimismo, se varía el índice,

⁴ Astrana Marín, 1945.

⁵ Astrana Marín, 1951.

que no solo recoge ya los títulos de las comedias y su página correspondiente, sino también las distintas jornadas.

Fue esta de 1951 la última edición de la publicada por Astrana, y, como se anunciaba en ella, el plan de las *Obras completas* ahora sí parecía estar en marcha. En 1952 un eximio estudioso de Calderón, Ángel Valbuena Prat, publicaba el volumen dedicado a los autos sacramentales⁶, y en 1956 el hijo de Valbuena Prat, Ángel Valbuena Briones, completaba la labor iniciada por Astrana con la publicación del de *Comedias*, tras lo que, en 1959, publicaría también un remozado volumen de *Dramas*, aparecido como cuarta edición y que sustituía al de Astrana, en proceso paralelo a lo que sucedió con las *Obras completas* quevedianas preparadas por don Luis, que por esos mismos años, a partir de 1958, fueron sustituidas por una edición debida a Felicidad Buendía⁷, sobrina de Manuel Aguilar.

En este artículo me interesarán sobre todo los tomos de *Comedias* y *Dramas* de Calderón preparados por Valbuena Briones, seguramente las ediciones de teatro calderoniano más populares de la segunda mitad del siglo XX y las más citadas, en gran medida por ser las únicas disponibles durante mucho tiempo para gran parte del repertorio calderoniano. La de las *Comedias* en 1956 supuso algunas modificaciones con respecto a la forma en que había planteado Astrana la suya de los *Dramas*. Astrana había escrito una introducción casi exclusivamente textual en la que repasaba las ediciones de las *partes* de Calderón, de acuerdo con lo que se sabía en su momento, y en medio de los extemporáneos exabruptos —en particular contra Vera Tassis⁸— que hacen en parte tan divertida la lectura de Astrana hoy en día. Al final de su introducción se enorgullece en especial de algunas de sus ediciones (*A secreto agravio secreta venganza*, *El mágico prodigioso*, *Yerros de naturaleza* y *El mejor amigo, el muerto*), de las que dice que son «textos definitivos» por seguir los respectivos autógrafos⁹ (lo que no es cierto, al menos en el caso de *A secreto agravio secreta venganza* y *El mágico prodigioso*, aunque esa es otra historia), y por último recoge la edición de los *Dramas*, que divide en *profanos* y *religiosos*, a los que suma, en apéndice, los escritos en colaboración. Astrana no se detiene casi nada en lo que podríamos denominar estudio literario del teatro de Calderón, y apenas incluye notas, la mayoría de las cuales, si no todas,

⁶ Valbuena Prat, 1952. Sobre esta edición puede verse Arellano, 2000: 136-137.

⁷ Buendía, 1958 y 1960.

⁸ Ver, por ejemplo, Astrana, 1932: XXXVIII y ss.

⁹ Astrana, 1932: LXIII.

reproducen o glosan algunas de las introducidas por Hartzzenbusch en su edición de la Biblioteca de Autores Españoles¹⁰.

Con Valbuena Briones cambian las tornas. Inicia su tomo de *Comedias* con un largo estudio de la época, la vida y el teatro de Calderón, con consideraciones sobre el género de las comedias y su posible subdivisión¹¹, y solo al final de la introducción dedica unas pocas páginas a señalar las ediciones que ha manejado¹², en un breve apartado muy poco riguroso sobre el que volveremos después. A continuación incluye la edición de las comedias, para la que sigue (sin indicarlo, lo que solo hará explícitamente en su posterior volumen de *Dramas*) un orden cronológico, basado sobre todo en Hilborn¹³, orden del que solo excluye las comedias novelescas, que decide agrupar por separado, al margen de las demás comedias, por su diferenciada modalidad, aunque esto solo lo indicará también en el volumen de *Dramas*.

Además de este orden cronológico, otra innovación importante debida a Valbuena es su decisión de incluir un breve prologo de entre dos y seis páginas (los de *Amor, honor y poder* y *Afectos de odio y amor* serán los que alcancen, respectivamente, estos números), según las comedias, en los que presenta escuetamente cada una de las editadas, prologos que, en particular en lo que se refiere a muchas de las obras del tomo, eran de lo muy poco que se había escrito sobre ellas.

Este esquema lo siguió también en su volumen de *Dramas*, publicado en 1959. Lo abre con una introducción que atiende a aspectos literarios, con apartados sobre temas, estilo o el concepto del drama, a lo que sigue una propuesta de clasificación de estas obras por su asunto¹⁴. Frente al volumen de *Comedias*, no tiene ahora un apartado específico para hablar del texto de las obras, información que queda relegada a las introducciones que antepone a cada pieza concreta. Como en *Comedias*, también en *Dramas* se sigue un orden cronológico basado fundamentalmente en Hilborn, lo que ahora sí se indica de manera explícita¹⁵ y, otra vez como en *Comedias*, tal orden cronológico solo se violenta al agruparse juntos al final del volumen los dramas mitológicos, lo que Valbuena justifica con el discutible criterio de «indicar la fuerte y diferenciada modalidad que poseen»¹⁶.

¹⁰ Sobre la magna edición de Hartzzenbusch de las comedias de Calderón, en cuatro tomos, para la Biblioteca de Autores Españoles, puede verse el excelente estudio de Germán Vega García-Luengos, 2008: 150-176.

¹¹ Valbuena Briones, 1956: 9-45.

¹² Valbuena Briones, 1956: 45-48.

¹³ Hilborn, 1938.

¹⁴ Valbuena Briones, 1959: 9-34.

¹⁵ Valbuena Briones, 1959: 31-32.

¹⁶ Valbuena Briones, 1959: 31.

La inclusión de estos dramas mitológicos, tales como *El mayor encanto, amor* o *La estatua de Prometeo*, también solventaba una laguna que había quedado en las *Obras completas* de Calderón según el tomo de *Dramas* de Astrana y el de *Comedias* del propio Valbuena, pues en ninguno de los se recogían estas obras de Calderón, hasta un total de diecisiete piezas. Astrana no las había incluido en su volumen de *Dramas* quizá pensando en hacerlo en un futuro tomo de *Comedias*, y Valbuena no las había llegado a editar en este cuando lo publicó por considerar que en el XVII el mito clásico tenía «una importancia y una trascendencia [...] que lo coloca dentro de la órbita de los dramas»¹⁷. La ausencia quedaba por fin arreglada en el tomo de *Dramas* que dio a la imprenta Valbuena.

En 1960 aparece una nueva edición del volumen de *Comedias* debido a Valbuena, que sigue básicamente a plana y renglón la edición anterior¹⁸, pero con un ligero desfase en la paginación, pues el prólogo general empieza ahora en la página 9, cuando en 1956 lo hacía en la 7, desfase de dos páginas que se mantiene en todo el volumen. Al margen de esto solo parece haber corrección de erratas, en ocasiones con poca fortuna, como cuando, en el título de la obra *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, el error *Marrisa* (por *Marfisa*) de 1956 se transforma en *Marisa* en 1960¹⁹.

Sin embargo, en 1966 Valbuena publica una nueva edición del volumen de *Dramas*, la quinta y última (a partir de ella solo se publicarán reimpresiones), y ahora los cambios son de importancia. En primer lugar, las páginas de la introducción general se reducen de veinticinco a solo dos²⁰, que tienen un mayor carácter de presentación del tomo y que se dedican casi en exclusiva a cuestiones textuales, cuando el mucho más largo prólogo de la edición anterior no les había dedicado ninguna atención. En segundo lugar, el orden de las piezas se altera, en ocasiones de manera importante, teniendo en cuenta nuevos datos en cuanto a su cronología. Llama la atención a este respecto que se eliminan de manera sistemática las alusiones a Hilborn en los prologuillos para situar cronológicamente las obras²¹. En tercer lugar, estos

¹⁷ Valbuena Briones, 1956: 44.

¹⁸ En la edición de *El maestro de danzar* de 1956 queda en la página 1541a un feo blanco anormalmente grande que se corrige en la de 1960 reduciéndose una línea de texto en cada columna de las páginas anteriores (1960: 1540-1543). Se trata de las únicas páginas que he detectado en las que la edición de 1960 no sigue a plana y renglón la de 1956.

¹⁹ Valbuena Briones, 1956: 45b; y 1960: 47b.

²⁰ Valbuena Briones, 1966: XI-XII.

²¹ Así sucede, por ejemplo, con las menciones de Hilborn realizadas en los prologuillos de las comedias *Los dos amantes del cielo*; *La hija del aire*; *La aurora en Copacabana*; *El gran príncipe de Fez*; *La fiera, el rayo y la piedra*; *El monstruo de los jardines*, o *Apolo y Climene* (1959: 770b, 1009b, 1357a, 1407a, 1727a, 1778b y 1864b n. 1), que son sistemáticamente suprimidas en las introducciones correspondientes de la edición de 1966. Otras dataciones en apariencia más imprecisas de la de 1959 (a *La niña de Gómez Arias* «la fecha que se le ha

prologuillos se modifican y se reducen, en ocasiones a menos de la mitad de páginas²², a pesar de lo cual, y como otra novedad, se introduce una bibliografía para cada una de las comedias tratadas, que puede ir desde dos o tres entradas, en comedias poco trabajadas, hasta dos o tres páginas —recuérdese que con su letra menuda y a dos columnas— en el caso de las obras mayores. En cuarto lugar, se elimina la edición de *Céfalo y Pocris*, que cerraba el tomo de 1959²³ de manera un tanto sorprendente, por tratarse de una comedia burlesca. Pero no se traslada la pieza al volumen de *Comedias*, como sería lo esperable, sino que sencillamente desaparece de la edición de *Obras completas*, a pesar de que en el prólogo de la obra en la edición de 1959 no expresaba Valbuena dudas sobre la autoría de Calderón. Por último, se introducen también considerables variantes textuales que afectan a gran parte de las obras, en un grado difícil de determinarse si no se realiza el consiguiente cotejo. Las noticias textuales en los prologuillos de la nueva edición, siempre breves, tienden a hacerse más rigurosas y completas que en 1959, aunque en 1966 en pocas ocasiones se explicitará qué texto se sigue en la edición, algo que sí se solía hacer en la de 1959, se correspondiese tal información con la realidad o no. En suma, da la impresión de que Valbuena Briones, en esta nueva edición, está haciendo frente a críticas que hayan podido recibir sus ediciones anteriores, particularmente en lo relativo a su falta de atención a la faceta textual, a lo poco afortunado de algunas dataciones, acaso por seguir a Hilborn con demasiada fidelidad, o a la omisión de referencias bibliográficas en sus prologuillos, que contaban con un carácter más *ensayístico*, por así decir. Al tiempo, también es posible que la editorial le presionase para intentar reducir páginas en el tomo, lo que consigue, pues pasan de 2284 a 2144 (más doce de prólogo numeradas en romanos).

asignado es la de 1638 o 1639», 1959: 1083a; «La fecha de su redacción [de *Los hijos de la fortuna*] se sitúa entre los años de 1651 a 1653», 1959: 1130b) también se eliminan en 1966, quizá por estar basadas asimismo en Hilborn.

²² De manera no sé en qué medida anecdótica, puede apuntarse que de estos prologuillos tienden a suprimirse de manera sistemática las referencias que se hacen en 1959 al *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria como posible fuente de algunas obras de Calderón. Así sucede en *Apolo y Climene*; *El hijo del Sol*, *Faetón*, o *La estatua de Prometeo* (1959: 1864b, 1911-1912 y 2079-2082). En otros casos se mantiene la referencia a la obra de Vitoria, aunque sin señalarse que sea la fuente inmediata. Así, en el prologuillo de *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, mientras que en 1959 apuntaba Valbuena: «Fuente inmediata es la relación que hace de este mito el P. Baltasar Vitoria» (1959: 1820a), a lo que seguía una larga cita con el texto de Vitoria, en 1966 se limita a decir: «Baltasar de Vitoria narra las famosas aventuras en el libro tercero de *Theatro de los dioses de la gentilidad* (ed. consultada de 1675)» (1966: 1639a). En el prologuillo de *Ni Amor se libra de amor*, se menciona en ambas ediciones al padre Vitoria, pero en este caso porque es el propio Vitoria, ya en la tercera parte de su obra, de 1675 —según Valbuena—, quien alaba a Calderón (1959: 1994; 1966: 1942-1943). Sin embargo, la noticia es errónea, pues esta tercera parte fue escrita por el padre trinitario Juan Bautista Aguilar y publicada en 1688.

²³ Valbuena Briones, 1959: 2247-2277.

Me interesa ahora analizar brevemente el texto de las ediciones de Valbuena. Como mencioné, la introducción preparada por Astrana para la suya se detenía sobre todo en las ediciones antiguas del teatro de Calderón, aunque luego la práctica seguida por él distase mucho de lo apuntado en la introducción. Valbuena, sin embargo, ya desde un principio parece no prestar mucha atención a las cuestiones textuales. Así, en el apartado «Nuestra edición» del volumen de *Comedias* dice que «Para el texto hemos seguido aquellas colecciones que nos han merecido mayor seguridad»²⁴. Y sigue: «A pesar de que nuestro criterio es el de que las comedias que recogió Vera Tassis en nueve volúmenes diferéncianse muy poco de las otras impresiones, hemos prescindido en lo posible de ellas, consultando especialmente las cuatro primeras partes que aparecieron durante la vida del autor y que manifiestan mayor confianza»²⁵. Nótese la mezcla entre, por un lado, asegurar que la edición de Vera Tassis no se diferencia mucho de los otros testimonios, lo cual es muy incierto en no pocos casos, y, al mismo tiempo, influenciado probablemente por el general rechazo que había despertado Vera en la primera mitad del xx, en particular en Astrana²⁶, declarar que se siguen otros testimonios, en especial en las comedias publicadas en las cuatro primeras partes aparecidas en vida del autor. En todo caso, esta última postura será la predominante, pues, al menos sobre el papel, Valbuena no declarará nunca seguir el texto de alguna edición de Vera en ninguna de las comedias.

A continuación da Valbuena una lista de ejemplares que dice haber manejado. De la *Primera parte* utiliza uno (BNE R/12588) de la segunda edición, de 1640, la conocida desde algunos años después como VSL²⁷. Para la *Segunda parte* se sirve de un ejemplar sin portada de la BNE (T-I-156) del que afirma: «No cabe duda de que ésta es la primera impresión de la segunda parte»²⁸; sin embargo, se trata de un ejemplar de la edición contrahecha conocida como Q, por lo que no debía de conocer Valbuena el esclarecedor artículo de Heaton sobre la *Segunda parte* publicado veinte años antes en la *Hispanic Review*, ni otros como el de Oppenheimer sobre el texto de *El astrólogo fingido*²⁹. Para la *Tercera parte* maneja un ejemplar (BNE R/10637) de la edición príncipe genuina, *Excelmo.*, aunque Valbuena no tiene

²⁴ Valbuena Briones, 1956: 45a.

²⁵ Valbuena Briones, 1956: 45a.

²⁶ Puede verse al respecto Rodríguez-Gallego, 2013.

²⁷ Valbuena en su sucinta descripción no menciona a Gabriel de León, por lo que parecería tratarse más bien de un ejemplar de VS, la edición contrahecha a la que dio lugar la de 1640 muchos años después. Sin embargo, la signatura mencionada por Valbuena sí se corresponde con un volumen VSL.

²⁸ Valbuena Briones, 1956: 46b.

²⁹ Heaton, 1937; Oppenheimer, 1948.

en cuenta tal distinción, pues en su descripción desarrolla la abreviatura en *Excelentísimo*, como hace la edición contrahecha de la *Tercera parte* unos diez años posterior³⁰. De la *Cuarta parte* utiliza un ejemplar de la primera edición, de 1672, aunque no dice cuál sea. En cuanto a la *Quinta parte* de 1677, se sirve de uno de la Biblioteca Nacional, el R/12589 (con errata en el 9, pues en la edición de Valbuena se lee: «R/12586»), y añade una sorprendente noticia, ya que, según Valbuena, «[e]ste volumen lleva un soneto dedicado a Vera Tassis, lo que contrasta con los ataques que hizo a esta edición, no sin razón, este caballero en su *Verdadera quinta parte...*»³¹; pero Valbuena parece confundirse, pues la *Quinta parte* no incluye tal soneto, y solo un folio de preliminares, con aprobación, tasa y tabla. En la *Verdadera quinta parte*, editada por Vera Tassis en 1682, sí hay un soneto escrito por el propio Vera como epitafio de Calderón³².

Después de esta *Quinta parte* Valbuena cita la *Séptima*, pero no la *Verdadera quinta*, la *Sexta*, la *Octava* ni la *Novena*, por lo que da la impresión de que acaso solo mencione algunos ejemplares que debía de tener a mano en la Biblioteca Nacional. A continuación añade una lista de otras colecciones consultadas³³, en la que incluye la *Cuarta parte de diferentes autores dirigidos* (error por *dirigidas*, que concuerda con *comedias*) a don Bernardino Blancalana, de 1653 (se trata de la *Cuarta parte* de la colección de *Escogidas*³⁴), dos tomos de *Jardín ameno*, la *Parte XXXI de las mejores comedias que hasta aquí han salido* (Barcelona, 1638; se trata de la *Parte XXXI* de la colección de *Diferentes autores*³⁵), unos cuantos tomos de *Escogidas* (sin dar signatura), además de Apontes, García de la Huerta, Keil y algunos tomos de varias poco individualizados y cuyas signaturas menciona, y que parecen ser tomos de sueltas encuadernadas juntas por alguien que se conservan en la Biblioteca Nacional, aunque Valbuena quizá no sea consciente de ello. Y añade: «Hemos consultado igualmente muchas comedias sueltas que se encuentran en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Ayuntamiento»³⁶. Sobre la edición de Hartzembusch, que será su fuente textual primordial, señala: «Hemos adoptado las acotaciones necesarias para comprender el texto de la conocida edición de Hartzembusch [...]. Sin embargo, hemos prescindido de la división en escenas, producto típicamente romántico», algo que ya había hecho Astrana. Y por último

³⁰ Sobre estas dos ediciones de la *Tercera parte* pueden verse Wilson, 1962, y Cruickshank, 1970.

³¹ Valbuena Briones, 1956: 47b.

³² Calderón, *Verdadera quinta parte*, fol. ¶¶₃v.

³³ Valbuena Briones, 1956: 47b-48.

³⁴ Ver Cotarelo, 1931-1932.

³⁵ Profeti, 1988: 97-103.

³⁶ Valbuena Briones, 1956: 48b, como las dos citas siguientes.

indica: «Hemos adoptado las variantes que nos han parecido más oportunas y merecedoras de mayor confianza».

Si atendemos ya a los prologuillos con que Valbuena encabeza las diferentes comedias, parece que va cumpliendo lo apuntado en la introducción general. Así, dice seguir la *Primera parte* de Calderón para las comedias contenidas en esta: *Lances de amor y fortuna*, *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *Peor está que estaba* y *La puente de Mantible*, con la particularidad de que, si para las citadas en segundo, tercer y cuarto lugar menciona explícitamente la edición de 1640 que citaba en la introducción, para *Lances* dice seguir la de 1636, mientras que para *La puente* no indica año.

Sin embargo, las cosas se complican en lo que respecta a la *Segunda parte*. Así, dice seguirla para *El astrólogo fingido*, *El galán fantasma* y *Argenis y Poliarco*, de acuerdo con lo expuesto en la introducción. Pero para *Amor, honor y poder*, primera comedia del tomo, no menciona la *Segunda parte*, y dice: «Para el texto de *Amor, honor y poder* hemos seguido una edición suelta que se encuentra en la Biblioteca del Ayuntamiento de Madrid. No lleva fecha»³⁷. Esta imprecisión se acentúa con *Hombre pobre todo es trazas*, de la que dice Valbuena que se imprimió en 1637³⁸, aunque sin mencionar la *Segunda parte*, y en nota apunta: «Para el texto de *Hombre pobre todo es trazas* seguimos la edición *Comedias sueltas*. Sin fecha»³⁹. Difícil resulta saber qué edición sea. Probablemente se trate de un volumen en el que se encuadernaron juntas diferentes sueltas, aunque, con los datos que ofrece Valbuena, imposible es saberlo.

Para la *Tercera parte* de nuevo parece respetar Valbuena lo expuesto en la introducción, pues dice seguirla en las comedias recogidas en ella: *Mañanas de abril y mayo*, *También hay duelo en las damas* y *El maestro de danzar*, aunque la imprecisión vuelve a aparecer al tratar de *Afectos de odio y amor*, a pesar de que le dedica hasta seis páginas de prologuillo. Valbuena no dice qué texto sigue y solo indica que «[f]ue impresa por vez primera en

³⁷ Valbuena Briones, 1956: 56b. De acuerdo con la tesis doctoral de Zaida Vila sobre *Amor, honor y poder*, debe de tratarse de la suelta C/18862(18) de la Biblioteca Histórica de Madrid, que tiene el siguiente colofón, carente de fecha: «Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Jerónima; y asimismo un gran surtido de Comedias antiguas, Tragedias y Comedias modernas, Sainetes y Entremeses: por docenas a precios equitativos». De acuerdo con Vila (2013: 210), «La Biblioteca Histórica de Madrid la ha catalogado con una fecha entre 1790 y 1820. Reproduce casi de manera íntegra VT, aunque mejora su puntuación de manera notable e introduce algunas variantes, ninguna de ellas de importancia». Se trata, pues, de una suelta bastante tardía que depende del texto de Vera Tassis, lo que, de acuerdo con lo expuesto por Valbuena en su introducción, debería desacreditarla.

³⁸ Valbuena Briones, 1956: 201a.

³⁹ Valbuena Briones, 1956: 201b, n.1.

1644»⁴⁰. Sin embargo, no hay —al menos que se sepa— testimonio alguno de la comedia impreso en ese año, de tal manera que parece haber una errata por «1664», año de edición de la *Tercera parte* en que se incluyó la comedia, aunque no lo indique Valbuena.

Para las dos comedias de la *Cuarta parte* recogidas en el tomo, *El encanto sin encanto* y *El conde Lucanor*, sí dice seguir esta, como también dice servirse de la *Quinta parte* para *El jardín de Falerina*. En cuanto a *No hay burlas con el amor*, menciona que se publicó en la *Quinta parte* con el título *La crítica del amor*, pero señala en nota, sin mayores precisiones: «Para el texto, una edición suelta»⁴¹. No llega a señalar Valbuena cómo la *Quinta parte* fue desautorizada por Calderón, aunque sí apunta en la introducción general que «[e]l texto [de la parte] no ofrece muchas garantías»⁴².

Esta falta de precisión que se aprecia ya en las comedias incluidas en las cinco partes publicadas en vida de Calderón, se acentúa en las demás. Cuando existe una edición de la obra en cuestión en alguna parte de la colección de *Escogidas*, Valbuena tiende a decir que sigue esa edición (así sucede con *Nadie fie su secreto*; *Fuego de Dios en el querer bien*; *Guárdate del agua mansa*; *Mujer, llora y vencerás*; *Cuál es mayor perfección*; *Cada uno para sí*, y *Dicha y desdicha del nombre*). También sigue el volumen *El mejor de los mejores libros que ha salido de comedias nuevas* (Alcalá, 1651) en las tres comedias del tomo recogidas en él: *Mañana será otro día*, *El alcaide de sí mismo* y *Los empeños de un acaso*⁴³, aunque Valbuena siempre conserva el título habitual a partir de las ediciones de Vera Tassis, a pesar de que el texto que dice seguir titule la comedia de otra manera⁴⁴. En otros casos, Valbuena indica que la obra se publicó en tal o cual colección de *Escogidas*, aunque no dice explícitamente qué texto sigue: *Amigo, amante y leal*; *Para vencer a amor, querer vencerle*; *El escondido y la tapada*; *La señora y la criada*; *Antes que todo es mi dama*; *Las manos blancas no ofenden*; *No siempre lo peor es cierto*, y *Auristela y Lisidante*⁴⁵. En otras ocasiones, aunque mencione que la obra se publicó en alguna parte de *Escogidas*, Valbuena sigue otra edición, a veces una suelta de la que no da datos, aunque sí la signatura (*Mejor está*

⁴⁰ Valbuena Briones, 1956: 1752b.

⁴¹ Valbuena Briones, 1956: 493b, n. 1.

⁴² Valbuena Briones, 1956: 47b.

⁴³ En *Los empeños de un acaso* sigue el texto de *El mejor de los mejores libros...* a pesar de que el propio Valbuena dice que «[e]ste texto tiene muchas irregularidades de estilo y de estructura que probablemente se deberán a los copistas» (1956: 1039a).

⁴⁴ Así sucede con *Los empeños de un acaso* (*Los empeños que se ofrecen en El mejor de los mejores...*), *El alcaide de sí mismo* (*El guarda de sí mismo en El mejor de los mejores...*), *Nadie fie su secreto* (*No guardas tú tu secreto en Escogidas II* —Valbuena modifica por error el título en *No guardes tú tu secreto*—), entre otras.

⁴⁵ Valbuena dice que *Auristela y Lisidante* se publicó en las partes 19 y 20 de *Escogidas* (1956: 2003b), pero se trata de un error, pues la comedia solo está recogida en la *Parte XX*.

que estaba, *Agradecer y no amar*); o bien «la impresión incluida en la colección *Jardín ameno de varias y hermosas flores, cuyos matices son...*, parte XVI»⁴⁶ (*Gustos y disgustos no son más que imaginación*).

Para otras comedias las noticias textuales pueden llegar a ser más vagas. Así, al editar *Basta callar* apunta como texto base una suelta, que identifica y cuya signatura señala⁴⁷. Pero para editar *No hay burlas con el amor* y *Con quien vengo, vengo* dice seguir también una edición suelta, aunque sin dar mayores precisiones. La única ocasión en la que afirma servirse de un testimonio no impreso se corresponde con *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, en cuyo prologuillo señala: «Para el texto seguimos el manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional»⁴⁸, aunque ya comparando su edición con la de Hartzzenbusch es fácil apreciar que suprime varios elementos presentes en este manuscrito (la descripción en prosa, la loa, el sainete). Y Valbuena aún puede llegar a ser más impreciso, pues para las comedias *La banda y la flor*; *Bien vengas, mal, si vienes solo*; *El acaso y el error*; *La desdicha de la voz*; *Primero soy yo*; *El secreto a voces*, y *El castillo de Lindabridis* no indica ni qué testimonios se conservan de ellas ni qué texto sigue él en su edición.

En todo caso, lo que acabo de apuntar se refiere a lo que dice haber seguido Valbuena, no a lo que haya hecho en realidad. Así, en lo que respecta a *El astrólogo fingido*, comedia publicada en la *Segunda parte*, señala Valbuena que será este el texto que siga. Sin embargo, de la comedia se conserva una edición en la *Parte 25* de la colección de *Diferentes autores* (Zaragoza, 1632) que difiere considerablemente de la tradición de la *Segunda parte*. Hartzzenbusch conoció ambas y, en la creencia de que las dos estaban corruptas, decidió combinarlas en su edición de la BAE, y este texto taraceado es el que reproduce Valbuena, como se aprecia ya desde el inicio de la obra:

<i>Segunda parte</i>	<i>Parte 25 Diferentes</i>	Hartzzenbusch / Valbuena
Llevaba un vestido airoso sin guarnición ni bordado, y con lo bien sazonado no hizo falta lo costoso (vv. 5-8)	Llevaba un vestido airoso sin guarnición ni bordado, que con lo bien sazonado no hizo falta lo costoso; cabos blancos sin cuidado,	Llevaba un vestido airoso sin guarnición ni bordado, que con lo bien sazonado no hizo falta lo costoso; cabos blancos sin cuidado,

⁴⁶ Valbuena Briones, 1956: 955 n. 2.

⁴⁷ Sin embargo, en este caso la decisión de Valbuena es particularmente poco satisfactoria, ya que en el prologuillo ha citado un trabajo de Treviño sobre las dos redacciones de la comedia (Valbuena, 1956: 1707b), por lo que debería ser consciente de los problemas textuales de esta y, en consecuencia, editar su testimonio más autorizado, el manuscrito Res. 91 de la Biblioteca Nacional.

⁴⁸ Valbuena Briones, 1956: 2096b, n. 3.

**valona y vueltas muy grandes
con muchas puntas de Flandes;
en fin, muy a lo soldado.**
(vv. 5-12)

**valona y vueltas muy grandes
con muchas puntas de Flandes;
en fin, muy a lo soldado⁴⁹.**

Basta realizar algunas catas en las diferentes comedias para apreciar que la edición de Hartzzenbusch fue la base primordial de la de Valbuena, aunque este sí muestra en algunas ocasiones haber consultado otros testimonios que, sin embargo, no parece haber seguido mayoritariamente⁵⁰, sino solo a través de consultas quizá puntuales que le permitieron comprobar que a veces no coincidían con la edición de Hartzzenbusch, de lo que Valbuena deja constancia en algunas notas con la presumible finalidad de dar una suerte de pátina de rigor textual a su edición.

Pero gran parte de estas notas «textuales» están tomadas del propio Hartzzenbusch, aunque Valbuena nunca reconozca esta deuda. Así sucede con la mayor parte de las ocasiones en las que se señalan lagunas con líneas de puntos y se anotan en comedias como *No hay burlas con el amor*; *Bien vengas, mal, si vienes solo*; *Gustos y disgustos no son más que imaginación*; *Con quien vengo, vengo*; *El encanto sin encanto* o *Auristela y Lisidante*⁵¹. Valbuena en ocasiones simplifica la nota de Hartzzenbusch, como cuando la de este en *Auristela y Lisidante* «Faltan dos versos de esta quintilla»⁵² se transforma en un simple «Faltan versos»⁵³; en *Dicha y desdicha del nombre* la métrica no delata ninguna ausencia de versos, pero Hartzzenbusch incluye una línea de puntos y anota: «Principiar una relación diciendo: *Al cabo de algunos días*, no es muy acertado ni es propio de Calderón. Más abajo pide Violante a Serafina que le perdone el contarle su vida *tan por extenso*, cuando apenas le ha dicho nada de ella. Uno y otro son indicios de que se ha suprimido aquí un buen pedazo de romance»⁵⁴; Valbuena mantiene la línea de puntos, pero reduce la nota a un simple «Faltan versos»⁵⁵, sin mayor explicación.

En otras ocasiones son notas aclaratorias las que Valbuena toma de Hartzzenbusch, aunque resulta difícil encontrar un patrón, pues no todas las de Hartzzenbusch pasan a la

⁴⁹ Hartzzenbusch, 1848-1850: vol. 1, 573a; Valbuena Briones, 1956: 127.

⁵⁰ Con respecto a *El galán fantasma*, comedia también publicada en la *Segunda parte*, señala Noelia Iglesias (2013: 420-421) que Valbuena mezcla el texto de Hartzzenbusch, su presumible texto base, con algunas variantes tomadas de la edición contrahecha de la *Segunda parte* conocida como Q.

⁵¹ Valbuena Briones, 1956: 511, 619, 962, 1132, 1605, 2010.

⁵² Hartzzenbusch, 1848-1850: vol. 3, 631b.

⁵³ Valbuena Briones, 1956: 2010.

⁵⁴ Hartzzenbusch, 1848-1850: vol. 3, 616b.

⁵⁵ Valbuena Briones, 1956: 1829, n. 1.

edición de Valbuena. Sí reproduce las de *El galán fantasma*; *El escondido y la tapada*; *El secreto a voces*; *Mujer, llora y vencerás* o *El maestro de danzar*⁵⁶. Otras veces, menos, la nota parece deberse al propio Valbuena, como cuando anota *ponleví* en *El escondido y la tapada* o el nombre de *Patacón* en *Las manos blancas no ofenden*⁵⁷.

Y hay asimismo, como se apuntó poco antes, otras notas «textuales» que parecen mostrar que Valbuena consultó en ocasiones algunas de las ediciones que decía seguir, aunque no de manera muy sistemática. La finalidad de estas notas, que no pasan de una, dos o tres en las comedias en que se incluyen, parece ser, en la mayor parte de las ocasiones, dar a la edición de Valbuena una cierta impresión de fiabilidad, de rigor textual, y siempre permanece la duda en el lector de por qué se anotan esas variantes, muchas veces poco relevantes, antes que otros problemas textuales más graves. La respuesta parece deberse las más de las veces a la casualidad, al proceso aleatorio que hace reparar en unas antes que en otras.

En todo caso, a través de algunas notas Valbuena da muestra de haber consultado otro texto más allá de Hartzenbusch en comedias de la *Primera parte* (*Lances de amor y fortuna*, *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar*, *La puente de Mantible*⁵⁸), la *Segunda parte* (*Hombre pobre todo es trazas*, *El galán fantasma*, *Argenis y Poliarco*⁵⁹), en algunas otras publicadas en tomos de *Escogidas* (*Amigo, amante y leal*; *Mejor está que estaba*; *Cada uno para sí*⁶⁰), así como en las recogidas en *El mejor de los mejores libros* (*Mañana será otro día*, *El alcaide de sí mismo*, *Los empeños de un acaso*⁶¹).

Pero esta cierta apariencia de rigor textual, aunque realmente no sea tal, se empaña ante notas que dejan perplejo al lector, dada la imprecisión de que hace gala en ellas Valbuena. Así sucede con una de las notas de *Hombre pobre todo es trazas*. En un lugar Valbuena edita: «¿Qué hay, Isabel?», y anota: «En el texto que seguimos dice así: “¿Qué ay, Isabela?”. Sin embargo, hemos preferido escoger la variante que utiliza Hartzenbusch»⁶². La lectura editada por Valbuena no solo es de Hartzenbusch, sino que estaba ya en la príncipe de la *Segunda parte* y en la edición de Vera Tassis; de hecho, la lectura extraña es la de su texto base, que,

⁵⁶ Valbuena Briones, 1956: 658, 699, 701, 1224, 1414, 1416, 1543 y 1555.

⁵⁷ Valbuena Briones, 1956: 681 y 1078.

⁵⁸ Valbuena Briones, 1956: 196, 243, 264, 303, 1862 y 1872.

⁵⁹ Valbuena Briones, 1956: 228-229, 1949. Sobre el texto de *El galán fantasma* puede verse Iglesias Iglesias, 2013: 420-421.

⁶⁰ Valbuena Briones, 1956: 350-351, 403, 1691.

⁶¹ Valbuena Briones, 1956: 762-763, 823, 1047, 1073.

⁶² Valbuena Briones, 1956: 228.

como ya se mencionó, no ha precisado bien cuál sea. Otro caso sorprendente lo hallamos en *Mañanas de abril y mayo*, para la que Valbuena dice seguir la *Tercera parte* de Calderón. En un pasaje deja en blanco la intervención de un personaje, Lucía, y añade una nota: «Falta el verso correspondiente a este personaje en el original»⁶³. Sin embargo, el verso sí está en la *Tercera parte*, en el ejemplar teóricamente manejado por Valbuena, de acuerdo con la introducción general: «Desta manera te vas?», dice Lucía. Y el verso también está en las ediciones de Vera Tassis, Keil y Hartzenbusch, de tal modo que no se sabe de dónde habrá sacado Valbuena esa supuesta omisión.

Algo similar sucede a propósito de *La puente de Mantible*, comedia publicada en la *Primera parte* de Calderón. En un momento de la obra edita Valbuena «¡Qué horror!», y anota: «El texto que seguimos dice: “¡Qué error!”»⁶⁴. En efecto, *Qué error* es la lectura de la edición príncipe de la *Primera parte*. Algo después añade una nueva nota: «Faltan en el texto que seguimos estos versos con que finaliza la jornada segunda y que aparecen en ediciones posteriores, v. g. Vera Tassis»⁶⁵. Sin embargo, en esta ocasión de nuevo asalta la perplejidad al lector, pues los versos aludidos, un total de dieciocho, sí están presentes en las ediciones antiguas de la *Primera parte*, como también en la de Hartzenbusch, quien no anota nada, de tal manera que resulta difícil saber qué texto estaría siguiendo Valbuena.

Los parámetros señalados para el tomo de *Comedias* se repetirán en el de *Dramas* de 1959. Así, Valbuena de nuevo dirá seguir las cinco primeras partes de Calderón para las obras recogidas en ellas⁶⁶; recurrirá también a las colecciones de *Escogidas* (en *De un castigo tres venganzas*, *El alcalde de Zalamea*, *El José de las mujeres*, *La exaltación de la cruz*, *Las armas de la hermosura*, *Celos aun del aire matan*) y a sueltas (para *Las tres justicias en*

⁶³ Valbuena Briones, 1956: 590.

⁶⁴ Valbuena Briones, 1956: 1862.

⁶⁵ Valbuena Briones, 1956: 1872.

⁶⁶ Con algunas excepciones, como *La vida es sueño*, sobre la que dice: «Para el texto seguimos la edición de A. Buchanan, que se basó en la edición príncipe, según el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Real de Múnich» (Valbuena Briones, 1959: 365, n. 1); para *Los hijos de la Fortuna*, *Teágenes y Cariclea*, incluida en la *Tercera parte*, dice seguir «una suelta impresa por Francisco Suria [sic], año de 1771» (1959: 1131, n. 1). De *Fineza contra fineza*, recogida en la *Cuarta parte*, no indica ni en dónde se publicó ni qué texto va a seguir. En cuanto a *El mayor monstruo del mundo*, se detiene en su texto más de lo habitual: «Esta obra está incluida en la *Segunda parte de comedias de Calderón*, Barcelona [sic], 1637. Nosotros hemos estudiado el texto cuidadosamente. Se encuentra en muy malas condiciones y difiere en mucho de las ediciones posteriores. Especialmente el segundo y tercer acto se separan de la redacción del que nosotros hemos escogido. A pesar de que algunas variantes de la edición de la *Segunda parte*... nos parecen más propias del estilo de Calderón, y poseen un mayor valor poético, nos hemos visto obligados a dejar su publicación: tal es el estado de corrupción en que se encuentra. Sin embargo, recogemos aquellas variantes que nos parecen oportunas con el objeto de dar una mayor brillantez al texto» (1959: 441). A pesar de ello, la solución que adopta no resulta muy satisfactoria, pues decide seguir «una edición suelta del siglo XVII, sin fecha y que tiene la signatura T/5119, en la Biblioteca Nacional» (1959: 441).

una⁶⁷, *El segundo Scipión*, *Duelos de amor y lealtad*, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*⁶⁸, *Céfalo y Pocris*). En ocasiones mencionará algunos testimonios antiguos de la comedia en cuestión, pero sin indicar de manera explícita cuál sigue él en su edición (en *Los tres afectos de amor*, *El postrer duelo de España*, *Los tres mayores prodigios*, *Amado y aborrecido*), o bien de nuevo no indicará ni en dónde se editó la comedia ni qué texto sigue (en *La cisma de Ingalaterra* y *Fineza contra fineza*). En un caso acude a la serie de *Jardín ameno* (para *La sibila del oriente*), y en otro a una edición preparada por su padre (en *El mágico prodigioso*).

A veces la vaguedad de Valbuena vuelve a referirse a la poca precisión con la que identifica el texto que sigue. Así, en lo que respecta a *Los cabellos de Absalón* apunta: «Para la edición hemos seguido el texto que se incluye en la novena parte de Comedias Nuevas, según el ejemplar que se conserva en la Biblioteca del British Museum, sig. 1072, h. 9»⁶⁹. Podría parecer que maneja una edición de la *Novena parte* de la colección de *Escogidas*; sin embargo, y como se aprecia en la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, se trata de una suelta incluida «[e]n un volumen llamado *Comedias Nuevas*. P. IX»⁷⁰ que fue tomada como base por Gwynne Edwards en la suya⁷¹. Este mismo volumen de *Comedias nuevas*, de nuevo concediéndole visos de autenticidad, dice utilizarlo Valbuena en su edición de *El pintor de su deshonra*⁷², y también en lo que se refiere a *De un castigo, tres venganzas* y *Las cadenas del demonio* parece considerar genuino un volumen de *Comedias de varios autores*, parte XIX, que afirma tomar como base en sus respectivas ediciones⁷³. Tal volumen, sin embargo, no se corresponde con la *Parte XIX* de la colección de *Escogidas* y probablemente se trate de algún tomo de alguna biblioteca en el que están diferentes sueltas encuadernadas juntas. Lo mismo sucede con otro de *Comedias de varios autores* —no se especifica en esta ocasión ninguna parte— que dice manejar Valbuena para *Luis Pérez, el gallego* y *Los dos amantes del cielo*⁷⁴.

⁶⁷ Sobre esta obra señala Valbuena en nota: «Seguimos una edición suelta, según el ejemplar que se halla en la Biblioteca Nacional con la signatura T/12.790» (1959: 521, n. 1), sin justificar el porqué de la elección. De acuerdo con la edición moderna de Benabu (1991: 80-82), esta suelta omite sesenta y siete versos y se basa en el texto de *Escogidas*, del que reproduce diferentes errores. Haciendo unas calas en la edición de Valbuena se aprecia con facilidad que sigue en último término la de Vera Tassis, probablemente a través de Astrana (Valbuena reproduce los vv. 2413-2414, solo incluidos en la edición de Vera y sus descendientes).

⁶⁸ *Las tres justicias en una* y *Fortunas de Andrómeda y Perseo* también se editaron en partes de *Escogidas*.

⁶⁹ Valbuena Briones, 1959: 665b.

⁷⁰ Rodríguez Cuadros, 1989: 92. Según la misma autora, la edición de Hartzzenbusch «[e]s claramente la fuente de las ediciones de Astrana Marín, Valbuena Briones y, en parte, de la de Francisco Ruiz Ramón» (1989: 103).

⁷¹ Edwards, 1970.

⁷² Valbuena Briones, 1959: 966, n. 1.

⁷³ Valbuena Briones, 1959: 179, n. 1, y 737, n. 1.

⁷⁴ Valbuena Briones, 1959: 144, n. 1, y p. 771, n. 1.

Por otra parte, Valbuena vuelve a marginar por completo las ediciones de Vera Tassis como supuestos textos base.

Esta imprecisión a la hora de señalar el texto que se sigue encubre que, en la mayor parte de los casos, se limita Valbuena a reproducir el de Astrana —en los casos en los que la comedia hubiese sido recogida por este en su tomo de *Dramas*— o el de Hartzenbusch. Así, en la primera jornada de *La cisma de Ingalaterra* edita Valbuena:

Y es hombre de tal humor
que siempre anda adivinando:
.....
decir las cosas futuras.
CARLOS Mira que vienen entrando⁷⁵.

Y anota: «Falta un verso». En efecto, estamos ante una redondilla trunca, pues carece de un verso que rime con *futuras*. Si acudimos a la reciente edición crítica de Escudero, vemos que este edita:

Y es hombre de tal humor
que siempre anda adivinando:
decir las cosas futuras
son sus temas y locuras.
CARLOS Mira que vienen entrando. (vv. 480-484; cursiva mía)

El verso «son sus temas y locuras» está también en la edición de Ruiz Ramón y, antes, en la de Hartzenbusch y en la príncipe, la *Octava parte* de Calderón editada por Vera Tassis. La sorpresa surge, sin embargo, cuando se constata que Escudero no recoge variante alguna para ese verso, de tal manera que Valbuena parece haberse inventado la laguna. La omisión, sin embargo, provenía de Astrana, que editó, probablemente por error:

Y es hombre de tal humor
que siempre anda adivinando:
decir las cosas futuras.
CARLOS Mira que vienen entrando⁷⁶.

Así, pues, Valbuena copia el texto de Astrana, pero se da cuenta de que hay una laguna, por lo que la señala con una línea de puntos y en nota, aunque no acude a fuentes antiguas, ni siquiera a Hartzenbusch, que le habrían ayudado a solventarla sin mayor problema⁷⁷.

⁷⁵ Valbuena Briones, 1959: 563a.

⁷⁶ Astrana Marín, 1932: 704.

Otro lugar en el que Valbuena sigue de cerca a Astrana lo encontramos en *La devoción de la cruz*, comedia recogida en la *Primera parte* de Calderón (1636). En esta, y frente a su costumbre, Astrana no siguió al pie de la letra a Hartzzenbusch, pues incluyó en su texto la conocida escena de los juicios de Eusebio, en la que este dialoga con un pintor, un poeta y un astrólogo, escena no presente en el texto de *La devoción de la cruz* y que proviene de la primera versión de esta, *La cruz en la sepultura*⁷⁸. El pasaje no estaba en Hartzzenbusch, base habitual de Astrana, pero este no anotó de dónde lo tomaba, como tampoco llamó la atención sobre el hecho de estar incluyendo versos no presentes en la rama de la *Primera parte* de Calderón⁷⁹. Valbuena, que debía de seguir el texto de Astrana, reproduce la escena, pero se percató de que no estaba presente en la *Primera parte*, por lo que anota: «Probablemente los versos que siguen son una interpolación tardía. No constan en la edición que consultamos (*Primera parte de comedias de...* Madrid, 1640)»⁸⁰, y poco después: «Aquí termina el fragmento posiblemente intercalado»⁸¹. Habría bastado, pues, con que Valbuena consultase alguna edición de *La cruz en la sepultura* para comprobar que no se trataba de una interpolación tardía⁸².

Como también sucedía en la edición de *Comedias*, aunque en menor cantidad, Valbuena inserta diferentes notas al pie en algunas de las comedias. En ocasiones son aclaratorias, a veces tomadas de la edición de Hartzzenbusch —aunque no reconozca Valbuena su deuda—, como sucede en *Las armas de la hermosura*, *Los tres afectos de amor*, *Ni Amor se libra de amor*, *Fieras afemina amor*, *El laurel de Apolo* o *Celos aun del aire matan*⁸³; otras, sin

⁷⁷ El propio Valbuena debió de percatarse de su error y en 1966 edita así:

	Y es hombre de tal humor que siempre anda adivinando: decir las cosas futuras son sus penas [error por temas] y locuras.
CARLOS	Mira que vienen entrando. (Valbuena Briones, 1966, p. 148; la cursiva es mía)

⁷⁸ Astrana Marín, 1932: 1523-1526.

⁷⁹ Tan solo en la introducción del volumen, comentando que Pedro Calderón y su hermano José debieron de acudir a copias mutiladas al componer la *Primera parte*, realiza la sorprendente afirmación: «Otro tanto cabe suponer de *La devoción de la cruz*, más completa en las ediciones sueltas contemporáneas y en la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* (Huesca, 1634), que con el título de *La cruz en la sepultura* se imprimió a nombre de Lope de Vega» (1932: XIV).

⁸⁰ Valbuena Briones, 1959: 304b, n. 1.

⁸¹ Valbuena Briones, 1959: 305b, n. 2.

⁸² Podría haber consultado también la edición en Clásicos Castellanos de su padre, quien menciona en la introducción el texto de *La cruz en la sepultura* recogido en la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* (Huesca, Pedro Blusón, 1634), en la que se atribuye a Lope, y que Valbuena Prat considera una «burda refundición» de *La devoción de la cruz* (1953: LXVII). La escena de los juicios de Eusebio la edita en nota al pie (1953: 83-87).

⁸³ Valbuena Briones, 1959: 1275a, 1337, 2011, 2031, 2070, 2191, 2225. Solo en la nota incluida en esta última

embargo, debidas al propio Valbuena: en *Saber del mal y del bien*, *La gran Cenobia*, *El médico de su honra*, *El postrer duelo de España* o *La estatua de Prometeo*⁸⁴.

Algunas de estas notas, normalmente acompañadas de líneas de puntos en el texto, ponen de relieve lagunas o incoherencias de algún pasaje. Se trata de notas que ya estaban presentes en la edición de Hartzenbusch (y, a veces, también en la de Astrana Marín), aunque en la de Valbuena tienden a veces a simplificarse con respecto a las de la Biblioteca de Autores Españoles. Encontramos notas de este estilo en *Luis Pérez el gallego*, *De un castigo tres venganzas*, *El mágico prodigioso*, *La exaltación de la cruz*, *Los tres afectos de amor*, *Duelos de amor y lealtad* y *Fortunas de Andrómeda y Perseo*⁸⁵.

En otros casos, y como ya sucedía en el tomo de *Comedias*, puede observarse que Valbuena sí ha consultado algunos textos además de Astrana o Hartzenbusch, como se aprecia a través de diferentes notas en las que Valbuena deja constancia de las lecturas de otros testimonios o de algunas enmiendas, normalmente de manera muy poco precisa, pues siempre se refiere a un «texto», el supuesto texto base, pero no dice de dónde toma otras lecturas. Así sucede en *Saber del mal y del bien*, *El purgatorio de San Patricio*, *El alcalde de Zalamea*, *El pintor de su deshonra*, las dos partes de *La hija del aire*, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*⁸⁶, *El segundo Scipión*, *Fortunas de Andrómeda y Perseo* y *Eco y Narciso*.

En suma, puede observarse que el modo de operar de Valbuena se mantenía constante con respecto a la edición de *Comedias* de 1956. Sin embargo, las cosas cambiaron sustancialmente en la nueva edición del tomo de *Dramas* de 1966. Como se dijo, en ella el largo prólogo quedó reducido a solo dos páginas que tienen un mayor tono de presentación del libro («En este tomo de dramas de Calderón, he seleccionado treinta y nueve piezas»⁸⁷) y

página, en la comedia *Celos aun del aire matan*, reconoce Valbuena su deuda con respecto a Hartzenbusch, caso único tanto en el tomo de *Comedias* como en el de *Dramas*. Curiosamente, en la reedición de 1966 se mantiene la nota, pero se suprime la referencia al editor decimonónico (1966: 1792).

⁸⁴ Valbuena Briones, 1959: 128, 509, 658, 1586, 2106. A pesar de lo escaso de las notas aclaratorias del tomo, teniendo en cuenta la dificultad de muchos versos de Calderón, llama la atención lo superfluo de algunas de ellas, como la de la página 1586, de la comedia *El postrer duelo de España*, sobre el supuesto nombre «Doña Brianda Rivadeo» del que se sirve el personaje de Flora. Anota Valbuena: «Compárese con el nombre supuesto de doña Brianda de Bentivolli, que usa Beatriz en *Dar tiempo al tiempo*».

⁸⁵ Valbuena Briones, 1959: 161a, 161b, 172b, 209b, 824a, 954, 1354, 1533, 1854, 1857b. La supuesta laguna señalada en *Luis Pérez el gallego*, p. 161a, realmente no es tal, pues la décima cuenta con los diez versos de rigor, solo que con las rimas mal dispuestas. El error estaba ya en Hartzenbusch (1848-1850: 452b), y de él pasó a Astrana (1932: 28b) y Valbuena, aunque este corrige el texto en 1966: 297b.

⁸⁶ Sobre la labor de Valbuena Briones con respecto a esta comedia, aunque referida a la edición de 1966, dice Cruickshank: «The latest editor, Professor Valbuena Briones, went back to the 1664 *Tercera parte* (B) [*Excelmo*., primera edición], and tried to patch up the text he found there with the aid of Vera Tasis [*sic*] and Hartzenbusch. The result is not inspiring» (1971, p. lxxviii).

⁸⁷ Valbuena Briones, 1966: xia.

que son en general de corte textual. Señala ahora Valbuena: «He llevado a cabo una revisión sistemática de todos los dramas incluidos, basada en un estudio comparativo de textos; y he tenido en cuenta aquellas observaciones valiosas hechas por críticos contemporáneos que trabajan o han trabajado en esta especialidad»⁸⁸. Comenta el importante artículo de Heaton de 1937 «On the *Segunda parte* of Calderón» (no considerado ni en el tomo de *Comedias* ni en la edición anterior de *Dramas*, a pesar de su antigüedad). Menciona la edición de Vera Tassis, en nueve partes (aunque no las cuatro publicadas en vida de Calderón), y la alaba, a pesar de algunas críticas de estudiosos del siglo XX. También señala la de Keil, así como la de Hartzenbusch, tan utilizada por Valbuena, y sobre la que dice: «El uso de esta edición es peligroso. A veces las indicaciones que coloca el sabio erudito son innecesarias o incluso inoportunas, como en el caso de *El alcalde de Zalamea*, en donde no ha tenido en cuenta el arte de la representación de los corrales e incurre en fáciles errores»⁸⁹. Sigue citando otras ediciones de obras concretas, de manera un tanto imprecisa⁹⁰, y apunta los criterios que seguirá:

Doy primacía a los textos impresos del siglo XVII. Sigo primordialmente las partes que el hermano de Calderón recogió y publicó⁹¹, la *Tercera* de 1664, con la aprobación del autor, y la *Cuarta*, prologada por él mismo. He consultado los diversos textos existentes de cada una de estas Partes. He acudido, además, a la *Quinta parte*, de 1677, a las ediciones en la colección de *Comedias varias*, a numerosas *sueltas* y a la edición de Vera Tassis. En las obras no incluidas en las cuatro primeras partes, el texto seguido ha variado según cada caso en particular⁹².

Y añade:

Esta paciente labor erudita ha sido fructífera. Se reedita por vez primera el texto de la versión *princeps* de *El mayor monstruo del mundo*, 1637. He rescatado escenas enteras, como en el caso de *El laurel de Apolo*; he incluido diálogos perdidos, como en *El mayor encanto, amor*, y he devuelto a las originales tiradas de versos como en *Amar después de la muerte*, *La devoción de la cruz* y *El mágico prodigioso*. Numerosas han sido las correcciones y numerosos los versos sueltos añadidos. Tal

⁸⁸ Valbuena Briones, 1966: XIa.

⁸⁹ Valbuena Briones, 1966: XIb.

⁹⁰ Dice Valbuena: «En el siglo XX, tras las ediciones críticas de Valbuena Prat, ya clásicas, y la de Toro y Gisbert, apenas conocida [...]» (1966: XII). A pesar de tratarse de una edición «apenas conocida», no da ningún dato Valbuena sobre esa edición de Toro y Gisbert, ni tan siquiera indica la obra u obras de que se trata, aunque parece corresponderse con la de *Teatro de Calderón* que contiene *La vida es sueño* y *El purgatorio de San Patricio* (Paris, Ollendorff, 1913).

⁹¹ Se trata de las *partes Primera* (1636) y *Segunda* (1637), aunque Valbuena no lo explicita aquí.

⁹² Valbuena Briones, 1966: XII.

labor era necesaria y se ha llevado a cabo por primera vez en forma sistemática y rigurosa⁹³.

En el fondo, Valbuena parece estar hablando en contra de sí mismo y de su edición anterior, pues, como podrá comprobarse en los párrafos siguientes, esos *rescatado, incluido, devuelto* se refieren en último término a su propia edición de 1959 y a las que él seguía.

Si atendemos a las obras que menciona explícitamente, observamos que, en efecto, ha modificado el texto de manera considerable. En su edición de *El mayor monstruo del mundo* de 1959, aunque el espacio dedicado en el prologoillo a cuestiones textuales era mayor de lo habitual, como ya se apuntó, al final indicaba, con su imprecisión habitual: «Hemos seguido una edición suelta del siglo XVII, sin fecha y que tiene la signatura T/5119, en la Biblioteca Nacional»⁹⁴, con lo que editaba la comedia según la habitual rama de Vera Tassis, probablemente a través de Hartsenbusch o Astrana. Sin embargo, en 1966, y tras hacer algunas consideraciones sobre la existencia de dos versiones de la comedia y las diferencias entre sus textos, decide seguir el de la edición príncipe de la *Segunda parte* «por creerlo más cercano a la idea original de Calderón, a pesar de los inconvenientes que ello encerraba»⁹⁵, con lo que cambia su edición de manera sustancial con respecto a la anterior. Sin embargo, su esfuerzo, aunque significativo, mereció la siguiente valoración de María Caamaño (que solo manejó la edición de 1966): «el cotejo detenido del texto editado por Valbuena y los demás testimonios no arroja un resultado demasiado positivo para el editor»⁹⁶.

En el caso del *Laurel de Apolo*, decía Valbuena en 1959 que seguía la *Tercera parte*⁹⁷, mientras que en 1966 ofrece un párrafo más completo:

El laurel de Apolo se publicó en un acto en la versión incluida en la *Tercera parte de comedias* de Calderón, Madrid, 1664. Vera Tassis presentó un nuevo texto en su *Tercera parte*, Madrid, 1687. Para nuestro texto hemos tenido en cuenta además de la *editio princeps* el tomo de Vera Tassis *Comedias verdaderas*, Madrid, 1726, en el ejemplar que perteneció al difunto e ilustre calderonista H. C. Heaton⁹⁸.

Nótese de nuevo la imprecisión, pues este volumen de *Comedias verdaderas* no parece ser sino la reimpresión de la *Tercera parte* de Vera Tassis, aunque no está del todo claro, y, en todo caso, lo que hace Valbuena en 1966 es lo contrario de lo que parece traslucirse, pues

⁹³ Valbuena Briones, 1966: XIIb.

⁹⁴ Valbuena Briones, 1959: 441.

⁹⁵ Valbuena Briones, 1966: 457b.

⁹⁶ Caamaño, 2006: 211.

⁹⁷ Valbuena Briones, 1959: 2173, n. 2.

⁹⁸ Valbuena Briones, 1966: 1740.

en 1959 seguramente seguía la rama de Vera Tassis a través de Hartzenbusch, mientras que en 1966 añadió versos de la edición príncipe de la *Tercera parte*. Teniendo en cuenta que las variantes entre estas dos ramas de la comedia son considerables, probablemente haya incurrido Valbuena en una taracea entre ambas, aunque haría falta un más detenido cotejo.

En lo que respecta a *El mayor encanto, amor*, recupera, en efecto, unos versos que se habían omitido en la edición contrahecha de la *Segunda parte* Q, de donde pasó la laguna a Vera Tassis y sus descendientes, como señala Alejandra Ulla en su edición de esta obra⁹⁹. En *Amar después de la muerte* añade en 1966 con respecto a 1959 dos grupos de versos de la *Quinta parte* no presentes en la edición de Vera, que era, en última instancia, la que se seguía en 1959, aunque afirmase Valbuena seguir la *Quinta parte*¹⁰⁰. En cuanto a *La devoción de la cruz*, en 1959 decía basarse, sin mayores precisiones, en la *Primera parte*, mientras que en 1966 se detiene algo más en el texto de la comedia y presta especial atención al de *La cruz en la sepultura*, primera versión de la obra, de la que toma diferentes grupos de versos que incorpora en su edición de 1966, aunque algunos, como la escena de los juicios de Eusebio, ya los editaba en 1959, refiriéndose a ellos como una probable «interpolación tardía»¹⁰¹, de tal manera que editaba entonces unos versos sin que figurasen en su supuesto texto base y sin saber su procedencia, como ya se indicó. En lo que respecta a *El mágico prodigioso*, en 1959 decía atenerse a la edición de su padre en Clásicos Castellanos, y no mencionaba ni que la obra se había escrito para la fiesta del Corpus de Yepes en 1637 ni que se conservaba un manuscrito autógrafo; en 1966 abre el prologuillo refiriéndose a la composición de la obra con vistas a su puesta en escena en Yepes y apunta la necesidad de cotejar el texto de la comedia con el del manuscrito de la Nacional (sin indicar que es autógrafo), y, de hecho, completará algunos pasajes de la comedia con versos de este¹⁰².

Así, y de acuerdo con estos casos comentados por el propio Valbuena, este parece haber acometido una labor más rigurosa en su nueva edición de 1966, aunque no siempre haya sido

⁹⁹ «Valbuena siguió para su edición de 1959 probablemente la de Hartzenbusch, pues, además de omitir los mismos versos de la primera jornada ausentes en esta, comparte con ella algunas enmiendas realizadas por Hartzenbusch en su edición. Sin embargo, se aprecian algunos cambios en la de 1966, pues esta edición recupera los versos de la primera jornada omitidos primero en Q, error que se transmitió a VT y, como consecuencia, a las ediciones posteriores, lo cual es prueba de que Valbuena debió de tener a mano esta vez bien QC bien S. En cualquier caso, Valbuena mantiene todavía en esta edición aquellos versos novedosos que aparecían en VT y se repetían en Hartzenbusch» (Ulla Lorenzo, 2013: 99).

¹⁰⁰ Valbuena Briones, 1959: 320, n. 1.

¹⁰¹ Valbuena Briones, 1959: 304b, n. 1.

¹⁰² Así, para regularizar un pasaje añade los siguientes versos del autógrafo: «El bajel, prodigiosa maravilla, / desde el tope a la quilla / todo negro su máquina sustenta» (1966: 621), solución adoptada también por los editores modernos de la comedia Wardropper, Fernández (vv. 1229-1231) y Viña Liste (2010: 787).

con resultados del todo satisfactorios. Esta consulta de otros testimonios y la introducción de variantes se aprecian también en otras comedias no señaladas explícitamente por Valbuena¹⁰³, en las que la corrección de los textos no siempre fue demasiado cuidada. Así sucede, por ejemplo, con *Judas Macabeo*. En 1959 Valbuena decía seguir la *Segunda parte* de 1637 (con error en la fecha, «1636»)¹⁰⁴, pero en la práctica reproducía el texto de Hartzenbusch y Astrana Marín. Sin embargo, en 1966 recupera distintas lecturas de la *Segunda parte*, probablemente a través de la segunda edición de 1641, conocida como S, para corregir errores de la príncipe:

<i>Segunda parte</i> (1637)	VT / H / AM / VB 1959	S / VB 1966 ¹⁰⁶
Chato, que agora cargado de espadas, lanzas, <i>broqueles</i> , arcos, flechas y banderas, montantes, picas, <i>broqueles</i> , dardos, baquetas y cajas (vv. 1069-1073) ¹⁰⁵	Chato, que agora cargado de espadas, lanzas, <i>broqueles</i> , arcos, flechas y banderas, montantes y <i>brazaletes</i> , dardos, baquetas y cajas,	Chato, que agora cargado de espadas, lanzas, <i>broqueles</i> , arcos, flechas y banderas, montantes, picas, <i>mosquetetes</i> , dardos, baquetas y cajas,

Pero en ocasiones Valbuena recupera también lecturas erróneas que habían sido bien corregidas por Vera Tassis:

<i>Segunda parte</i> (1637)	Mss ¹⁰⁷ / VT / H / AM / VB 1959	Valbuena Briones 1966
-----------------------------	--	-----------------------

¹⁰³ En otras comedias también se aprecian modificaciones textuales de diferente calibre, como en *Luis Pérez, el gallego*; *El alcalde de Zalamea*; la segunda parte de *La hija del aire*; *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, o *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. En *Las armas de la hermosura* Valbuena corrige un verso de manera muy poco afortunada, «no solo no dio obediencia» (1966: 943a), frente al original «no solo le dio obediencia», editado en 1959: 1275a, con la nota aclaratoria, tomada de Astrana y Hartzenbusch: «No solo no le dio obediencia». En *La fiera, el rayo y la piedra* Valbuena recupera los versos finales de la comedia (1966: 1637-1638), omitidos por manifiesto error en la edición de 1959, lo que Valbuena justifica en 1966 de manera un tanto peregrina: «Lleva al final una máscara y danza en la que se ensalza a los dos reyes en la manera versallesca propia de la época. Esta parte de la pieza no suele ser publicada por no mantener una relación directa con el resto del drama y por ser de difícil acceso. Hemos transcrito esos últimos versos y los hemos colocado como apéndice de la obra. Seguimos el texto de la *Tercera parte de comedias* para ello» (1966: 1592); sin embargo, no es cierto que esos versos no suelen ser publicados, pues no conozco ninguna otra edición donde se hayan omitido. En ocasiones Valbuena añade también alguna nota con respecto a 1959, como una más bien poco importante sobre *tigre en El príncipe constante* (1966: 261) o tres en *La exaltación de la cruz* (1966: 1004 y 1014). Sin embargo, lo más habitual es que elimine algunas notas de la edición de 1959, normalmente de corte textual, como las que estaban en las páginas 172, 209, 304-305, 349, 858, 954, 957, 1011, 1014-1017, 1061, 1079, 1184, 1216, 1275, 1499, 1556, 1559, 1990, 2070 y 2191. En muchos de estos casos se suprime la nota al solucionarse el problema que se planteaba en ella, aunque no siempre es el caso.

¹⁰⁴ Valbuena Briones, 1959: 39b.

¹⁰⁵ La numeración de versos se corresponde con mi edición, recogida en la bibliografía.

¹⁰⁶ La sigla S se corresponde con la segunda edición de la *Segunda parte*, de 1641; VT, con Vera Tassis; H, con Hartzenbusch; AM, con Astrana Marín, y VB, con Valbuena Briones, en las dos ediciones de 1959 y 1966.

¹⁰⁷ Esta sigla se corresponde con los dos manuscritos del siglo XVII que han conservado también el texto de *Judas Macabeo*.

En mi ciego pensamiento
 tienen *confusas porfias*
 con el gusto el sentimiento,
 con la pena la alegría,
 con el dolor el contento.
 (vv. 226-230)

¡Que la doncella, que en ella
 se enseña el signo a fingir,
mientras se atreva a decir
 sin vergüenza: «soy doncella»!
 (vv. 475-478)

En mi ciego pensamiento
 tienen *confusa porfia*
 con el gusto el sentimiento,
 con la pena la alegría,
 con el dolor el contento.

¡Que la doncella, que en ella
 se enseña el signo a fingir,
mienta y se atreva a decir
 sin vergüenza: «soy doncella»!

En mi ciego pensamiento
 tienen *confusas porfias*
 con el gusto el sentimiento,
 con la pena la alegría,
 con el dolor el contento.

¡Que la doncella, que en ella
 se enseña el signo a fingir,
mientras se atreva a decir
 sin vergüenza: «soy doncella»!

En su edición de 1966 vimos que Valbuena recuperaba unos versos de *El mayor encanto, amor*, comedia también de la *Segunda parte*, que no estaban presentes en Vera Tassis y sus descendientes. Una situación similar se daba en *Judas Macabeo*, pues una larga serie de versos de la edición príncipe de la *Segunda parte* (vv. 1477-1509) se omitían en la contrahecha conocida como Q, de la que pasaba la laguna a Vera y sus descendientes, incluida la edición de 1959 de Valbuena. A pesar de que esos versos sí estaban presentes en la que Valbuena también parece haber manejado en 1966, la llamada S, Valbuena no los recupera en la suya. Frente a esto, sí vuelve a emplazar en su lugar original dos versos que Hartzenbusch había dislocado por razones desconocidas, aunque también los mantiene en el lugar en que los había insertado don Eugenio, de tal manera que se repiten en su edición:

<i>Segunda parte</i> (1637)	H / VB 1959	VB 1966
<p>¿Es posible que yo intente de tan valiente enemigo sin prevención defenderme? ¡Que, cuando de amores trato, trate solo de ofenderme [...] A Judas, Zarés, adoras, jay de mí!, a Judas quieres <i>porque envidie en mi enemigo el poder con que me ofende.</i> Yo te busco y él te olvida. (vv. 1056-1095)</p>	<p>¿Es posible que yo intente de tan valiente enemigo sin prevención defenderme? <i>Porque es valiente enemigo el poder con que me ofende.</i> ¡Que, cuando de amores trato, trate solo de ofenderme [...] A Judas, Zarés, adoras, jay de mí!, a Judas quieres. Yo te busco y él te olvida.</p>	<p>¿Es posible que yo intente de tan valiente enemigo sin prevención defenderme? <i>Porque es valiente enemigo el poder con que me ofende.</i> ¡Que, cuando de amores trato, trate solo de ofenderme [...] A Judas, Zarés, adoras, jay de mí!, a Judas quieres <i>porque envidie en mi enemigo el poder con que me ofende.</i> Yo te busco y él te olvida.</p>

Otro caso curioso es el de *A secreto agravio secreta venganza*. En la edición de 1959 Valbuena decía seguir la *Segunda parte*, en su edición de 1637, en concreto según el ejemplar

del British Museum, y no hacía mención de otros testimonios¹⁰⁸. En 1966 añade un párrafo textual:

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un manuscrito, *La secreta venganza de don Lope de Almeida*, copiado por Diego Martínez de Mora del original de Calderón, que lleva la fecha de 1635. Fue representada por la compañía de Pedro de la Rosa el 8 de junio de 1636. Se imprimió [la comedia] en la *Parte segunda de comedias de Calderón*, Madrid, 1637. La Barrera menciona una edición de la obra con el título de *Vengarse con fuego y agua*, incluida en la *Parte sexta de comedias escogidas*, Zaragoza, 1653¹⁰⁹.

En su línea, no dice Valbuena qué texto siga.

Cuando iniciamos el cotejo de la obra, se observa que en 1959 se basa en la tradición de Hartzenbusch y Astrana Marín, mientras que en 1966 parece haber tenido en cuenta el manuscrito copiado por Martínez de Mora:

<i>Segunda parte</i> (1637)	VT / H / AM / VB 1959	Ms / VB 1966
donde salgo a recebilla con tan venturosas muestras como veis; y un bello barco tan <i>venturosa</i> la espera	donde salgo a recebilla con tan venturosas muestras como veis; y un bello barco tan <i>venturoso</i> la espera	donde salgo a recebilla con tan venturosas muestras como veis; y un bello barco <i>que las ondas lisonjea del Tajo por no haber visto tan hermoso cisne en ellas la está esperando, y un alma tan venturosa la espera (vv. 328-335¹¹⁰)</i>
previniendo vuestra ausencia, <i>cuerto Alonso</i> llegué pues	previniendo vuestra ausencia. <i>Divertido</i> llegué pues	previniendo vuestra ausencia <i>cuerto aviso</i> llegué pues (vv. 2085-2087)

Lo mismo sucede un poco después, en un lugar donde no hay error en la *Segunda parte*, a pesar de lo cual Valbuena sigue el manuscrito en 1966:

QC / VT / H / AM / VB 1959	Ms / VB 1966
que no os quitó este valor que os alienta esta alma, que os anima, y este brazo que os defienda. No me respondáis; dejad	pues no os quitó este valor que os alienta esta alma, que os anima, este pecho que os granjea y este brazo que os estime ¹¹¹ .

¹⁰⁸ Valbuena Briones, 1959: 593, n.

¹⁰⁹ Valbuena Briones, 1966: 424.

¹¹⁰ La numeración de versos se corresponde con la edición de Erik Coenen indicada en la bibliografía.

las cortesanas finezas.

DON JUAN Dejad que bese la tierra.
Échase a sus pies y levántale don Lope.
 DON LOPE No me **enternezcáis**, dejad
 las cortesanas finezas.
 (vv. 352-359)

Sin embargo, en otros lugares Valbuena, en 1966, no solventa errores de la tradición impresa mediante el manuscrito, sino a través de Hartzenbusch. Así sucede, por ejemplo, en esta décima, en la que la laguna de un verso no había sido detectada por Vera Tassis:

QC / VT	H / AM / VB 1959 / VB 1966	Ms
y con acento suave se queja una simple ave y en amorosa prisión; así aliviarse pretende	y con acento suave se queja una simple ave <i>del que la cogió a traición</i> y en <i>la dorada</i> ¹¹² prisión; así aliviarse pretende	y con acento suave se queja una simple ave y en amorosa prisión <i>cuando le falta su unión</i> ; así aliviarse pretende (vv. 467-471)

Y en otros lugares donde existen versos en el manuscrito no presentes en la tradición impresa, de nuevo Valbuena en sus dos ediciones lee con esta:

QC / VT / H / VB 1959 / VB 1966	Ms
¿No?, pues no <i>podrás</i> matarme si mayor poder no <i>tienes</i> , que yo sabré proceder callado, cuerdo y prudente [...] hasta tocar la ocasión de mi vida y de mi muerte; y en tanto que <i>ésta se llega</i> , ¡valedme, cielos, valedme! (vv. 1172-1181)	¿No?, pues no <i>podrán</i> matarme si mayor poder no <i>tienen</i> , que yo sabré proceder callado, cuerdo y prudente [...] hasta tocar la ocasión de mi vida y de mi muerte; y en tanto que <i>aquesta llama</i> <i>me esté atormentando siempre</i> <i>todo será confusiones.</i> ¡Valedme, cielos, valedme!

Extraña un tanto que Valbuena en 1966 incluya en unas ocasiones versos del manuscrito y en otras no, pero la explicación se encuentra en un artículo de 1958 de Edward Wilson sobre el texto de *A secreto agravio secreta venganza*. En él Wilson defiende que el manuscrito copiado por Martínez de Mora deberá ser tomado como texto base a la hora de editar la

¹¹¹ El manuscrito lee *estime*, pero Valbuena lo cambia en *estima*, siguiendo una propuesta de Wilson (1958: 102), aunque este no esté del todo convencido de que sea la lectura más adecuada, ya que implicaría que dos versos sueltos de un romance rimasen en consonante.

¹¹² En este verso Valbuena sí recupera en 1966 «y en amorosa prisión», aunque mantiene el verso anterior según Hartzenbusch.

comedia, y comenta algunos pasajes. Valbuena Briones, en su edición de 1966, incorporará a su texto solo los versos del manuscrito que trata Wilson en su artículo, incluso en algunas propuestas de enmienda que ni el mismo Wilson se atreve a proponer con convicción (como la ya mencionada de *estima* por *estime*). En el resto del texto Valbuena sigue la tradición impresa, de tal modo que quizá no llegase a ver el manuscrito y enmendase solo en aquellos lugares que comenta Wilson y a través del propio Wilson.

Puede observarse, en suma, que Valbuena en su edición de los *Dramas* de 1966 realiza un importante esfuerzo por mejorar los textos que edita, basarse en testimonios más fiables y tener en cuenta los complejos problemas, incluso de variedad de versiones, que afectan a algunas comedias. Sin embargo, tal labor es acometida con poca fortuna en algunos casos, y en otros de manera no demasiado rigurosa.

En conclusión, quizá lo que más llama la atención de las ediciones de Valbuena cuando se analizan con algo de detalle sea su falta de rigor en la fijación de los textos. En primer lugar, al no identificar con precisión, en muchos casos, los que dice manejar («Para el texto, una edición suelta», «Para el texto hemos seguido la edición de *Comedias de varios autores*...»); en segundo lugar, no basando sus ediciones en los textos que dice seguir cuando sí los identifica con claridad, pues basta un somero cotejo para constatar que su fuente es otra, normalmente las ediciones de Astrana o Hartzbusch, y que solo de manera parcial acudió a otros textos, como se ha analizado. Esta práctica de decir seguir un texto pero basarse en otro había sido ya la habitual en Astrana, mientras que Hartzbusch fue más riguroso, pues sí dejó constancia de cuál había sido su fuente primordial —las ediciones de Vera Tassis— y de aquellos casos en los que había utilizado también otras ediciones, además de anotar lugares oscuros con una frecuencia y una precisión mayores que en las ediciones posteriores de Astrana y Valbuena. Es cierto también que Hartzbusch no anotó todas las ocasiones en que enmendó el texto en el que se basaba y que introdujo una división escénica propia del siglo XIX, pero, sin embargo, parece más recomendable citar a través de sus ediciones aquellas comedias de Calderón que no cuenten con edición crítica moderna o que no hayan sido recogidas todavía en las —por lo general— más solventes ediciones de la Biblioteca Castro, antes que por las de Aguilar de Astrana o Valbuena.

De todos modos, no ha sido el objetivo de este artículo escribir un texto iconoclasta con el único fin de atacar las *Obras completas* de Aguilar debidas a Valbuena Briones, ya que su importancia en la historia de la Filología es muy grande, al haber puesto cómodamente al alcance de los lectores los textos de Calderón, aunque en condiciones mejorables, y haber añadido unas breves introducciones a cada una de las comedias que en no pocos casos han

resultado muy útiles a lectores e investigadores por haber sido casi lo único escrito sobre varias de ellas. Incluso el mero hecho de dedicar este artículo a las ediciones de Valbuena es buena muestra de la importancia que han alcanzado, como también lo atestigua su elevado precio actual en las librerías de viejo. Pero precisamente por la popularidad que han logrado y por lo mucho que se han manejado para citar las diferentes obras de Calderón, no está de más intentar conocer en detalle la manera de operar de Valbuena en estas ediciones para ser conscientes de las limitaciones que puede suponer el servirse de ellas al elaborar un estudio sobre cualquier aspecto de la obra de Calderón. Las ediciones de Valbuena también son representativas del poco cuidado con que hasta fechas recientes se ha procedido a la correcta fijación de los textos de nuestros clásicos, y en estos años en que se ha podido hablar con algo de desdén de un cierto neopositivismo de los estudios filológicos españoles por la atención prestada a las ediciones críticas, al tiempo que se ningunean los trabajos de índole ecdótica, no está de más recordar la importancia de disponer de ediciones rigurosas para intentar acercarse en la medida de lo posible a los mejores textos de los autores del siglo XVII, labor que, tantos años después, aún está en gran medida por hacer.

OBRAS CITADAS

- AGUILAR MUÑOZ, Manuel, *Una experiencia editorial*, [Madrid], Aguilar, [1964].
- ARELLANO, Ignacio, «Ángel Valbuena Prat y los autos de Calderón», *Monteagudo* (3ª época), 5, 2000: 129-140.
- ASTRANA MARÍN, Luis (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos que saca a luz Luis Astrana Marín. Dramas*, Madrid, M. Aguilar, 1932.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas (dramas). Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos que saca a luz Luis Astrana Marín*, Madrid, M. Aguilar, 1941 (segunda edición revisada).
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas (dramas). Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos que saca a luz Luis Astrana Marín*, Madrid, M. Aguilar, 1945 (tercera edición, revisada).
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Textos íntegros según las primeras ediciones y los manuscritos autógrafos que saca a luz Luis Astrana Marín. Tomo I. Dramas*, Madrid, Aguilar, 1951.
- BENABU, Isaac, *On the Boards and in the Press. Calderón's «Las tres justicias en una»*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- BLAS RUIZ, María José, *Aguilar: historia de una editorial y de sus colecciones literarias en papel biblia, 1923-1986*, Madrid, Librería del Prado, 2012.
- BUENDÍA, Felicidad (ed.), Francisco de Quevedo, *Obras completas. Tomo I. Obras en prosa*, 4.ª ed., Madrid, Aguilar, 1958.
- (ed.), Francisco de Quevedo, *Obras completas. Tomo II. Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1960.
- CAAMAÑO ROJO, María J., *Edición crítica de «El mayor monstruo del mundo»*, tesis de doctorado dirigida por Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

- *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
 - *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
 - *Comedias, V. Quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
 - *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
 - *El astrólogo fingido*, edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
 - *Judas Macabeo*, edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
 - *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. Juan de Vera Tassis, Madrid, por Francisco Sanz, 1682. [Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la BNE.]
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *Boletín de la Real Academia Española*, 18, 1931: 232-280, 418-468, 583-636, 772-826, y 19, 1932: 161-218. [Puede consultarse también en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.]
- CRUICKSHANK, Don W., «Calderón's *Primera* and *Tercera partes*: the reprints of '1640' and '1664'», *The Library*, 5, 25, 1970: 105-119. [Luego recogido en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, edición facsímil a cargo de Don W. Cruickshank y John E. Varey, vol. I, *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, ed. D. W. Cruickshank, London, Tamesis, 1973: 143-160.]
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, London, Tamesis, 1971.
- EDWARDS, Gwynne (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, London, Tamesis, 1970.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Ingalaterra*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- FERNÁNDEZ, Natalia (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, Barcelona, Crítica, 2009.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (ed.), *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1848-1850, 4 tomos).
- HEATON, Harry C., «On the *Segunda parte* of Calderón», *Hispanic Review*, 5, 1937: 208-224.

- HILBORN, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, University Press, 1938.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, *Edición crítica y anotación filológica de «El galán fantasma» de Calderón de la Barca*, tesis de doctorado dirigida por S. Fernández Mosquera, Universidade de Santiago de Compostela, 2013.
- OPPENHEIMER, Max jr., «Addenda on the *Segunda parte* of Calderón», *Hispanic Review*, 16, 1948, pp. 335-340.
- PROFETI, Maria Grazia, *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «La labor editorial de Vera Tassis», *Revista de Literatura*, 75, 150, 2013: 463-493.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *La cisma de Inglaterra*, Madrid, Castalia, 1981.
- ULLA LORENZO, Alejandra (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo II. Comedias*, Madrid, Aguilar, 1956.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo I. Dramas*, 4.^a ed., Madrid, Aguilar, 1959.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo II. Comedias*, 2.^a ed., Madrid, Aguilar, 1960.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo I. Dramas*, 5.^a ed., Madrid, Aguilar, 1966.
- VALBUENA PRAT, Ángel (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo III. Autos sacramentales*, Madrid, Aguilar, 1952.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias religiosas I: La devoción de la cruz y El mágico prodigioso*, Madrid, Espasa Calpe, 1953.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La restauración del teatro clásico», en *Juan Eugenio Hartzenbusch 1806 / 2006*, ed. Montserrat Amores, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2008: 123-197.

- VILA CARNEIRO, Zaida, *Edición, estudio y anotación de la comedia «Amor, honor y poder» de Pedro Calderón de la Barca*, tesis de doctorado dirigida por Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013.
- VIÑA LISTE, José María (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- WARDROPPER, Bruce W. (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, Madrid, Cátedra, 1985.
- WILSON, Edward M., «Notes on the Text of *A secreto agravio secreta venganza*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 35, 1958: 72-82. [Cito por Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, ed. facsímil Don W. Cruickshank y John E. Varey, vol. 1, *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, ed. Don W. Cruickshank, London, Tamesis, 1973: 95-106.]
- «On the *Tercera parte* of Calderón», *Studies in Bibliography*, 15, 1962: 223-230. [Luego recogido en Pedro Calderón de la Barca, *Comedias*, edición facsímil a cargo de Don W. Cruickshank y John E. Varey, vol. I, *The Textual Criticism of Calderón's Comedias*, ed. Don W. Cruickshank, London, Tamesis, 1973: 107-115.]

EL TIRANO DE HOLANDA: GUILLERMO DE ORANGE EN EL DISCURSO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO SOBRE LAS GUERRAS DE FLANDES

Yolanda Rodríguez Pérez
Universiteit van Amsterdam
Spuistraat 143
NL-1012 VB Amsterdam
y.rodriguezperez@uva.nl

The tyrant of Holland: William of Orange in the Spanish Golden Age discourse on the Dutch revolt

RESUMEN: Desde el estallido de la rebelión holandesa, Guillermo de Orange desempeñó un papel específico en el discurso español, comparable al del duque de Alba en el de los Países Bajos. Estas figuras históricas fueron considerados tiranos en estos discursos ‘nacionales’ opuestos. En España, la figura de Guillermo de Orange se formó sobre todo en la historiografía del momento, como por ejemplo en crónicas de guerra o relaciones, pero el teatro áureo también lo presentó sobre las tablas, aunque con menor frecuencia. *Lo que toca al valor y príncipe de Orange*, comedia atribuida a Mira de Amescua, es un ejemplo excepcional del modo en que Guillermo Orange fue representado durante la etapa final de las Guerras de Flandes. La caracterización de Amescua no es arbitraria ni solamente debida a la libertad poética. Los vicios y defectos que usa para caracterizar a Orange no son mero reflejo de antiguas imágenes asociadas a este noble, pues el autor también usa un amplio abanico de imágenes sobre el enemigo holandés que circulaban desde el comienzo del conflicto. La comedia de Mira de Amescua nos ofrece, pues, un perfecto ejemplo de la cercana relación entre los discursos historiográfico y literario del Siglo de Oro.

ABSTRACT: Since the outbreak of the Dutch Revolt, William of Orange fulfilled a specific role in Spanish discourse, comparable to that of the Duke of Alba in the Low Countries. These historical figures were considered as tyrants in these opposing ‘national’ discourses. In Spain, the figure of William of Orange was shaped mainly in historical contemporary sources, such as war chronicles and *relaciones*, but Golden Age theatre also presented him on stage, although less frequently. *Lo que toca al valor y Príncipe de Orange*, a play attributed to Mira de Amescua, is an exceptional example of the way William of Orange was portrayed during the final stage of the *Guerras de Flandes*. Amescua’s characterization of Orange is not arbitrary or solely based on poetic freedom. The vices and negative traits Amescua uses in his play to characterize the prince of Orange are not merely a reflection of old existing images linked to this rebellious nobleman, but the author also makes use of a wider array of general images of the Dutch enemy in circulation within Spain from the outbreak of the conflict in the Low Countries. Mira de Amescua’s play thus offers a perfect example of the close interaction and permeability between historiographical and literary genres in Golden Age discourse.

PALABRAS CLAVE: Guillermo de Orange, rebelión holandesa, Mira de Amescua, imágenes del enemigo, teatro áureo español, historiografía moderna

KEYWORDS: William of Orange, Dutch Revolt, Mira de Amescua, Enemy images, Spanish Golden Age Theatre, Early Modern Historiography

Luterano, calvinista,
 y anabaptista triforme,
 ha sido Luzbel soberbio
 de las australes regiones.
 Nace de aquí, que a su rey
 se atreva traidor Faetonte,
 que tenga a la religión
 por capa de sus trayciones,
 que al que es hoy su amigo, venda
 mañana con trato doble.

(Mira de Amescua, *Lo que toca al valor...*, p. 356)¹

Con estas palabras cargadas de odio y reproche describe Baltasar Gerardo a Guillermo de Orange (1533-1584), el líder de la Revuelta neerlandesa que desembocaría en las famosas Guerras de Flandes (1568-1648). Gerardo, para muchos españoles de hoy en día un personaje desconocido, pasaría a la historia como el asesino del príncipe de Orange, ocupando así un lugar muy dispar en las historias nacionales española y neerlandesa. Dentro del canon histórico neerlandés encarna el papel de abominable magnicida que dio muerte al padre de la patria, y en el contexto hispánico, el de mártir sublime que consiguió liberar a la Monarquía Hispánica y a la Cristiandad de una plaga de tal magnitud. Este relevante episodio histórico que vincula a ambos países encontró reflejo tanto en las historias contemporáneas como en la literatura áurea. Las palabras anteriormente mencionadas por Gerardo proceden de la comedia palatina de Antonio Mira de Amescua *Lo que le toca al valor y el príncipe de Orange* en la que se escenifica la muerte de Orange a manos de Gerardo. La historia editorial de la comedia es compleja; la comedia gozó de diversas impresiones en 1653, 1670 y 1679 y tanto el nombre de Mira de Amescua como el de Tomás Osorio aparecen en las diversas ediciones (que además varían en título). Aparte de estas ediciones conservamos un manuscrito de 1644 firmado y rubricado por Osorio y aprobado por Juan Navarro de Espinosa. La crítica asume que el arcediano de Guadix Antonio Mira de Amescua es el verdadero autor de la obra².

No es en absoluto sorprendente que esta comedia presente a Guillermo de Orange, también conocido como el Taciturno, de manera tan virulenta y negativa, puesto que el

¹ Para un somero análisis de esta comedia: Rodríguez Pérez, 2008: 244-247.

² El título de la comedia de Osorio es *El rebelde al beneficio*. Véase para los detalles editoriales: Valladares Reguero, 2004: 92-94. Las citas de la comedia proceden de la edición de 1670 atribuida a Mira de Amescua. Respecto a una posible fecha de composición, Cotarelo y Mori afirma que Mira de Amescua compuso la mayoría de sus comedias entre 1616 y 1631 (Cotarelo y Mori, 1930: 486).

guadijeño se hace eco del discurso español existente en la época respecto al origen y las causas de las Guerras de Flandes, y al papel y carácter de sus protagonistas principales. Especialmente interesante era el hecho de que el discurso histórico y el literario poseían un carácter claramente permeable y los literatos dejaban claramente filtrar en sus obras la ideología, argumentación e imaginaria política que circulaba en fuentes históricas. La producción teatral áurea sobre las guerras de Flandes refleja nítidamente que los dramaturgos estaban al día del discurso imperante.³ Así pues, la visión que se presenta de Orange en esta comedia es un magnífico ejemplo de la imagen que paulatinamente se fue forjando sobre él en el discurso hispánico desde el estallido de la Revuelta en 1568. Las fuentes históricas de la primera fase del conflicto presentan una tajante actitud crítica hacia la nobleza de Flandes, culpable a ojos de muchos de los cronistas de haber incitado a la rebelión en las provincias septentrionales. Según estos autores, fue la nobleza la que de hecho engañó a la ciega y crédula gente de los Países Bajos y permitió los ataques a la fe católica. En este marco de la nobleza neerlandesa, Orange aparece como el principal instigador de las disensiones y es objeto de las mayores y más venenosas críticas. Podemos afirmar que en España y los Países Bajos se reconoce un proceso similar respecto a las figuras del príncipe de Orange y del duque de Alba, al verse mitologizados y vituperados a su vez cada uno en el país del enemigo, proceso que en el caso del Duque de Alba continúa hasta la actualidad. Lo cual es comprensible si pensamos que su figura desempeñó un papel esencial en la construcción de la identidad nacional neerlandesa⁴.

A continuación nos detendremos en la manera en que la imagen del príncipe de Orange comenzó a verse moldeada en el discurso histórico hispánico sobre la Revuelta Neerlandesa y cómo se hizo uso de estos elementos constitutivos, reeleborándolos y expandiéndolos, en otros géneros literarios como el teatro áureo. Dentro de la imagología, el estudio de la formación de imágenes nacionales propias y su confrontación con el imaginario sobre otros grupos, esta combinación de textos históricos y literarios se considera como muy fructífera al pertenecer al mismo contexto discursivo⁵. Esencial es constatar que la mayoría de los vicios que se le atribuyen al Taciturno corresponden con una metavisión más global que existía del

³ Rodríguez Pérez, 2008.

⁴ Rodríguez Pérez, 2011: 414-421.

⁵ Beller y Leerssen, 2007. El neologismo «imagología» es una traducción literal del término de esta disciplina en alemán «Imagologie» o «Imagology» en inglés. Para una traducción al castellano de uno de los artículos programáticos sobre la imagología, véase: Leerssen 2012.

«enemigo neerlandés», siendo esos vicios de hecho reflejo de determinadas características nacionales del «otro» del norte.

Los autores de crónicas que escribieron sobre la primera fase de las guerras de Flandes eran miembros de la milicia, de la iglesia o la diplomacia, y la mayoría de ellos habían permanecido periodos de mayor o menor duración en los Países Bajos, siendo testigos de primera mano de muchos acontecimientos de importancia. Pensemos en Pedro Cornejo, Bernardino de Mendoza, Antonio Trillo o Martín Antonio del Río⁶. Estos dos últimos autores, ambos religiosos, son los que se expresan de manera más negativa sobre el príncipe de Orange y desean exponer de manera pública el ‘verdadero’ carácter del de Orange. Mendoza, por otro lado, se expresa esporádicamente de manera positiva sobre el Taciturno, alabando por ejemplo sus cualidades militares (*Comentarios de lo sucedido*, 435 y 461). Particularmente interesante es el militar Pedro Cornejo, autor de varias crónicas sobre la Guerra de Flandes que gozaron de gran popularidad y de un texto extremadamente interesante: la *Antiapología* (1581). Esta obra fue compuesta en reacción a la famosa *Apología* de Guillermo de Orange, publicada un año antes para hacer frente a las acusaciones de Felipe II y a su proscripción⁷. El programático panfleto de Orange es considerado como uno de los pilares de la leyenda negra y la reacción de Cornejo al mismo nos ofrece un extraordinario ejemplo de diálogo, de ataque y contraataque, dentro del discurso de la Edad Moderna⁸.

Cornejo no abunda en apreciaciones positivas con respecto a Guillermo de Orange: nos narra que en principio era un buen católico y fiel servidor del rey de España, pero que los problemas comenzaron a surgir cuando contrajo matrimonio, contradiciendo los deseos reales y de sus amigos, con Ana de Sajonia, a quien define como «muger fea, no muy rica y grande heretica» (*Historia de las guerras civiles*, I, 59r.). Según el cronista, la intención del de Orange era la de hacer volver por el buen camino a esta dama, pero las consecuencias fueron muy distintas:

lo que reprehendiéndole muchos señores respondió que solo lo hacía por ganar aquel alma y sucediole bien al contrario por que antes de haber consumido el matrimonio no solo había dejado la fe católica y hechoso luterano como su muker lo era pero le había jurado y

⁶ Cornejo, *Historia de las civiles guerras* (1581), Mendoza, *Comentarios de lo sucedido en las guerras de los Países Bajos* (1592), Trillo, *Historia de la rebelión y guerras* (1592), Del Río, *Comentarios de las alteraciones de los Estados de Flandes* (1601). Parte del análisis de estas crónicas está basado en Rodríguez Pérez, 2008. Las ediciones utilizadas son las mencionadas, pero existen dos ediciones modernas de las crónicas de Trillo y Del Río, véase la bibliografía.

⁷ La traducción más reciente de la *Apología* de Orange es la de Alastair Duke, 1998.

⁸ Rodríguez Pérez, 2007.

como caballero prometido de trabajar y hacer su poder cumplido en que todos los estados de Flandes lo fueran (*Historia de las guerras civiles*, I, 59r.).

A la imagen del de Orange se le fueron añadiendo pinceladas negativas con el paso del tiempo, como podemos observar en el caso de autores que publicaron sus crónicas después de Cornejo, como Trillo (1592) y Del Río (1601). Si Cornejo había admitido que Orange en principio había sido un buen católico, Del Río arguye que de hecho había sido criado como hereje desde su más tierna infancia:

el de Orange, criado desde su niñez en herejías, del principio en la de Martín Lutero, y el mes de abril último pasado habiendo publicado que sería perpetuo defensor de la de Juan Calvino, y después dado indicios de ser anabaptista, agora como transformado en nuevo hombre, de jurado enemigo de la religión católica, se hubiese en un instante declarado defensor della (*Comentarios de las alteraciones*, 76).

Esta combinación de religiones que erigía a Guillermo en la encarnación universal de la herejía sería anatema a los ojos de un público católico. Esta misma idea de fusión religiosa la encontramos en el fragmento inicial de Mira de Amescua. Su signatura religiosa calvinista también fue utilizada por los autores españoles para hacer juegos de palabras jocosos sobre el príncipe, a quien se le ponían en los labios frases del género: «Yo soy caluo de cabeça, y muy mas caluo tengo el corazon y animo» (*Historia de las guerras civiles*, II, 23r.). Esta «versatilidad» religiosa es también empleada para ilustrar la sospechosa doblez y manifiesta hipocresía de un hombre que deseaba ser amigo de todos. En la anteriormente mencionada *Antiapología* de Cornejo el autor se propone exponer al verdadero Orange, haciendo públicas «las astucias, las mentiras, las dobleces, las falsedades, los engaños y tiranías: conque este perdido caballero ha metido en fuego y discordia no solo la más florente región de lo poblado, pero en general casi toda la Europa» (I, 3v.). Esta imagen de falsedad e hipocresía circulaba ya desde una fase muy temprana del conflicto, como podemos observar en una relación de 1572, donde el autor menciona que el de Orange «quitándose al fin la máscara, declaró que su intención no era de sufrir más el ejercicio de la religión católica; y así queda perdida en aquella parte, hasta que el país vuelva a manos de Su Majestad» (*Algunas cosas que el príncipe de Orange*, 301-305).

Autores posteriores siguen abundando en esta descripción del Taciturno como falso y engañoso. Trillo, siguiendo su maniquea costumbre, informa a sus lectores de que el de Orange había causado mucha intranquilidad y desconcierto entre la gente de los países con sus rumores sobre el deseo español de introducir la Inquisición en esas latitudes y describe a continuación cómo se dedicó a robar y cometer pillaje Guillermo, forzando a muchos a ceder

sus estados (*Historia de la rebelión y guerras*, I, 113 v.)⁹. Las provincias del norte estaban tan cegadas que no eran capaces de ver que el príncipe solo estaba interesado en su propio beneficio. Las palabras del de Orange son comparadas con el estéril ciprés, utilizando metáforas vegetales que como veremos más adelante también se emplearán en el teatro áureo para caracterizarle:

y assi se puso por el muy bien dezir lo que se dize del cipres arbol muy hermoso a la vista, que se alça en una sublime altura: pero tras esto su fruto es inutil y de ninguna importancia: y assi a la semejanza deste arbol fueron las palabras del Principe, porque con mucha arroganzia y altiveza se hazia señor de todo, prometiendo tantas y tan grandes cosas quales Alexandro Magno no pudiera prometer a sus muy familiares y privados (Trillo, *Historia de la rebelión y guerras*, I, 37r).

Trillo continua su virulento ataque añadiendo que la causa del Taciturno era la más corrupta y malvada que jamás había existido al haber traicionado a su soberano y señor natural, Felipe II. Además, al oponerse a la Iglesia Católica, había retado toda ley divina y terrenal (*Historia de la rebelión y guerras*, II, 69 v.). En este fragmento de Trillo vemos filtrados los dos argumentos que se consideraban desde la perspectiva hispánica detonantes del conflicto: el levantamiento contra el señor natural de estos territorios y la tolerancia respecto a la herejía. Este binomio tenía su propio equivalente en el discurso neerlandés donde se justificaba la revuelta con los adagios de «haec libertatis» y «haec religionis». Es interesante constatar que en el contexto hispánico tanto las fuentes históricas como las literarias reflejan que esta argumentación neerlandesa era bien conocida en la península. Pedro Cornejo llamaba a los *gueux*, los nobles protestantes contra la política de Felipe II, «los de la libertad», y en el teatro esta vinculación entre los rebeldes neerlandeses y los defensores de libertad se presenta como igualmente obvia¹⁰. En la comedia *El saco de Amberes* de Francisco de Rojas Zorrilla, el dramaturgo hace gritar varias veces a los rebeldes neerlandeses: «Libertad, viva el de Orange, libertad» (193-194).

Otro componente intrínseco de la imagen que se proyecta de Orange es la de un ser ambicioso y codicioso, causante de conflictos civiles en los Países Bajos y de múltiples estragos. Del Río relata cómo el Príncipe se había dedicado a amasar una gran fortuna para él mismo, engañando de este modo a los Estados Generales. Además había conseguido aumentar su fortuna vendiendo las campanas que había quitado de las iglesias, que había fundido para

⁹ Ver Thomas, 1990: 325-353.

¹⁰ Rodríguez Pérez, 2007: 293.

hacer artillería y conseguir de este modo que la fe católica se fuera olvidando paulatinamente, al no ser capaces aquellas de llamar a los fieles a misa.

Otra imagen esencial vinculada con Orange es la de tirano despiadado. Orange aparece en los escritos de Trillo como un terrible tirano, que era venerado por el pueblo de los Países Bajos, siendo alabado, además, como padre y defensor de la patria. Este tirano llegó a crear una *encubierta tiranía*, haciendo que la gente no se atreviera ni a hablar ni a callar (Trillo, *Historia de la rebelión y guerras*, III, 34r; IV, 85r.). Orange no se fiaba de nadie, pero todo el mundo confiaba en él, siendo considerado como el Apolo Delfico, alusión a su residencia en la ciudad de Delft. Las últimas palabras de Trillo rezuman odio hacia el Taciturno: «El maldito príncipe de Orange, cuyo nombre para siempre se podrecera» (Trillo, *Historia de la rebelión y guerras*, IV, 79v.).

No es de sorprender ante tanta virulencia que la muerte del de Orange también encontrara reflejo en fuentes españolas. Su asesinato es descrito por dos de los historiadores más renombrados de la época, autores a su vez de *Historias de España*: el jesuita Juan de Mariana, autor de la *Historia General de España* (1601) y el cronista real Antonio de Herrera, quien publicó su *Primera parte de la Historia General del Mundo* en 1601. El padre Mariana, el más matizado de los dos, describe de manera bastante escueta y puntual que un primer e infructuoso intento de asesinato por parte de un tal Juan de Jaúregui se vió seguido por el de un «borgoñón», sin especificar el nombre o abundar en detalles (*Historia general*, 402)¹¹. Esta neutralidad o falta de interés de Mariana a la hora de rememorar la muerte del de Orange va acompañada en su obra de una manera bastante directa de hacer referencia a ciertos defectos de su nación, algo que no fue valorado por muchos de sus compatriotas¹². Herrera, por su parte, dedica un capítulo completo al magnicidio, que abunda en dramáticos detalles: «La muerte del príncipe de Orange; y del glorioso martyrio de Gaspar Gerardo Borgoñón, natural de Vilasant que le mató» (*Primera parte de la Historia general*, 397-400). Herrera, que alaba la constancia y mansedumbre de Gerardo, nos describe su gran determinación:

Mostro este valeroso mancebo gran voluntad de emprender este hecho, y afirmo que auia siete anos que lo deseaua, sin temer el peligro de la muerte por librar la patria de las manos de vn hombre quebrantador de la Fe, traydor a su principe, y que con achaque y son de libertad, priuo de la eterna a tanta y tan innumerable multitud de

¹¹ Ver Santoyo, 1982.

¹² Rodríguez Pérez, 2008: 89.

animas y a los cuerpos de la temporal, y bienes de fortuna. (*Primera parte de la Historia general*, 397)

Concisamente vemos cimentados en este fragmento los argumentos que se habían ido esgrimiendo sobre Orange desde los inicios de la revuelta: la corrupción de la religión verdadera, el levantamiento ante su soberano natural y las perniciosas ansias de libertad.

El dramaturgo Mira de Amescua se encontraba pues inmerso en un nutrido discurso respecto a la figura de Orange. Extraordinario es el hecho que su comedia es la única que conocemos que trate la muerte del Príncipe, y que la presente de modo tan elaborado. Otras comedias como *El valiente negro en Flandes* de Andrés de Claramonte y Corroy (compuesta entre 1607-1612), también presenta al de Orange sobre las tablas, aunque de manera muy escueta. En esta comedia, Juan, el esclavo negro que lucha a las órdenes del Duque de Alba, consigue secuestrar sin ayuda de nadie a Orange y llevarle al campo del Duque de Hierro. La caracterización es plana, y el encuentro entre el de Orange y Alba es más un *rendez-vous* cortés entre dos caballeros que un encuentro entre enemigos declarados. Y lo que es más, el propio Alba alaba las virtudes militares del Taciturno (496 y 501). Obviamente no hay que olvidar que esta comedia fue compuesta con probabilidad en el periodo de la Tregua (1609-1621), cuando las comedias sobre el ciclo de Flandes no están tan concentradas en una proyección virulenta del enemigo neerlandés¹³.

Retomemos el hilo de la caracterización del de Orange en la comedia de Mira de Amescua, deteniéndonos en primer lugar en los acontecimientos esenciales de la trama de la comedia. El primer acto abre con la llegada de Baltasar Gerardo desde Francia, quien se presenta ante el Príncipe de Orange con una carta de recomendación, aunque de hecho es un agente al servicio de Alejandro Farnese, quien le ha encomendado asesinar al príncipe. No podemos evitar pensar, con nuestro conocimiento histórico posterior, que Farnese justamente se había opuesto desde el principio a la idea del asesinato, porque sabía que le convertiría en un mártir en los Países Bajos¹⁴. Idea absolutamente correcta, porque Orange se vería posteriormente erigido en «padre de la patria» neerlandesa. Volvamos al discurso hispánico y a la comedia de Mira de Amescua. Al llegar a la corte en Holanda, Baltasar se encuentra allí con la bella dama Isabel, que había sido su amada en el pasado. Su amor renace, pero no está libre de acechantes peligros, puesto que Guillermo también ha dejado recaer su interés en la

¹³ Rodríguez Pérez, 2008: 169-170.

¹⁴ Elliott, 1988: 294.

bella Isabel y desea hacerla suya. Al sospechar de Baltasar, Orange intenta varias veces librarse de él, pero sin éxito. Con su último intento de alejar a Baltasar de la corte, Orange cree poder dar rienda suelta a sus pasiones por Isabel, pero Baltasar aparece en el último momento y dispara, matando al Príncipe. Isabel cierra la comedia informando al público de que la prisión y muerte de Gerardo será tratada en la segunda parte, aunque no sabemos nada de una continuación semejante. En conclusión: Orange y Baltasar son presentados en la comedia como dos polos opuestos en lo que se refiere a lealtad a su rey, religión y conducta amorosa.

Podemos afirmar que el arcediano de Guadix articula la imagen de Orange, extremadamente desfavorable, concentrándose en determinados aspectos negativos de su carácter reflejados en el discurso histórico ya desde el siglo XVI, como mencionamos anteriormente. Quizá una de las imágenes de mayor peso en la comedia sea la de tirano que tiene sometido a Flandes, siendo el causante de una escisión de civiles dimensiones:

Quiere al fin este tirano
que Flandes quietud no goce,
que católica la fe,
en sus estados zozobre
que contra su rey se alienten
civiles conjuraciones. (p. 356)¹⁵

Esta imagen de Orange como tirano tuvo indudable eco en el teatro áureo de la época, como igualmente vemos en la comedia de Rojas Zorrilla, *El saco de Amberes*, anteriormente mencionada. En la escena inicial, Rojas Zorrilla presenta al alférez Juan de Navarrete (figura histórica)¹⁶ hablando con Francelisa, dama flamenca y amada suya, marcando desde la escena inicial el conocido paralelismo, ya utilizado por Lope de Vega, entre la trama principal bélica y la secundaria donde se desarrollan historias amorosas entre militares españoles y flamencas leales a la causa hispánica¹⁷. En su diálogo inicial ambos sintetizan la esencia de las causas de la disensión de Flandes. La propia Francelisa, encarnación de los flamencos pro-hispánicos en el conflicto civil de Flandes, expone el malévolo papel del de Orange:

¹⁵ Ver también los pasajes de 361, 365 y 375.

¹⁶ Bernardino de Mendoza nombra a Navarrete en su crónica (*Comentarios de lo sucedido*, 549).

¹⁷ Rodríguez Pérez, 2008: 122-126.

Y el de Orange, como sabes,
 huyó la cerviz resuelto
 a la carga de vasallo,
 por dar la frente a mas peso:
 una y mil veces errado,
 pues cansa con mas aprieto
 la corona en la cabeza,
 que la coyunda en el cuello.
 Rey tirano se procura,
 y para empuñar el cetro,
 alzo la alevosa mano
 del honroso juramento. (*El saco de Amberes*, s. p.)¹⁸

La importancia de la caracterización de Orange como tirano la podemos apreciar también en unas pequeñas variaciones de la comedia *Lo que toca al valor*. La primera edición de 1653, atribuida a Tomás Osorio, presenta otra versión de las palabras con que Isabel concluye la comedia en relación con el manuscrito de 1644 y la edición de 1670; mientras estas últimas echan el telón con un «porque tenga así el príncipe de Orange / fin en aquesta comedia» (Mira de Amescua, *Lo que toca al valor*, p. 382), la edición de Osorio de 1653 cierra con un «porque tenga así el *tirano de Holanda* / fin en aquesta comedia» (*El rebelde al beneficio*, p. 187, la cursiva es mía) eligiendo de este modo el epíteto de tirano como el más representativo para la figura del de Orange.

El resto de los vicios y rasgos negativos que ilustran la figura del Taciturno en *Lo que toca al valor* son los siguientes: ingratitud, arrogancia, codicia, ciega obstinación, rebeldía y por supuesto, herejía. Estas imágenes no son exclusivas del líder rebelde, sino que forman parte del arsenal de imágenes del discurso hispánico sobre el enemigo neerlandés, como hemos mencionado anteriormente.¹⁹ Relevante es que estas imágenes no son mencionadas tan solo de manera somera o superficial: el dramaturgo abunda en ellas y las elabora con profusión, haciendo uso de metáforas y una rica imaginería inspirada también en la emblemática.²⁰ Para ilustrar la ingratitud del príncipe hacia su legítimo soberano se le compara con la nociva hiedra que necesita al olmo para trepar y ascender a alturas superiores, pero que en su ingratitud lo aprisiona, matándolo. La edición de 1679 de la comedia aquí tratada, atribuida a «un ingenio de esta corte» resalta este aspecto negativo de la ingratitud ya

¹⁸ Los flamencos, dice Francelisa más adelante, están «confusos en guerra civil envueltos».

¹⁹ Rodríguez Pérez, 2008: 69-74, 102-114.

²⁰ Sánchez Jiménez, 2012. Sánchez Jiménez demuestra además convincentemente cómo Mira de Amescua presenta al de Orange como un maquiavélico tirano. Interesante es constatar los paralelismos con el discurso neerlandés, donde se presentaba al duque de Alba del mismo modo. Cornejo hace referencia a lo que decían los rebeldes del de Alba: «El cual duque fundado en la doctrina de Maquiavelo» (*Historia de las civiles guerras*, I, 107 v.).

en el título: *Comedia famosa ingrato a quien le hizo bien*. De ingratitud se le tildó desde el inicio de la revuelta al enemigo neerlandés, que había olvidado cómo Felipe les había tratado como a un padre. Este aspecto negativo se convirtió en una característica nacional de un pueblo que no era capaz de recordar los favores recibidos²¹.

En qué medida son nocivas las acciones de este Orange comparado con la hiedra y el ciprés, y qué gran influjo tienen por doquier, revela el siguiente fragmento donde no sólo se resalta su discordante y conflictivo papel en el contexto religioso, sino que sus acciones son también proyectadas al teatro bélico internacional de la época:

Este amparo de ateístas,
este asilo de hugonotes,
este terror de la Iglesia,
este espanto de los hombres
este incendio de Alemania,
este portento del Norte,
este prodigio de Europa,
y este escándalo del Orbe. (p. 357)

Términos vinculados con Orange como «portento», «prodigio» y «escándalo» que resaltan su magnitud en el contexto político parecen haber circulado más en la época, y también en otros géneros como la poesía. Gerónimo Bermúdez, en *La Hesperodia*, un panegírico al Duque de Alba, le define como «Anteo de la Tierra», poniéndole en línea con el famoso gigante de la antigüedad clásica, hijo de Zeus y Gea. Anteo sería finalmente derrotado por Hércules, fin que también le esperaba al de Orange (p. 153). Mira de Amescua sigue elaborando la imagen del peso del Taciturno y su papel discordante con el siguiente fragmento, en el que arrogantemente se jacta de ser el eje alrededor del cual giran las «naciones» de su época:

Dos reyes me cortejan,
los holandeses mi valor festejan,
duda Italia mi intento,
Alemania depende de mi aliento,
el de Francia se asombra a mi denuedo,
siendo en toda esta tierra arbitrio
de la paz y de la guerra. (p. 354)

Con un rol tan negativo en escena, es probable que el público espectador de la comedia esperara con ansiedad el momento en el que la justicia poética finalmente pudiera intervenir y

²¹ Rodríguez Pérez, 2008, pp. 74, 121, 196, 242.

resonar triunfalmente, mostrándoles el tan bien merecido castigo del malvado Príncipe de Orange. Es quizás curioso para los españoles de hoy en día saber de la gran importancia que en los Países Bajos se le han atribuido desde antaño a las últimas palabras mencionadas por el Taciturno antes de morir. Según la leyenda alrededor del mito del Padre de la Patria estas fueron: «Mon Dieu, mon Dieu, ayez pitié de moi et de ce pauvre people», es decir, «Señor, ten piedad de mí y de mi pobre pueblo». Estas palabras enfatizan obviamente su papel de abnegado y dedicado defensor de los intereses «nacionales» hasta su último aliento terrenal. En el marco de esta anécdota contemporánea, la literatura española áurea puede contribuir a enriquecer esta cuestión al ofrecernos igualmente una versión de estas últimas palabras de Orange, bien sea con una perspectiva algo distinta, claro está. En las fuentes históricas no disponemos de ningún ejemplo donde se haga referencia a unas posibles últimas palabras, en mi conocimiento. Antonio de Herrera no menciona en su crónica nada al respecto, simplemente dice: «y levantándose Orange de la silla, le disparó un arcabuz con tres pelotas enramadas, y atosigadas y le dio por el corazón» (*Primera parte de la Historia General*, p. 398). En la obra de Mira de Amescua sí que se ponen en boca del de Orange unas últimas palabras:

¡Muerto soy! ¡Oh, cómo así
la fortuna manifiesta
que quien es rebelde a Dios
muerte le da su soberbia! (113v.)

Orange, con su referencia a su bien merecida muerte por su soberbia y por haberse levantado ante Dios, admite con sus últimas palabras su justo castigo, subrayando de este modo la interpretación del conflicto de Flandes desde la perspectiva hispánica. Desde el lado neerlandés, el uso de la argumentación religiosa es muy distinto, puesto que en el himno nacional, compuesto en el siglo XVI, y que comienza con las palabras «Guillermo de Orange soy, nacido de sangre neerlandesa», el de Orange arguye que no tuvo más remedio que rebelarse a su Rey ya que en primer lugar debía su obediencia a un señor superior: Dios²². Interesante en este marco de las famosas últimas palabras en la comedia es el hecho de que en el manuscrito de 1644, firmado por Tomás Osorio, estas últimas palabras aparecen añadidas al margen, junto a un fragmento tachado perteneciente al diálogo entre Isabel y Orange que precede al tiranicidio y en el que Orange muere sin pronunciar palabra. Es curioso que este fragmento tachado del manuscrito de 1644 aparece literalmente en la edición de 1653

²² Grijp, 1998.

(también atribuida a Osorio). Esta edición de 1653 no contiene, pues, las últimas palabras del Taciturno mencionadas anteriormente. La edición que nos sirve de base para esta contribución, la impresión de 1670 con el nombre de Mira de Amescua, sí que reproduce pues, los últimos cuatro versos añadidos al margen del manuscrito de 1644. Obviamente no sabemos si circularon varios manuscritos de la comedia con versiones alternativas simultáneamente (con y sin palabras finales, más otras posibles diferencias no cotejadas todavía), y podemos dudar de la autoría de la comedia, pero lo importante en este contexto es que la adición de esas palabras contribuye a fortalecer aún más la caracterización del de Orange y vincular con su muerte una clara lectura política.

Al no disponer de más comedias en las que encontramos a Guillermo de Orange como protagonista de cierto peso, es difícil reconstruir en qué modo evoluciona su imagen en el discurso hispánico a lo largo del resto del siglo XVII. Estas limitaciones son igualmente atribuibles a la caracterización de sus compatriotas neerlandeses en las tablas del teatro áureo. Además, nos encontramos con diversos aspectos que dificultan aún más una reconstrucción imagológica: los dramaturgos que escribieron comedias después de que se firmara la Paz de Münster en 1648, acudieron con frecuencia a la técnica de las refundiciones, tan típica de la época²³. Los dramaturgos, pues, se dedicaban a reelaborar comedias ya existentes, adaptando las tramas, imitando situaciones pero también integrando y repitiendo imágenes de los habitantes de los Países Bajos de periodos anteriores que poco a poco habían ido cristalizando en el imaginario del público de la época. Aunque no dispongamos de ninguna comedia donde el Taciturno aparezca como protagonista, es interesante detenerse en una comedia en la que aparece aludido indirectamente, siendo el protagonista un descendiente por lado materno del ilustre Príncipe de Orange. Se trata de *Los indicios sin culpa*, de Juan de Matos Fragoso, probablemente compuesta en la década de los cincuenta y publicada en 1658 (113 v.). La comedia nos presenta a un «holandés españolizado» con la sangre de Orange en sus venas. Su criado lo define de manera muy plástica al inicio de la comedia, explicando el tiempo que le lleva sirviendo y cómo es su señor: «habrá dos meses, o tres, / porque no he visto holandés / tan bien españolizado» (113v.).

La trama de la comedia no guarda relación alguna con la Guerra de Flandes, al ser una comedia de enredo en la que se presentan las relaciones amorosas entre el «holandés españolizado» Enrique y la napolitana Porcia por un lado y su hermano Carlos con la española

²³ Arellano, 1995: 526.

Beatriz por otro. Enrique explica claramente, y lleno de orgullo, su progenie haciendo referencia explícita a la mundial reputación de los de Orange:

Para que sepáis que soy
holandés, y de la prole
de los príncipes de Orange,
conocidos en el orbe;
de cuya sangre procede
mi madre Madama Clori. (134v)

Enrique es, repitiendo el motivo frecuente en el teatro sobre Flandes, el fruto espúreo de una relación entre un español y una flamenca/neerlandesa. El propio padre español de Enrique, en un fragmento laudatorio respecto a su hijo, hace referencia a la belicosa sangre de Orange que corre por las venas de su ilustro vástago, presentándole a la vez como el positivo resultado de una fusión hispano-neerlandesa:

Tú eres hombre y caballero
tú español, tú noble eres,
tú del príncipe de Oranje
belicosa sangre tienes;
tú arrancar sabes del alma
tu pasión, tú eres valiente. (147r)

Los Orange, y por extensión, el Taciturno, como Orange primigenio, aparecen en la comedia en una luz positiva. La antigua belicosidad de los habitantes de los Países Bajos, vinculada a su extrema pertinacia en su rebelión, se ve invertida en este contexto posguerra, en un elemento positivo al servir como caracterización del protagonista, héroe de la comedia. No es quizá casualidad que también en el contexto neerlandés encontremos personajes que aparecen también como una fusión neerlandesa-hispánica. En la novela pseudopicaresca neerlandesa *De Amsterdamse Spanjaart (El Español de Amsterdam)*, publicada en 1671 y presentada ficticiamente como una traducción del español, encontramos un protagonista nacido en Amsterdam y criado en España, quien a pesar de la perniciosa influencia española en su niñez consigue crecer y convertirse en un digno vástago de la República neerlandesa²⁴. Parece que tantos años de conflicto y relaciones estrechas dejaron una impronta en el imaginario de la época, con no pocos ejemplos de individuos resultado de estas relaciones históricas.

²⁴ Rodríguez Pérez, 2011: 418-419.

No es posible reconstruir si, y en qué medida, el papel del Príncipe de Orange en la larga Guerra de Flandes se había ido desdibujando en la conciencia colectiva española de la época quedando solo la referencia a los Orange como la familia noble más importante de los Países Bajos. En todo caso podemos constatar que diversas versiones del manuscrito de 1644 de *Lo que toca al valor* siguieron circulando y probablemente siguieron siendo representadas como atestiguan las ediciones que aparecieron después de la firma de la Paz de Münster, en 1653, 1670 y 1679.

En conclusión, la imagen del de Orange que encontramos en obras compuestas después de la paz de Münster es mucho más matizada que la de, por ejemplo, el Duque de Alba en los Países Bajos, pero también mucho menos visible, lo que obviamente corresponde con las distintas posiciones que llegaron a ocupar ambas figuras en las memorias colectivas y narrativas canónicas de ambas naciones. Alba se convertiría en los Países Bajos en la encarnación de la opresión y crueldad española contra los intentos de libertad neerlandeses, mientras que la figura del de Orange se desdibujaría paulatinamente en el discurso hispánico. No obstante, es innegable que durante el siglo XVII, tanto en fuentes históricas como literarias, Guillermo de Orange apareció proyectado en el contexto hispánico como el Tirano de Holanda, que encarnaba a su vez la esencia del enemigo neerlandés.

OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BELLER, M., y LEERSEN, J. (ed.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- BERMÚDEZ, J., «La Hesperodia. Panegírico al gran duque de Alva», en *Parnaso Español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos por Don Juan Joseph López de Sedano*, 7, Madrid, A. de Sancha, 1773: 149-165.
- CLARAMONTE Y CORROY, A. de, *El valiente negro en Flandes*, in *Biblioteca de Autores Españoles*, 43, 1, Madrid, 1952: 491-509.
- CLARAMONTE Y CORROY, A. de, *El valiente negro en Flandes de Andrés de Claramonte*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, 1997.
- Comedia famosa ingrato a quien le hizo bien. De un ingenio de esta Corte*, Madrid, 1679, pp. 195-231.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Mira de Amescua y su teatro», *Biblioteca de la Real Academia Española*, 17, 1930: 467- 565.
- CORNEJO, P., *Historia de las civiles guerras y rebelión de Flandes, recopilada, enmendada y añadida en esta última edición hasta la fin del año ochenta*, Praga, Jorge Nigrín, 1581a.
- , *Antiapología o contra defensa en dos partes dividida la primera en respuesta de una carta del principe de Orange [...] / Placart de los estados generales de las provincias confederadas de Flandes. Por el qual declaran el rey de Espanna haber perdido la sennoria y mando de aquella tierra [...]*, Praga, Jorge Nigrín, 1581b.
- DUKE, A., «William of Orange's Apology», *Dutch Crossing*, 22.1, 1998: 3–96.
- ELLIOTT, J. H. *La Europa dividida, 1559- 1598*, Madrid, Siglo XXI, 1988.
- GRIJP, L. P., *Nationale hymnen. Het Wilhelmus en zijn bureen*. Nimega / Amsterdam, SUN, 1998.
- HERRERA, Antonio de, *Primera Parte de la Historia General del Mundo*, Madrid, 1601.
- LEERSEN, J., «La retórica del carácter nacional. Un panorama programático» in *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*. ed. N. Lie, S. Mandolessi y S., D. Vandebosch, Brussels, Peter Lang, 2012, pp. 57-86.
- MARIANA, Juan de, *Historia general de España [1601]*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, Rivadeneyra, 1854.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, *Los indicios sin culpa*, en *Primera parte de comedias de Don Ivan de Matos Fragoso*, Madrid, Julián de Paredes, 1658, fol. 129r-148v.

- MENDOZA, B. de, «Comentarios de lo sucedido en las guerras de los Países Bajos desde el año de 1567 hasta el de 1577» [1592], en *Biblioteca de Autores Españoles*, 28 (Historiadores de sucesos particulares 2), Madrid, 1948, pp. 389-560.
- Mira de Amescua, A., *La gran comedia lo que le toca al valor, y el príncipe de Orange*, en *Parte XXXIV*, Madrid, José Fernández Buendía, 1670, pp. 351-382.
- OSORIO, Tomás, *Comedia nueva intitulada lo que le toca al valor*, Madrid, s. i. (manuscrito), 1644.
- , *El rebelde al beneficio*, en *Laurel de comedias. Cuarta parte de diferentes autores*, Madrid, Diego de Balbuena, 1653, pp. 170-187.
- Algunas cosas que el príncipe de Oranges ha hecho en Hollandis , primavera 1572. Copia de relación de algunas cosas que el príncipe de Oranges ha hecho en Hollandia, y el estado en que aquella se halla al presente.* (Archivo general de Simancas, Papeles de Estado, legajo 555), en L.P. Gachard, *Correspondance de Guillaume le Taciturne VI*, Bruselas, 1850-1857, pp. 301-305.
- RÍO, M. A. del, *Comentarios de las alteraciones de los Estados de Flandes, sucedidas después de la llegada del señor Don Juan de Austria a ellos, hasta su muerte*, Madrid, 1601.
- , *Die Chronik über Don Juan de Austria / La crónica sobre Don Juan de Austria*. Ed. M.A. Echevarría Bacigalupe, Vienna/ Munich, Verlag für Geschichte und Politik, 2003.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Y., «The Pelican and his ungrateful children. The construction and evolution of the image of Dutch rebelliousness in Golden Age Spain», en *The Journal of Early Modern History*, 11, 4-5, 2007: 285-302.
- , *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and Other in historical and literary texts of Golden Age Spain (circa 1548-1673)*, Oxford / Berna, Peter Lang, 2008.
- , «G. de Bay, un traductor de Cervantes del siglo XVII como agente de la memoria histórica neerlandesa», en *Agentes e identidades en movimiento España y los Países Bajos, siglos XVI-XVIII*, R. Vermeir, M. Ebben y R. Fagel, Madrid, Silex, 2011: 403-422.
- ROJAS ZORRILLA, F. de, *El saco de Amberes*, s. l., s. i., s. a. (Institut del Teatre, Barcelona, reg. 59095).
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A., «Simbología del poder en *Lo que toca al valor y príncipe de Orange*, de Antonio Mira de Amescua», en *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro.*, ed. Oana Andreia Sămbrian, Mariela Insúa y Antonie Mihail, Craiova, Editura Universitaria, 2012, pp. 188-203.

- SANTOYO, Julio César, *Atentado en Amberes: la conspiración de vitorianos y bilbaínos contra el estatúder Guillermo de Orange*, Álava, Diputación Foral de Álava, 1982.
- THOMAS, Werner, «De mythe van de Spaanse inquisitie in de Nederlanden van de zestiende eeuw», in *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 105, 1990: 325-353.
- TRILLO, A., *Historia de la rebelión y guerras de Flandes*, Madrid, Guillermo Drouy, 1592.
- , *Geschichte des Aufstandes und der kriege in den Niederlanden / Historia de la rebelión y guerras de Flandes*, ed. M. A. Echevarría Bacigalupe y F. Edelmayer, Vienna/ Munich, Verlag für Geschichte und Politik, 2008.
- VALLADARES REGUERO, A., *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Kassel, Reichenberger, 2004.

DE MARIPOSAS Y FUEGO: SOBRE LA CODIFICACIÓN DEL PROCESO AMOROSO EN EL UNIVERSO CALDERONIANO*

Alicia Vara López
GIC / Universidad de Córdoba
Avda. San Alberto Magno s/n 14071-Córdoba
avara@uco.es

De mariposas y fuego: sobre la codificación del proceso amoroso en el universo calderoniano

Concerning butterflies and fire: some notes on coding the love process in the Calderonian universe

RESUMEN: Calderón pone mucho empeño en la elaboración estilística de ciertos pasajes amorosos de sus comedias, que destacan por la plasticidad metafórica. El componente visual es especialmente destacable en los fragmentos en los que el enamorado se debate entre el mantenimiento del decoro o la entrega a sus pasiones. Detrás de esta idea yace la tendencia a los contrastes y dualidades en distintos niveles, tan típica del estilo barroco. El dramaturgo crea un universo dramático altamente elaborado en el que imágenes en oposición (que representan la dicotomía *honor* vs. *amor*) se superponen hasta crear la idea del desbordamiento, con la consiguiente búsqueda de una reacción de *admiratio* en el espectador. De acuerdo con estos principios, el presente artículo pretende ofrecer un análisis estilístico e interpretativo de las metáforas de amor localizadas en seis comedias de Calderón compuestas entre 1625 y 1634. En esta ocasión, nos centraremos en la perspectiva de los personajes masculinos, así como en sus principales representaciones metafóricas. Asimismo, se reconstruirán las fases en las que se desarrolla el proceso amoroso. La decodificación de los símbolos e imágenes del estilo calderoniano en su combinación permitirá alcanzar una comprensión más profunda de la *comedia*, de acuerdo con la marcada influencia de la estética barroca.

PALABRAS CLAVE: Calderón de la Barca, comedia, metáforas amorosas, simbolismo, perspectiva masculina.

ABSTRACT: Calderón places much emphasis on the stylistic elaboration of certain love passages of his *comedias*, which stand out through the plasticity of their metaphors. The visual component is especially striking in the sections where the lover presents a fight between maintaining decorum and surrendering to passions. Behind this idea lies the general principle of various levels of duality and contrasts, so typical of the Baroque style. The dramatist creates a highly elaborate dramatic universe in which opposing images (representing the dichotomy

* Este trabajo forma parte del proyecto «Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture. Including a Critical Edition of *El secreto a voces*», financiado por el Austrian Science Fund FWF (Project number P 24903-G23) y el Austrian National Bank (OeNB) Jubiläumsfonds (Project number 14725), y desarrollado en la Universidad de Viena bajo la dirección de Wolfram Aichinger. Además, el presente estudio se ha visto beneficiado por mi participación en el Proyecto de Investigación de la DGICYT, dirigido por Luis Iglesias Feijoo (FFI2012-38956), y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE-TEI (conocido como TC-12).

honor vs. love) are superimposed, thereby —creating the idea of overabundance— in order to provoke admiration in the audience. Taking all of these aspects into account, the present paper strives to provide a stylistic and interpretative analysis of the love metaphors contained in six plays of Calderón composed between 1625 and 1634. On this occasion, we will focus on the perspectives of the masculine characters as well as their main metaphorical representations. Further, we will reconstruct the stages through which the love stories progress. Decoding the way the symbols and images of Calderón's style are combined will make it possible to reach a deeper understanding of the *comedia*— while taking into account the marked influence of Baroque aesthetics.

KEY WORDS: Calderón de la Barca, *comedia*, love metaphors, symbolism, masculine perspective

En las comedias calderonianas la posibilidad de quebrantamiento de las rígidas normas morales de la época es un elemento constante e incluso puede considerarse como una de las claves de las tramas argumentales, imprescindible para el desarrollo y mantenimiento de la tensión dramática. Se ha demostrado en estudios anteriores cómo el valor simbólico de determinadas flores, los contrastes cromáticos, las alusiones mitológicas o el léxico bélico —ya presentes en el folclore popular y la tradición cancioneril— son vías muy recurrentes para plasmar referencias a la esfera amorosa o erótica, claramente asociadas a temas esenciales como el honor y la castidad de personajes femeninos que relatan su proceso de enamoramiento¹. Pero el tratamiento de la relación amorosa muestra dos caras bien diferenciadas, a menudo presentadas como opuestas o encontradas, y resulta necesario ofrecer también la perspectiva del enamorado en su expresión simbólica y metafórica del mismo proceso que otras veces relata la dama. En el presente estudio pretendo continuar con el análisis iniciado y abordar pasajes homólogos a los anteriores, también de obras tempranas, en los que la atención se centra en un personaje masculino que describe o protagoniza el acercamiento amoroso². Para ello he seleccionado un reducido corpus de seis comedias compuestas en una franja cronológica que va desde 1625 a 1634 y representativas de distintos géneros y temáticas³: *Lances de amor y fortuna*, *Saber del mal y el bien*, *Argenis y Poliarco*, *El médico de su honra*, *Casa con dos puertas mala es de guardar* y

¹ Este estudio se inserta en un proyecto más amplio de catalogación y análisis de las metáforas amorosas localizadas en las comedias calderonianas. A este mismo respecto, en trabajos previos (Vara López, 2014) se ha abordado el análisis simbólico y estilístico de obras como *Peor está que estaba*, *El galán fantasma*, *La puente de Mantible* y *Lances de amor y fortuna*.

² Se trata, pues, de completar una primera fase del proyecto global, orientada al establecimiento del imaginario amoroso calderoniano en su primera etapa de creación.

³ Utilizo el membrete *comedia* en el sentido amplio de 'pieza teatral', ya que también se incluyen dos tragedias.

*El mayor monstruo del mundo*⁴. El principal criterio de selección responde a la afinidad metafórica, la presencia de imágenes similares para la descripción del proceso amoroso, lo cual facilita la delimitación de rasgos constantes del método compositivo calderoniano más allá de las peculiaridades genéricas e interpretativas de cada obra. Como base para las reflexiones se utilizarán pasajes de los prototípicos parlamentos en romance donde los amantes relatan el proceso de enamoramiento y los encuentros con sus enamoradas, pero también textos de carácter más dinámico, donde los pretendientes manifiestan mediante la acción sus estrategias para penetrar en los espacios femeninos. En todos los casos existe un amplio repertorio léxico y metafórico muy codificado que merece ser analizado, tanto de forma individual como conjunta, para reconstruir el universo metafórico del dramaturgo en su primera etapa creativa.

En *Casa con dos puertas mala es de guardar*, el personaje de Félix, quien versos antes se vanagloriaba ante su amigo Lisardo de sus conquistas amorosas en Salamanca, narra cómo cae presa del amor, como resultado de la venganza de las divinidades de Amor y Venus, que habían sido testigos de su pasado donjuanesco. Es muy destacable el empleo de léxico bélico (*luchado, fuerzas, vengarse, golpe...*) para aludir al estado de sufrimiento en el que se encuentra ahora el enamorado⁵. La triple transformación de la «flecha envenenada» que se clavó en su pecho (en *pluma, ave, rayo*) —en correspondencia con las tres formas verbales que indican su recorrido (*salió, corrió, llegó*)— sugiere una gradación creciente del daño que producirá el amor en Félix, convertido finalmente en *áspid*:

¡Oh, nunca hubiera, Lisardo,
luchado tan desiguales fuerzas, porque nunca hubieran
podido los dos vengarse
o hubiera sido su golpe,
puesto que a todos alcance,
por costumbre solamente

⁴ La comedia *Lances de amor y fortuna*, compuesta hacia 1625 y publicada en la *Primera parte*, ofrece una intriga amorosa con connotaciones supuestamente históricas (Iglesias Feijoo, 2006: XL-XLI). *Saber del mal y el bien*, también impresa en la *Primera parte*, es una comedia representada en palacio en 1628, basada en la historia de España y el tema de la privanza (Iglesias Feijoo, 2006: XXXV). *Argenis y Poliarco* es una comedia bizantina, de tema amoroso, escrita hacia 1627-1629, e impresa en la *Segunda parte*. En *El médico de su honra*, compuesta hacia 1629 y publicada en la *Segunda parte*, se plasma el concepto trágico de Calderón sobre el honor (Fernández Mosquera, 2007: XLIV-XLV). *Casa con dos puertas*, comedia de enredo perteneciente al género de capa y espada, fue compuesta hacia 1629 y publicada en la *Primera parte*, 1636 (Iglesias Feijoo, 2006: XXXV). *El mayor monstruo del mundo*, tragedia de asunto histórico impresa en la *Segunda parte*, trata el tema de los celos y se compuso (en su primera versión) en la primera mitad de la década de los 30 (Fernández Mosquera, 2007: LII-LIII).

⁵ Para un estudio de la metáfora bélica ya en la poesía de cancionero véase Casas Rigall, 1995: 71, 72-73, 89, 159 y 238.

flecha disparada al aire
 y no por venganza flecha,
 bañada en venenos tales
 que salió del arco pluma,
 corrió por el viento ave,
 llegó rayo al corazón,
 donde se alimenta áspid! (*Comedias, I*, p. 122)

El marco espacial donde se produce el enamoramiento es el prototípico jardín cortesano, asociado en infinidad de ocasiones al encuentro de los amantes y a la pasión amorosa⁶. No obstante, el tono que emplea Félix para narrar el proceso es claramente lastimoso. Lejos queda su discurso triunfalista acerca de los tiempos en Salamanca. Ahora su destino es adverso, tal como muestra la selección léxica (*infeliz, desdicha, peligro, peligro*), y el enamorado refleja esta nueva situación a través de la imagen de sí mismo como una mariposa que no deja de rondar la llama de la candela, aunque este comportamiento le acarree la muerte⁷. La mujer, elevada a la categoría de astro rey conforme a una concepción neoplatónica del amor⁸, aparece en actitud pasiva, recostada en la vegetación y descrita —en su composición con la naturaleza que la rodea— como una joya⁹:

Quise entrar a sus jardines
 [...]
 En el de la Isla entré...
 ¡Oh, cómo, Lisardo, sabe
 la desdicha prevenirse,
 el daño facilitarse!
 Pues como la mariposa,
 que halagüeñamente hace
 tornos a su muerte, cuando
 sobre la llama flamante

⁶ Lara Garrido, 2000, afirma que el jardín es testigo mudo del encuentro de los enamorados y resulta idóneo para intercambiar confidencias. Para un estudio de este espacio y sus implicaciones simbólicas en el tiempo de Calderón véase también Martínez-Correcher y Gil, 2001; Zugasti, 2002; y Lobato, 2007.

⁷ La fatal atracción que ejerce el fuego (asociado a la amada) sobre una mariposa (identificada con el enamorado) es un tópico corriente en la poesía barroca. Covarrubias recoge esta misma idea cuando menciona la inclinación de la mariposa «a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema [...] Esto mismo les acontece a los mancebos livianos que no miran más que la luz y el resplandor de la mujer para aficionarse a ella; y cuando se han acercado demasiado se queman las alas y pierden la vida». Para un estudio de la metáfora ígnea asociada al amor ya en la poesía de cancionero véase Casas Rigall, 1995: 71, 72, 73-74, 102, 210.

⁸ La identificación neoplatónica de la dama idealizada con el sol o la luz, ya se contenía en la poesía cancioneril. En esta visión del mundo físico el sol (y con él la amada) ocupa un lugar privilegiado, tal como explican Valbuena Briones, 1977b: 106-118; Manero Sorolla, 1990: 495-510, y Bentley, 1998: 50-51. Para la adaptación de este tópico tan común desde la Antigüedad al Siglo de Oro es crucial el trabajo de Serés, 1996.

⁹ Según esta metáfora compleja, la murta se identifica con un engaste de esmeralda y el agua de la fuente es un diamante. La visión de la dama como una joya se puede relacionar, sobre todo, con su hermosura, su rareza y su alto valor.

las alas de vidrio mueve,
 las hojas de carmín bate,
 así el infeliz, llevado
 de su desdicha al examen,
 ronda el peligro sin ver
 quién al peligro le trae.
 Estaba en la primer fuente
 [...]
 una mujer, recostada
 en la siempre verde margen
 de murta, que la guarnece
 como cenefa o engaste
 de esmeralda, a cuyo anillo
 es toda el agua el diamante.
 Tan divertida en mirar
 su hermosura en el estanque
 estaba que puso en duda
 sobre ser mujer o imagen. (pp. 123-124)

Más adelante, se despliega todo un abanico metafórico que alude de forma indirecta al vencimiento del recato de la dama y al repetido encuentro de los amantes. En primer lugar, el dramaturgo echa mano del verbo *servir*, propio de la tradición del amor cortés, para expresar un pasado *feliz* que aparece ya anulado¹⁰. De hecho, el final de la relación (la *pérdida* de la *dicha*) está presente en todo momento, de acuerdo con el gusto calderoniano por la combinación de conceptos opuestos:

No os digo que la serví
 feliz y dichoso amante,
 porque dichas que se pierden
 son las desdichas más grandes. (p. 126)

Tras una larga introducción en la que se deja clara la tristeza actual, el enamorado se permite recordar los tiempos felices mediante un conjunto de elementos convencionales. Como es frecuente, se justifica la facilidad de la dama por los constantes galanteos del enamorado. Laura se encuentra *obligada* a los «servicios corteses» y «afectos leales» de Félix, con lo cual su *culpa* por dejarse ver y hablar con él a través de la reja se mitiga. En correspondencia con los contenidos eróticos expresados, que entran en conflicto con el decoro¹¹, el pasaje es muy artificioso, ya que juega con la oposición de las *flores*, que representan el jardín (la tierra), y las *estrellas*, asociadas a la

¹⁰ En palabras de Matzkat, 2001: 131: «El esquema del amor cortés [...] marca profundamente el teatro calderoniano, tanto en el nivel discursivo, ya que los amantes siguen utilizando las imágenes tópicas del servicio amoroso, como [...] en la concepción del conflicto básico como conflicto entre amor y honor».

¹¹ Utilizo siempre el concepto de *decoro* en sentido moral, referido a la búsqueda de decencia en la representación (y no dramático), según la distinción aportada por Ignacio Arellano, 1995: 125.

nocturnidad y al cielo¹². Alrededor de estos elementos simbólicos se construye todo un juego correlativo muy propio del dramaturgo, en el que se produce la deliberada confusión entre los elementos, que aparecen personificados como testigos y *cómplices* del amor¹³:

sólo digo que, obligada
a mis finezas constantes,
a mis servicios corteses
y a mis afectos leales,
merecí que alguna noche
por una reja me hablase
de un jardín, donde testigos
fueron de venturas tales
la noche y jardín, que solos
a los dos quise fiarme,
porque al jardín y a la noche,
que son el vistoso alarde,
ya de flores, ya de estrellas,
hiciera mal de negarles
a las unas lo que influyen
y a las otras lo que saben,
puesto que estrellas y flores
siempre en amorosas paces
enlazadas unas de otras
eran terceras o amantes. (pp. 126-127)

Tal y como sucede a menudo en pasajes similares, se emplea la metáfora del amor como una travesía del enamorado a bordo de una embarcación que navega «viento en popa». En este caso, la prototípica calma del océano se intensifica al aludir a la hermosura y *quietud* del paisaje, debido a la *mansedumbre* del viento. No obstante, el recurrente contraste entre esta paz marítima, que simboliza la ausencia de obstáculos para los enamorados, y la aparición de *huracanes* de celos no se hace esperar, de modo que surge una tormenta que agita las aguas¹⁴:

¹² Sobre la importancia de la noche en la obra de Lope de Vega, ver Sánchez Jiménez, 2012: 357-374.

¹³ En *El galán fantasma* aparecen reflejados estos mismos elementos simbólicos y ambientales también en un contexto amoroso, si bien esta vez es la dama, Julia, la que narra el auge y destrucción de la relación. Los siete versos que destaco en negrita se repiten en ambas comedias, excepto en la inversión del orden en el verso «ya de estrellas, ya de flores» / «ya de flores, ya de estrellas»: «Agradecida, en efeto, / de tus finezas constantes, / cómplice a la noche hice, / de hurtos de amor agradables / y cómplice hice un jardín, / que a los dos quise fiarme, / porque al jardín y a la noche, / que son el vistoso alarde / ya de estrellas, ya de flores, / hiciera mal en negarles / a las unas lo que influyen / y a las otras lo que saben» (vv. 87-98).

¹⁴ Casas Rigall, 1995: 87-88, localiza la metáfora náutica en la poesía amorosa de cancionero y analiza sus implicaciones poéticas. La identificación de las penas amorosas con el mar tormentoso tiene un origen antiguo, aunque solo a partir del *Cancionero* de Petrarca se asiste a su sistemática utilización para describir la incertidumbre del enamorado, Sarmati, 2009: 19. Calderón asimila este tópico de acuerdo con el gusto barroco por la mutabilidad del destino humano y la sujeción a la fortuna. En *El galán fantasma* se localiza la misma metáfora que describe la conversión de la calma marítima en tormenta: «Viento en popa

Desta suerte, pues, teniendo
 la Fortuna de mi parte,
 viento en popa del amor
 corrí los inciertos mares
 hasta que, el viento mudado,
 levantaron huracanes
 de una tormenta de celos
 montes de dificultades. (p. 127)

Son muy destacables también las imágenes que parten del propio *yo* lírico para definirlo en su sentimiento amoroso. El siguiente pasaje, perteneciente a *Saber del mal y el bien* contiene una metáfora muy común del enamorado identificado como un nuevo Ícaro¹⁵. Este personaje mitológico suele utilizarse para aludir a la ambición u osadía, que conduce en muchas ocasiones a la desgracia del personaje con el que se compara¹⁶. En el fragmento que nos ocupa dicha imagen sirve para ponderar la idea del castigo merecido por el amante debido a su *atrevimiento*. Álvaro, *inadvertido*, se acerca a su amada —aunque esto implique adentrarse en la «región / del fuego»— y recibe por ello un *castigo* de «penas y enojos». A continuación, se aplica una vez más la metáfora de la mariposa, muy próxima desde el punto de vista semántico y funcional a la imagen de Ícaro, ya que se trata de un ser alado que se acerca al inalcanzable objeto de deseo — identificado con el fuego— de forma temeraria y padece por ello trágicas consecuencias:

nuestro amor / navegaba hermosos mares / de rayos y de matices, / quieto el golfo y manso el aire. / ¿Quién duda, quién, que han de ser / los celos los huracanes / que la tormenta despierten, / que la marea levanten?», vv. 99-106. Véase también el pasaje paralelo de *Peor está que estaba*: «En este estado llevaba / viento en popa la fortuna / nuestro amor, gozando alegres / ratos que la noche obscura / dispensa entre dos amantes, / siendo jazmines y murtas / de un jardín verdes testigos / de mil temores y dudas, / porque así se estima más / lo que más se dificulta. / ¿Quién dudará que ellos fueron / nuestra tormenta? ¿Quién duda / que ellos la calma de amor / volvieron montes de espuma?», *Comedias*, I, 873.

¹⁵ Según la fábula que se recoge en el libro VIII de las *Metamorfosis*, Ícaro Menipo es conocido por su temeridad al pretender escapar del laberinto de Creta con su padre Dédalo hacia Sicilia, ayudado de un par de alas pegadas con cera. Su imprudencia juvenil lo llevó a volar muy alto y acercarse al sol, de manera que las alas se derritieron con el calor y murió precipitado en el mar. La tradicional historia de la huida frustrada de Ícaro fue utilizada muy a menudo en la literatura áurea por autores como Góngora, Garcilaso o el propio Calderón, debido a su gran fuerza expresiva. El tema aparece en sonetos de Góngora, ed. Carreira, 1986: 167, y Garcilaso, ed. Rivers, 1996: 54, con una función similar. Vitse, 1988: 555 y ss., aporta algunos ejemplos de la funcionalidad de esta imagen en Lope de Vega. Para profundizar acerca del desarrollo del mito de Ícaro en la literatura española véase Turner, 1977.

¹⁶ A decir de Valbuena Briones, 1977a: 102: «Los mitos y sus moralejas fueron utilizados hábilmente por los dramaturgos de los siglos XVI y XVII, y aquellos que contenían el tema de la caída merecieron especial atención en la época. Marlowe ilustró la historia del doctor Faustus con el mito de Ícaro. Aquel doctor logra el secreto de volar por los espacios, gracias a su pacto con Lucifer, que es como se dice en las cartas a los Efesios: “El príncipe del poder del aire”».

Si enojos, señora, son
 que mi atrevimiento espera,
 porque con alas de cera
 he tocado la región
 del fuego, donde, abrasadas
 las hojas que el aire mueve,
 son mariposas de nieve
 con visos iluminadas,
 castigue tanto esplendor
 mi inadvertencia en los ojos,
 flechando penas y enojos
 rayo a rayo y flor a flor. (*Comedias, I*, p. 598)

El pasaje que sigue, ubicado en *Lances de amor y fortuna*, presenta una nueva formulación de la comparación de la dama con el sol. Rugero, que se caracteriza a sí mismo como un soldado *abrasado y ciego*¹⁷, se somete a Aurora conforme a los presupuestos del amor cortés e inicia un proceso de descripción de su ascenso hacia ella en distintas fases que lo conducen a la autodestrucción. Los infinitivos *resistir* y *defender*, que aluden al ámbito de la batalla, sugieren una actitud de lucha del enamorado, dañado gravemente por su amada. En un estilo muy elaborado y valiéndose de una estructura correlativa diseminativo-recolectiva, Rugero emplea el recurso de la *correctio* para superponer tres metáforas de animales alados que lo identifican en su padecimiento. El enamorado se muestra a sí mismo en un primer momento como un *águila*, imagen de poderío, que *ve* el sol y osa acercarse a él más que ninguna otra ave. Se trata de una alusión al enamoramiento a través de la vista, que trae consigo la resolución de aproximarse a la dama, aunque esto suponga morir abrasado:

A tus pies
 llega, bellísima Aurora,
 un soldado, cuya fe
 pretende, abrasado y ciego,
 resistir y defender
 tanto fuego, tantos rayos,
 como el águila, que ve
 al sol mismo y en el viento
 reina de las aves es. (*Comedias, I*, pp. 685-686)

Pero la imagen de esta orgullosa ave no resulta suficiente para plasmar la situación de Rugero, con lo cual, por medio de la fórmula de raíz gongorina *no A, B*, se introduce la rentable metáfora de la *mariposa* ardiendo en la *llama* a la que se acercó,

¹⁷ Los adjetivos *abrasado* y *ciego* anuncian la situación de Rugero (por *ciego* hay que entender, según el código del lenguaje amoroso, ‘enamorado’). Ya en el inicio de su discurso el espectador sabe que las imágenes que utiliza para su descripción cuentan con tintes trágicos.

llevada por su *deseo*. De este modo, se incrementa la tensión dramática sugerida en el parlamento, ya que se incorpora la muerte del enamorado:

Mas no soy águila yo,
mariposa sí, que, al ver
haciendo a la llama visos
las alas de rosicler,
muere en su mismo deseo. (p. 686)

Sin embargo, esta segunda transformación tampoco satisface a Rugero como expresión de la intensidad de su dolor. Por tanto, en un claro proceso de gradación ascendente, se encarna en una nueva criatura alada. Ahora echa mano de la mitología y utiliza al ave Fénix, condenada a morir y renacer de sus cenizas eternamente. En efecto, la imagen de una única muerte sufrida por la mariposa no resultaba suficiente al enamorado, pues supondría —según los códigos del petrarquismo— el descanso del sufrimiento. Por tanto, se recurre a una metáfora de la muerte por abrasamiento proyectada a la eternidad, que implica la adoración eterna de la dama, ya que esta contribuye a revivir la pasión amorosa en cada encuentro:

Mas si con vida me ves,
tampoco soy mariposa,
sino aquel pájaro, aquel
prodigio que nace y muere
hijo y padre de su ser,
pues en mis propias cenizas
perdí la vida y después
la volvió a resucitar
tal favor y tal merced. (p. 686)

Para finalizar, tiene lugar la recopilación de los elementos que conforman la metáfora múltiple correlativa. El enamorado (aludido mediante la sinécdoque de su *corazón*) se identifica con el oxímoron de la muerte en vida, sumado a la triple imagen de (1) la mariposa que se quema, (2) el águila que observa a la amada y (3) el ave fénix. Todo este despliegue de metáforas superpuestas, una auténtica red metafórica, busca el efecto del desbordamiento barroco en la acumulación de imágenes de sufrimiento y osadía, orientadas a buscar una reacción de *admiratio* en el espectador:

siendo mi vida a la llama,
al fuego y al sol también,
mariposa, si se quema,
águila hermosa, si os ve,

y fénix, si muere y vive
a vuestros ojos, por que
sea solo un corazón
imagen de todos tres. (p. 686)

El siguiente ejemplo, extraído de *Argenis y Poliarco*, sirve para ilustrar otros recursos simbólicos habituales en la descripción de la conquista amorosa por parte del enamorado. Como sucede en parlamentos similares pronunciados por damas, Poliarco ambienta su relato retrospectivo en el jardín, asociado a la noche y al ocultamiento¹⁸. Una vez más, el léxico empleado por el personaje masculino destaca su actitud activa frente al amor, hecho que diferencia su discurso de los que surgen en boca de damas. Muestra de este talante es el empleo de la célebre frase triunfal «Veni, vidi, vici», pronunciada por Julio César cuando era todavía cónsul romano ante el Senado, para describir la batalla de Zela. Calderón retoma estas palabras, que manifiestan poderío y éxito militar, y las traslada al terreno amoroso, para expresar el orgullo de Poliarco por ver conseguido el favor de Argenis¹⁹. El famoso dicho heroico aparece como punto de partida de toda una correlación que se centra en tres momentos del proceso amoroso en los cuales Poliarco muestra una actitud dominante: (1) la irrupción en el espacio femenino del jardín (*llegué*), (2) el enamoramiento a través de la vista de la dama (*vi*) y (3) su conquista (*vencí*)²⁰:

Por no cansaros, señora,
aunque con gusto me oís,
os diré sólo que, César
de amor, llegué, vi y vencí:
llegué a la imposible empresa
de un reservado jardín;
vi en el reducido cielo
de una hermosura feliz
y vencí la más constante
belleza que ha de vivir
en lienzo y mármol por alma
del pincel y del buril. (vv. 2870-2881)

¹⁸ En este sentido, es representativo el uso de adjetivos como *vedado* y *encubierto*, que sugieren una acción secreta, al margen de las normas establecidas.

¹⁹ Es habitual en Calderón el empleo de esta célebre frase en contextos amorosos, en muchas ocasiones acompañada de ironía: «Que llegué, / vi y vencí: ya Estela hermosa / se ha declarado» (*Amor, honor y poder*, vv. 966-967).

²⁰ Más adelante el mismo personaje volverá a compararse con César («César soy de amor; vencí», v. 3039).

Seguidamente, Poliarco recuerda las *finezas* recibidas de la dama al amparo de la noche y las despedidas al alba²¹. En este contexto, que bebe de la tradición cancioneril, introduce una nueva metáfora de claro simbolismo erótico con la que reitera su éxito en el amor. El enamorado se identifica con Céfito y alude a Argenis mediante la mención a las flores²². El vínculo entre Argenis y Poliarco se resume en lo que podría ser un beso («bebimos más de un clavel»)²³. El verso paralelístico que sigue, «lamimos más de un jazmín», contrasta con el anterior desde el punto de vista cromático y se asocia con la pérdida de la inocencia de la dama en su contacto con el enamorado. Si se tiene en cuenta el significado de la entrega de la flor en la tradición literaria pueden entenderse los dos últimos versos como un juego con la idea de la pérdida de la honra de Argenis, ya que anteriormente la princesa había sido identificada con un «reservado jardín» (p. 192):

Merecí alguna fineza
y alguna noche —¡ay de mí!—
lloró en mis brazos un alba
porque otra empezó a reír
y, al despedirnos los dos,
yo y el céfito sutil
bebimos más de un clavel,
lamimos más de un jazmín. (vv. 2882-2889)

Para terminar, se dejará a un lado el relato retrospectivo para pasar al estudio de la propia acción dramática en tiempo presente, por medio de un análisis conjunto de dos pasajes muy similares, pertenecientes a dos tragedias de la misma época: *El médico de su honra* y *El mayor monstruo del mundo*. En estos casos el espectador conoce el acercamiento amoroso de forma directa, mediante la actuación de los personajes y ya no por medio de sus narraciones. En los dos pasajes, que ilustran la tendencia a la codificación del mismo material simbólico en escenas similares, se produce la irrupción del pretendiente en el universo femenino en medio de la noche sin el consentimiento

²¹ La forma verbal *merecí* es recurrente en este tipo de pasajes (véase el parlamento de don Félix en *Casa con dos puertas*) y enlaza con la mitigación de la culpa de la dama, que se ve *obligada* a ceder ante su enamorado por su constancia y los múltiples favores que recibe de él.

²² Según Pérez de Moya, que sigue a Ovidio en el Libro primero de las *Metamorfosis*, el viento Céfito «amó a una hermosa Ninfa llamada Cloris, la cual por mujer recibió, y en galardón de su virginidad otorgóle que fuese señora de todas las flores, de donde vino Cloris a mudar el nombre y decirse Flora» [...] «Mulcebant Cephiri natos sine semine flores, El viento céfito criaba las flores nacidas sin simiente». (*Philosophía secreta*, 601-602).

²³ Calderón asocia en *Los tres mayores prodigios* a Flora al clavel («por Venus de sus amores, / por Flora de sus claveles», *Comedias*, II, p. 1001) e identifica en *Lances de amor y fortuna* a esta flor con la boca o labios de la dama («pequeña boca, que junta / era un hermoso clavel», *Comedias*, I, 690; «sus labios rojo clavel», 717. Slater, 2010: 67-68, relaciona el clavel con el amor terrenal, el matrimonio o la pasión.

explícito de la dama, que se oculta en un espacio cerrado y muestra una actitud pasiva y estática. En este tipo de contexto, donde queda patente el deseo de vulneración de la honra de la amada, es todo un peligro para el enamorado tratar de acceder al lugar donde se guarda, hecho que se manifiesta en el incremento de la tensión dramática²⁴. Por la dificultad que entraña este hecho, en *El médico de su honra* la llegada ante la dama se asocia a la expresión triunfal —pronunciada por Jacinta— «dulces victorias de amor», muy similar a la referencia a César antes analizada. La metáfora bélica, de raíz cancioneril y petrarquista, ilustra la consideración del amor como una *lucha* por conquistar a doña Mencía.

En relación con la necesidad de ocultamiento del pretendiente, ambas tragedias comienzan con una ponderación de la oscuridad en la que va a producirse la entrada clandestina. Se reiteran palabras que destacan la nocturnidad y el silencio, pues —como ya se ha visto— los dos elementos son los mejores aliados para el galán en una empresa que contraviene las leyes del decoro y atenta gravemente contra la decencia femenina²⁵. No obstante, una diferencia clave entre los dos textos es que en *El mayor monstruo del mundo* el jardín no es el espacio meta para el enamorado, sino la vía de entrada que da acceso a un lugar todavía máspreciado y resguardado —dominio de la feminidad por antonomasia—, el dormitorio de Mariene, donde la dama se está desnudando (*Comedias, II*, p. 641). El cuarto, calificado no en vano con el adjetivo *oculto*, encaja con la reserva y recato de la amada, que denota la vulneración de su pureza:

El médico de su honra

El mayor monstruo del mundo

Salen Jacinta y don Enrique como a oscuras.

Sale Tolomeo y Otaviano.

JACINTA Llega con silencio.
DON ENRIQUE Apenas
 los pies en la tierra puse.
JACINTA Este es el jardín y aquí,
 pues de la noche te encubre
 el manto y pues don Gutierre
 está preso, no hay qué dudes,

TOLOMEO Pisando las negras sombras
 en el silencio noturno
 de la noche, has penetrado
 el jardín y hasta lo oculto
 de su cuarto llegas.
(*Comedias, II*, p. 642)

²⁴ Además, al hallarnos aquí en el molde genérico de la tragedia, las consecuencias de la vulneración del recato de la dama son fatales. Conviene no olvidar que tanto doña Mencía como Mariene serán castigadas con la muerte, a diferencia de las damas que sucumben al amor en un contexto genérico no trágico, a menudo justificadas y perdonadas en su «delito de amor», como es el caso de Argenis. En el ámbito cómico las «pensiones de amor» suelen pagarse con los celos o la separación temporal de los amantes, de forma que a menudo sus romances clandestinos se resuelven en boda al final de la obra.

²⁵ Es destacable en el primer caso la utilización de la metáfora de la noche, vista como un negro manto que cubre y protege al enamorado. En el segundo texto destaca la *annominatio* de *nocturno-noche*, que —al lado del sintagma «negras sombras»— incide en la oscuridad como amparo para el que se atreve a entrar en lo velado.

sino que conseguirás
vitorias de amor tan dulces.
(*Comedias, II*, p. 419)

La penetración en un lugar prohibido implica la insistencia en la necesidad de guardar silencio, especialmente reiterada en *El médico de su honra*. Don Enrique, haciendo uso de la hipérbole, manifiesta a Jacinta su temor a ser escuchado incluso por el propio viento y le pide encarecidamente que se calle. Una vez más, reaparece la divinidad de Amor como coadyuvante de la hazaña al lado de las hojas del jardín, que están encargadas de *esconder* y *disimular* el *delito*. Don Enrique, oculto, observa a doña Mencía y utiliza la metáfora de sí mismo como un ladrón que hurta rayos al sol sin ser visto. Su intervención termina con una referencia mitológica al episodio de Anteón y Diana, que denota el miedo a ser descubierto en su indecorosa aventura nocturna²⁶:

JACINTA	Aquí mi señora siempre viene y tiene por costumbre pasar un poco la noche.
DON ENRIQUE	Calla, calla, no pronuncies otra razón, porque temo que los vientos nos escuchen.
JACINTA	Ya, pues, por que tanta ausencia no me indique o no me culpe de este delito, no quiero faltar de allí. <i>Vase</i> .
DON ENRIQUE	Amor ayude mi intento. Estas verdes hojas me escondan y disimulen, que no seré yo el primero que a vuestras espaldas hurte rayos al sol: Anteón con Diana me disculpe. (p. 419)

En *El mayor monstruo del mundo* es muy relevante el contraste entre el deseo de guardar silencio para entrar en el cuarto de Mariene y el estruendo ocasionado. Octaviano no logra actuar con sigilo en su llegada al dormitorio, donde la tensión del momento lo lleva a tropezar y causar un gran ruido que alerta a la dama. En esta escena se aprecia el gusto por la oposición, resaltada en dos elementos contrarios: de un lado, figura la pureza y candidez de Mariene, que se desnuda en su cuarto; del otro, la presencia masculina perturbadora, que ocasionará la pérdida de la inocencia de la dama. Destaca una serie de exclamaciones pronunciadas por la dama, que se muestra aterrada

²⁶ Según narra Ovidio (*Metamorfosis*, III, vv. 131 y ss.) Antenón (o Actenón) obtuvo como castigo por haber visto a Diana desnuda ser convertido en ciervo y, como tal, sus propios perros lo devoraron.

acciones dramáticas. Más que profundizar en las peculiaridades de cada una de estas obras o realizar una presentación exhaustiva de todos los recursos estilísticos asociados al componente erótico, interesa en esta ocasión identificar un patrón constructivo global que permita comprender mejor el empleo de determinadas metáforas y recursos simbólicos empleados de forma recurrente para plasmar el proceso amoroso desde el punto de vista de los pretendientes. De todo lo estudiado se extrae la existencia de cuatro momentos bien diferenciados en la relación, asociados a ciertos contenidos constantes y a un repertorio de elementos simbólicos que se reiteran de forma sistemática²⁷:

1. La primera fase es la del enamoramiento, que se produce generalmente cuando el caballero ve a la dama, en persona o a través de algún retrato²⁸. A partir de este momento, como se tratará en el punto siguiente, el pretendiente se rendirá ante el deseo de conseguirla y se convertirá en su perseguidor y adorador incansable, de acuerdo con la tradición del amor cortés. Esta actitud activa del galán, plasmada en sus múltiples transformaciones metafóricas, diferencia claramente dichos relatos amorosos de aquellos pronunciados por personajes femeninos.
2. El segundo paso implica el acercamiento a la dama, identificada —según una óptica neoplatónica— con el propio *sol* y de manera metonímica con el *fuego*, debido a su inaccesibilidad y al daño que ocasiona el aproximarse a ella. En este contexto, todo movimiento de unión del *atrevido* pretendiente con la amada es a la vez un movimiento de ascenso o elevación. El galán irrumpe en el universo femenino a través del jardín, infringe las leyes del decoro y llega en ocasiones hasta el propio cuarto de la dama, amparado por la complicidad de la noche y el silencio.
3. Del punto anterior se deriva en ocasiones la rendición de la amada, que cede ante la constancia del pretendiente, de modo que tiene lugar el alcance de lo prohibido. Para referirse a este momento es imprescindible la máscara del ornato poético, que ocultaría contenidos que contravienen al decoro. Surgen

²⁷ Estas cuatro fases no se plasman en todos los textos estudiados, porque se trata de fragmentos parciales, pero sí que aparecen por norma general a lo largo de las comedias en las que se insertan.

²⁸ Por ejemplo, Octaviano se enamora de Mariene al contemplar su retrato, antes de conocerla físicamente. Es también muy habitual que el amor provenga del oído, ya que la belleza de las damas alimentaría su fama.

así metáforas bélicas que aluden a *victorias*, *conquistas* o *galardones* del enamorado, satisfecho de ver su amor como una embarcación que «navega viento en popa» por mares tranquilos. El simbolismo erótico aparece en referencias a parejas mitológicas (Céfiro-Flora, Dafne-Júpiter, Diana-Anteón) y en la combinación de colores y flores que sugieren la tentación de lo carnal.

4. Pero esta bonanza amorosa pronto llega a su fin. No en vano se habían diseminando a lo largo de los textos alusiones a la *culpa* o el *delito*, en relación con la vulneración de las leyes del recato femenino. Esta transgresión tendrá repercusiones para los amantes con la llegada de un castigo que se plasma de forma más o menos atenuada y en distintos grados dependiendo de si el pasaje se inserta en un contexto cómico o trágico. Detrás de este giro en los acontecimientos figura el gusto del arte barroco por el cambio y la inestabilidad de la fortuna.

Para manifestar todo este entramado Calderón se vale de un amplio repertorio de imágenes muy codificadas tomadas de distintas tradiciones, centradas en el punto de vista del enamorado y en su recorrido de sufrimiento²⁹. La aparición de seres alados como Ícaro, el Ave Fénix, la mariposa en llamas o el águila contemplando el sol sirven para manifestar los diferentes niveles de padecimiento del amante, que pasa por varias fases de mortificación desde que observa por primera vez a su amada y se atreve a acercarse a ella hasta que aparecen los obstáculos. La elevación de estas criaturas — ejemplos de constancia y ambición— hacia la «región de fuego» en su intento de vulneración del recato de la amada facilita la atribución de una dimensión cósmica al dolor del enamorado, condenado a perseguir durante toda su existencia el objeto de deseo que a la vez es la causa de su desgracia. Es justamente este obstinado ascenso — que conduce al enamorado a gozar de la cercanía del astro rey para quemarse y caer de forma sucesiva— el que define el atropello de la *honra* desde esta perspectiva masculina.

En definitiva, como se concluía en otras ocasiones a propósito de los parlamentos de las damas, en el universo calderoniano no puede concebirse la *honra* sin la *deshonra*, pero tampoco la victoria de amor sin la *penión* del sufrimiento. Para el enamorado, al

²⁹ En efecto, en este tipo de pasajes funciona a la perfección un concepto petrarquista del amor, en el cual este sentimiento se interpreta como una *pasión* del alma.

igual que para su amada, resulta inevitable entregarse a las «finezas de amor» al amparo del *jardín* y la *noche*, ante la cómplice mirada de las *flores* y las *estrellas*. No obstante, conforme a una cosmovisión barroca basada en la inestabilidad de la fortuna humana y las rígidas normas de moralidad, su *delito* acarreará irremediablemente un castigo y el temerario navío del enamorado, adentrado en peligrosas aguas, no tardará en ser destruido por la *tormenta*.

OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BENTLEY, Bernard P. E., «Las imágenes y los *topoi* en los diálogos de amor de *Antes que todo es mi dama*», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Angloamericano sobre Calderón (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner, 1998: 46-62.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- , *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- , «*Argenis y Poliarco*» de Calderón de la Barca: edición crítica y estudio dramático, ed. Alicia Vara López, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, en prensa.
- , «*Amor, honor y Poder*» de Pedro Calderón de la Barca, ed. Zaida Vila Carneiro, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, en prensa.
- , «*El galán fantasma*» de Pedro Calderón de la Barca, ed. Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, en prensa.
- CASAS RIGALL, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, DVD: Studiolum, ed. integral e ilustrada Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, 2007 (Véase Calderón de la Barca, *Comedias, II. Segunda parte de comedias de Calderón*).
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología Poética*, ed. Antonio Carreira, Castalia, Madrid, 1986.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, 2006, (Véase Calderón de la Barca, *Comedias, I. Primera parte de comedias de Calderón*).
- LARA GARRIDO, J., «Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Ediciones Istmo, 2000: 114-134.
- LOBATO, M^a. L., «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XXIII Jornadas de*

- Teatro Clásico del Siglo de Oro, Almería, 2006*, ed. Antonio Serrano *et al.*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007: 199-219.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MARTÍNEZ-CORRECHER Y GIL, Consuelo, «Jardines del barroco español. Siglo XVII», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, ed. José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, vol. 1: 351-413.
- MATZAT, Wolfgang, «Norma y deseo en los dramas de amor de Calderón», en *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. Duodécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Leipzig, 14-18 de julio de 1999)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner, 2001, vol. 1: 129-138.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. y trad. María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 1997.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, vol. 1.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*) estudio de una fórmula literaria», *eHumanista*, 22, 2012, pp. 357-374.
- SARMATI, Elisabetta, *Naufrazi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Roma, Carocci, 2009.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- SLATER, John, *Todos son hojas: literatura e historia natural en el Barroco español*, Madrid, CSIC, 2010.
- TURNER, John H., *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis, 1977.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «De flores, mitos y jardines. Algunas notas sobre la vulneración del recato femenino y sus consecuencias dramáticas en el lenguaje del primer Calderón», en *Páginas que no callan: historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*, coord. Alejandro García-Reidy, Luis María Romeu Guallart, Eva Soler Sasera, Luz Celestina Souto, 2014.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977a.

- , «La palabra sol en los textos calderonianos», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977b: 106-118.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988.
- ZUGASTI, M., «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje a Frédéric Serralta. Actas del VII coloquio del GESTE, Toulouse, 1998*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002: 583-619.

**Cuerpo grotesco y carnavalización en el mito del hombre preñado:
*El parto de Juan Rana en clave bajtiniana***

Ilaria Resta
Università del Salento
Lecce (Italia)
ilaria.resta@unisalento.it

Resumen

Este estudio se centra en *El parto de Juan Rana* de Lanini y Sagredo con el propósito de demostrar cómo este entremés encaja con las teorías que Bajtín expresa en el ensayo *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. La presencia en esta pieza cómica breve de un hombre embarazado, además, da pie a un excursus en la mitología y el folklore orientales y occidentales, proporcionando algunos ejemplos de creencias y mitos religiosos vinculados con este tema. En un segundo momento, se pasará al ámbito literario en la España barroca, examinando, en lo específico, las distintas connotaciones que los literatos de esa época le confieren al concepto de ‘parto masculino’. Asimismo, se examinará un romance anónimo sobre la historia de Hernando de la Haba y su parto monstruoso, considerado como posible fuente en la que Lanini y Sagredo se apoya para su obra. Finalmente, la última parte del estudio se centra en el análisis de algunos fragmentos del entremés bajo la óptica bajtiniana del cuerpo grotesco y de la carnavalización, demostrando cómo las dinámicas narrativas de la obra breve se acomodan perfectamente a la interpretación de Bajtín.

Palabras clave

Cuerpo grotesco; carnaval; Bajtín; entremés; Juan Rana; Lanini y Sagredo; hombre preñado; romance.

**Grotesque body and carnivalization in the myth of the pregnant man:
*El parto de Juan Rana according to bakhtinian perspectives***

Abstract

The main purpose of this study aims at demonstrating that Lanini y Sagredo's *El parto de Juan Rana* adjusts itself to the theories Bakhtin expresses in the essay *Rabelais and his world*. Besides, the presence in this short comic piece of a man who is pregnant gives reason for doing an *excursus* on occidental and oriental mythology and folklore, by providing some examples of religious beliefs and myths related to this motif. Furthermore, Spanish Baroque literature will be taken into account, by analysing the different connotations scholars give to the concept of ‘masculine birth’. In addition, an anonymous *romance*, related to Hernando de la Haba's story about a monstrous childbirth, will be examined as a possible source for Lanini y Sagredo's work. The last part of this study deals with the analysis of some fragments of the *entremés* according to the bakhtinian perspective of grotesque body and carnivalization to demonstrate narrative dynamics of this short piece perfectly adapt themselves to Bakhtin's interpretation.

Key words

Grotesque body; carnival; Bakhtin; *entremés*; Juan Rana; Lanini y Sagredo; pregnant man; *romance*.

El parto de Juan Rana de Pedro Francisco Lanini y Sagredo es uno de los entremeses más irreverentes protagonizados por la célebre máscara a la que dio vida el actor Cosme Pérez. Jugando con un entramado argumental hartamente conocido, y enraizado en la caracterización del personaje principal, Lanini lo enriquece modulándolo según una lógica representativa que encaja bien con los esquemas bajtinianos¹. Las teorías expresadas en el ensayo *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* sobre lo carnavalesco como dimensión propia de la cultura popular, así como las referencias a la poética del realismo grotesco, constituyen, de hecho, una posible clave de lectura para la imagen del hombre preñado retratada en este entremés.

A pesar de que Bajtín elabore su esquema interpretativo relacionándolo con la prosa y, en concreto, con la obra de Rabelais –arraigada al espíritu originario del carnaval–, varios elementos de la pieza de Lanini se acomodan a su teoría. En concreto, a través del tópico del ‘mundo al revés’, concretado por un personaje embarazado que da a luz en la escena, se pone de manifiesto una dimensión cómico-lúdica que evoca una realidad contradictoria, marcada por inversiones y degradaciones de sabor ambivalente. Sin duda alguna, la imagen del parto del protagonista constituye solo un pálido reflejo de la dimensión más pura y primitiva del realismo grotesco bajtiniano, sobre todo, como explicaré más adelante, por lo que concierne a una forma de mitigación de ciertos aspectos de ese canon. Pese a esto, el entremés logra mantener unas coordenadas de afinidad con la teoría del filósofo ruso; los principios generadores de la risa entremesil, en efecto, están emparentados con la cosmovisión carnavalesca, constituyéndose como su componente primordial:

En la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber [...], la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada².

¹ Son escasas las informaciones de que disponemos sobre entre entremés que, además, ni aparece en el catálogo de La Barrera entre las obras de Lanini. Asimismo, desconocemos la fecha de composición de la obra que, en palabras de Cotarelo y Mori, 2000: CXVII, «es pieza grosera, pues se finge que Juan Rana, vestido de mujer, pare en escena a Juan Ranilla (papel que hacía entonces, siendo niña, Manuela de Escamilla). A fin de averiguar si es hijo suyo, propone Rana que baile el zarambeque, para ver si lo baila como él. Este entremés, si es de Lanini, debe de ser de su juventud: corresponderá a 1660, o poco más». Actualmente, contamos con dos ejemplares de esta pieza. El primero es el que se encuentra en una colección manuscrita incompleta del XVIII, que contiene siete entremeses, y se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano con la signatura m. 23/13. El *Entremés del parto de Juan Rana* es la séptima pieza de esta colección, en la que también aparece al final el nombre de Pedro Francisco Lanini y Sagredo como su autor. La BNE, por otra parte, atesora otro ejemplar, mss/14089, copiado por Barbieri a partir de un volumen manuscrito de entremeses que perteneció a Juan Manuel Silvestre de Castro y Salazar. En su estudio sobre el hallazgo de nuevos manuscritos relativos a tres entremeses de Calderón, Madroñal ha hecho hincapié en que el manuscrito de la BNE «es una copia del siglo XIX de otro manuscrito “perdido” del XVIII, justamente el códice que hoy se reparte entre los manuscritos 6913 de la Biblioteca Rodríguez Moñino y el m. 23/13 de la Lázaro Galdiano» (Madroñal, 2003: 444). Won, en su tesis doctoral sobre el teatro breve de Lanini y Sagredo, parece desconocer la existencia de la colección manuscrita del siglo XVIII, ya que se sirve únicamente del ejemplar de Barbieri como base para su edición crítica de la obra.

² Asensio, 1971: 20.

Para Asensio el entremés es una «prolongación de la comedia»³, diferenciándose de esta por predominar la exaltación de un mundo al revés, en que cada principio de estabilidad es fraccionado en pro de una estética de lo contrario: lo alto y lo bajo se invierten para dar rienda suelta al desenfreno de lo instintivo. La comedia presupone un mecanismo climático que obedece a reglas de fragmentación y recuperación final del equilibrio y de las dinámicas estructurales, aunque sin duda existen algunas excepciones. El entremés, por su parte, se apoya en un mecanismo carnalesco que consiste en evadir cualquier lógica, o mejor dicho en imponer otra lógica estructural –la de lo contrario– ajena a todo principio de orden y regularidad. «El entremés acepta alegremente el caos del mundo»⁴: el trastrueque de roles sociales y fisiológicos, la exaltación del bajo corporal, la propensión hacia lo escatológico, el deseo de satisfacción de los impulsos primarios (sexo, bebida, comida) y la degradación, son todos elementos que caracterizan esa cultura de la inversión propia del entremés en general y de *El parto de Juan Rana* en particular. Son elementos que, a su vez, proceden de raíces folklóricas antiguas, entre las que la fiesta popular del carnaval juega un papel determinante.

A diferencia de otros estudios modernos sobre este entremés⁵, en los que el parto del hombre se relaciona con una perspectiva crítica que se mueve en dirección de misoginia, control de la esfera reproductiva, homoerotismo masculino y afeminación, trataré de aportar en este trabajo una lectura con matices hasta ahora no atisbados. Mediante el análisis de la presencia de un tema tan singular en la mitología, el folklore y la literatura, intentaré reconstruir ese sustrato que podría ser la posible base para el desarrollo del asunto en el entremés de Lanini; asimismo, realizaré un análisis de la pieza a partir de las nociones bajtinianas de carnavalización y cuerpo grotesco.

I. Para una lectura mitológica del embarazo masculino

Por extravagante que parezca, el tema del hombre preñado, o que da a luz, no representa un caso aislado tanto diacrónica como diatópicamente. La mitología, la religión, la literatura y el folklore de toda civilización antigua, a partir de la indoeuropea, manifiestan un hilo común relacionado con una imagen tan subversiva que, a su vez, encierra en sí una simbología más rica y compleja del simple *ludus* literario y de la connotación burlesca. Bajo tal premisa, la dimensión cómica representaría solamente uno de los múltiples significados relacionados con el único significante de la preñez masculina. En un sugestivo artículo, Delpech pasa revista a la evolución del mito del hombre embarazado, reconociendo un terreno fértil de herencias socioculturales que, sin embargo, en el pasaje del mito al cuento folklórico, ha padecido una forma de degradación. Como consecuencia, ha modificado parcial o totalmente su significado originario y se ha venido cargando de una dimensión semántica y simbólica nueva:

[La figura del hombre preñado] tiene raíces “autóctonas”, y no es tan sólo objeto de irrisión o desprecio, pues entraña reminiscencias y connotaciones míticas que a veces le confieren una dimensión doble, e incluso trágica; tampoco es siempre una ficción deliberadamente disparatada, sino que expresa [...] una creencia efectiva, más propia de la leyenda o del mito que del cuento o la fábula⁶.

³ *Ibidem*: 36.

⁴ *Ibidem*: 39.

⁵ Considérense los trabajos de Thompson, 2001, 2006 y 2009; Stroud, 2007; Velasco, 2006.

⁶ Delpech, 1985-86: 572.

El panteón de divinidades paganas de la antigüedad se presenta rico de historias y leyendas acerca de partos absurdos y grotescos que, en algunos casos, involucran la figura del hombre como sujeto invertido en el acto de procreación –pariendo él en lugar de la mujer–, para llegar a la más extrema autogénesis. En el mito de Atenea, nacida de la cabeza de Zeus, se podrían reconocer –con la debida cautela – ciertos elementos asimilables al parto de Juan Rana (aun admitiendo su discrepancia de cara al contexto sociocultural de pertenencia, además de su diferente significación mirando al acto de la procreación masculina)⁷. En ambos casos se trata de un embarazo masculino, grotesco ya en sí pero amplificado por la singularidad del nacimiento de seres completos y marcados por sus características esenciales: Atenea como mujer diosa ya armada; Juan Ranilla como espejo fiel del padre, ramificación y prolongación de la infinitud del cuerpo grotesco. Sin embargo, los dos nacimientos señalan un mecanismo invertido, topográficamente identificable con un movimiento bajo-alto en el primer caso, y alto-bajo en el segundo. Atenea, presente en el cuerpo de Zeus como consecuencia de la fagocitación de su madre preñada, nace de la cabeza del padre de las divinidades, la parte noble del cuerpo humano por excelencia. En el caso del entremés de Lanini, en cambio, se reconoce de inmediato el trastrueque de ese movimiento, resultante del proceso de desacralización corporal del proteico Juan Rana, debajo de cuya falda nace Juan Ranilla. En definitiva, al proceso de ennoblecimiento que supone el engendramiento de la diosa, corresponde, por el contrario, un mecanismo de degradación en clave cómica del personaje entremesil.

La presencia en la mitología grecolatina de hombres preñados o capaces de generar no constituye un caso esporádico. También en otras culturas y religiones, como en las de origen oriental, el poder divino relacionado con la fecundidad y la capacidad de originar la vida en ocasiones se ve marcado por una concepción cosmogónica que evoca una fuerza divina de carácter andrógino. Dioses como Agni o Vishnu comparten dicho carácter⁸; además, en un sugerente volumen sobre el tema, Velasco menciona algunas imágenes de la iconografía china en las que «Buddhas are shown with babies cuddling in their stomachs»⁹. Pasando de Oriente a Occidente, el cristianismo medieval ha contribuido al desarrollo de la imagen de un Adán ambiguo que, en cierta medida, parece ‘parir’ a Eva de su costilla; se trata de una interpretación que los teólogos medievales remodelaron a partir de una influencia por parte de la tradición cabalística¹⁰. Luego, se vio avalada por una tradición iconográfica relativa a la creación de Eva que, sobre todo en la Edad Media, ha favorecido el

⁷ La cultura griega era estrictamente homocéntrica con respecto al ámbito reproductivo. Aristóteles y los médicos Hipócrates y Galeno estaban convencidos de la predominancia del semen masculino en la reproducción, mientras que el útero maternal se consideraba como un mero receptáculo. Según afirma Zoja, 2000: 115, «the male alone was the true parent, the true *genere*, since only the male was capable of the act of generation».

⁸ Delpech, 1985-1986: 574.

⁹ Velasco, 2006: 2.

¹⁰ En algunos estudios exegéticos de los *targumim* –antiguas versiones bíblicas en lengua aramea– se perfila una imagen andrógina de Adán. En el *Zohar* o *Libro del Esplendor*, obra magna de la cabalística publicada en España en el siglo XIII por el filósofo sefardí Moisés de León (según otros escrita alrededor del II siglo d.C. bajo la inspiración del rabí Shimon bar Yojai), se hace una exégesis de una de las dos versiones del *Génesis* procedentes de los textos arameos. En particular, se cita el versículo 1:27 de la llamada versión I del *Génesis*, procedente de la tradición Deuteronomica del 700 a.C., en el que se dice: «Creó, pues, Dios al hombre a su imagen; a imagen de Dios lo creó; varón y hembra lo creó». Lo que se desprende es la visión de un Adán originariamente creado con rasgos masculinos y femeninos. A su vez, la referencia a una creación a imagen de la perfección de Dios implicaría, como consecuencia, la asunción de una idea de divinidad andrógina, del todo similar a la de otras religiones indoeuropeas. Esta idea de un Adán andrógino sería compartida en la Alta Edad Media por el filósofo judío Filón de Alejandría, así como por el obispo cristiano Eusebio de Cesarea y los gnósticos cristianos del II siglo d.C. Por otra parte, la ortodoxia cristiana rechazó las interpretaciones de los *targumim*; de ahí que en las traducciones posteriores se resolviese el problema de la ambigüedad del pronombre singular ‘lo’ sustituyéndolo con el plural ‘los’. Cfr. Dulitzky, 2000: 323-378.

desarrollo de un tejido figurativo en el que Eva ‘nace’ como mujer ya completa por la intervención de Dios que «quasi la estraie come una levatrice dal fianco aperto di Adamo»¹¹. A este propósito, es sintomática la imagen de la ‘creación de Eva’ en las puertas de cobre de las catedrales de Monreale y de Santa Sofía de Novgorod (ambas del siglo XIII), así como la representación hecha por el escultor Wiligelmo (siglo XII) en la fachada de la Catedral de Módena de ese mismo episodio bíblico.

Las imágenes del mito o de la religión tratadas hasta aquí, más allá de sus diferencias, se aúnan por la identificación del parto masculino con la perfección de la divinidad y su poder de generar nueva vida. Existen, sin embargo, casos en que la idea del hombre o del dios que da a luz se carga de significados que asocian el acto de procreación masculina a la ambigüedad y a la inversión propias de las fuerzas demoníacas. Con respecto a esta segunda tipología interpretativa, es ejemplar el dios Loki, figura escatológica de la mitología germánica: es un dios-demonio, de sexualidad indefinida, capaz de generar animales monstruosos o míticos¹². Está relacionado con esta divinidad, del que representaría una especie de evolución con rasgos cómicos, el *trickster*, figura folklórica que contiene en sí los aspectos más puros del cuerpo grotesco bajtiniano (sexualidad variable, partes anatómicas desmesuradas). Todo componente del bajo corporal se concentra en este dios embaucador: es la encarnación del cuerpo biunívoco, que engloba la dimensión masculina y la femenina –sin excluir el parto–, y es la personificación del caos primordial. A diferencia de los otros mitos paganos o cristianos, el *trickster* pertenece a la vez al mundo mítico de la misma manera que al folklore; la cara positiva y la negativa de la medalla se juntan en esta figura, símbolo de lo excesivo, lo desbordante y lo desmesurado, todos componentes básicos de la estética carnavalesca¹³.

II. Folklore y tradición literaria

Entrando de lleno en la cuestión literaria, en el pasaje del nivel mitológico a la dimensión folklórica, la leyenda del hombre preñado se carga de matices nuevos. Se asiste a una progresiva degradación semántica del sentido originario, y toda expresión elevada, que ponía en relación la imagen del parto masculino con una manifestación de la divinidad, se traslada a un plano bajo y material. A través de esta reelaboración, a la fisionomía originaria del mito se le añaden toques cómicos, satíricos o de crítica social que pasan a convertirse en sus elementos predominantes.

En el proceso de ‘popularización’ o ‘vulgarización’ del tema juega un papel decisivo lo que Molho define el carácter de *transformabilidad*, propio de la literatura popular de raigambre oral, que implica una movilidad del texto tanto a nivel del significante, como del significado¹⁴. La consecuencia inevitable es que en los cuentos orales, así como en algunos ejemplos en la literatura escrita difundida en Europa acerca del tema del hombre preñado aparecen ciertas variaciones: en

¹¹ Zapperi, 1979: 3-4.

¹² En una de las leyendas sobre Loki, este dios germánico, en su aspecto femenino, pare a un caballo con ocho patas, Sleipnir, generado con el semental Svadhilfari. A partir de esta unión, según la leyenda, se origina la raza de los seres llamados *flagdh*. Cfr. Couliano y Eliade, 1992: 290.

¹³ En palabras de Miceli, 2000: 53, «il trickster alla fine appare contemporaneamente demiurgo e briccone, astuto e stolto, ingannatore e ingannato, e così via. Se c'è per lui una normalità è la sua anomalia, se ha una misura è la mancanza di misura. Egli è in tutto eccessivo: ghiotto di cibo, avido di sesso, smisurato qualche volta persino nell'aspetto [...]. Nato da parti anomali, insegna agli uomini a partorire».

¹⁴ Molho, 1976: 22.

algunos casos, estas alteraciones resultan mínimas y exclusivamente vinculadas a aspectos de la estructura narrativa (personajes involucrados, variaciones temáticas intrascendentes); mientras que en otros los cambios se hacen más significativos. Zapperi recoge un sinfín de textos procedentes de la tradición medieval y renacentista europea en que el mismo argumento viene a ser interpretado según una lógica del contraste social y cultural (mujer contra marido, ciudad contra campo, iglesia contra folklore) que varía en pro del grupo del que se hace portavoz¹⁵. Esto presupone una obvia incompatibilidad del asunto con una interpretación unívoca y unitaria: «el tema del hombre preñado» es una «encrucijada de tradiciones»¹⁶, que tanto en España como en el resto de Europa se asocia a una variedad de significaciones a veces discrepantes entre sí.

Es lo que pasa en la España renacentista y barroca, donde la imagen literaria del hombre embarazado convive entre dos literaturas, la culta y la popular, manifestaciones opuestas de una misma idea. Por un lado se desarrolla un entramado de cuentos y romances de raíz folklórica, y que poseen un matiz burlesco, en los que, en general, el tema se ve asociado a la estupidez de un determinado personaje que cree, o le hacen creer que está preñado. Por otra parte, la literatura culta contribuye al desarrollo de una imagen ambivalente, que recoge en sí el polo positivo o negativo según el contexto en el que se inserta. Con respecto a la dimensión positiva, es muy común para los preceptistas del Siglo de Oro el uso de la metáfora del embarazo masculino como sinónimo de ‘ingenio’, de las capacidades intelectivas del hombre, expresadas a través de la viva imagen del parto de la mente. Huarte de San Juan, entre otros, define el ingenio en términos de fertilidad y parto mental:

[...] había en el hombre dos potencias generativas: una común con los brutos animales y plantas, y otra participante con las sustancias espirituales [...] la segunda es la que tiene alguna dificultad, por no ser sus partos y manera de engendrar al vulgo tan conocidos. Pero hablando con los filósofos naturales, ellos bien saben que el entendimiento es potencia generativa y que se empreña y pare, y que tiene hijos y nietos¹⁷.

El mismo Cervantes, en el prólogo de su *Don Quijote*, se sirve de esa misma metáfora, si bien añadiéndole un toque humorístico con referencia a su «mal cultivado ingenio»:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de la naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno?¹⁸

Por otro lado, la asunción por parte de teóricos y literatos de la imagen metafórica del engendramiento intelectual masculino no corresponde a una aceptación *in toto* de sus manifestaciones, en especial de las sostenidas por las leyendas populares. En concreto, la literatura culta y hegemónica se ponía en contra de las supersticiones que alimentaban historias acerca de presuntos embarazos o partos de hombres, transmitidos en cuentos orales y escritos, o en los romances que proliferaban en forma de pliegos de cordel. Lope de Vega en *Las batuecas del Duque*

¹⁵ Zapperi, 1979.

¹⁶ Delpech, 1985-1986: 578.

¹⁷ Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*: 31-32.

¹⁸ Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: 79.

de Alba se refiere de forma satírica al tema del hombre preñado, imputando a la ingenuidad y a las supersticiones populares la culpa de que se difundieran historias tan estrafalarias. En el segundo acto de la comedia, algunos batuecos asisten al parto de la protagonista –quien, disfrazada de hombre, se presenta con el nombre de Celio– y creen que se trata de un hombre preñado. De ahí que Taurina empiece a hilvanar un discurso hilarante y disparatado con el que trata de sostener la veracidad del caso relatando las supuestas maravillas «del otro mundo»:

TAURINA Digo que Celio parió,
y que el niño he visto yo
en su regazo dormido [...]
En que es costumbre lo fundo,
los hombres del otro mundo
parir de siete en siete años [...].
Que non estoy engañada:
yo sé que parido está.
¿El gallo non pone un huevo?
¿La liebre no es fembra y macho? [...]
Válame el Sol, non es nuevo
haber otro mundo allá,
otras cosas, y otros faros,
Rey, letras, oficios, tratos;
pues así también habrá
homes que sepan, si quieren
parir y criar¹⁹.

Caro Baroja menciona otra obra del Fénix, *La octava maravilla*²⁰, en la que se alude a la historia, popular en la época, de un hombre que había dado a luz en Granada. En el primer acto, Lope, utilizando al protagonista don Juan de Arellano, polemiza contra la literatura popular transmitida por los ciegos, así como contra la necedad y la simpleza del vulgo:

DON JUAN ¿Qué es esto?
MOTRIL Historia trovada.
DON JUAN ¿Versos son?
MOTRIL ¡Y que tan buenos!
De un hombre que, cuando menos,
dicen que parió en Granada.
DON JUAN ¡Hombre parir! ¿Quién lo afirma?
MOTRIL Los ciegos que ven, señor.
DON JUAN ¡Que se sufra tanto error!
Mas con esto se confirma
la barbaridad de España²¹.

¹⁹ Vega Carpio, *Las batuecas del duque de Alba*: vv. 2548-2550; 2564-2566; 2573-2576; 2578-2584.

²⁰ Cfr. Caro Baroja, 1990: 57. Según apunta Canonica, 1991: 321, *La octava maravilla* fue escrita presumiblemente en 1609, luego publicada en Madrid en 1618 en la *Parte Décima de las comedias de Lope de Vega Carpio* y reimpressa en Madrid en 1621.

²¹ Vega Carpio, *La octava maravilla*.

Es muy probable que Lope de Vega se refiera en su comedia a la historia aparecida en un pliego suelto de cordel publicado en Barcelona en 1606 por un tal Pedro Manchego²². A tal propósito, resultan sorprendentes las similitudes entre el romance de Pedro Manchego y los avatares del protagonista del entremés de Lanini: parto masculino, presencia de un tribunal para juzgar el hecho, discurso misógino final. Aun no pudiéndolo afirmar con certidumbre, este texto podría constituir una de las posibles bases literarias de que el entremesista se sirvió para su historia. El romance y el entremés, de hecho, comparten un mismo sustrato de realismo grotesco centrado, ante todo, en un núcleo narrativo relacionado con las *impossibilia*: estamos ante una caracterización grotesca del cuerpo humano basada en la inversión biológica de los roles masculino y femenino por la que el hombre queda embarazado y, después de sufrir los dolores del parto, pare por fin. A la inversión, por otra parte, se suma otro elemento, el de lo ‘maravilloso literario’ que elimina todo código de coherencia con lo real, añadiendo elementos de intervención sobrenatural: aspectos declarados en el caso del romance (el parto es el resultado de una pócima preparada por una alcahueta), y ocultos en el entremés.

Existen, además, otros elementos que afianzan el romance y el entremés. En primer lugar, ambos protagonistas son incapaces de explicar las razones de su estado: en el romance, a pesar de la alusión de la mujer de Hernando de la Haba a una posible intervención demoníaca –«qual diablo os ha empuñado»²³–, el desventurado no logra dar una explicación plausible a los jueces que investigan sobre su parto monstruoso:

Tomáronle confesión
y respondió al pedimiento,
que no sabe de qué suerte
sucedió este desconcierto.
Es verdad que yo he parido,
y pues que parí, pretendo
que debía estar preñado:
pero de quién no lo entiendo²⁴.

De la misma forma, Juan Rana ignora la causa de su embarazo; sin contar con que también en la piecicilla de Lanini asistimos a la presencia de un tribunal, obviamente cómico, que se instituye adrede para instruir este raro caso:

SCRIBANO A vos Cosme Berrueco,

²² El romance lleva el título de *Retrato de un mōstruo, que se engendro en vn cuerpo de vn hombre, que se dize Hernando de la Haba, vecino del lugar de Fereyra, Marquesado de Cenete, de vnos hechizos que le dieron: parteole Francisca de Leō, comadre de parir, en veynte y vno de Junio, de 1606 por la parte tras ordinaria, compuestas por Pedro Manchego, vezino de Granada*. Se trata de un pliego suelto que se encuentra en la Biblioteca del Hospital de Granada con signatura A-043-428. Una versión moderna ha sido publicada por Córdoba en 1987, a la que hago referencia en adelante. El romance narra la historia de un hombre granadino que, por la venganza de una mujer con la que había prometido casarse y que luego abandona, bebe una pócima preparada por una alcahueta. A causa de ese brebaje, el hombre queda embarazado y pare un monstruo que muere al cabo de pocas horas. Después del parto le conducen ante unos jueces para averiguar el caso, que termina con la pena de muerte para la alcahueta y el destierro de la mujer.

²³ Córdoba, 1987: 314.

²⁴ *Ibidem*.

insigne alcalde del lugar de Meco,
 a vos os han nombrado
 los consejos por juez tan afamado
 para que presidáis en esta audiencia
 en que a tomar se viene residencia
 al alcalde Juan Rana,
 que preso tienen por la más liviana
 fea culpa que alcalde ha cometido,
 después que alcaldes en consejo ha habido:
 su cargo es inormísimo²⁵.

JUAN RANA Valga decir que no sé
 si dormida o descuidada,
 soñando en mí, hallé en mi propio
 vientre con mi semejanza²⁶.

En última instancia, se reconoce otro elemento enraizado con el bajo corporal y común a las dos obras. Se trata de la insistencia en los dolores físicos del parto de los que, en ambos casos, se da una descripción realista, llegando a lo extremo escatológico en el romance de Pedro Manchego con la alusión al parto anal del hombre:

La comadre apremiada,
 declaró, que le parió
 por la parte extraordinaria²⁷.

JUAN RANA Mas, ¡ay, que ha llegado el parto!
 ¡Ay, que se me desencajan
 las caderas! ¡Qué dolores,
 qué penas! ¡Cielos, qué ansias!
 ¿No hay quién me ayude siquiera
 a parir? ¡Que muero en tanta
 fatiga! ¡Mas un temblor
 me hiela toda y me pasma!²⁸

Se aprecian, por otra parte, unas diferencias significativas, sobre todo de carácter narrativo, presentes en la historia de Pedro Manchego (causa del embarazo por la venganza de una mujer, presencia de la medianera) e inexistentes en el entremés el cual, en cambio, más que centrarse en el episodio en sí, focaliza toda la atención en el protagonista como sujeto generador de risa. Es distinto también el final: el castigo de la mujer vengativa y la condena ejemplar de la medianera del

²⁵ Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 42r. Sigo el manuscrito que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano [m. 23/13]. Para toda cita que aparecerá en adelante en el texto he modernizado ortografía, acentuación y el uso de las mayúsculas, además he corregido la puntuación según las normas actuales. En cuanto a las grafías, he tratado de mantener inalteradas las peculiaridades fonéticas de algunas palabras, así como ciertos solecismos (ej: *inormísimo*) con el propósito de reflejar el habla de los personajes rústicos.

²⁶ *Ibidem*: h. 45r.

²⁷ Córdoba, 1987: 311. En el título del romance se alude a la «parte tras ordinaria».

²⁸ Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 45r.

romance se ven reemplazados en el entremés por un fin de fiesta típico de este género. Cabe recordar, además, que en el caso del romance se produce una ‘ilusión de mimesis’ acerca de la veracidad del cuento, conseguida desde el principio mediante las declaraciones del autor, y no desmentida ni siquiera en el final. A este propósito declara Cordoba que «le texte est, de toute évidence, “réaliste” [...] qu’il ne faut pas entendre par là une quelconque fidélité au “réel” mais une dimension proprement discursive du récit qui produit une “illusion de mimésis”»²⁹. En ningún momento Pedro Manchego nos hace dudar acerca de la verosimilitud de lo narrado, a diferencia Lanini, quien en la ‘conterilla’ con que se cierra el entremés descubre el engaño dando pie a un juego metateatral:

MUJER Si los hombres parieran
 fuera gran cosa,
 pues tuvieran por ciertas
 todas sus obras.

JUAN RANA No hay dudas, pues, que muchas
 mujeres vimos
 que a mamar a otros padres
 los dan los hijos³⁰.

El romance de cordel no constituye una excepción en el entramado de la literatura popular que hace referencia al mito –o bien a la ‘patraña’, como la define Delpech– del hombre preñado. Tanto la historia de Hernando de la Haba, como el entremés de Lanini, se insertan en un filón relacionado con imágenes de embarazos verdaderos, o presuntamente tales por efecto de la mimesis artística. Por otra parte, el criterio de mutabilidad propia de lo popular presupone, como ya he señalado, una fuerte dosis de variaciones semánticas y morfológicas del mismo tema. En una cuantiosa variedad de textos, la alusión al embarazo del hombre se relaciona con el personaje del tonto, y con su dimensión ambivalente de estupidez/cordura. En ocasiones se expresa bajo una forma anecdótica de engaño a costa del bobo³¹. Forma parte de este filón y resulta sumamente interesante por sus analogías argumentales con el entremés de Lanini, la *novella* III, 9 del *Decameron* de Boccaccio, en la que se relata la historia del bobo e ignorante Calandrino al que le hacen creer que está preñado. Es una *novella* con la que el entremés de Lanini comparte una serie de similitudes acerca de los elementos grotescos: estos no se refieren tanto a nivel de la construcción del personaje –alrededor del que se cimienta el armazón del entremés–, sino que apuntan a un contexto extravagante que implica una clara inversión de roles entre hombre y mujer.

²⁹ Cordoba, 1987: 321.

³⁰ Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 46r.

³¹ En algunas variantes narrativas el bobo tiene que empollar un huevo. Véase, en el artículo de Delpech, 1985-1986: 560-570, la sección titulada «Locos cluecos y tontos ponedores». Sin embargo, aparecen también casos de burla frustrada que se vuelve en contra del remitente, permitiendo al protagonista salir victorioso. Se trata de un motivo, de inspiración oriental y que entronca con los *impossibilia*: se ve marcado por una estructura narrativa de oposición entre un rey o un poderoso, que impone pruebas estafalarias, y un contrincante, generalmente una joven mujer, que logra superarlas por su astucia. Entre las pruebas, se puede contar con que un toro dé a luz o que se empollen huevos duros (cfr. Delpech, 1985-1986: 554). Por su parte, Zapperi, 1979: 200-210, recoge el tema del engañador engañado en el cuento *Toine* de Maupassant: aquí, la oposición fecundidad/castración recoge la relación de subordinación entre la mujer de Toine, malvada y estéril, y el marido, obligado a empollar (con éxito) algunos huevos.

En *El parto de Juan Rana* desde el principio se hace hincapié en que la preñez del alcalde es la consecuencia de una alteración de los papeles en el seno de la pareja: Aldonza es la ‘varona’ de la casa, mientras que a Juan Rana, dentro de esta lógica trastocada, no le queda más remedio que dar a luz en lugar de su mujer:

BERRUECO La probanza está llana
del delito que imputan a Juan Rana
del preñado supuesto.
Que si él permitió que los calzones
su mujer se pusiese en ocasiones,
ser el preñado él no es demasía,
pues hizo lo que ella hacer debía³².

En la *novella* de Boccaccio también encontramos un juego de intercambio similar, si bien el *novelliere* italiano lo encamina hacia un nivel de obscenidad de la que no quedan rastros en el entremés. Calandrino, de hecho, cree estar preñado por practicar, por deseo de su mujer, el *equus eroticus*³³:

Ohimè! Tessa, questa m’hai fatto tu, che non vuogli stare altro che di sopra: io il ti diceva bene. [...] Ohimè, tristo me! Come farò io? Come partorirò io questo figliuolo? Onde uscirà egli? Ben veggio che io son morto per la rabbia di questa mia moglie, [...] ché io non la doveva mai lasciar salir di sopra³⁴.

Pese a que la *novella* y el entremés comparten esta dimensión grotesca matizada por la inversión de los roles sociales y culturales que tradicionalmente la sociedad barroca le atribuye al hombre y a la mujer, sin embargo, se diferencian de manera considerable con respecto a su significación. La historia de Calandrino se ve marcada por una estructura de acción que, fundamentándose en una burla, le permite al autor hacerse mofa del protagonista de su historia; por ende, la connotación carnavalesca resultaría en este caso un simple anexo al mecanismo orquestado por Bruno y Buffalmacco, los dos amigos del protagonista, con el único objetivo de sacarle dinero al bobo. El entremés de Lanini, en cambio, se centra exclusivamente en la presentación de un personaje que va desplegando su amplio abanico de recursos cómicos, en detrimento de la acción. Bajo esta premisa, hasta el episodio del embarazo masculino, en el entremés, encuentra su justificación en pro de una caricaturización del protagonista expresada en su grado más extremo.

³² Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 43v.

³³ A partir de la Edad Media y con cierta recrudescencia en la época de la Contrarreforma, la Iglesia establece un rígido control de las costumbres sexuales, previendo castigos y condenas ejemplares para los transgresores. No solo el *pecado nefando* se consideraba práctica ilícita, sino toda manifestación contraria e inobservante de la reglamentada. Esta preceptiva condenaba, entre otras, las relaciones sexuales con animales, el autoerotismo, de la misma manera que ciertas prácticas sexuales como el *equus eroticus*, o el sexo anal y oral.

³⁴ La *commedia dell’arte* parece haber tomado inspiración de esta *novella* para algunos de sus *lazzi*. En el *scenario corsiniano Terza del tempo*, que se conserva en la Accademia Nazionale dei Lincei en Roma [Biblioteca Corsiniana: mss/45 G5-G6], encontramos el ‘*lazzo* de la lavativa’, protagonizado por un Arlequín preñado (cfr. Mel Gordon, 1983: 83). Forma parte del mismo rastro la serie de grabados titulados *Characters of the Italian Stage Representing the Birth, Bringing up, & Education of Young Harlequin*, con dibujos de G. J. Xavery y grabado de John Clark, publicados en Ámsterdam por Petrus Schenk en 1740 (cfr. Nosari, 2000). Se trata de 16 grabados que representan una historia tomada por un *canovaccio*. Lo que se narra son los avatares de Arlequín y de su singular enfermedad: el personaje, después de quedar embarazado, engendra a un pequeño Arlequín, mamándole él mismo. En los catálogos de *scenari* que he consultado no he podido encontrar huellas de esta historia.

III. El entremés de Lanini y el cuerpo grotesco

Bajtín considera el carnaval una de las formas primarias de la cultura de los grupos humanos, de la colectividad, marcado por un carácter eminentemente lúdico. Su raíz se relaciona con la teoría de lo contrario, de la metáfora del mundo al revés: lo que se produce es una liberación momentánea del equilibrio de lo real. Las relaciones jerárquicas, los tabúes, las normas establecidas se rompen y los límites se sobrepasan en pro de una nueva construcción de signos en la que domina la inversión y la ambivalencia. Se entra en una especie de nuevo mundo atemporal, que crea su propia lógica, ajena a discursos de coherencia, estabilidad y orden.

En *La cultura popular*, Bajtín se centra en dos conceptos clave de que se sirve para su interpretación de la obra de Rabelais: el carnaval por un lado, y, por otro, la idea de *realismo grotesco*, asociado, a su vez, a una determinada representación del cuerpo. Son dos entidades conceptuales que, aun fundándose en el análisis de una obra narrativa, no prescinden de la posibilidad de su aplicación a otros géneros literarios, y en este caso concreto al género teatral breve del Siglo de Oro. De hecho, el entremés de Lanini y Sagredo se adecúa perfectamente al entramado de imágenes y signos relativos a lo grotesco y a la cultura del carnaval.

El parto de Juan Rana se caracteriza por un tipo de inversión jerárquica de roles biológicos afín al principio de lo carnalesco bajtiniano y de ese mecanismo de oposición. El protagonista es un alcalde embarazado, elemento ya en sí contradictorio y resultado de una alteración del normal equilibrio anatómico hombre/mujer. Sin embargo, a pesar del juicio al que se ve sometido el protagonista, el trueque entra en un discurso lógico que, adecuándose a un razonamiento de coherencia invertida, permite su justificación. De ahí que, según declara el alcalde Berrueco, se considere ‘normal’ el parto de Juan Rana en virtud de su predisposición a feminizarse, y de la de su mujer Aldonza, por otro lado, a masculinizarse.

Se asiste a un juego de descomposición de las normas vigentes que, por otra parte, no va encuadrado solo desde una perspectiva negativa de destrucción y ruptura, sino que se enmarca en un discurso ambivalente que enseña también la cara positiva de la medalla. La inversión personificada por Juan Rana se relaciona a la vez con el elemento de negatividad y asombro, evidente en el juicio al que se ve sometido a causa de su embarazo y, por otro lado, con una dimensión de positividad cómico-lúdica. Se trata del concepto de «risa ambivalente» de que habla Bajtín, suscitada por imágenes que evocan lo carnalesco: «esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez»³⁵. Relacionando lo dicho con la estructura dramática del entremés, el parto en sí enseña esta dimensión contrapuesta, evidente en la reacción polarizada de los jueces mientras asisten a la gestación de Juan Rana:

ALCALDE SEGUNDO Su lamento a dolor mueve.

ALCALDE TERCERO Y a risa mueve su cara³⁶.

La risa de la que se hace emisario el personaje al que Cosme Pérez presta su voz y cara se relaciona en este entremés, y también en otras piezas suyas, con otro concepto bajtiniano: el de

³⁵ Bajtín, 1974: 109.

³⁶ Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 45r.

cuerpo grotesco, definido como «figura de intercambio desregulado biológico y social». Para Bajtín, el cuerpo grotesco está vinculado con una serie de elementos como exageración, desacralización, bicorporeidad, ambivalencia. Aplicando estos fundamentos al personaje de Juan Rana, nos daremos cuenta de que Lanini amplifica la caracterización de una figura ya en sí marcada por una dimensión grotesca. De hecho, aparte de la hilaridad suscitada por lo inverosímil de la situación de un hombre que da a luz en la escena, Juan Rana era bien conocido por el público de la época por ser un personaje risible. Cotarelo y Mori, citando a un biógrafo anónimo, acota: «célebre gracioso que excedió a todos los de su tiempo. Sólo con salir a las tablas, y sin hablar, provocaba a risa y al aplauso»³⁷. La risa que suscitaba en el público de la España barroca era la consecuencia de una mezcla de elementos textuales (idiotez del personaje, frecuente alusión a su presunta homosexualidad³⁸) y paratextuales (expresión mímica, aspecto físico). Juan Rana es el emblema del glotón, aficionado a los placeres anacreónticos de la esfera puramente material y corporal (bebida y comida), físicamente marcado por una protuberancia de estómago que, según las teorías de lo grotesco bajtiniano, constituye el marco significativo de la exageración del cuerpo que rompe sus límites.

En *El parto de Juan Rana*, Lanini acentúa las potencialidades cómico-grotescas de la imagen del alcalde Juan Rana mediante la caracterización de un cuerpo totalmente ambivalente e invertido: ya no se trata solamente de darle una connotación de afeminado, sino de incrementar de manera extrema su configuración con una inversión total de género, ejemplificada por la representación del parto en la escena. La imagen de Juan Rana, de esta forma, se inscribe dentro de una *bicorporeidad* que hace de su cuerpo un cuerpo ambivalente, no finito, que hasta sale de sus límites biológicos para generar o autogenerarse.

Esa bicorporeidad, además, concibe en sí una polarización de significados, negativo y positivo a la vez. En cuanto a la dimensión negativa, el embarazo y el parto de Juan Rana constituirían una forma de degradación del sujeto, constituida por la destrucción –aun parcial y momentánea– de su componente de masculinidad originaria. Este proceso destructor, en concreto, se lleva a cabo mediante un conjunto de elementos de orden paralingüísticos –Juan Rana sale a la escena disfrazado de mujer– y lingüísticos. Con respecto a estos últimos, a lo largo de la pieza el elemento lingüístico participa de forma activa en la construcción de una identidad ambivalente para el protagonista: estamos ante una estructura morfosintáctica que contribuye a dar la idea de ese cuerpo que se regenera traspasando continuamente los límites que separan la esfera masculina de la femenina. Tal es así que mientras que los jueces consideran a Juan Rana un hombre y, como tal, merecedor de que se investigue acerca de su extraordinario embarazo; por otro lado, se evidencia una actitud distinta por parte de otros personajes y del mismo Juan Rana. En concreto, la mujer que entra cantando para

³⁷ Cotarelo y Mori, 2000: CLXI.

³⁸ La ambigüedad sexual de Juan Rana constituía uno de los marcos de identificación del personaje entremesil, un motivo reiterado sobre el que los autores insistían para la formulación cómica del protagonista. Al mismo tiempo, la alusión a una sexualidad controvertida del alcalde se inspiraba sin duda a la vida privada del mismo Cosme Pérez. En 1636 el actor fue involucrado en una ‘caza de brujas’ contra todo sospechoso de *pecado nefando* que llevó al encarcelamiento del famoso actor. Saéz Raposo, 2005: 30-33, recoge el aviso de un gacetillero de la época en que se alude a la puesta en libertad de ‘Juan Rana’: «En cuanto al negocio de los que están presos por el pecado nefando, no se usa del rigor que se esperaba, o sea esto porque el ruido ha sido mayor que las nueces, o sea que verdaderamente el poder y el dinero alcanzan lo que quieren. A don Nicolás, el paje del Castrillo, vemos que anda por la calle, y a Juan Rana, famoso representante, han soltado». Es significativo el hecho de que la fama del alcalde que él personificaba llevara a una confusión entre la persona y el personaje, reconocible en la referencia del gacetillero a Juan Rana y no a Cosme Pérez.

anunciar la llegada del hombre embarazado alude a la falta del ciclo menstrual del alcalde como índice de su preñez:

MUJER Sus faltas ha descubierto,
y viéndose en nueve faltas,
cuantas palabras pronuncia
son ya palabras preñadas³⁹.

Por si fuera poco, el protagonista Juan Rana es el quien utiliza una estructura morfológica de género femenino para referirse a sí mismo:

JUAN RANA ¡Ay, desdichada!
De quien es su embarazo
su desgracia.
[...]
No me haré otra vez preñada
no más en la vida⁴⁰.

Pero sin duda alguna el punto más extremo de esta progresiva destrucción del componente masculino se entrevé con el nacimiento del pequeño Juan Ranilla quien, después de ver a su progenitor, lo llama ‘mamá’.

A la fase destructiva, por otra parte, corresponde un momento positivo, o mejor dicho *propositivo* en palabras de Bajtín, relacionado con una fase generativa, creativa, sucesiva a la destrucción. Esta fase corresponde en parte a lo que acabamos de ver acerca del carácter ambivalente de la auto-regeneración interior (intercambio hombre/mujer) que caracteriza al protagonista. Al mismo tiempo, se relaciona también con su capacidad de engendramiento de otro ser, Juan Ranilla, en todo similar a su creador:

BERRUECO Su retrato es el muchacho en talle y en rostro.
[...]
JUAN RANA Digo que en todo es mi hijo,
sin faltarle una migaja⁴¹.

Este parto extraordinario, en definitiva, da origen a un resultado igualmente asombroso: el cuerpo grotesco de Juan Rana da a luz otro cuerpo grotesco, el de un niño ya completo, en talle y actitud igual a la de su padre, como lo demuestra su habilidad en el zarambeque. Relacionándonos con el concepto de *cuervo grotesco* como entidad no limitada que sobrepasa las lindes establecidas por la realidad, hasta podríamos atrevernos a considerar a Juan Ranilla no tanto como un ser aislado

³⁹ Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 44v. Por medio de una paronomasia, Lanini juega con los múltiples significados de ‘falta’ que, en el primer caso, se refiere a las culpas, mientras que las ‘nueve faltas’ aluden a la ausencia de menstruación durante nueve meses. A propósito del oxímoron del hombre con menstruación, Velasco, 2006: 43, menciona ciertas creencias homofóbicas y antisemitas de la España renacentista y barroca: «some early modern Iberian physicians and theorists (such as Andrés de Laguna, Juan de Quiñones, and Isaac Cardoso) wrote about (or against) male menstruation as a sign of the consequences of being idle, effeminate, and/or a judaizer».

⁴⁰ Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 44v; 45v.

⁴¹ *Ibidem*: h. 45v-46r.

e independiente, sino más bien como una protuberancia –el mismo Juan Rana habla de «chichón viviente» para referirse a su vientre de embarazo–, una especie de extensión de ese cuerpo que se autogenera interna y exteriormente. Asistimos a una ruptura de la dimensión individual y cerrada del organismo, para proyectarnos hacia el concepto de cuerpo visto como lugar de pasaje en el que la vida se renueva de manera incesante.

Otro elemento de realismo grotesco presente en el entremés y merecedor de una reflexión es el mecanismo de desacralización que atiende al contexto causal del embarazo de Juan Rana. El protagonista, como ya he subrayado, es incapaz de explicar ante los jueces la razón de su embarazo. Alude únicamente, con evidente objetivo cómico, a la exclusión de relaciones homosexuales, el «tropezón» al que se hace referencia en el texto, como causa desencadenante:

JUAN RANA Valga también confesaros
que no soy culpada en nada,
pues este chichón viviente
ningún tropezón le causa⁴².

El proceso de degradación se realiza en el momento en que el protagonista usa una metáfora para intentar explicar su «concebir del viento» con el cual traspone a un plano bajo y material una imagen de la mitología griega clásica:

JUAN RANA Y por fin, valga advertiros
que si en las yeguas se halla
concebir del viento, pueden
lo mismo hacer los Juan Ranas⁴³.

En el libro XX de la *Iliada* Homero se refiere al mito pelágico de Bóreas, el dios del viento del norte, quien, en forma de semental, había engendrado doce potros con las yeguas de Erictonio. Probablemente influenciado por el mito, Plinio el Viejo sostenía en su *Naturalis Historia* que las yeguas, poniéndose con su trasero hacia el viento del norte, podían engendrar potros sin necesidad de un semental⁴⁴. Resulta evidente la alusión y desacralización del mito griego por parte de Lanini: una vez más asistimos a un mecanismo desmitificador, evidentemente relacionado con la topografía grotesca, que atiende a la inversión alto/bajo, espiritual/material. El nivel alto que encontramos en este episodio mitológico, y que apunta a la exaltación del dios del viento y su capacidad para generar nueva vida, se traspone en el entremés a un plano bajo de comicidad grotesca del que el protagonista se sirve para recalcar la singularidad de su embarazo.

⁴² *Ibidem*: h. 45r.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Son escasas las noticias biográficas acerca de Lanini y Sagredo y, por tanto, desconocemos cuáles eran sus lecturas y de qué forma pudo conocer la historia de Bóreas y las yeguas. Lo cierto es que este mito se señala en la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya, 1999, texto fundamental entre los literatos barrocos para el conocimiento de la mitología grecorromana: «Dicen los poetas que Bóreas amó las yeguas del rey Dardano, y mezclándose con ellas carnalmente, engendró doce caballos muy ligeros. Toca esta fábula Homero. [...] San Isidro, acerca desta materia, dice que cerca de Lisboa, ciudad de Portugal, hay algunas yeguas, las cuales, cuando están con grande ardor o deseo de se ayuntar con los caballos, abren las bocas contra el viento Céphiro, que es el que dice Favorino, que corre del Occidente, y recibiendo aquel viento, conciben sin otro ayuntamiento carnal. [...] Esta misma opinión tiene Plinio y Vergilio, en nueve versos, que comienzan: *Continuoque avidis*, etc. Tienen concebir y engendrar las yeguas, no tan solamente del viento Céphiro, más de otros cualesquiera vientos fríos, sin ayuntamiento de caballo».

A modo de reflexión final, se ve cómo *El parto de Juan Rana* se apropia de un tema enraizado en un sustrato mitológico y folklórico que, sin duda, Lanini tuvo que tener presente a la hora de escribir su pieza. Pese a su dimensión sumamente extravagante, el ámbito literario no queda exento de encarar un asunto de esta índole contribuyendo a la difusión de una imagen invertida y caricaturesca del hombre. Mirando a la España del Siglo de Oro, sin duda podemos considerar la historia del pliego de cordel anteriormente analizada como una posible fuente de inspiración para el entremés de Lanini, a la luz de una afinidad temática, pero también episódica: parto extraordinario de un hombre, inconsciencia por parte del protagonista de su estado, presencia de un tribunal con el fin de averiguar el caso. Se trata de un parecido patente hasta en el epílogo en el que, mediante una inserción metateatral, se hilvana un discurso misógino orientado a la necesidad de desconfiar de las mujeres (si bien por motivaciones divergentes). Pese a estas semejanzas, lo cierto es que Lanini y Sagredo refuerza la posible base temática modulándola según el esquema propio de la lógica entremesil y, sobre todo, apuntando a la amplificación grotesca de un personaje cómico renombrado para el público de la época. De esta manera, el relato se carga con unas connotaciones inusitadas, a la vez que la figura entremesil de Juan Rana se lleva al extremo al presentar un sujeto ambivalente y grotesco que se hace portavoz del mensaje carnavalesco.

OBRAS CITADAS

- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- BAJTÍN, Míjail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Darcál, 1974.
- BASS, Laura, *The drama of the portrait. Theater and visual culture in Early Modern Spain*, Louisville, The Pennsylvania State University Press, 2008.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, ed. Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992.
- CANONICA, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [1605], ed. John J. Allen, Madrid, Cátedra, 2004.
- CORDOBA, Pierre, «L'homme enceint de Grenade: contribution à un dossier d'histoire culturelle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 23, 1987: 307-330.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- COULIANO, Ioan y ELIADE, Mircea, *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Paidós, 1992.
- DELPECH, François, «La patraña del hombre preñado: algunas versiones hispánicas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 2, 1985-1986: 548-598.
- DULITZKY, Jorge, *Mujeres de Egipto y de la Biblia*, Buenos Aires, Biblos, 2000.
- GORDON, Mel, *Lazzi. The comic routines of the Commedia dell'Arte*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1983.

- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* [1575], Barcelona, Planeta, 2011.
- HUERTA CALVO, Javier, «Arlequín español (entremés y *Commedia dell'Arte*)», *Crotalón*, 1, 1984: 785-797.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *Entremés del parto de Juan Rana*, en *Entremeses*, s. XVIII, h. 41r-46r [Fundación Lázaro Galdiano: m. 23/13].
- , *El parto de Juan Rana: entremés*, en *Colección de entremeses*, s. XIX, h. 425r-435r [BNE: mss/14089].
- MADROÑAL, Abraham, «Tres nuevos manuscritos y una edición desconocida de los entremeses de Calderón», *Criticón*, 87-88-89, 2003: 441-457.
- MICELI, Silvana, *Il demiurgo trasgressivo: studio sul trickster*, Palermo, Sellerio, 2000.
- MOLHO, Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- NOSARI, Pier Giorgio, «Il fumetto di Arlecchino», *La Rivista di Bergamo*, 22-23, 2000: 81-89.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, «Philosophia secreta», texto transcrito y editado por el *Proyecto Cervantes* de la Universidad de Alicante, *Azogue*, 2, Julio-Diciembre 1999 [<http://www.revistaazogue.com> Consulta: 10 de febrero de 2015].
- SAÉZ RAPOSO, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- , «La herencia de la *commedia dell'arte* italiana en la conformación del personaje de Juan Rana», *Bulletin of the Comediantes*, LVI, 1, 2004: 77-96.
- SERRALTA, Frédéric, «Juan Rana homosexual», *Criticón*, 50, 1990: 81-92.
- SLATER, John, LÓPEZ TERRADA, María Luz y PARDO TOMÁS José, *Medical cultures of the Early Modern Spanish empire*, Farnham, Ashgate, 2014.
- STROUD, Matthew, *Plot twists and critical turns. Queer approaches to Early Modern Spain theater*, Cranbury, Rosemont Publishing and Printing Corp., 2007.
- THOMPSON, Peter, «Crossing the gendered 'clothes'-line: Lanini y Sagredo's *El parto de Juan Rana*», *Bulletin of the Comediantes*, LIII, 2, 2001: 317-333.
- , *The triumphant Juan Rana. A gay actor of the Spanish Golden Age*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.
- , *The outrageous Juan Rana. Entremeses. A bilingual and annotated selection of plays written for this Spanish Golden Age 'gracioso'*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las batuecas del duque de Alba*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Edición digital a partir de *Parte veintitrés de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, María de Quiñones, 1638 [<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-batuecas-del-duque-de-alba--1/html/> Consulta: 10 de febrero de 2015].
- , *La octava maravilla*, ed. de María Nogués y Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Ramón Valdés y María Morrás (coord.), Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Llérida, 2010, vol. II.
- VELASCO, Sherry, *Male delivery. Reproduction, effeminacy and pregnant men in Early Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006.
- WON, Hae-Joon, *El teatro breve de Pedro Francisco Lanini* (tesis doctoral inédita), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- ZAPPERI, Roberto, *L'uomo incinto: la donna, l'uomo e il potere*, Cosenza, Lerici, 1979.

ZOJA, Luigi, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

RESEÑAS

CACHO CASAL, Rodrigo, *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, ISBN: 978-84-9940-423-3, 272 págs.

Rodrigo Cacho Casal, profesor de literatura y cultura del Siglo de Oro en la Universidad de Cambridge, nos ofrece un libro interesante en el que propone poner en relación las silvas quevedianas con la tradición clásica y el conceptismo europeo. No es la primera publicación de Cacho Casal sobre Quevedo, ya que es autor de varios artículos y de una monografía que tratan de este tema. Es más, confía en la «Introducción» que las páginas de *La esfera del ingenio* serán su despedida del autor barroco. Una despedida que podemos calificar de admirable.

El libro consta de dos partes. En la primera, el autor empieza por presentar los aspectos fundamentales del conceptismo europeo, analizando su presencia en la literatura barroca. Expone varias representaciones teóricas del conceptismo para finalmente elegir la esfera de Gracián como modelo más explícito, e ilustrarlo con versos de la «Mujer puntiaguda con enaguas» de Quevedo.

En el segundo capítulo de la primera parte, el autor nos habla de la trayectoria poética de Quevedo en general, para después enfocarse en lo que nos interesa, las silvas, poniendo siempre en relación su práctica con las de otros autores contemporáneos, como por ejemplo Luis de Góngora. Cacho Casal admite que su corpus es bastante reducido, pero argumenta que las silvas representan un capítulo esencial de la carrera de Quevedo y de la historia poética española en general¹.

La segunda parte se dedica a una comparación más concreta. El autor ha elegido cuatro temas importantes del Barroco e ilustra cada uno con una silva de Francisco de Quevedo. Eso le permite comparar la obra quevediana con otros poemas de la época relacionados con los mismos temas, y situar así a Quevedo en un contexto europeo en vez de limitarlo al Siglo de Oro español.

¹ Cacho Casal, 2012: 17.

El primer tema elegido es, por ejemplo, la pintura. Todavía no se sabe con exactitud si Quevedo intentó probar la mano en este arte, pero lo que sí es seguro es que eso le fascinaba. En sus posesiones encontraron varios cuadros y tratados sobre la pintura, tanto la española como la europea. Cacho Casal ilustra al tema con la silva llamada «El pincel», que se considera como siendo una reescritura del poema de «Le pinceau» de Rémy Belleau, poeta de la Pléiade. El autor toma la comparación de los dos poemas como punto de partida para después extenderse al papel de la pintura en el Barroco español y europeo. Utiliza por ejemplo los últimos versos de la silva de Quevedo para abordar el tema de la divinidad en este arte, hablando tanto de la habilidad del pintor – considerada entonces como casi divina – que de la misma representación de Dios en la pintura.

En los capítulos siguientes desarrolla de la misma manera los temas de la artillería, de la astronomía y de la memoria, ilustrándolos respectivamente con «Execración contra el inventor de la artillería», «Himno a las estrellas» y «Roma antigua y moderna».

El libro está en general bien hecho, con una primera parte teórica tal vez un poco extensa. La segunda parte es una lectura muy agradable, en la que el lector se puede dejar llevar por los poemas para llegar a cuestiones tan cercanas como alejadas del tema central. De hecho, es eso que nos propone Cacho Casal: dejarnos llevar por los rayos de la esfera del ingenio.

CAMILLE VOISIN

UNIVERSITE DE NEUCHÂTEL

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño. Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, ed. F. Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012. [Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas, 184. Autos sacramentales completos de Calderón, 79.] ISBN: 978-3-944244-01-3. 287 pp.

Tras veinte años de empezar el magno proyecto de edición de los autos sacramentales completos a cargo del GRISO de la Universidad de Navarra, la empresa va llegando a su fin. En este lapso, las ediciones se han sucedido manteniendo su rigor ecdótico y de anotación. Este volumen, el número 79 de la colección, corresponde al célebre auto sacramental de *La*

vida es sueño, del que Fernando Plata Parga edita sus dos versiones y la loa. Poco tiempo después de componer la comedia homónima, hacia 1635, Calderón de la Barca escribió la primera versión de este auto sacramental, manteniendo a grandes rasgos la anécdota de Segismundo, cuyo lugar ocupa en el texto sacro el Hombre, prisionero en una torre, en tanto la figura del rey Basilio corresponde al Verbo, mientras Clarín es representado por el Albedrío, figura típicamente cómica en el universo sacramental. Ciertamente, como ya lo ha señalado la crítica, no existe mayor contacto entre la comedia y los autos más allá del argumento básico, el que dará pie a una alegoría con un significado bien distinto al del drama de *La vida es sueño*, por lo que pueden leerse de forma totalmente independiente sin verse afectada su cabal comprensión.

Fernando Plata Parga presenta primero la segunda versión del texto. Fechada hacia 1673, en las postrimerías de Calderón (quien fallecerá ocho años después), hay consenso en torno a que nos hallamos frente a una obra que refleja la plena madurez, tanto en la técnica como en la riqueza simbólica y de contenido teológico, del dramaturgo madrileño. En esta versión tardía, cuando Calderón retoma el problema del libre albedrío, propone cambios fundamentales: ahora el rey Basilio se despliega en tres roles (Poder, Sabiduría y Amor), Clarín sigue siendo el Albedrío (aunque ha perdido su carácter de gracioso, que estaba acentuado en la primera versión), en tanto Clotaldo es el Entendimiento (cuando en la primera era la Sabiduría). El editor nos presenta una excelente síntesis de la evaluación crítica comparativa, llevada a cabo por Enrique Rull, que han merecido ambas versiones. Así, se observan ciertas incongruencias en el intento inicial de Calderón de hacer una «versión a lo divino de la comedia» (p. 20), en lo que respecta a paralelismos forzados y elementos dramáticos que no encajan del todo como resultado final. En cambio, en la segunda versión del auto, los roles de los cuatro elementos se encuentran mucho mejor desarrollados, tanto en términos dramáticos como simbólicos. El estudio introductorio de Plata Parga se ve enriquecido por un apretado resumen de las diversas interpretaciones que ha merecido el auto, desde la lectura positivista propia del siglo XIX (Ginard de la Rosa), hasta la que acentúa las contradicciones en el aparentemente monolítico mensaje de exaltación eucarística y salvación cristiana (Díaz Balsera), pasando por una interpretación desde el maniqueísmo y el simbolismo hermético (Regalado).

A continuación, el editor aborda un minucioso examen de la transmisión textual de ambas versiones. La primera, más breve (1404 versos), se encuentra en manuscritos antiguos y fue publicada por vez primera en 1924. Dado que los manuscritos no ofrecen mayores diferencias

y no permiten discernir cuál tiene supremacía textual sobre el resto, Plata Parga emplea como texto base el códice con menos variantes y errores propios, en la medida en la que esto lo convertiría en el más próximo a un hipotético arquetipo. Para la segunda versión del auto de *La vida es sueño* se cuenta, por el contrario, con una tradición impresa extensa, desde la *princeps* de 1677 hasta 1980, y dos manuscritos del XVIII. Para esta versión, el cotejo de testimonios le permite a Plata Parga reconocer la autoridad de la *princeps* y decidir emplear su texto como base, ya que de este derivan todos los testimonios. Sin embargo, queda pendiente un cotejo pormenorizado de ejemplares de la susodicha *princeps*, ya que en un somero análisis el editor ha encontrado variantes que revelan una mano de corrector durante su proceso de impresión. Para facilitar esta tarea a futuro, Plata Parga ofrece un catálogo de veinte ejemplares que ha logrado localizar, algunos de ellos nunca antes registrados por la tradición bibliográfica en torno a este auto.

Un aspecto interesantísimo de la segunda versión del auto de *La vida es sueño* es que contamos con la «memoria de las apariencias», así como otros datos de la representación que se llevó a cabo durante la fiesta del Corpus de 1673. Otro detalle notable es la reescritura de la loa que empieza con «Dios por el hombre encarnó», algunos de cuyos versos Calderón modificó y reutilizó con el paso de los años para que no resultara anacrónica (con referencias concretas a la familia real y su descendencia), labor de actualización emprendida desde la versión compuesta para el auto *La semilla y la cizaña*, de 1651, hasta el auto de *La vida es sueño* compuesto en 1673. Por este motivo, el editor nos ofrece el texto de la loa tomado igualmente de la *princeps* de la segunda versión del auto. El estudio se remata con información sobre otras representaciones del auto, desde el siglo XVII hasta el XX, así como con la habitual sinopsis métrica.

La disposición de los textos editados corresponde a la prioridad que el examen crítico de estos ha arrojado: la loa, la segunda versión del auto y, como apéndice, la primera versión. Por razones prácticas, esta última se presenta mucho más ligera de notas, en tanto el trabajo de anotación exhaustiva se lleva a cabo para la segunda versión, la cual es la más lograda de las dos y corresponde a la voluntad última de Calderón. Las notas dialogan con el ingente corpus de autos ya editados en esta colección, así como con el *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, herramienta de suma utilidad para interpretar las diversas imágenes que ofrecen estas piezas dramáticas religiosas, tan cargadas de sentido teológico verso a verso. El volumen se cierra con sendas listas de variantes textuales de las dos

versiones. En suma, se trata de una solvente edición que refleja el vigor de la crítica calderoniana y el buen estado en que se halla la filología aplicada a textos dramáticos áureos.

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA
HOBART AND WILLIAM SMITH COLLEGES

CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Estudios de Literatura 119, Kassel, Reichenberger, 2013. ISBN: 978-3-944244-07-5. 440 págs.

Los lectores de ediciones de comedia áurea saben que los textos teatrales del Siglo de Oro solían ser polimétricos. Están incluso acostumbrados a encontrar al final de las introducciones a esas obras una síntesis métrica que proporciona el número total de versos de la pieza y la cantidad y porcentaje que en él representan las diferentes formas métricas usadas: redondillas, romances, sonetos, tercetos, etc. Sin embargo, hasta hace muy poco los usos que recibían esas tablas sinópticas se han limitado a las funciones cronológica y tonal o musical. La primera es la que emplea las sinopsis métricas para datar las obras conforme a un estudio estadístico relativamente simple, pero eficaz. Este acercamiento surgió en la primera mitad del siglo XX, cuando una serie de estudiosos estadounidenses (notablemente Harry W. Hilborn y S. Griswold Morley y Courtney Bruerton) utilizó esas estadísticas generales y la analogía con las de las obras datadas para proponer una cronología de las comedias de Pedro Calderón de la Barca y de Lope de Vega Carpio, trabajo que en el caso de Morley y Bruerton se ha revelado acertado y utilísimo. En cuanto al segundo uso de la distribución de los metros, el tonal y musical, se acoge a las famosas reflexiones de Lope en el *Arte nuevo* para subrayar que los metros se asocian a diferentes motivos y situaciones. Por ejemplo, y por seguir con Lope, los romances sirven para relaciones, las décimas son buenas para quejas o los sonetos para las reflexiones de los personajes que esperan, etc. Aunque no todos los estudiosos han explotado el colorido que aportan estos cambios métricos, muchas ediciones comentan las variaciones estróficas y su sentido. Incluso existen célebres y útiles trabajos sobre temas como el uso de la silva en los autos calderonianos o las funciones de la polimetría en las comedias lopescas. Pese a la importancia de estos estudios, el énfasis exclusivo en la datación y la tonalidad no ha conseguido explotar las posibilidades interpretativas que presentan las sinopsis métricas. En la

mayoría de los casos estas solo constituyen un apéndice infrautilizado de la edición crítica de la comedia áurea.

Afortunadamente, desde finales de los años 90 del siglo XX ha surgido una tendencia crítica que propone utilizar los cambios métricos de las obras teatrales del momento para analizar su estructura, es decir, para segmentarlas. Ciertamente, algunos estudios precursores sostenían esta tesis desde los años 70, aunque con cierta timidez y falta de consistencia. Por tanto, la iniciativa y el liderazgo en esta corriente se debe adjudicar a Marc Vitse, que en una serie de artículos ha propuesto el método de la segmentación métrica y toda la terminología necesaria, defendiéndolo con energía como el mejor criterio para diseccionar la comedia áurea, y afinándolo hasta llegar a una notable complicación terminológica que abarca una gran variedad de situaciones. Así, la métrica indicaría la división de la obra en grandes bloques o macrosecuencias, que a su vez se partirían en microsecuencias —y, a veces, mesosecuencias—, y que en ocasiones contendrían formas englobadoras, englobadas, e incluso pre o postenglobadas.

La práctica de Vitse hace vislumbrar la siempre atractiva —y polémica— posibilidad de encontrar una base rigurosamente empírica para el análisis literario, y por tanto ha seducido a un reducido número de adeptos que ha aplicado la segmentación métrica a las comedias con resultados muy interesantes. Si se ha mantenido en un círculo relativamente pequeño —siguen siendo minoría las ediciones que tienen en cuenta la polimetría para segmentar— ello se debe a tres motivos centrales, de diversa legitimidad: a la inercia, a la complicación terminológica del método y, sobre todo, a la existencia de una alternativa muy potente. Esta alternativa es la propuesta por José María Ruano de la Haza a comienzos de los años 90: postula una segmentación centrada en la acción teatral más que en el texto, dividiendo las comedias en cuadros marcados por momentos en los que el escenario queda temporalmente abandonado por los personajes, es decir, por momentos de tablado vacío.

El enfrentamiento entre estas dos propuestas de segmentación ha producido una interesante polémica, pues de hecho las ideas de Vitse se deben en gran parte a su abierta reacción contra la metodología de Ruano de la Haza. Estamos ante una oposición entre las dos maneras centrales de ver la comedia. Por una parte, la que prima el aspecto textual (segmentación métrica) y, por otra, la que enfatiza el componente espectacular (división en cuadros): frente a la macrosecuencia, tenemos el cuadro; frente a la métrica, el espacio; frente a la *actio* teatral, la

inventio del texto². Aunque ha habido varios intentos de incorporar elementos de escenificación y espacio a la segmentación métrica (destacan fundamentalmente los de Fausta Antonucci y Françoise Gilbert), se han limitado a tratar de compaginar aspectos de la segmentación de Ruano de la Haza con una metodología que parte de los presupuestos de Vitse, por lo que no han conseguido zanjar la cuestión. Tarea por lo demás difícil dada la insistencia de Vitse en la absoluta preeminencia de la métrica y en que los planteamientos de escenificación suponen una influencia negativa a la hora de dividir el texto.

El libro que nos toca reseñar, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, de Daniele Crivellari, profesor de la Università degli Studi de Salerno, resulta valiosísimo —e incluso modélico— por varios motivos. Uno de ellos es que queda muy cerca de solucionar esa disputa crítica entre los dos modos de segmentar comedias, y que además lo hace desde presupuestos tan empíricos y metódicos como los que maneja Vitse.

Crivellari se basa en trabajos determinantes como el de Marco Presotto sobre los manuscritos teatrales de Lope para examinar la función de las marcas que el Fénix hacía en los dichos manuscritos, y para relacionarla con la segmentación de las comedias, es decir, para decidir qué criterios usaba Lope a la hora de estructurar sus obras³. Crivellari parte, pues, de un corpus bastante amplio y variado: cuarenta y una obras de diversos subgéneros, de los que excluye los autos sacramentales, pese a que los hay autógrafos y con marcas, como *Las hazañas del segundo David*. Además de ostentar esta loable amplitud genérica, el corpus de Crivellari se extiende cronológicamente a lo largo de la carrera del Fénix, por lo que su trabajo tiene la ventaja de poder observar una posible evolución en el uso de las marcas. Con este objetivo en mente, Crivellari divide el libro en dos partes fundamentales: un estudio inicial de unas 100 páginas y luego unos cuadros (o «Fichas de las obras») en los que resume y segmenta las comedias indicando dónde aparecen las marcas autoriales y qué significan. En la primera parte comienza con un breve pero eficaz estado de la cuestión acerca de la segmentación de la comedia («I. A modo de introducción»), prosigue con un capítulo describiendo el corpus, los signos de los manuscritos y su significado («II. Manuscritos autógrafos y signos paratextuales») y acaba con una interesante sección dedicada a las

² Crivellari, 2013: 10.

³ Crivellari, 2013: 18.

consecuencias que para la segmentación de las obras lopescas tienen los descubrimientos sobre las marcas («III. La interacción hermenéutica entre criterios»).

Todas estas consecuencias se basan en el análisis de las dichas marcas autoriales, que Crivellari⁴ reconoce que ya ha llamado la atención de diversos estudiosos. Sin ir más lejos, los ya citados Antonucci y Vitse habían propuesto la necesidad de un estudio de estas marcas, y de hecho Vitse había incluso intuido que su significado no era unívoco⁵.

Crivellari comienza demostrando que los manuscritos lopescos que conservamos son copias a limpio, cuidadas y preparadas para despachar a los autores de comedias⁶. Este paso resulta esencial para la intención del autor de la monografía, porque elimina la posibilidad de que las marcas no fueran del Fénix o de que fueran tachaduras sin mayor significado. Concretamente, Crivellari detecta varios tipos de marcas: cruces de Malta y rayas, que a su vez pueden ser rubricadas y sencillas, y estas, simples o dobles. Crivellari identifica rápidamente la función de las cruces de Malta, que es señalar acotaciones, indicando normalmente entrada de personajes si se encuentra en la parte izquierda de la página y salida, si está en la derecha⁷. Por tanto, estas marcas no indican propósito de segmentación alguno, al contrario de lo que ocurre con las rayas. Estas últimas tienen una función, pero no es ninguna de las que ha propuesto la crítica hasta el momento. No sirven para separar acotaciones, como postula Delia Gavela, pues de hecho se encuentran en muchos lugares en los que no hay didascalias⁸. Tampoco para marcar momentos de tablado vacío, que es lo que Diego Marín y Arnold Reichenberger proponían para las rayas rubricadas, ni para indicar dónde iba dejando Lope su trabajo, para retomarlo al día siguiente, como aventuraba Rudolph Schevill⁹. Crivellari refuta todas estas hipótesis con los datos de su estudio, que es totalmente sistemático y que esgrime un corpus mucho más amplio que el de los eruditos citados, que manejaron siempre un puñado de obras, y a veces incluso una sola¹⁰.

Tras establecer el estado de la cuestión y refutar las propuestas anteriores, Crivellari avanza la suya, que consiste en sostener que las marcas autoriales tienen un propósito importante pero

⁴ Crivellari, 2013: 17-18.

⁵ Crivellari, 2013: 17.

⁶ Crivellari, 2013: 26-27.

⁷ Crivellari, 2013: 27-28.

⁸ Crivellari, 2013: 33.

⁹ Crivellari, 2013: 36.

¹⁰ Crivellari, 2013: 43.

diverso: aunque siempre marcan puntos que merecen según el dramaturgo especial atención¹¹, y pueden tener propósito segmentador, no constituyen un sistema coherente que se pueda extender a la totalidad del corpus, y sí solamente al manuscrito particular en que se encuentran. Esta propuesta elimina la posibilidad de que Lope las pusiera pensando en los autores de comedias, que desconocerían su sistema; más bien, se trata de marcas que el Fénix incluía para ayudarse a estructurar la comedia y para señalar momentos de especial importancia¹², aunque de diverso tipo. Con estas salvedades en mente, Crivellari propone algunas funciones para las líneas, y así comienza indicando que las rubricadas (dobles o sencillas) marcan un cambio de cuadro¹³. Por su parte, las líneas sencillas dobles pueden servir para enmarcar acotaciones, para indicar cambios de cuadro, o para marcar escenas¹⁴, e incluso la aparición de personajes importantes¹⁵. Por último, las líneas sencillas tienen muchas funciones, que van desde indicar cambios de cuadro, a cambios métricos, a pasajes englobados —no siempre en un sentido métrico, sino más bien desde el punto de vista de la acción—, o incluso a marcar puntos en los que es necesario que el actor haga algún gesto especial¹⁶. En suma, Lope utilizaba esta gama de marcas intencionadamente —siempre indican algo importante—, pero sin consistencia en cuanto a sus funciones particulares, es decir, sin sistematicidad¹⁷.

De estas indicaciones extrae Crivellari varias consecuencias de sumo interés. En primer lugar, Crivellari insiste en que Lope siempre marcaba en sus manuscritos los momentos de tablado vacío, aunque no siempre con el mismo signo¹⁸. Se trata de una observación de suma importancia, pues nos indica el peso que Lope le concedía a la división en cuadros, más que a las alteraciones métricas. En segundo lugar, Crivellari confirma que el trabajo de segmentación es esencial, pues incluso el propio dramaturgo lo llevaba a cabo en sus comedias¹⁹. Igualmente interesante es la constatación de que el Fénix rara vez marcaba con ningún signo especial los cambios métricos a que la segmentación de Vitse concede tanta

¹¹ Crivellari, 2013: 43.

¹² Crivellari, 2013: 51.

¹³ Crivellari, 2013: 44-45.

¹⁴ Crivellari, 2013: 55.

¹⁵ Crivellari, 2013: 59.

¹⁶ Crivellari, 2013: 62-63.

¹⁷ Crivellari, 2013: 85.

¹⁸ Crivellari, 2013: 47; 63.

¹⁹ Crivellari, 2013: 71-72.

importancia²⁰. Según muestran las marcas autoriales de Lope, en la división de la comedia «la métrica juega un papel sin duda importante aunque no predominante»²¹.

Los lectores habrán observado que del trabajo de Crivellari podría de hecho deducirse que la segmentación métrica es poco menos que inútil, y que debería dejar paso a una división en cuadros según los criterios de Ruano de la Haza. Crivellari despeja esta impresión con el capítulo III, escrito con la intención de comprobar «hasta qué punto desempeña la métrica una función estructuradora»²² y centrado, como señalamos arriba, en el análisis de dos comedias concretas. Con ellos demuestra Crivellari que la métrica no sirve solamente para dar el colorido «tonal» que proponía Marín (y que, en todo caso, convendría estudiar sin aplicar a rajatabla los supuestos preceptos del *Arte nuevo*), sino también para segmentar. Así, la métrica funciona para subrayar correspondencias internas que marcan momentos paralelos²³, para caracterizar a los personajes²⁴ o para organizar la escenificación, según arguye Crivellari aludiendo al caso en que la entrada de un personaje no se corresponde exactamente con su intervención, que es la provoca un cambio métrico²⁵. Pero Crivellari subraya que el criterio métrico no es el principal ni el único, pues si se aplica sin recurrir al escénico puede resultar claramente insuficiente, como demuestran los casos de actos monométricos o los de largas tiradas que no pueden segmentarse métricamente, pero que resultan fácilmente divisibles en cuadros según los criterios escénicos²⁶. Eludiendo elegir entre métrica o escenificación, Crivellari propone un acercamiento flexible y ecléctico a la segmentación, un método que tenga en cuenta tanto los cambios métricos como los de lugar. En esto Crivellari sigue el espíritu del propio Lope, que enfatizó en varias ocasiones cómo la comedia era un espectáculo doble, para el oído y para la vista. Según Crivellari, el reto del estudioso es descubrir cómo el Fénix hace interaccionar esos dos sentidos y los instrumentos que apelaban a ellos (métrica y escenificación), y así desentrañar la estructuración de la comedia²⁷.

Tras esta enjundiosa introducción teórica, Crivellari aporta sus datos empíricos en forma de cuadros sinópticos de las obras estudiadas. Este impresionante aparato constituye un loable trabajo de análisis de las cuarenta y una comedias: cada una viene acompañada de una

²⁰ Crivellari, 2013: 51.

²¹ Crivellari, 2013: 63.

²² Crivellari, 2013: 73.

²³ Crivellari, 2013: 75; 88.

²⁴ Crivellari, 2013: 77.

²⁵ Crivellari, 2013: 78.

²⁶ Crivellari, 2013: 80.

²⁷ Crivellari, 2013: 103.

sinopsis argumental original del autor, que además tiene el mérito de integrarla con los datos métricos (cambios de estrofa) y con la indicación de dónde están las marcas autoriales y de qué tipo son, datos que el autor resume en un comentario y un cuadro segmentador. Haría falta un conocimiento profundo de todas las comedias para poder juzgar el acierto de estas segmentaciones, pero las que hemos examinado en profundidad son certeras y reveladoras. Y, sobre todo, suponen un tremendo esfuerzo por parte del autor y se basan en un método totalmente empírico, científico y convincente, como es el expuesto en la primera parte del libro.

El volumen de Crivellari es, de hecho, modélico. Pese a lo técnico del tema, el estilo es ameno y variado, pero sobrio, y sobre todo expresa con suma claridad e impresionante lógica los argumentos. Crivellari sabe en cada momento anticipar las objeciones del lector, invocarlas y luego despejarlas con una convincente refutación. Como repetiremos abajo, es un libro excepcional.

Tan solo dos objeciones de pequeña índole vienen a la mente. En primer lugar, no tiene índice temático, pese a que el volumen está destinado a ser una obra de referencia imprescindible, y pese a que, de tenerlo, su funcionamiento como herramienta —sobre temas, estado de la cuestión, etc.— sería mucho más eficaz de lo que ya de por sí puede ser. En segundo lugar, la bibliografía podría ser mucho más extensa. Es perfecta en lo relativo a segmentación, en lo que toca al estado de la cuestión, pero no lo es en lo que concierne a las diversas obras lopescas segmentadas. Puesto que toda segmentación supone un análisis, convendría apoyarlo en las opiniones de los estudiosos sobre la obra en cuestión, y muchas de estas obras han sido bastante trabajadas.

Sin embargo, las objeciones que presentamos son en parte injustas. Puesto que el libro tiene una división tan clara (la señalada arriba para la primera parte, y luego una cronológica para los cuadros sinópticos), se puede argüir que el índice no es tan necesario. Y en cuanto a la bibliografía, si Crivellari hubiera consultado todos los estudios sobre las obras analizadas, no habría acabado el libro en menos de una década, ni podría haberlo impreso en menos de seiscientas páginas.

Un detalle más interesante nos parece el hecho de que, en nuestra opinión, el autor no lleve sus conclusiones tan lejos como podría. De los datos que Crivellari presenta se deduce que la

métrica no tiene casi función segmentadora en las comedias lopescas, y que Lope dividía mental y gráficamente sus obras según los momentos de tablado vacío y cambios escénicos, no métricos. Pese a ello, Crivellari se esfuerza por conciliar la metodología de Vitse con la de Ruano de la Haza, que ahora se revela como no solo más sencilla, sino también más eficaz y fiel a la práctica del autor. Los indicios al respecto son clarísimos, y Crivellari no los esconde: recordemos el caso de *La prueba de los amigos*, comedia casi monométrica, pero que se puede dividir fácilmente en claros cuadros²⁸. Parece, pues, que los datos apuntan a que la métrica debería postergarse, y quizás solo limitarse a la función tonal que le otorgaba la crítica tradicional. Es decir, parece que Crivellari podía, quizás debía, refutar con cierta facilidad a Vitse.

Sin embargo, no es esta su intención ni su opinión, y en ello podría, como hemos indicado, pecar de prudente. Tras cada golpe que asesta a la segmentación métrica, Crivellari repite que esta resulta valiosa y que no debe ser desechada. Pero sus argumentos para afirmarlo son solo dos. El primero es que la métrica contribuye a revelar la estructura de la obra señalando paralelos entre escenas de diversos segmentos. Es algo rigurosamente cierto, pero que quizás tenga que ver más con la función tonal (algunos personajes o temas se asocian con determinadas estrofas) que con la segmentación en sí, y que en todo caso parece que el análisis métrico debería darse en una fase totalmente subordinada a la segmentación en cuadros. El segundo es que en ocasiones existe un ligero desfase entre la entrada de un personaje en escena y el verdadero cambio de cuadro, que ocurriría cuando habla el dicho personaje²⁹. Es algo que se da cuando los personajes entran pero permanecen ocultos a los otros, o se van acercando a los centrales antes de tomar la palabra. En estos casos es cierto que los desfases existen —aunque suelen limitarse a un puñado de versos—, pero también lo es que la verdadera entrada de un personaje en escena, la significativa y fundamental, es la que se da cuando toma la palabra, y que es aquí donde se deberían situar los cambios de cuadro.

Pese a ello, Crivellari opta por recomendar el uso de la métrica para comprender la obra, y en ello estamos de acuerdo, aunque tras haber leído su libro dudamos ya si lo valioso del método métrico está en que es un modo de segmentación, y no en que sea un modo correcto de segmentación. Es decir, si bien Crivellari demuestra que el elemento esencial en la división de

²⁸ Crivellari, 2013: 76.

²⁹ Crivellari, 2013: 78-79; 90.

una comedia ha de ser el escénico, prueba también que la segmentación en sí, cualquiera que sea el modo de entenderla, es una práctica valiosísima porque supone una preocupación por la estructura de la comedia, y este análisis detallado siempre produce resultados fructíferos, como sin duda los ha producido el método de Vitse.

Ahora bien, aunque Crivellari nos convence de todo lo anterior, todavía más nos convence de su valía como investigador. Y del hecho de que este libro, empírico, ameno, creativo y sólido, es una de las mejores monografías sobre el teatro lopesco jamás publicadas.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos, 2012. ISBN: 978-84-2245-1269-9. 237 pp.

La madre no es el personaje por excelencia de la comedia áurea y puede decirse que su importancia es reducida, pero no ha de obviarse su presencia en el corpus teatral del Siglo de Oro. Así lo reivindican los diez artículos que integran este volumen, *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, en los que se analizan algunas de las piezas teatrales barrocas que desarrollan un conflicto en el que la madre interviene asumiendo diferentes roles.

El origen de estas indagaciones es un trabajo ya clásico (1979) de Christianne Faliu-Lacourt que inauguró el estudio del personaje materno en la comedia aurisecular. Como recuerda el editor Luciano García Lorenzo en sus palabras a modo de prólogo, la publicación de la investigadora francesa matizaba las teorías expuestas hasta entonces respecto a la figura de la madre y ponía de relevancia la necesidad de su análisis detallado, objetivo que pretende cumplir —y cumple— este libro.

Para situar en el contexto al lector respecto a la importancia del papel que la madre desempeña en el ámbito político y social del periodo barroco, el libro se abre con el artículo

de María Ángeles Pérez Samper en el que se estudia la posición de la mujer desde las perspectivas eclesiástica y jurídica. A esto, se añaden también reflexiones acerca de su disponibilidad hacia la maternidad y sus responsabilidades con los hijos. Finalmente, a modo de conclusión, y para entroncar con las características que definen las piezas teatrales áureas en cuanto a este personaje de la madre, la investigadora destaca su reducida presencia y su función como figura complementaria y secundaria respecto al padre.

Pero reducida no significa inexistente. Y en ello incide Alfredo Hermenegildo, que dedica su estudio a varias obras de teatro de finales del XVI en las que aparece la madre (Semíramis, Inés, Sara...) desempeñando las más diversas y contrapuestas funciones: madre tierna, traidora, asesina, enloquecida, dominadora, tirana, etc. Con esta investigación, como destaca García Lorenzo, se demuestra la fuerza que tiene la madre en estas piezas prelopiotas como signo dramático, aunque de nuevo hay que matizar que con una vida escénica más limitada que otros.

Marcella Trambaioli, tomando el testigo de Hermenegildo, da el salto hacia la comedia nueva y se interesa por las obras puramente lopescas: *La discreta enamorada*, *Los melindres de Melisa*, *Los Ponces de Barcelona*, *¿De cuándo acá nos vino?*, *La malcasada* y *Quien ama no haga fieros* ejemplifican la teoría de la investigadora italiana, quien considera que el personaje materno funciona como un arquetipo y, en gran medida, como contrapunto burlesco de la dama enamorada. Su presencia, según Trambaioli, se puede rastrear tanto en la obra de madurez del Fénix, esencialmente en las comedias de ambientación urbana, como en sus inicios, sobre todo en obras de carácter palatino. Asimismo, la investigadora aporta una interesante reflexión sobre el desinterés hacia el personaje de la madre en las comedias de capa y espada por parte de los dramaturgos de la segunda generación. Según mantiene, Lope agota prácticamente las posibilidades de desarrollo de la figura materna en este tipo de obras, lo que lleva a dramaturgos como Calderón de la Barca a centrar su atención en las opciones trágicas que presenta el personaje en piezas de carácter mitológico y legendario.

Otra obra de Lope, *Los jueces de Castilla*, de la que solo se conserva la refundición de Moreto, y *La reina Sevilla*, infanta vengadora, de Mira de Amescua, son objeto de análisis por parte de Abraham Madroñal, ya que en ellas aparece la madre como figura poderosa –reina–. Ambas comedias presentan los motivos de la falsa acusación y la usurpación del poder, y en

ellas los hijos de las soberanas destronadas desempeñan un papel esencial para alcanzar la venganza y la restauración del honor de sus madres.

También Frederick A. de Armas examina la figura de una reina, María de Molina, en su papel de madre en la pieza teatral de Tirso de Molina *La prudencia en la mujer*, optando por destacar los desdoblamientos y dualidades que van perfilando el retrato de la soberana a lo largo de la obra. Asimismo, el investigador estadounidense se adhiere a la tendencia de algunos estudios que aprecian una similitud entre el dibujo tirsiano de María de Molina y la Madre de Dios, la Virgen María. En realidad, las bondades de la reina no se asimilarían tanto a la figura mariana, sino a la del monarca cristiano ideal, puesto que se trata de una obra concebida como espejo de príncipes, y su protagonista regio habrá de ser, por tanto, un dechado de virtudes.

Como tal aparece representada la reina Catalina de Inglaterra en la pieza calderoniana *La cisma de Ingalaterra*, según observa la profesora María J. Caamaño Rojo, quien también focaliza su interés en otra obra del mismo dramaturgo, *El sitio de Bredá*. A partir de ambas comedias, y mencionando otras obras de Calderón, Caamaño Rojo construye una teoría acerca de los dos tipos de madre que se pueden distinguir en su teatro: madres ausentes y madres presentes, distinguiendo además la importancia que en ambos casos tienen dentro de la acción dramática. La investigadora destaca, además, la presencia de este personaje en las comedias mitológicas y su ausencia en el resto de creaciones calderonianas. En su opinión, esto se debe, junto a los motivos sociológicos, biográficos y de puesta en escena (escasez de actrices en las compañías dramáticas), a los límites impuestos por el decoro, según el cual, apunta la investigadora, la maternidad se entiende como una realidad con rasgos idealizados y mitificadores.

Una justificación quizás aún poco definida, si se tiene en cuenta lo aportado por Trambaioli respecto al retrato de la madre como figura risible, los textos de otros dramaturgos contemporáneos que suben a las tablas personajes maternos sin rasgos idealizados, y lo mencionado por Pérez Samper en cuanto al papel secundario que desempeña la madre en la sociedad, donde no parece haber cabida para su mitificación.

De las figuras maternas en las comedias de Mira de Amescua se encarga Aurelio Valladares, que analiza detalladamente el papel desempeñado por Rosamira en *El animal profeta*, donde

actúa como personaje secundario, y el rol que asume Ángela en *La casa del tahúr*, viuda astuta encargada de mover los hilos de la trama para encaminarla hacia un final feliz.

Teresa Julio, por su parte, reitera la escasa presencia de la madre respecto a otros tipos cómicos en el teatro del Siglo de Oro y lanza como posible hipótesis de esta tendencia la escasa potencialidad del personaje para protagonizar conflictos. Posteriormente, la investigadora establece una tipología de la madre en la producción dramática de Rojas Zorrilla: la madre genitora, la adoptiva y la espiritual o religiosa. A modo de ejemplificación, Julio examina detenidamente las piezas *Santa Isabel, reina de Portugal*, *Los encantos de Medea*, *El jardín de Falerina* y *Los trabajos de Tobías*, y aporta un interesante, claro y completo cuadro sobre la aparición y función del personaje de la madre en las comedias de Rojas Zorrilla.

Para completar esta radiografía temática sobre el papel que juega el personaje materno en el teatro áureo, el estudio de Ramón Martínez gira sobre los géneros breves, y destaca, por una parte, su reducida presencia, limitada prácticamente a los entremeses, así como la configuración del personaje como un ser ridículo, burlesco y caricaturizado. El libro se cierra con el trabajo de Eduardo Pérez-Rasilla, en el que se reflexiona sobre la puesta en escena llevada a cabo por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2009 de la obra lopesca *¿De cuándo acá nos vino?* Pérez Resilla hace especial hincapié en la caracterización e interpretación del personaje de doña Bárbara por parte de la actriz Pepa Pedroche, quien dota al personaje de una juventud y expresividad que se ajusta a la energía y fogosidad que destila la figura creada por el Fénix.

En resumen, se puede afirmar que los diez artículos que integran este volumen contribuyen a recuperar y actualizar el estudio del personaje de la madre en el teatro clásico español, reconociendo su reducida presencia y escasa relevancia respecto a otras figuras, pero puntualizando la diversidad de papeles y funciones que puede desempeñar según coordenadas tan múltiples y variadas como autor, género, decoro o tema. Un matiz que permite afirmar, como sentencia Luciano García Lorenzo, que el personaje de la madre no puede concebirse como un mero estereotipo de funcionalidad tópica en el teatro del Siglo de Oro, lo que supone, sin duda, un buen acicate para futuras aproximaciones.

ANA ZÚÑIGA LACRUZ
GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA

LAPLANA GIL, José Enrique, coord., *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2013. ISBN: 978-84-89790-00-1. 946 y 1027 páginas.

Tras el pleito de Lope de Vega contra Francisco de Ávila de 1616, el Fénix decidió tomar las riendas del proceso editorial de sus *Partes*, abriendo así un ciclo que comprende las *Partes IX-XII*. Fue una etapa de intensísima actividad editorial (un volumen cada seis meses entre julio de 1617 y enero de 1619) que Lope confió al editor Alonso Pérez, y al taller de Francisca Medina, viuda de Alonso Martín, para la impresión, con la excepción de la parte *Décima* (Miguel Siles / viuda de Alonso Martín y Juan de la Cuesta). El volumen que reseñamos corresponde a la última entrega de este ciclo, la *Parte XII*, que coordina magistralmente José Enrique Laplana Gil, ya experto en el trabajo con Prolope.

Como señala Laplana Gil en su introducción al libro, esta etapa es un ciclo aparte porque ya en la *Parte XIII* Lope dejó de ocuparse con tanto cuidado del proceso de impresión, como demuestra el hecho de que, a partir de la *Parte XII* deje de especificarse en el título del libro que las comedias allí impresas están «sacadas de sus originales» y que a partir de la *Parte XIII* vuelvan las quejas de Lope acerca del estado de los textos. El coordinador de esta *Parte XII* explica que ese afán de 1617-1619 está relacionado con la polémica suscitada por la aparición de la *Spongia* y su respuesta, la *Expostulatio Spongiae*, controversia que dejó su huella en los preliminares de las partes *X*, *XI* y *XII*. Era una época en la que el Fénix se sentía atacado y en la que, por tanto, cuidó mucho los textos que sacaba a la luz. Otras pruebas del cierre del ciclo es que Lope no promete en la *Parte XII* ninguna continuación del proyecto, que entre este volumen y el de la *XIII* hubo un paréntesis (la *Parte XIII* solo apareció en enero de 1620) y, sobre todo, el cambio de estrategia. Desde esta última *Parte*, Lope comenzó a publicar una dedicatoria para cada una de las doce comedias del volumen, comedias cuyo texto, por otra parte, le proporcionarían ahora los autores de comedias, y no el duque de Sessa.

Tras un estudio de los preliminares del volumen, Laplana Gil examina la cuestión del orden de las comedias basándose en la introducción de Laura Fernández y Gonzalo Pontón a la

Parte XI. De hecho, las conclusiones de Laplana Gil son semejantes a las de esos dos investigadores, es decir, que Lope contaba con pocas comedias de donde elegir, pero que dentro de estas optó por situarlas en un orden de seriedad creciente, comenzando por las comedias palatinas y/o de amores y acabando por tragedias y dramas de honra. Tal vez podrían haberse añadido también algunas reflexiones sobre las coincidencias temáticas —a veces notables— de las comedias del volumen. Y es que estas obras inciden en varias ocasiones en asuntos como el menosprecio de corte, los peligros del juego de azar, o el paso del hombre que requiebra a su amada para otro.

En cuanto al estudio textual, Laplana Gil aclara que la *Parte XII* apareció en 1619 en dos ediciones (que bautiza A y B), con numerosos testimonios imposibles de clasificar según sus variantes. Y es que, como era habitual en tiempos de la imprenta manual, los editores realizaron correcciones en prensa de muchos pliegos, que después fueron combinando de forma aleatoria para hacer los diversos volúmenes.

Por último, Laplana Gil explica cuáles son los criterios de edición, que son los comunes a las últimas ediciones de *Partes* lopescas. Se trata de una modernización moderada totalmente aceptable, en la que solo lamentamos la inconsistencia en el criterio de separación de palabras, que moderniza casos como «dello» ('de ello') pero que mantiene «a Dios» (por 'adiós'), amén de algunas combinaciones impronunciables en el castellano actual y en el de tiempos de Lope ('scena'). Es, en suma, una introducción muy útil que da fe del gran trabajo del coordinador. Cabría solamente pedirle a Prolope que considerara, en el futuro, la posibilidad de repasar las notas de las diversas comedias de la parte, para eliminar redundancias con referencias internas a notas anteriores. Así, en esta *Parte XII* se repiten las notas referidas, por ejemplo, a la 'tigre hircana', o al cartel de desafío, que resultan innecesarias para alguien que haya leído el volumen completo.

El altísimo nivel de la introducción general y del trabajo del coordinador tiene su correspondencia en la labor de los diversos editores de las doce comedias incluidas en el volumen, que con muy escasas excepciones, que veremos abajo, presentan sus comedias de modo modélico. Entre los mejores está Sergio Fernández López, que se encarga de una comedia palatina de vaga situación húngara como es *Ello dirá*, datable de 1612-1613. Tras evaluar la importancia de la localización húngara, que resulta más bien escasa, Fernández López explica cómo la comedia se ajusta al esquema clásico de muchas obras palatinas: «va

desde la desestabilización del orden, que origina la ocultación de la identidad del protagonista, hasta su restitución, momento en que la identidad es recuperada»³⁰. Asimismo, la obra incorpora otro mecanismo que no es ajeno a muchas comedias palatinas: la idealización del amor como elemento civilizador que, en este caso, ayuda a la transformación y ascensión de los otrora villanos Federico y Marcela³¹. Fernández López presenta este texto muy bien puntuado (valgan como ejemplo los complejos vv. 1140 y ss.) y acompañado de excelentes notas explicativas, nunca excesivas y siempre útiles, como las que acompañan a los vv. 1128 y 1471. Sin embargo, es natural que haya pasajes en los que discrepemos. Así, convendría haber indicado la diéresis en los vv. 70 («inquiéticas»), 1501 («fiarle») y 1910 («juicio») y se ha escapado un verso hipermétrico en el v. 2008 «un escítico basilisco», sin duda por modernizar incorrectamente «scítico» o «cítico». Asimismo, disentimos del uso de los apartes en los vv. 1532 y ss.: deberían consignarse como aparte los vv. 1532-1537, y no debería constar como tal el v. 1560. En cuanto a las notas, pese a estar muy medidas y a que resulten enjundiosas y útiles sin ser demasiado largas, tal vez podría haberse añadido alguna: es el caso de la alusión al «parcere subiectis et debellare superbos» virgiliano (o al «deposuit potentes» bíblico) de los vv. 200-201, o del paso de las preguntas de los vv. 730 y ss., que Lope usa en otras comedias, como *La doncella Teodor*. Solo nos parece errada la nota a los vv. 1014-1016, en la que Fernández López interpreta un ‘cuando’ como causal (‘porque’), y no como concesivo (‘aunque’):

A tus palabras süaves
hubiera abierto mi pecho,
cuando fuera de diamante.

En suma, estamos ante una edición más que correcta en la que solo queda agradecer la labor del erudito editor, que nos presenta un texto bien anotado y puntuado cuya comprensión facilita notablemente.

La segunda edición del volumen es la de otra comedia palatina, *La sortija del olvido*, que ha llevado a cabo José Enrique López Martínez. Curiosamente, estamos ante el mismo género (palatina) y la misma localización (Hungría) que en la comedia anterior, lo que nos obliga a plantearnos el problema de la ordenación de la *Parte*, modélicamente trabajado por los editores de la parte anterior, la *Parte XI*, y recuperado por el coordinador de esta. En la introducción al texto, López Martínez resalta el parecido con otra comedia palatina y húngara,

³⁰ Fernández López, 2013: 61.

³¹ Fernández López, 2013: 64.

esta vez de la *Parte XIV, El cuerdo loco* (1602). Asimismo, López Martínez enfatiza el papel de los elementos mágicos en la comedia, lo que le lleva a proponer el texto como «una de las más tempranas comedias de magia en la historia del teatro español»³², aunque especificando que el elemento mágico se basa exclusivamente en el trabajo de los actores, y no en los efectos de tramoya, como sería habitual en la comedia de magia propiamente dicha. Aparte de estas aclaraciones sobre el contenido de la obra, López Martínez demuestra sus conocimientos de bibliografía material estudiando la distribución en pliegos del texto y lo que esto nos dice acerca de ciertas erratas en él incluidas. Son aciertos que López Martínez prodiga también en las notas a la comedia, que son excelentes y nunca excesivas, como, por solo dar algunos ejemplos de una tendencia general, las notas a los vv. 104, 161-174, 379 (esta especialmente acertada) o 501-502 *et passim*. Tal vez podrían haberse anotado también las referencias metateatrales a la «figura» y a los «graciosos» en los vv. 176-180. Asimismo resulta muy interesante la relación entre el v. 635 («¿Este es tiempo de donaires?») y el celeberrimo y muy comentado v. 2769 de *El médico de su honra* («No es ahora tiempo de risa»), sobre la que López Martínez podría haber añadido una nota que habría arrojado bastante luz sobre esta última obra. Tampoco decide López Martínez anotar las referencias a la cierva herida y a la tortolilla en los vv. 849 y ss., y al dedo corazón en el v. 1188, tal vez por consabidas. En cambio, solo hallamos dos notas que nos parezcan erradas: el editor no consigue explicar la diferencia entre «honrar» y «estimar» en los vv. 357-358, ni la referencia satírica de los vv. 2063-2124, que se ilustrarían muy bien con una referencia al soneto «A una dama que le preguntó qué tiempo corre» del *Burguillos*. En cuanto a los versos en sí, están excelentemente puntuados, aunque se escapan algunos hipermétricos: «No me debéis de acompañar» (v. 360), «Más de cansancio que de remedio tiene» (v. 1027), «Y presa quien las almas prende» (v. 1140) y «y que de albricias me lo dabas» (v. 1174). No sabemos si se trata de erratas del editor o de defectos del texto original, pero en todo caso no son casos representativos, pues López Martínez nos presenta un texto muy limpio, bien puntuado y anotado con una erudición notabilísima.

La tercera edición, de Diego Símini (*Los enemigos en casa*), mantiene este elevado nivel, así como el laudable criterio de ofrecernos notas muy útiles y eruditas, pero sin embargo contenidas, lo que facilita muchísimo la lectura. Destacamos en Símini las notas de referencia histórica, cuidadosamente documentadas, de las que son ejemplos las notas a los vv. 103,

³² López Martínez, 2013: 222.

126*Acot* o 286, aunque Símini también ilustra el texto con excelentes notas sobre costumbres de la época (véase la dedicada a los guantes de ámbar, en el v. 825), explicadas siempre con eruditas y juiciosas menciones de pasajes paralelos. Celebramos particularmente la nota a los vv. 859-863, especialmente ilustrativa en un pasaje dificultoso. En cambio, Símini decide no anotar alusiones a motivos consabidos entre el público al que se destinan estas ediciones, que es el de lectores muy familiarizados con las obras áureas. Es el caso de las referencias al lince en los vv. 407 y ss. En suma, estamos ante la edición definitiva de *Los enemigos en casa*: no hemos notado ningún defecto de puntuación (al contrario, es soberbia) ni notas erradas, y la introducción es acertadísima. Es un trabajo modélico de cómo seguir los parámetros de las ediciones de Prolope.

La cuarta comedia de la *Parte XIII* es *La cortesía de España*, que edita Elena di Pinto. En la introducción a la obra, di Pinto solventa con erudición y eficacia la cuestión de la datación y de la mención al *Quijote* en los vv. 1531-1532 de la comedia. Asimismo, y siempre siguiendo el patrón para estas introducciones de Prolope, explica cuáles son las fuentes del texto (una *novella* de Cinthio), analizando de modo detallado y muy claro la traza de la comedia en comparación con la de la novela italiana, y examinando la cuestión de los celos, tan cara a Lope, con multitud de pasajes paralelos que analiza con eficacia. También son muy acertadas las notas, ya desde la que ilustra el v. 1, continuando con la de los vv. 21-24, sobre la unidad de amor y celos, que explica con abundancia de pasajes paralelos muy pertinentes, y acabando, por ejemplo, con la del v. 1802*Acot*, sobre el color de un gabán, o la de los vv. 2544-2549, sobre las necesidades de los novios. Sin embargo, consideramos que di Pinto podría haber anotado la creencia y expresiones sobre la dicha de la fea (vv. 314 y ss.), o la rima Lucrecia / necia (vv. 2226-2227), muy frecuente en Lope y en la época, y objeto de eruditos trabajos de Gillet y Alfred Rodríguez. Tampoco comenta la idea del carácter español que se destila de la obra, tema que inspira el título y que aparece con mucha frecuencia en la comedia. Incluso tenemos menciones al odio envidioso con que se recibe a los hispanos fuera de España (vv. 885 y ss., 1088-1090), hecho que encontramos en otras comedias del Fénix y que podría haber merecido una nota o comentario en la introducción. Sin embargo, no consideramos ninguna nota errada, aunque no estamos de acuerdo con la interpretación de di Pinto sobre el v. 840, en que interpreta «despojos» (los que lograron Alejandro o Trajano) como ‘haberes’, mientras que por el contexto parece aludir más bien a ‘victorias’, o al menos al ‘honor’ que se sigue de ellas. En cuanto al texto en sí, está modélicamente puntuado y cuidado, tanto que solo vamos a comentar tres pasajes. En primer lugar, en el v. 149

encontramos o bien un verso hipométrico o bien una diéresis (un tanto extraña) que debería haberse marcado: «antes encogimiento». También es hipométrico el v. 362, «Marpisa Apolo, y Jove amó a Alcmena», que esta vez di Pinto podría haber enmendado *ope codici* (con «Alcumena»). Por último, discrepamos con la acentuación del ‘Sí’ en los siguientes versos, en los que leemos una condicional:

Sí ha de ser
para volveros los dos,
claro está. (vv. 343-345)

La quinta comedia del volumen es *Al pasar del arroyo*, una comedia amorosa con rasgos de comedia urbana y de villanesca que nos brindan Beatrice Zanusso y José Enrique Laplana Gil. Los editores explican con brillantez la cuestión de las representaciones de la obra, analizando incluso la adecuación entre los personajes de la comedia y los diferentes actores de la compañía de Sánchez de Vargas. Además, Zanusso y Laplana Gil observan que *Al pasar del arroyo* incluye no solo elementos urbanos y villanescos, sino también recursos tan típicos de la palatina como «la anagnórisis, que asciende al estamento nobiliario a los aldeanos Jacinta y Benito, ambos hijos ilegítimos criados en Barajas sin conocer su origen, y que permite anular las diferencias sociales entre personajes y propiciar las bodas finales»³³. Los editores ligan estas y otras cualidades a la situación concreta para la que Lope escribió la obra, que fue la prolongación de las fiestas por la entada en Madrid de la princesa Isabel de Borbón en diciembre de 1615, hecho que sitúa *Al pasar del arroyo* en relación con otra comedia lopesca que menciona las bodas reales, *Los ramilletes de Madrid*. Tras solventar los problemas textuales de la comedia, que cuenta con un apógrafo de la biblioteca de Lord Holland, Zanusso y Laplana Gil nos presentan un texto cuidadosamente anotado, como ejemplifican notas eruditas y útiles como las de los vv. 111, 161-16, 261, 443, 1373-1380, 2599-2601 y un larguísimo etcétera. Podrían, sin embargo, haber explicado en nota algunos pasajes, referencias o alusiones que parecen requerir mayor glosa. Así, no ilustran el tópico de la mujer esquiva de comienzos de la primera jornada, ni la semejanza entre el desmayo de Jacinta al final de la misma y el rescate de Casandra en *El castigo sin venganza*. Además, parece que la «pipa de salitre» con la que Mayo maldice a Isabel en el v. 2318 se refiere a un ‘barril de pólvora’, y no a una ‘espoleta’, pues esta no puede hacer volar por sí sola a nadie, y la bomba o barril, sí. En cuanto a la puntuación, es pulcrísima, de modo nos limitamos a

³³ Zanusso y Laplana Gil, 2013: 655.

celebrarla y a agradecerla, y a discrepar tan solo en los vv. 1321-1322, que deberían ser un aparte, y en el v. 1733, en el que falta una coma («Cuando barajas, Amor»).

También es excelente la sexta edición del libro, que es el trabajo de Ignacio García Aguilar sobre *Los hidalgos del aldea*. García Aguilar nos ilustra en la sección dedicada a la datación sobre la posible referencia al héroe húngaro Segismundo Báthory, así como a la posibilidad de que la obra se inspire en parte en el episodio de Don Quijote en casa de los duques, de la segunda parte del *Quijote* (1615). Se trata de un aspecto sobre el que se ha especulado tal vez demasiado, con artículos de Ricardo del Arco y de Víctor García Ruiz, y que García Aguilar pone en su punto, aclarando que las supuestas coincidencias entre las dos obras no tienen por qué deberse a una relación textual directa. Asimismo, García Aguilar encarece la importancia del tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea en la comedia (la encontramos, por cierto, en otras muchas de la *Parte*, algo que se podría haber señalado en la introducción general, como indicamos arriba), y examina el estado de la cuestión sobre Blas, al que el citado García Ruiz ha saludado con algo de precipitación como al primer figurón de nuestras letras. En suma, se trata de una introducción completa y muy útil, en la que solo cabe discrepar, tal vez, en un punto: García Aguilar considera siguiendo a García Ruiz que la obra transcurre en la España de tiempos de Carlos V, mientras que no encontramos en el texto indicios de ello, y sí más bien de una vaga localización alemana (véase la referencia a Brandemburgo del v. 1082). En cuanto a las notas en texto, son completas, eruditas e ilustrativas, pero sin llegar a ser prolijas, características que comparten casi todas las comedias de la *Parte*, pero que llegan a la excelencia con la pluma de García Aguilar. Ejemplos de estas notas envidiables por su claridad y el uso ilustrativo de lugares paralelos son las que comentan los vv. 27-28, 218-219, 256, 267-268, 399-400, o 2344-2346, entre muchísimas otras. Tal vez cabría además haber comentado algunos lugares más, como un pasaje satírico del primer acto, en el que Millán hace referencia al problema de los gastos de los cortesanos (vv. 105 y ss.), y que resulta importante en la obra porque sirve como excusa, si no como motivación verdadera, de la presencia del conde y la condesa en la aldea, a donde han ido, en principio, para «hacer reformation» de su casa, es decir, para disminuir los gastos despidiendo a algunos servidores. Otro pasaje interesante es el que asocia los platos cocinados con cebolla y ajo con el gusto villano (v. 290), y que hay que encuadrar en un amplio contexto sobre las costumbres culinarias respectivas de cortesanos y villanos. En cambio, solo discrepamos con la nota al v. 1178, que no alude al poeta Virgilio, que no fue conocido por sus hazañas caballerescas, sino al don Vergilios del romancero (por ejemplo, Durán, número

283). En cuanto a la puntuación, nos parece perfecta. Solo dudamos en lo referente a un pasaje (vv. 428-432), que copiamos con la puntuación de García Aguilar (a la izquierda) y una alternativa sobre la que, a decir verdad, dudamos:

Pero dejad a todos los casados
y solo despedid algunos mozos,
de suerte que ninguno volver pueda
con quejas a la corte, ni se diga
que con necesidad. Que esto deseo.

Pero dejad a todos los casados
y solo despedid algunos mozos,
de suerte que ninguno volver pueda
con quejas a la corte, ni se diga
que con necesidad que esté deseo.

La séptima comedia del volumen es una tragedia basada en materia del romancero, *El marqués de Mantua*, que nos brinda en eruditísima edición Felipe B. Pedraza Jiménez. El editor aclara para comenzar la naturaleza de esta materia y sus fuentes, especificando que Lope debió de encontrarla en diversos romances del *Cancionero de romances* de Martín Nucio, poemas que cita o glosa en diversos momentos de la comedia. Además, Pedraza Jiménez presenta con cautela la posibilidad de que fuera *El marqués de Mantua* lo que inspirara a Cervantes a incluir la célebre referencia a esos romances en la primera salida de Don Quijote, en la primera parte del *Quijote* (1605). Es una hipótesis por otra parte difícilmente demostrable, como admite el editor, que alude de nuevo al tema en la nota al v. 1764. Igualmente modélico es el tratamiento que hace Pedraza Jiménez de las cuestiones textuales, mostrando que en *El marqués de Mantua*, como otras comedias del libro, se fueron corrigiendo pliegos y luego combinándose de manera aleatoria para formar los volúmenes, lo que los hace a todos diferentes y lo que obliga a especificar siempre con cuál se trabaja. Esta sólida base metodológica y su dominio del corpus lopesco le permiten a Pedraza Jiménez corregir *ope codici* (con una lectura de los manuscritos de Parma) el v. 507, uno de los mayores logros de la edición en lo referido al establecimiento del texto crítico. En suma, estamos ante una introducción excelente en lo contextual y textual, en la que solo parecen ajenos una serie de comentarios de pasada que Pedraza Jiménez dedica a deplorar la inmoralidad de nuestro tiempo y la vigencia para nuestros días de algunas de las lecciones morales de la obra lopesca. Pese a ello, y como cabría esperar tras esta introducción, las notas son igualmente extraordinarias, con uso juicioso de los pasajes paralelos y manteniéndose además en una longitud prudencial. Podemos destacar, entre muchas posibles, las notas a los vv. 126, 507 (el *locus* arriba aludido), 790, 794, 1206, o 2571-2612. Por estas notas, la excelente introducción y el impoluto tratamiento del texto (fijación y puntuación), estamos ante una de las mejores ediciones del volumen.

Igualmente impresionante es la octava del libro, *Las flores de don Juan y rico y pobre trocados*, una ingeniosa e interesante comedia urbana que nos brinda Sánchez Laílla. Estamos ante una de las obras más atractivas de la *Parte XII*, y una que permite apreciar el tipo de comicidad más digna y moralizante, pero todavía eficaz, que prefería este Lope de madurez. Sánchez Laílla explica magistralmente las bases genéricas de la obra, que aunque parte de la comedia urbana o de capa y espada (con cierta nostalgia valenciana, relativa a una ciudad que fue escenario de tantas comedias de su etapa inicial) toma ciertos aspectos palatinos, y señaladamente la presencia de señores de título, como la condesa de la Flor o el marqués Alejandro, rival de don Juan, que sí es un caballero particular. Sánchez Laílla analiza los puntos de contacto entre esta comedia y *El perro del hortelano*, que incluyen cierta reflexión sobre la fortuna voltaria, y además explica la estructura y concepción de la obra y la pertinencia de un marbete hoy rechazado, pero que se revela bastante útil para entender *Las flores de don Juan*: el de «comedia de costumbres», pues el ambiente festivo de la obra incluye numerosos pasajes sobre costumbres valencianas que cabría describir de este modo. Las notas al texto confirman la buena impresión que produce esta introducción, con notas que solventan con aparente facilidad complejas cuestiones contextuales. Sánchez Laílla brilla al aportar diversos pasajes paralelos de relevancia (véase, como un simple ejemplo, la nota al v. 45), pero también al explicar enmiendas (por ejemplo, a los vv. 281-282) o a la hora de ilustrar conceptos (nota al v. 286, entre otras muchas posibles). Nada tenemos que objetar a un editor tan sumamente erudito e inteligente, que además puntúa el texto de modo diáfano. Tal vez podría sugerirse solamente que la alusión de Germán a las letras de los escudos en el v. 1613 no se refiera solamente a los moteles de los escudos de armas, sino a las que decoran las monedas (son escudos) que acaba de recibir de la condesa. Y también que cuando Lope se refiere al «natural» en un contexto poético («estos poetas / que escriben sin natural», vv. 2639-2640) no alude al «modelo que se copia», como sugiere Sánchez Laílla, sino más bien a la capacidad innata, al talento o ingenio. Lo explica, entre otros muchos pasajes posibles, en la octava 52 de «La Andrómeda» refiriéndose al agua que mana del Parnaso:

Despídase de ser jamás poeta
 quien no bebiere aquí, por más que el arte
 le esfuerce, le envanezca y le prometa,
 que el natural es la primera parte;
 bien es verdad que le ha de estar sujeta,
 y no pensar que ha de vivir aparte:
 que si arte y natural juntos no escriben,
 sin ojos andan y sin alma viven.

La novena comedia del libro es *Lo que hay que fiar del mundo*, editada por el propio Sánchez Laílla y el coordinador del volumen, Laplana Gil. Estamos ante un drama histórico (o drama de hechos famosos de asunto internacional) sobre el tema de la fortuna voltaria cuya fuente parece estar en la *Historia pontifical* de Gonzalo de Illescas. En la erudita introducción a la obra, Sánchez Laílla y Laplana Gil ponen de manifiesto la influencia en la comedia de la historia de Abindarráez, en *El Abencerraje*, aunque también notamos coincidencias con una *turquerie* posterior de Lope, «La desdicha por la honra», de las *Novelas a Marcia Leonarda*. En lo textual, Sánchez Laílla y Laplana Gil detectan el mismo fenómeno que notara Pedraza Jiménez, es decir, que durante la impresión se llevaron a cabo correcciones y que luego se mezclaron los pliegos para componer diversos volúmenes de la obra. Si en este aspecto el trabajo de Sánchez Laílla y Laplana Gil es ejemplar, también lo es en la puntuación y en la anotación, poco intensa pero muy correcta y, sobre todo, útil. Alcanza alturas brillante en notas como la que glosa los vv. 1538-1541, sobre un apotegma de Plutarco, o la que ilustra los vv. 1970-2012 (y siguientes, añadimos), que documenta los juicios en que se basa Lope. Solo discrepamos en algunos pasajes aislados, como en la nota a los vv. 588-589, en los que «estando a la garganta / dando vueltas el cordel» no alude a ninguna expresión no documentada, sino más bien al tormento (o ejecución) por garrote: aunque Lope indica que al personaje lo pusieron en un palo (lo empalaron, pues, a la turca), parece equiparar el castigo con la práctica hispana del garrote vil, confusión que habría que examinar en otras obras, para ver si está extendida o se limita a *Lo que hay que fiar del mundo*. Un pasaje dudoso es el del v. 820, donde Sánchez Laílla y Laplana Gil señalan que «pastilla y pebete» aluden a «remedios para el resfriado», pero que parecen, quizás, una referencia grotesca a remedios para aliviar los efectos del «viento de barriga» al que alude Gonzalo unos versos más abajo (v. 831). Sin embargo, no nos acaba de quedar claro el sentido de otras referencias de los versos inmediatamente anteriores y siguientes.

La décima comedia es *La firmeza en la desdicha*, que edita María Dolores González presentando un producto con bastantes más problemas que las otras obras de la *Parte XII*. *La firmeza en la desdicha* es una comedia palatina de la época de madurez del Fénix, y como es propio del género transcurre en un ambiente lejano y un tanto nebuloso que, pese a ello, González insiste en relacionar con la realidad histórica del momento. Así, dedica un esfuerzo poco fructuoso a intentar conectar la rebelión sarda de que se habla al comienzo de la comedia con algunas de las revueltas que hubo en el sur de Italia a comienzos del XVII. En cuanto al texto, González lo enmienda en ocasiones para corregir erratas y fallos en el cómputo

silábico, a nuestro entender con mucha propiedad. Más problemáticas son las notas, algunas por demasiado extensas e incluso excusables (como la que ilustra el v. 1, sobre el momento en que Lope sitúa la acción, o la de los vv. 36-37, que nos proporciona la etimología de ‘Agamenón’). Otras veces, sin embargo, pasan páginas enteras sin una sola nota, pese a que haya versos que las merezcan, como por ejemplo los soldados que salen «con jacos y con pistolas» en el v. 1553, jacos que nos parecen misteriosos o, por lo menos, curiosos. Otras notas se alejan del sentido de los versos que glosan, por ejemplo la de los vv. 232-233, que ven en una referencia a un traje nuevo una quimérica alusión a sangre de cristianos nuevos. Hemos percibido también errores en la puntuación o acentuación, como en el v. 29 (el ‘mí’ debería acentuarse) o el 160 (falta diéresis en ‘persüado’). Pese a estos problemas, González tiene también notas muy acertadas (por ejemplo, la que ilustra los vv. 3252-3254) y nos proporciona un texto fiable de una comedia con bastantes puntos de interés, como por ejemplo las conexiones con otras obras del volumen: como en *Los hidalgos de la aldea*, tenemos aquí un caso de un superior que le encarga a otro el que galantee a la dama por él; además, como en otras muchas comedias de la *Parte XII*, tenemos el tema del menosprecio de corte, que da cierta unidad a la colección.

Excelente es la undécima edición del volumen, la que Violeta Romero dedica a *Estefanía la desdichada*. La editora aclara magistralmente el contexto de 1604, en el que Lope firmó el autógrafo de la obra y además explica con claridad por qué pertenece esta, entre otros que veremos abajo, al género de la comedia genealógica, pues en concreto la comedia alaba el linaje de los Castro, el del mecenas del Fénix en esas fechas, el marqués de Sarria y conde de Lemos, que protegería a Lope desde 1598 hasta la entrada en escena del duque de Sessa, en 1605. Es más, Romero explica cómo *Estefanía la desdichada* forma parte de una trilogía sobre la casa de los Castro, y cómo Lope recurrió para escribirla a una fuente habitual, la *Crónica del inclito emperador don Alonso VII* de Prudencio de Sandoval (1600), aunque como de costumbre reelaboró el material con libertad. Asimismo, Romero expone con erudición y claridad los otros componentes genéricos de la obra, entre otros el trágico, pues este es uno de los pocos textos que Lope denomina ‘tragedias’, género que Romero relaciona con el drama de honor y los dramas de uxoricidio. *Estefanía la desdichada* posee, en efecto, numerosos componentes trágicos: el efecto en el público³⁴, los personajes nobles, el tratamiento del tema del honor, el registro elevado, etc. Romero remata esta modélica

³⁴ Vitse, 1990: 316.

introducción con un estudio acerca de la influencia posterior de la obra y una exhaustiva descripción del manuscrito autógrafo (y del resto de testimonios), que es el texto que decide editar. Solamente se echa de menos aquí el uso del reciente libro de Daniele Crivellari³⁵ sobre las marcas autorales en los autógrafos lopescos, pero Romero no pudo haberlo consultado al escribir su introducción por la fecha en que apareció el trabajo. Como cabría esperar tras semejante introducción, las notas son brillantísimas. Destaquemos algunas históricas (a los vv. 21-52, entre otras), de vocabulario (al v. 120) o culturales (a los vv. 177-178, o a 839). Y subrayemos que no solo son notables por su contenido, sino también por su estilo, claro, erudito y agradable, como apreciamos en la que ilustra el v. 320 *Acot*, por poner un ejemplo. Solamente nos parece errada la que glosa los vv. 192-193. En ella Romero entiende que el rey Alfonso «que sirvió en Toledo a un moro» es Alfonso V de León, mientras que es mucho más probable que Lope aluda a Alfonso VI el de la mano horadada, leyenda toledana que el Fénix manejaba. En suma, solo queda agradecerle el trabajo a la editora y felicitar al coordinador por habérselo confiado a una persona tan capacitada.

El broche del volumen es la duodécima comedia, *Fuenteovejuna*, que edita Maria Grazia Profeti. Profeti sabe lidiar con este texto tan complejo y tantas veces editado (una, incluso, por la propia Profeti) de manera sumamente profesional y brillante, siguiendo escrupulosamente los criterios de Prolope. Destaca en la introducción la parte dedicada a los problemas textuales, en la que Profeti estudia las diferencias entre los testimonios incidiendo en las conclusiones avanzadas arriba por Pedraza Jiménez y Sánchez Laílla y Laplana Gil. También son excelentes las notas, incluyendo las que justifican las enmiendas *ope ingenii*, como la del v. 33. De hecho, las notas acertadas son legión, y además están caracterizadas por un estilo escueto pero claro que las hace especialmente útiles, como podemos ejemplificar con la que ilustra el v. 187, o el v. 1558, o con los pasajes paralelos que aduce en 766 o en 1765-1769. Tan solo dudamos acerca de la nota al v. 817, en la que Profeti habla de «nexos consonánticos» para referirse a grupos consonánticos (como -ct-). En cuanto a la puntuación, es muy acertada, incluyendo la atribución de parlamentos dudosos (véase un ejemplo en los vv. 1505-1513). Sin embargo, existen algunos pasajes que admiten puntuaciones (e interpretaciones) alternativas, como es el caso de los vv. 145 y ss. Copiamos a la izquierda la puntuación de Profeti, y a la derecha la alternativa:

Y si importa, como paso

Y si importan como paso

³⁵ Crivellari, 2013.

a Ciudad Real, mi intento
veréis, que como violento
rayo sus muros abraso.

a Ciudad Real mi intento,
veréis que como violento
rayo sus muros abraso.

La de Profeti es, pues, una edición monumental y admirable, dignísimo cierre de un volumen imprescindible en cualquier biblioteca de aficionados a la comedia áurea. No dudamos de que los directores del proyecto mantendrán un nivel de calidad semejante elevado en las próximas entregas, para completar lo que se está convirtiendo en la iniciativa más importante de la historia relativa a la obra de Lope de Vega.

OBRAS CITADAS

- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Estudios de Literatura 119, Kassel, Reichenberger, 2013.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, Presses Universitaires, 1990.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Olmedo Clásico, 2013. ISBN 978-84-8448-747-0. 105 páginas.

Si en general los estudios sobre la literatura del Siglo de Oro han avanzado notablemente en los últimos veinte años, este fenómeno se ha sentido con especial agudeza en el campo de la historia del teatro áureo, en el que la concentración de medios e investigadores ha producido trabajos de notable calidad que han contribuido a clarificar problemas de importancia. Valgan como ejemplo los trabajos de Marc Vitse, Fausta Antonucci y Daniele Crivellari sobre el papel de la métrica en la estructuración de la comedia áurea, o los diversos estudios acerca de los subgéneros teatrales.

El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635), de Jesús Gómez, catedrático de literatura española en la Universidad Autónoma de Madrid, se inserta en esta importante tradición, tanto por su excelencia como por tocar algunos de los temas más candentes de los últimos años: la interpretación «política» de los textos áureos y el uso de categorías genéricas para delimitarla. Sin embargo, el libro de Gómez le debe más todavía al contexto del Instituto Universitario la Corte en Europa, dentro de cuyo marco el autor ha realizado la investigación que nos ocupa, aplicando los conceptos que el sociólogo alemán Norbert Elias desarrolló en *El proceso de civilización* y *La sociedad cortesana*. Gómez combina estos intereses y herramientas con su propia formación como investigador, que resulta esencial conocer para comprender el trasfondo del libro. Y es que Gómez es un máximo experto en el diálogo renacentista, pero también en el teatro de Lope de Vega, que ha editado para la Biblioteca Castro y que es el tema de dos de sus monografías: *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega* (Universidad Autónoma de Madrid, 2000) y *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega* (Alfar, 2006). Estas publicaciones dan fe del conocimiento que Gómez tiene del corpus lopesco, pero además la primera de las monografías citadas sirve como base de uno de los conceptos fundamentales del volumen que nos ocupa.

Individuo y sociedad parte de las ideas de Elias sobre el papel del honor en la sociedad cortesana, pues en el libro homónimo (*La sociedad cortesana*) el sociólogo alemán denuncia que los conceptos de individuo y sociedad se oponen en una sociedad burguesa y capitalista como la nuestra, pero no tanto —o no del mismo modo— en una cortesana como la de Lope. En ella conceptos como, por ejemplo, el del honor, son muy diferentes a los que albergamos hoy en día, pues la identidad se percibía de forma mucho más colectiva, como pertenencia de un individuo a un grupo, por lo que las exigencias sociales —como el honor— se percibían como una parte esencial de la identidad individual, y no como imposiciones externas. Por tanto, la lucha entre pulsiones individuales y expectativas sociales que forma la base de los conflictos del teatro de Lope, y que se resuelve de modo diverso dependiendo del subgénero, se desarrolla siempre en un contexto cortesano en que las exigencias sociales se entienden como parte intrínseca del individuo, que experimenta conflicto interno entre ellas y sus deseos personales³⁶. Lope separa, pues, individuo y sociedad, pero no para exaltar el primero y

³⁶ Gómez, 2013: 96.

retratar la segunda como una injerencia, sino para presentarlos en lucha interior en la que las pasiones tienen que ser ocultas y silenciadas³⁷.

El propósito de Gómez es leer la comedia nueva en su contexto cortesano, y así encontrar una solución al maniqueo conflicto entre los investigadores que se han acercado al teatro áureo buscando un contenido político. Y es que la mayoría de estos críticos se oponen en dos bandos claramente definidos. Por una parte, aquellos que siguen las ideas de José Antonio Maravall, y que ven el teatro áureo como propaganda ideológica de una sociedad tradicional dominada por la monarquía absoluta, la iglesia y la nobleza. Por otra, aquellos (cabe mencionar a Melveena McKendrick, a la que Gómez refuta en alguna ocasión³⁸) que buscan en los textos dramáticos áureos precisamente lo contrario, es decir, ejemplos de subversión contra esa ideología. Gómez denuncia que ha sido la falta de comprensión del modo de pensar áureo, permeado por la ideología cortesana, lo que ha permitido lecturas tan contradictorias sobre temas básicos como el papel de la institución monárquica en los textos del momento, o valoraciones ideológicas tan dispares como las que ha sufrido la figura del propio Lope³⁹. Gómez propone usar las ideas de Elias antes mencionadas —y procesadas en *Invidio y sociedad*— para interpretar las obras lopescas de modo más matizado, teniendo en cuenta también los horizontes de expectativas que imponen los diversos subgéneros dramáticos. La novedad esencial del acercamiento de Gómez consiste en aplicar los conceptos de Elias, usados ya para analizar la literatura áulica, a la totalidad de la producción lopescas. Se trata de una apuesta atrevida, pero lógica y, como se verá abajo, muy productiva: se basa en entender que, como explica Elias, entre nuestra sociedad capitalista y la sociedad aristocrática que giraba en torno a la corte hay diferencias fundamentales que, entiende Gómez, permeaban — en diversos grados— toda la cultura del momento.

Gómez aplica estas ideas a un corpus coherente, el del último Lope. Esta decisión tiene la ventaja de que el libro incluye algunos textos centrales del canon lopesco —*El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza* y *La Dorotea*—, pero sobre todo de que presenta un criterio claro que destierra el tradicional picoteo de muchos de los críticos que han trabajado sobre lecturas políticas. A diferencia de ellos, Gómez no elige las obras más conocidas o las que

³⁷ Gómez, 2013: 97.

³⁸ Gómez, 2013: 49; 76.

³⁹ Gómez, 2013: 27.

mejor se adaptan a su tesis, sino que las trata todas, y siguiendo un criterio previamente fijado.

Gómez dedica un primer capítulo («Los estudios sobre la corte y la comedia nueva») a explicar cómo «el sistema cortesano condiciona» el significado no solo del teatro palaciego, sino también «del conjunto de la comedia nueva»⁴⁰, pues, resalta, «el teatro cortesano y el del corral son vasos comunicantes en cuanto comparten representaciones de comedias» y en cuanto a que la presencia de la nobleza e incluso del rey mismo los unía con frecuencia. Esto justifica, explica Gómez, la necesidad de estudiar toda la comedia nueva desde el punto de vista cortesano⁴¹, lo que el autor lleva a cabo revelando cómo el modelo de la sociedad cortesana se manifiesta en los textos lopescos. Gómez repasa en primer lugar el estado de la cuestión sobre los espectáculos áulicos y sobre el importante papel del mecenazgo en época de Felipe IV, subrayando que para entenderlo —y para comprender la sociedad en que se situaba y la literatura que produjo— hay que tener presente su escala de valores, muy diferente de la nuestra, y basada en una idea patrimonial del gobierno. Tras dejar claro este punto, que reaparece a lo largo de toda la obra relacionado con el binomio individuo/sociedad, Gómez propone aplicar los valores cortesanos a los textos lopescos para superar el falso dilema de «ortodoxia o subversión», pero con la prudencia de hacerlo teniendo en cuenta los diversos subgéneros en los que se enmarcan las comedias. Estos explican las varias soluciones que da Lope a casos muy semejantes (de honor, por ejemplo), pues además «Lope no se dirige a la Corte y a los gobernantes de forma única, sino dependiendo de si la obra está escrita por encargo o no, de las relaciones personales que mantiene el escritor con las élites cortesanas en el momento de escritura, etc.»⁴². Esta matización permite sutileza y flexibilidad a las tesis de Gómez, que se basan en un triple apoyo: los valores cortesanos del momento, los caminos impuestos por los diversos subgéneros dramáticos y «la trayectoria biográfica del comediógrafo»⁴³, es decir, su relación profesional con el mecenazgo a lo largo de su carrera.

El segundo capítulo («Mecenazgo y escritura teatral») se ocupa precisamente de este último aspecto, y funciona de una forma paralela al capítulo primero del libro: si ahí Gómez explicaba cómo debemos extender los conceptos de la sociedad cortesana a toda la comedia nueva, y no solamente al teatro áulico propiamente dicho, en el segundo sostiene que no

⁴⁰ Gómez, 2013: 15.

⁴¹ Gómez, 2013: 24.

⁴² Gómez, 2013: 28.

⁴³ Gómez, 2013: 30.

podemos entender la trayectoria literaria de Lope sin tener en cuenta estos factores. Y es que aunque el Fénix no obtuvo nunca el cargo palatino al que aspiraba, recibió durante toda su carrera diversos encargos y honores de palacio —e incluso gozó de cierto interés personal por parte de Felipe IV⁴⁴—, por lo que siempre estuvo pendiente del mecenazgo áulico. Además, Gómez recuerda que por mucho dinero que ganara en los teatros comerciales, este pecunio no liberaba a Lope «de sus obligaciones clientelares en el sistema dominante del mecenazgo»⁴⁵. Al contrario: Gómez demuestra con casos prácticos como la refundición de *El premio de la hermosa* o las dedicatorias de las *Partes XIII a XX* que Lope vivió permanentemente dentro de la lógica de la servidumbre cortesana. No vale, por tanto, acusar a Lope de servil —por el lenguaje del *Epistolario*—, tacharle de conformista o celebrar su romántica rebeldía ante los mecanismos del poder, como ha hecho la crítica más exagerada. Ante estos extremos, Gómez propone comprender a Lope dentro de la lógica de la sociedad cortesana, y leer su obra en el contexto de la diversidad subgenérica del teatro áureo.

Esta receta para evitar sobreinterpretaciones se pone en práctica en el capítulo 3 («La diversidad de los géneros dramáticos»), que parte de una gran división de la temática de la comedia nueva inspirada en Joan Oleza y que distingue las comedias en dos grandes géneros: las comedias cómicas —de temática fundamentalmente amorosa— y los dramas de ambientación histórica —que dejan espacio para la tragicomedia y la tragedia—⁴⁶. Esta gran división se une a una serie de variables introducidas por la interacción de ambientación y caracterización, y que dividen la comedia en mitológica, de santos, palatina, urbana, etc. Gómez presta atención a estas subdivisiones para examinar a lo largo del capítulo el grado de influencia que el pensamiento cortesano ejerce sobre las obras lopescas, comenzando por las propiamente cortesanas, es decir, aquellas obras mitológicas o pastoriles que se diseñaron pensando en las posibilidades espectaculares del teatro palaciego. De ellas, Gómez analiza *El Vellocino de Oro* y *El amor enamorado* para recordarnos que estas representaciones giran más en torno a la espectacularidad de la puesta en escena que a la unidad argumental, y que además están absolutamente determinadas por la presencia de la corte y los monarcas⁴⁷. Gómez aclara que estas obras formaban parte del ritual de la corte, que era siempre de exaltación dinástica, y que por tanto es ocioso considerarlas propaganda de la monarquía

⁴⁴ Gómez, 2013: 42.

⁴⁵ Gómez, 2013: 37.

⁴⁶ Gómez, 2013: 52.

⁴⁷ Gómez, 2013: 55.

absoluta: más bien, celebraban la dinastía y la sociedad cortesana en su totalidad⁴⁸. Tras estudiar estas obras, las más relacionadas con la temática del libro, Gómez pasa a las comedias de santos, demostrando con éxito que estas obras, aparentemente tan diferentes de las cortesanas, comparten en realidad mucho con ellas, comenzando por la espectacularidad de la puesta en escena y acabando con la habitual presencia de los reyes en las representaciones. Son, pues, obras que también celebran la presencia de los monarcas y los exaltan en situaciones de especial fasto público, mensaje que no resulta para nada incompatible con los religiosos, o con la ideología económica nobiliaria que detectó Noël Salomon. De modo semejante, Gómez demuestra que las comedias de asunto militar participan de la lógica cortesana, pues obras como *El Brasil restituido* o *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* adoptan incluso elementos formales propios de la comedia cortesana, como es, en el caso de la primera de ellas, el entramado alegórico o la presencia del monarca. A continuación, Gómez se ocupa de las obras de tema histórico —excluidas, por supuesto, las de asunto militar—, resaltando la relación entre temática histórica y tragedia, pues «la historicidad condiciona el carácter trágico de la comedia»⁴⁹. En estas páginas Gómez vuelve a utilizar el contexto ideológico cortesano como antídoto contra las lecturas extremas que en este caso representan los trabajos de McKendrik y Antonio Carreño-Rodríguez⁵⁰, que plantean un dilema que Gómez ve como innecesario. Esta propuesta le permite a Gómez estudiar obras como *El castigo sin venganza* aceptando la ejemplaridad del comportamiento final del duque de Ferrara, o interpretar dramas como *El mejor alcalde, el rey* como exaltaciones del papel del monarca como garante de la justicia, idea que, como advierte Gómez, no implica en ningún modo una defensa del absolutismo. Tras examinar estos dramas históricos, Gómez pasa a las comedias amatorias —palatinas y urbanas—, que propone estudiar alejándose de interpretaciones políticas concretas como las que propone Carreño-Rodríguez⁵¹ y centrándose en el amor —siempre legitimado al cabo por el matrimonio— como móvil básico. Además, Gómez se fija en las abundantes y a veces detalladas menciones de los reyes y fastos cortesanos en la comedia urbana, hecho que demuestra lo influida que está la comedia de corral por la ideología cortesana. Por último, Gómez dedica las páginas finales del capítulo a examinar *La Dorotea* como una anticomedia, en el sentido de que la obra de 1632 rompe con las convenciones de la comedia nueva, al presentar un

⁴⁸ Gómez, 2013: 58.

⁴⁹ Gómez, 2013: 67.

⁵⁰ Gómez, 2013: 69.

⁵¹ Gómez, 2013: 81.

enfrentamiento entre honor y amor en el que triunfan claramente los deseos y la individualidad del protagonista.

En suma, Gómez estudia las comedias del último Lope observando cómo se oponen en ellas individuo y sociedad dependiendo del subgénero dramático, y siempre dentro de una dinámica cortesana que presenta el honor como una parte integrante del individuo en lucha interna con sus pulsiones no sociales. Analizar los textos lopescos teniendo en cuenta esta ideología cortesana y cómo se plasma en los diversos subgéneros permite una lectura sutil de los textos y una visión de los mismos que supere la dicotomía sumisión/subversión en la que ha estado sumida la crítica tradicional.

Como se puede deducir de este resumen, el libro de Gómez es valiosísimo tanto por sus ideas como por la facilidad y abundancia de ejemplos con que las presenta. Es una monografía especializada que, sin embargo, será accesible a un lector no especializado en teatro áureo, gracias a la materia introductoria —sobre la vida y carrera de Lope, sobre la corte de Felipe IV, sobre las diversas obras tratadas— que Gómez distribuye a lo largo del volumen. Si acaso cabe replicar al autor que la hipótesis es tan importante, y la idea tan esencial para comprender la obra del Fénix, que esta monografía no cierra el tema, sino más bien lo abre, y supone una invitación a que futuras investigaciones la desarrollen siguiendo líneas muchas veces apuntadas por el propio Gómez. Así, sería deseable examinar cómo evolucionó la presencia de lo cortesano en Lope, hasta qué punto fue decisiva su estancia en Alba de Tormes —Gómez sugiere aquí conexiones muy interesantes entre temática pastoril y contexto cortesano⁵²—, o cómo podemos utilizar estas ideas para solucionar problemas que afecten a los otros géneros a los que se dedicó el Fénix, y concretamente a la poesía. En suma, *El modelo teatral del último Lope de Vega* es un libro de consulta imprescindible, que informará e inspirará a todo tipo de lectores.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

⁵² Gómez, 2013: 57.

MATAS CABALLERO, J., MICÓ, J. M. y PONCE CÁRDENAS, J. (eds.), *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013. [Biblioteca Áurea Hispánica,] ISBN: 285 pp.

Los doce artículos del volumen se centran en las décimas gongorinas, que habían gozado de menor fortuna crítica que sus poemas mayores —*Soledades y Fábula de Polifemo y Galatea*—, que sus sonetos y romances, o que el *Panegírico al duque de Lerma*, sobre el que los propios Matas Caballero, José María Micó y Ponce Cárdenas dirigieron un trabajo en 2011: *El Duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Centro de estudios Europa Hispánica. Su estudio queda plenamente justificado tras la lectura, puesto que los análisis abordan asuntos sustanciales de la poesía del cordobés: problemas de atribución, edición e interpretación, y nuevas propuestas para ahondar en la disputa entre culteranos y conceptistas. No obstante, para que este tipo de trabajos centrados en una parte de la obra de autores como Góngora, a los que podríamos añadir los casos de Cervantes, Lope, Quevedo o Calderón, no reduzcan la visión que ofrecen sobre la literatura áurea, creemos necesario que se traten de situarlas conclusiones que formulan —o una parte al menos— en su contexto histórico y literario. Y esta es, quizá, la principal crítica que se le puede efectuar a un libro que propone desde su título un examen del epigrama y las décimas gongorinas, pero que no ofrece una recapitulación o un balance global que sintetice y dialogue con los principales avances con respecto a la décima dentro de la producción del poeta o al epigrama en el Siglo de Oro.

En este sentido, el artículo de Matas Caballero, «Del soneto a la décima: estilística y género en la poesía breve de Góngora», tal vez sea uno de los que mejor combina la visión de detalle con la de conjunto, porque en su trabajo se pueden ir espigando ideas de cierto alcance para la poesía gongorina y para la del siglo XVII. Una de ellas es la de que «Góngora frecuentó algo más la décima a partir de 1617, cuando el poeta se ubicó de forma fija en la corte, lo que subrayaba el carácter social y circunstancial que tenía este género» (p. 170); otra, la de que las décimas que recurren a motivos aparecidos en sus sonetos son de las más elaboradas. Se pueden citar, entre otros, asuntos como el de la toma Larache, la muerte de la reina doña Margarita, el elogio de los marqueses de Ayamonte, la muerte de Rodrigo Calderón o el Faetón de Villamediana.

De la décima que escribe al Faetón de Villamediana trata el artículo de Daza Somoano. Para este autor, las alabanzas a los versos de Juan de Tassis «respiran un sentimiento de orgullo y

autoafirmación bajo el símbolo del triunfo: de la batalla simbólica [...] no sale victorioso un poema individual, sino todo un ideal estético» (p. 234). Su trabajo aventura, asimismo, una nueva posibilidad de interpretación para la asociación que se establece en la décima entre «Po» y «trémulo farol» («Cristales el Po desata / que al hijo fueron del Sol, / si trémulo no farol, / túmulo de undosa plata»; vv. 1-4) al señalar que Góngora podría utilizar una disemia en «Po» que, por un lado, aludiría al río y, por otro, a la constelación en forma de río a la que Erídano da nombre. En la misma línea se mueve la primera parte del artículo de Begoña López Bueno, que sitúa el análisis del contenido de «Por la estafeta he sabido» en la órbita del debate literario suscitado por la aparición de la primera de las *Soledades*: «las décimas cumplen un papel fundamental, porque constituyen la respuesta más inmediata a los primeros ataques, en particular al de mayor envergadura, el *Antídoto* de Juan de Jáuregui» (pp. 139-140). Ambos estudios conjugan así un sutil comentario de los versos con una interpretación de mayor alcance a propósito de las polémicas literarias de la primera mitad del XVII.

Entre el resto de trabajos destacan, en nuestra opinión, aquellos que, además demostrar la especificidad retórica y de la tradición textual de Góngora, proporcionan elementos de análisis o conjeturas que se pueden trasladar a otros lugares de su poesía y de la poesía del Siglo de Oro. De la singularidad creativa del cordobés se ocupan, en esencia, los artículos de Mercedes Blanco, Ponce Cárdenas, Begoña Capllonch y José María Micó. La primera divide su trabajo «Bajo el signo de la agudeza: el arte epigramático de las décimas de Góngora» en tres apartados. El primero trata de mostrar cómo las décimas del poeta se aproximan más al modelo epigramático de Marcial que al de Meleagro, Calímaco o Catulo, por la manera en que dan cabida a hechos y anécdotas cotidianas, y por la intención social o política con la que agradecen o ridiculizan los favores de nobles y eclesiásticos. En él se citan poemas que presentan una inspiración idéntica o similar a la del autor latino, pero no se explicitan las particularidades del cordobés con respecto a otros autores de su tiempo que cultivan los mismos asuntos en décimas y sonetos. Los dos apartados siguientes resultan de mayor interés, porque el comentario específico de algunas décimas puede ayudar a otros investigadores a enfrentarse al estudio de la *inventio*, *dispositio* y/o *elocutio* de textos poéticos: «Además de la exquisita irreverencia, la excelencia de la letrilla depende también de la *dispositio* del orden observado. La décima comienza lo más lejos posible del concepto o incluso del objeto; no con la empanada, no con el marqués, no con el jabalí, ni siquiera con Marte» (p. 57).

La primera parte del trabajo de Ponce Cárdenas, «*Cebado los ojos de pintura: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino*», remarca la influencia que los versos laudatorios que Silenciaro, Bellincioni, Ludovico el Moro o Correggio dedican a las efigies pintadas de ciertas damas tienen sobre el epigrama de Góngora «Clarísimo marqués, dos veces claro». En relación a él, Ponce Cárdenas también llama la atención sobre la relectura del soneto XXI de Garcilaso y subraya la coincidencia argumental con pasajes de las *Stanze per il ritratto di Giulia Gonzaga* de Francesco Maria Molza. Las dos partes restantes son mucho más breves: la segunda se centra en la especie de retrato «cinegético» que configuran las décimas que llevan por título *De un retrato de la marquesa de Ayamonte*; la tercera resalta la conveniencia de fijar un catálogo de los retratos laudatorios de damas, mecenas, aristócratas dentro de la corte de los Austrias para abordar, posteriormente, el estudio de sus posibles modelos clásicos, neolatinos y españoles. El mismo Ponce Cárdenas lleva tiempo abriendo el camino en esta línea con frutos tan provechosos como *El ciclo a los marqueses de Ayamonte. Laus Naturae y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora*, trabajo publicado en 2009 dentro de las XII Jornadas de Historia de Ayamonte.

Más sugestivo resulta, por la originalidad del planteamiento y la posibilidad que ofrece de aplicar sus conjeturas al conjunto de la poesía de Góngora, el artículo firmado por Begoña Capllonch y Jose María Micó: «La invención poética en las décimas gongorinas». Su trabajo examina la *elocutio* del poeta en base a las representaciones figuradas que originan sus recursos de estilo. Para ilustrar sus novedosos métodos de estudio, que combinan las premisas de las retóricas clásicas con los presupuestos conceptuales sobre el signo lingüístico de Saussure y la idea de Wittgenstein de que toda figura «representa» su sentido, los autores estudian las décimas «Murió Frontalete, y hallo», «Por más daños que presumas», «La que ya fue de las aves», «Flechando vi con rigor» y «Esta hermosa prisión». El resultado del examen concluye que en la primera de ellas predomina la parábola cóncava, «que dibuja el trazo de la cornamenta del toro literal, y, por sinécdoque, la del toro metafórico que identifica a la luna creciente» (p. 250); en la segunda el movimiento rectilíneo, que muestra el vuelo de Ícaro y su posterior desplome. La décima «La que ya fue de las aves» viene marcada, en cambio, por la elipse, pues el pajarillo al que se alude en ella «va dibujando esta figura al orbitar en torno a los ojos de la dama (su sol), así como lo hacen las mariposas en torno a la luz de una candela» (p. 255). «Flechando vi con rigor» evoca la figura del arco, sugerida principalmente por una relación metonímica que proporciona un movimiento parabólico convexo, y «Esta hermosa prisión» la de la esfera y el movimiento circular. Estos casos ejemplifican, pues, cómo, con

independencia de sus conjeturas, Capllonch y Micó exploran nuevas vías para el análisis de los mecanismos creativos de Góngora.

De los problemas textuales tratan más específicamente los trabajos de Antonio Carreira y Sara Pezzini. El primero muestra las dificultades que plantea la interpretación de las décimas por su concentración y, sobre todo, por los contactos con la realidad más inmediata, para centrarse después en la importancia que tienen los epígrafes a la hora de interpretar estos poemas y de cotejar los testimonios—asunto recurrente en alguno de los últimos trabajos de Carreira. El capítulo se completa con un examen bibliográfico del ms. 20620 de la BNE, que copia bastantes décimas gongorinas y no había sido descrito hasta ahora. Sara Pezzini adelanta, por su parte, algunos datos sobre el estudio textual que está realizando sobre ellas (las pp.119-121 indican los testimonios manejados); su conclusión de mayor alcance amplía a diecinueve el número de décimas atribuidas al poeta «o sea cuatro textos más de los que Carreira incluye en la obra completa» (p. 118). A medio camino entre la ecdótica y la poética se sitúa el artículo de Pérez Lasheras: en él se esboza una poética de la décima en el Siglo de Oro y se ofrece una clasificación temática de las décimas gongorinas incluidas en el manuscrito Chacón, en la edición de Gonzalo de Hoces o en las *Delicias del Parnaso*.

Los trabajos de López Poza, Laura Dolfi y Giulia Poggi, parten de objetivos que no se alcanzan a satisfacer del todo. Esta última considera que la décima «Yace aquí Flor, un perrillo» constituye una especie de broma literaria en forma de dádiva, pero ni su examen sobre la presencia del animal en la tradición desde época helena, ni la explicación de agudezas como flor y clavel llegan a constatar su conjetura: «es difícil establecer hasta qué punto sus malicias hayan sido ocasionadas por una concreta circunstancia [...] nada sabemos ni de la protagonista de esta décima, ni de las varias monjas que, más o menos emparentadas con el poeta, aparecen en otras no menos atrevidas» (pp. 202-203).

El artículo de López Poza que abre la obra, «Luis de Góngora en la trayectoria aureosecular del epigrama», propone una sistematización del género epigramático en el Siglo de Oro en base a ocho elementos que, en ocasiones, resultan demasiado difusos y prueban la amplia variedad del género en la época y las dificultades que plantea establecer una categorización poética del mismo: concisión y concentración expresiva, agudeza e ingenio, perfección técnica, finalidad, *materia artis*, aspectos estructurales, número de versos y lo que se da en llamar las modalidades epigramáticas (panegírico, epitafio, emblemático...). La segunda parte

del artículo aplica estos preceptos a los versos del manuscrito Chacón y señala que un 36% de su corpus (154 poemas) responden a las características del epigrama. Sin embargo, el balance general no es tan significativo como se pretende, puesto que las modalidades epigramáticas cultivadas por Góngora no difieren de lo que era habitual en otros poetas coetáneos. «De igual modo, la selección de estrofas en que expresa sus epigramas y su distribución proporcional no se aparta sustancialmente de lo que sus coetáneos cultos practicaron. Hubiera merecido un más detenido y detallado estudio su estilo, tan particular y genuino, pero las limitaciones de espacio lo impiden» (p. 36). Quizá estos aspectos finales serían los que habría merecido la pena destacar en un volumen dedicado a las décimas gongorinas.

El artículo de Laura Dolfi que cierra la obra, «Las décimas en la obra dramática de Luis de Góngora», constituye un punto de partida para analizarla presencia de las décimas en *Las Firmezas de Isabela*, la *Comedia venatoria* y el inacabado *El doctor Carlino*, pero se echa en falta que dentro de los pasajes citados no se aclare con más detalle algunos de los aspectos con los que concluye el trabajo: «Góngora defiende, indirectamente, su propio derecho a actuar en autonomía [...] su elección de escribir (oponiéndose a la fórmula ‘nueva’ de Lope de Vega) un teatro sublime y culto, pero siempre respetuoso con el *ludus* escénico y el decoro lingüístico del diálogo» (p. 252).

En suma, *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas* podría haber incluido un pequeño apartado que recogiese los principales hallazgos o avances con respecto a las décimas gongorinas y a su producción poética, así como en relación a otros autores y a la poesía del siglo XVII. De este modo, y más allá de las objeciones parciales que se puedan formular a cada uno de los doce trabajos de los que consta, los lectores podrían obtener una visión de conjunto y de detalle, tal y como reclamaba Curtius: «El progreso de las ciencias históricas se realizará sobre todo allí donde especialización y estudio global se combinen y compenetren. Ambos enfoques se reclaman y complementan, puesto que la especialidad sin el universalismo es ciega, y el universalismo sin especialidad es una burbuja» (*Literatura europea y Edad Media latina*, trad. M. Frenk y A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª ed., 1984, p. 12), o como reivindicaba Doležel décadas más tarde: «sin una perspectiva histórica nadie puede decidir lo que en esta avalancha de información es realmente nuevo y lo que es sencillamente un refrito de viejas ideas» (*Historia breve de la poética*, trad. L. Albuquerque, Madrid, Síntesis, 1997, p. 16). Con todo, conviene señalar que la suave censura que hacemos a este libro se podría extender a muchos otros que tratan de

ofrecer un acercamiento sistemático a asuntos escasamente estudiados a partir de la celebración de jornadas, coloquios o encuentros de distintos investigadores.

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MOLINA, Tirso de (fray Gabriel Téllez), *Obras completas. Vol.2. Primera parte de Comedias, II. La Villana de Vallecas. El melancólico. El mayor desengaño. Ed. del GRISO.* Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012. ISBN: 978-84-8489-647-0 (Iberoamericana) / 978-3-86527-701-5 (Vervuert). 574 pp.

Siguiendo con la labor que empezó con la publicación del primer volumen en esta nueva etapa de la editorial Iberoamericana, el Instituto de Estudios Tirsianos (IET) continúa con su propósito de acercar, tanto al público especializado como al que no, las ediciones críticas de la obra de Tirso de Molina. Tras la publicación del primer volumen —que recogía *Palabras y plumas, El pretendiente al revés y El árbol del mejor fruto*—, tenemos a nuestro alcance tres nuevas comedias, con un gran trabajo a sus espaldas. El texto, corregido y anotado, se acompaña de un breve estudio de la obra correspondiente. Y decimos breve porque se trata de revisiones de otras ediciones anteriores, muy bien acogidas por la crítica. De esta manera se muestran resumidamente los rasgos y características más destacadas, ofreciendo la posibilidad de acudir a las ediciones individuales para profundizar en mayores detalles. Actualmente, un número considerable no cuentan con una edición crítica moderna. Quien quiera acceder al conjunto de sus textos debe acudir a ediciones antiguas, como la de Blanca de los Ríos, que pueden presentar ciertas diferencias y, peor aún, deficiencias. Si bien es cierto que todavía son accesibles, no satisfarán las necesidades de los que pretendan acercarse a la obra con la seguridad que proporciona un buen trabajo ecdótico y filológico. Sin lugar a dudas, algo que hay que destacar de esta colección, es la posibilidad de presentar nuevamente, con un gran cuidado, el corpus completo de este dramaturgo. Así, esta colección se plantea como una excelente introducción a la obra de Tirso de Molina y abre futuras puertas al rico y variado mundo dramático del autor.

La publicación de este volumen nos permite leer tres textos muy interesantes de la producción tirsiana —*La villana de Vallecas*, *El melancólico* y *El mayor desengaño*—, tanto por su contenido como por la forma, en las mejores condiciones. Pese a que, como hemos dicho, se trata de síntesis de trabajos anteriores, no por ello nos quita el disfrute de una primera aproximación, que constituye una aportación muy interesante al estudio de la obra del autor y al teatro del Siglo de Oro. Estas afirmaciones se basan no tan solo en el resultado final que podemos comprobar ahora, sino también en el procedimiento utilizado que se muestra en los estudios preliminares a la obra en sí, donde cabe destacar las reflexiones centradas en la datación de las obras.

Para empezar, la cronología del Mercedario ha sido siempre complicada y polémica. Los editores han intentado concretarla un poco más, utilizando en ocasiones referencias temporales que aparecen en los textos, así como comparaciones con otras obras del dramaturgo que podrían haber sido escritas en épocas cercanas. Sin duda estas pequeñas indicaciones servirán para fijar más concluyentemente la datación de las comedias recogidas en este volumen.

Un detalle referente a los textos de la colección es que parte de la calidad reside en el buen trabajo que ampliamente ha demostrado el GRISO cuyas ediciones se distinguen por un alto nivel ecdótico y de interpretaciones en sus notas filológicas. Se enmiendan errores de imprenta de las ediciones príncipe, se modernizan las grafías que no tengan una relevancia fonética, así como la puntuación para adaptarla a los criterios actuales. Las notas filológicas señalan gran cantidad de información útil para comprender los textos, sin que por ello se muestren farragosos o complicados de leer. Además, en la mayoría de casos la interpretación se acredita mediante testimonios de otros ingenios áureos.

Sofía Eiroa es la editora de la primera de las obras, *La villana de Vallecas*. Se evidencia un cuidadoso trabajo que ha dado lugar a esta edición. El texto se presenta con gran cantidad de anotaciones que clarifican muchos de los conceptos y cuestiones que aparecen. El estudio que lo acompaña presenta una serie de apartados que a continuación comentamos.

El primero de los que aparecen en el estudio preliminar es el relativo a la datación, aspecto que comparte con las otras dos comedias, tal como ya hemos comentado. Para esta, Eiroa sitúa su escritura entre 1618 y 1620, debido sobre todo a una mención de la enfermedad que

sufrió Felipe III cuando regresaba de Lisboa el 5 de noviembre de 1619, donde su hijo había sido jurado por príncipe heredero. Le sigue a continuación, un breve apartado sobre la «Organización escénica» donde se detalla la división de los tres actos en bloques métricos, explicando lo que ocurre en cada uno de ellos en relación a su composición métrica. Por su parte en «Mecanismos de construcción dramática» la editora se centra en explicar los artificios que Tirso utiliza para crear la acción en su comedia. Para ello analiza los diferentes aspectos que la componen: las unidades teatrales, los motivos y temas que aparecen, la multitud de personajes que intervienen... También examina el uso del lenguaje que hace el dramaturgo: las referencias lingüísticas al Nuevo Mundo, el reflejo lingüístico del sayagués y otros elementos que buscan lograr la comicidad. En el apartado referente a la «Nota textual» se establece un estudio de los distintos manuscritos y ediciones que se han consultado para su fijación, entre los que destaca el texto de la príncipe que aparece en las *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina* que se ha seleccionado como punto de partida. Finalmente, para completar el estudio introductorio de la obra, se incluye una breve tabla en la que se muestra su composición métrica.

En cuanto a la edición de la obra hay que señalar el buen trabajo de Eiroa a la hora de explicar el texto. La anotación es abundante y atiende a todos los aspectos necesarios: aclaraciones de significado más o menos claro para el lector actual, definiciones de términos ambiguos, referencias culturales, etc. Todo ello acompaña a un texto excelente de por sí, con lo que lo completará todavía más y ayudará a que tengamos una mayor comprensión del mismo.

El melancólico, segunda de las obras que presenta este volumen, tiene como editores a Ignacio Arellano y a Carola Sbriziolo. Al igual que la comedia anterior, presenta una cuidada edición textual con un interesante estudio introductorio. De entrada, un texto en el que aparece el nombre de Arellano como editor supone siempre un signo de calidad: no podemos olvidar su larga trayectoria, repleta de numerosísimos estudios y trabajos sobre el Siglo de Oro y su importante papel como director del GRISO, que se ha alzado como uno de los grupos más destacados en el ámbito internacional en lo referente a la investigación y edición de multitud de obras. Con tales antecedentes, no debe sorprendernos la calidad del estudio que precede a la edición. En él se aborda la datación de la comedia en la que se compara *Esto sí que es negociar*, también de la *Primera Parte*, con *El melancólico*. A partir del análisis de la estructura y de las aportaciones de Víctor García Ruíz (Pamplona, Eunsa, 1985) se llega a la conclusión que la comedia editada deriva de *Esto sí que es negociar*. Mientras que *El*

melancólico se presenta como una obra autónoma, sin fallos en la construcción ni anacronismos, en *Esto sí que es negociar* se presentan ciertos defectos estructurales que solo pueden ser explicados recurriendo a la otra comedia. A pesar de estos datos, no hay detalles suficientes para determinar la fecha en la que se escribió, por lo que lo único seguro sería la fecha de publicación. Seguidamente, bajo el título de «Comedia palatina y el enredo: el sabio y melancólico Rogerio, un personaje polémico» se hace un análisis del personaje principal. Se traza su estudio psicológico y la evolución del mal que le atenaza, una melancolía juzgada como incomprensible para el resto de los personajes. Esta es, por tanto, utilizada como un recurso dramático que provoca el enredo al no comprender los otros personajes la situación en la que Rogerio se encuentra. Gracias a este estudio se esboza y aclara el género en el que se encuadra la comedia, ya que en ocasiones, erróneamente, se la había clasificado como «comedia de carácter». El último apartado es el comentario textual, donde se señalan los distintos testimonios consultados para la fijación del texto, que no se ha conservado en forma manuscrita. La edición príncipe que se incluye en la *Primera parte* se utiliza como texto base, enmendando, corrigiendo y añadiendo las intervenciones necesarias, con ayuda de otros códices. Finalmente, se incluye una tabla métrica donde se resume la composición de estrofas del texto.

Haciendo referencia al trabajo de edición hay que señalar el buen trabajo realizado por parte de los autores para clarificar el texto. Al tratarse de una comedia bastante compleja las notas que se incluyen ayudan a aclarar muchos de los aspectos de carácter lingüístico y cultural que se presentan. Por otro lado cabe destacar la presentación del texto, la cual es excelente, en la misma línea que el resto de comedias publicadas en la colección.

La edición que lleva a cabo Lara Escudero Baztán de *El mayor desengaño*, por su parte, cuenta con un profundo estudio inicial, centrado en la figura de san Bruno y de la adaptación que Tirso hace de su historia como motivo central de la comedia.

En el análisis previo aparecen numerosos apartados, de breve extensión, pero que sirven para presentar los rasgos más destacados de la comedia de santos tirsiana. Comienza con una introducción a las diversas fuentes de las que se pudo valer Tirso para basarse en su redacción, como por ejemplo la *Vita antiquior*, donde aparece la narración más antigua de la conversión de Bruno, o las diferentes leyendas áureas. Sin embargo, Tirso inventa literariamente la juventud y adolescencia del joven a fin de introducir los diferentes

desengaños que culminarán en el que lleva por título. A continuación, al igual que en el resto de comedias, se presenta un estudio sobre la datación de la comedia. *El mayor desengaño*, según palabras de la autora, carece de referencias que puedan ayudar, por lo que la única fecha segura es la de publicación. En «La organización escénica» se propone una división de los actos en bloques, siguiendo la que presenta Arellano en su introducción a *Marta la piadosa* y *Don Gil de las calzas verdes*, que mantienen una unidad de acción relacionada con la métrica y el marco espacio-temporal. Así se enlaza con el punto siguiente, que lleva por título «El desengaño de Bruno: exposición, nudo y desenlace» en los que se hace un resumen del argumento de la obra, estableciendo la relación entre los distintos actos. En el apartado «Convenciones y rasgos genéricos», la editora presenta sus razones para encuadrar la obra dentro del grupo conocido como comedias de santos mediante el análisis del concepto de verosimilitud y decoro que aparecen en este tipo de comedias. Dentro de «El milagro y su escenografía», Eiroa señala los recursos con los que se pudo poner en escena el milagro de san Bruno, pues no hay que olvidar que este grupo de comedias permite su presentación que conlleva un trabajo específico con tal de hacerlo creíble y vistoso para el público que asista a su representación. En el siguiente apartado, «El decoro, la verosimilitud y la caracterización de los personajes», se realiza un estudio acerca de los personajes que intervienen en la comedia. El análisis se centra, sobre todo, el protagonista, que sigue el modelo del santo pecador que alcanza la salvación después de una conversión. El criado Marción y el padre de Bruno son los dos otros personajes que se analizan, pues los restantes ofrecen poca entidad dramática, pero permiten un desarrollo verosímil de la acción. En «La comicidad» se estudia el papel del gracioso en la pieza como elemento que sirve de contraparte al tono serio, propio de la comedia de santos. Este punto cómico que aporta ayuda a aligerar la carga dramática de la obra. En el siguiente apartado, «La oposición teológica de *El mayor desengaño*: un ejemplo de "Auctoritas"» muestra la importancia de uno de los puntos clave de la comedia, la oposición como recreación literaria de las disputas teológicas. Este método cuenta con un lenguaje especializado que se articula en torno al sistema argumentativo de la disputa. El tema que se expone en esta oposición es importante para estructurar la comedia, pues la opinión que Bruno defiende será llevada a la práctica por él mismo. Finalmente, llegamos a una conclusión que pretende, con los apartados anteriores, llegar a una definición de las características de las comedias de santos de Tirso. Acompaña a este estudio una «Nota textual» que señala las ediciones utilizadas para la fijación del texto. La edición príncipe que utiliza es el ejemplar de la *Primera parte de comedias* de la Biblioteca Nacional de París. Señala así mismo las ediciones modernas en las que se puede consultar la obra, las cuales

parten unas de otra, continuando las erratas que aparecen en la *princeps*. Para concluir, al igual que en el resto de comedias que forman este volumen, incluye una «Sinopsis métrica».

Este segundo volumen de las obras completas de Tirso de Molina es, pues, un excelente modo de introducirse en su obra y un recurso realmente valioso para todo aquel interesado en el texto teatral del Siglo de Oro. Sin duda, el Instituto de Estudios Tirsianos está haciendo una gran labor para acercar a todos la obra de uno de los ingenios más notables de las letras áureas.

RAFAEL MASSANET RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE LAS ISLAS BALEARES

TIRSO DE MOLINA (fray Gabriel Téllez), *Obras completas. Volumen II. Primera parte de comedias, II. La villana de Vallecas. El melancólico. El mayor desengaño*, Arellano. Iberoamericana Vervuert, 2012. ISBN: 978-84-8489-647-0 (Iberoamericana). 978-3-86527-701-5 (Vervuert). 574 páginas.

Persistiendo en su encomiable labor de editar las obras completas del dramaturgo mercedario Tirso de Molina, el Instituto de Estudios Tirsianos, dependiente del GRISO de la Universidad de Navarra, bajo la dirección de Ignacio Arellano, acaba de publicar el segundo volumen de la *Primera parte de comedias* del citado autor, en el que se recogen: *La villana de Vallecas*, *El melancólico* y *El mayor desengaño*, tres comedias que ya habían sido editadas por separado, o agrupadas con otras obras, tal es el caso de la última de las tres, por este mismo grupo de investigadores tan fecundo.

La primera de las comedias que recoge esta publicación es la comedia de capa y espada *La villana de Vallecas*, obra en la que la ingeniosa y audaz doña Violante, personaje que nos conduce a la doña Juana de *Don Gil de las calzas verdes*, como señala la responsable de la edición, Sofía Eiroa, debe trazar una red de engaños haciéndose pasar sucesivamente por una campesina, una panadera, una vendedora de escobas, o una dama casada abandonada por su esposo, para perseguir a don Gabriel, galán que, prometiéndole matrimonio, se marcha tras gozarla y, que, por su parte, se hace pasar por un indiano llamado don Pedro, al que ha robado

su identidad, y ahora quiere hacer lo mismo con su prometida. Disfraces y juegos de identidad conforman una divertida y muy representativa obra del mercedario Padre Téllez.

La edición y el estudio de la obra formaron parte de la tesis doctoral de la investigadora junto con la edición de la también comedia tirsiana *La gallega Mari Hernández* en 2001. La obra ha sido revisada para su inclusión dentro del presente volumen.

Eiroa comienza con una presentación del argumento de la obra, cuya datación se sitúa entre 1618 y 1620, que realiza utilizando el criterio de la segmentación basado en la métrica, que ya defendiera Vitse en muchos de sus ensayos y, sobre todo, a partir de un trabajo sobre *El burlador de Sevilla*.

Tras explicar el intrincado argumento, la investigadora se centra en los mecanismos de producción dramática, destacando el uso de la confusión de nombres y del disfraz, que alcanza su punto culminante en la tercera jornada, cuando doña Violante aparece bajo tres personalidades diferentes: la suya propia, Teresa e Inés, lo que acerca el personaje al de la protagonista del *Don Gil*. También destaca Eiroa la reiteración de los detalles temporales que hace Tirso de manera consciente y la restricción del espacio escénico.

En lo que respecta al tema del honor, señala la investigadora que la obra se aleja de las dimensiones trágicas que suelen ser intrínsecas a dicho tema, algo que se ha destacado como característico de la comedia tirsiana y que puede ejemplificarse en la comedia *El celoso prudente*.

Otro de los aspectos en los que se detiene la tirsista es en la aparición del tema del indiano bajo el personaje de don Pedro, que permite a Tirso un doble juego irónico; por un lado, la visión que en la España de la época se tenía de los indios y, por otro, la visión que se tenía de España fuera de ella, a través de los ojos de don Pedro. En el caso de Tirso, además se relaciona con su estancia en la isla de Santo Domingo, como bien aprecia Eiroa.

En otro orden de cosas, llama la atención el estudio que Eiroa realiza de los elementos propios del ámbito de la representación, tales como: los decorados, el vestuario, etc., ya que esta investigadora ha realizado adaptaciones y montajes de teatro áureo español.

Finalmente el estudio previo se cierra con un apartado dedicado al estudio textual, en el que la investigadora repasa las distintas ediciones de la comedia, desde la *princeps*, incluida en las *Doce comedias nuevas del maestro Tirso de Molina*, subtitulada *Primera parte*, que tiene dos emisiones (Sevilla, Francisco de Lyra, 1627, y Pedro Patricio Mey, 1631), y que es la fuente de todos los demás testimonios, hasta la edición de Blanca de los Ríos, Pilar Palomo e Isabel Prieto y las correcciones textuales de X. A. Fernández, pasando por las refundiciones de Dionisio Solís de principios del xix, las ediciones de Hartzenbusch, etc. Según Eiroa, en comparación con otros casos, la comedia ofrece un sencillo seguimiento de la trayectoria impresa. Es por ello que, en su conclusión, justifica que no considere el aparato de variantes, teniendo en cuenta que la transmisión de la obra es un ejemplo de lo que Ignacio Arellano denomina «basura textual», por lo que la única fuente de valor textual es la edición príncipe.

Precisamente es Ignacio Arellano quien, de manera conjunta con Carola Sbriziolo, realiza la edición de la segunda comedia del volumen, *El melancólico*, una obra que presenta múltiples problemas de datación, como señalan sus editores, y que muestra una relación más que evidente con *Esto sí que es negociar*, cuya autoría es también del mercedario, y que fue publicada en la *Segunda parte* de sus comedias. Los responsables de la edición se detienen en este aspecto, ya señalado por Víctor García Ruiz en 1985 en su artículo «*Esto sí que es negociar* y *El melancólico*, de Tirso de Molina: dependencia estructural y cronología», y concluyen afirmando que *Esto sí que es negociar* deriva de *El melancólico* y, aunque hacen un breve repaso a las opiniones sobre este asunto, optan por no ofrecer una conclusión, posponiéndola para la edición posterior de *Esto sí que es negociar*. Lo cierto es que esta comedia les sirve para reconstruir algunas lagunas de *El melancólico*, como se explica en las cuidadas notas a pie de página.

El melancólico es una comedia palatina en la que el protagonista, Rogerio, cultivado en todas las artes y disciplinas propias de un cortesano, muestra su voluntad de buscar fortuna en la corte, a lo que su «supuesto» padre, Pinardo, accede. El enredo surge cuando Rogerio se enamora de la «supuesta» campesina Leonisa antes de marchar, lo que marcará su carácter melancólico. Ya en la corte descubre que es hijo del duque, el cual le otorga el derecho de sucesión y la mano de su sobrina Clemencia, privilegios que anhela Enrique, enamorado de esta última, la cual queda prendada de Rogerio, con lo que ya tenemos el primer triángulo amoroso. El segundo se forma cuando Filippo, a pesar de ser noble, se enamora de Leonisa y consigue, gracias a los engaños de Firela y de Carlín, un collar de corales de Leonisa, lo que

genera los celos de Rogerio. Finalmente el enredo se soluciona cuando se descubre la naturaleza noble de Leonisa, que es en realidad hermana de Clemencia, y termine unida a Rogerio, aunque sin que se produzcan las convencionales bodas, algo que señala el gracioso Carlín al final de la comedia.

Esta comedia, que a diferencia *La villana de Vallecas*, no tiene un muy complejo enredo, es en palabras de Arellano y Sbriziolo, «una de las comedias más interesantes de Tirso», lo que nos hace considerar paradójico que «apenas ha sido estudiada» (p. 250). En efecto, resulta de todo punto sorprendente que no haya sido objeto de análisis una obra que, a más de interesante, se ha calificado como «comedia de carácter, de alto valor psicológico o “excellent drama of carácter”» (p. 250).

Arellano y Sbriziola comienzan señalando que los dos rasgos de Rogerio que forman el núcleo de su «personalidad compleja» (p. 251) son su sabiduría y su melancolía, aunque mantienen una actitud escéptica ante esa caracterización del personaje como figura compleja. Este escepticismo se convierte finalmente en rechazo de esta tesis; los investigadores llegan a la conclusión de que Rogerio no es una caracterización compleja de la melancolía. El argumento que aducen para negar tal tesis es fundamentalmente que el personaje no se muestra como un sabio reflexivo, a la manera del *Examen de ingenios* de Huarte de san Juan, sino, más bien, como un cortesano seguidor de los dictados de Castiglione, lo que se puede observar en su deseo de ir a la corte a probar fortuna.

Arellano y Sbriziolo niegan que la melancolía de Rogerio proceda de un «desarraigo existencial», y explican que esta es, por el contrario, «una pena amorosa concreta y precisa» (p. 256).

Esta lúcida conclusión de los responsables de la edición les sirve para desmontar la errada idea de que *El melancólico* sea una comedia de carácter, y para incluirla en el catálogo de comedias de enredo.

Por lo que respecta a la nota textual, los investigadores repasan brevemente todas las ediciones de la comedia, ocho en total, desde la príncipe hasta la edición conjunta de Palomo y Prieto, sin detenerse demasiado en ellas, puesto que todas las ediciones de esta comedia

tirsiana siguen a la primera edición o a otras que derivan de ésta, como sucede también con la última de las comedias incluidas en este volumen, *El mayor desengaño*.

Esta comedia hagiográfica que cierra la publicación, cuya edición ha realizado Lara Escudero Baztán, y que ya apareció publicada anteriormente junto con *Quien no cae no se levanta* (Pamplona, IET, 2004), tiene como argumento la vida de san Bruno, fundador de la Orden de la Cartuja.

La investigadora comienza el estudio introductorio rastreando las fuentes en las que pudo basarse Tirso para componer la obra y, tras confrontarlas, concluye que el monje mercedario conocía las versiones que sobre san Bruno circulaban en los *Flos sanctorum* de la época, pero que se basó probablemente en alguna historia de la fundación de la Cartuja, de entre las que destaca la de Juan de Madariaga, *Vida del seráfico padre San Bruno, patriarca de la Cartuja* (Valencia, Pedro Patricio Mey, 1596).

En lo que concierne a la datación de la obra, aspecto que se trata brevemente, la única fecha que puede señalarse con seguridad es la de 1627, año en el que aparece la edición príncipe. Lo que se ofrece como una posibilidad, por otro lado, es que la obra fuera representada entre el 5 de octubre de 1622 y el 8 de febrero de 1623 por la compañía de Cristóbal de Avendaño en los aposentos de la reina Isabel de Borbón, como consta en el encabezamiento de la edición príncipe, aunque en ella no aparece dicha compañía, sino la de Ortiz. No existe consenso sobre esta representación.

Otro de los aspectos que más problemas presenta esta comedia es el motivo de su composición, puesto que, como señala la investigadora, no fue un encargo de la Orden Cartuja para exaltar a sus dos más importantes santos: san Hugo y san Bruno, pero quizás sí que se tratara del encargo de un particular con motivo de la inminente canonización del último, que ocurrió en 1623.

El siguiente aspecto es el de la organización escénica, que estructura en bloques en los que Escudero relaciona la acción, el espacio, el tiempo y la métrica.

Tras explicar el argumento de esta comedia de santos, la editora se centra en el elemento estructurador y fundamental de la misma: el triple desengaño de san Bruno, que cierra cada

una de las jornadas y que, según Escudero, permite que cada una de ellas pueda ser entendida como una comedia en miniatura: la primera jornada se correspondería con una comedia de enredo amoroso; la segunda, con una comedia de privanza; mientras que la última sería la comedia hagiográfica propiamente.

Este elemento reiterativo del desengaño, así como las profecías y maldiciones del padre del protagonista, la oposición hablar/callar y el encuentro de san Bruno con los tres ámbitos terrenales, de los cuales se aparta finalmente, consiguen darle a la comedia una estructura circular. Es, precisamente, el no saber «callar» lo que precipita al protagonista al fracaso en la consecución de sus anheladas metas y su decisión de retirarse para llevar una vida de silencio, trabajo y oración, votos de la Orden Cartuja, lo que lo conduce a la gracia – gloria.

Tras analizar dicha estructura, la investigadora tirsista comenta algunos aspectos de interés. En cuanto a las convenciones y los rasgos genéricos, defiende a «las comedias a lo divino» o «de santos» de las críticas que recibieron por su falta de verosimilitud y de moral, esgrimiendo el concepto acuñado y desarrollado por Arellano, siguiendo la línea de los preceptistas italianos y españoles de la época, de «lo verosímil maravilloso».

Respecto al milagro y su representación en escena, la editora describe los efectos de tramoya del sueño de san Hugo y el uso de la música, pero señala que no se trata de una comedia con un gran aparato escénico, algo que suele suceder en el teatro del mercedario, menos dado a artificios técnicos que otros comediógrafos áureos.

El aspecto en el que se detiene Escudero y que despierta mayor debate es el del elemento teológico que aparece en la comedia en la disputa que san Bruno mantiene para conseguir la Cátedra de Prima, dado que en ella, según Escudero, pueden verse los conocimientos de «Lector en Teología» que poseía Gabriel Téllez. La disputa se centra en si el hombre posee la capacidad para ver a Dios, aspecto de extrema importancia, ya que, por un lado articula la obra: en su conversión, san Bruno necesita el poder de Dios, y, por otro, porque nos conduce inevitablemente a la «Controversia *de auxiliis*». La investigadora, sin detenerse demasiado en este punto, asegura que la postura de san Bruno es la postura de la Iglesia, afirmación que sería conveniente matizar y explicar, pues no existe realmente una postura firme sobre este aspecto, sino más bien líneas teológicas enfrentadas durante los siglos XVI y XVII, como son el tomismo, cuyo máximo exponente es el fraile dominico Domingo Báñez, y el molinismo,

creado por el teólogo jesuita Luis de Molina, momentos de gran tensión en los que la postura de la Iglesia parece inclinarse a favor de los bañecianos, posturas intermedias, como el congruismo, defendido por Francisco Suárez y san Roberto Belarmino, explicaciones que aparecen en épocas posteriores, como el agustinismo, etc. Más allá de los dogmas que sobre la gracia y sus diferentes tipos ha expuesto la Iglesia y tratado ampliamente en Trento, no existe una doctrina única sobre este controvertido asunto, sino más bien líneas teológicas que, respetando siempre los dogmas, adoptan una perspectiva u otra.

Para finalizar, Escudero extrae una serie de conclusiones sobre las comedias de santos tirsianas, algo generales y ya señaladas en estudios de otros investigadores, que son: 1) lo usual es que se trate de obras de encargo; 2) el mal no aparece bajo una forma física; y 3) la importancia de «lo maravilloso cristiano».

Dos comedias de enredo, aunque muy diferentes entre sí, y una comedia hagiográfica, escritas por el comediógrafo áureo Tirso de Molina se presentan en este volumen publicado por la Universidad de Navarra, con estudios introductorios, análisis y notas cuidadas y exhaustivas, que se encuadra dentro del necesario y estimable esfuerzo que el grupo de investigadores del GRISO llevan a cabo con su proyecto de edición de todas las comedias del fraile mercedario.

ELENA NICOLÁS CANTABELLA

UNIVERSIDAD DE MURCIA

ROQUAIN, Alexandre, *Más allá del ex libris. Lope de Vega y Mateo Vázquez de Leca. Historia de un libro inédito*, Paris, Michel Houdiard, 2014. ISBN: 978-2-35692-111-6. 131 págs.

En 2014, una serie de importantes descubrimientos, encabezados por el de Alejandro García Reidy relativo a *Mujeres y criados*, le ha traído un renovado protagonismo a Lope de Vega. Uno de estos descubrimientos es el de Alexandre Roquain, que ha localizado *ex libris* del Fénix en dos obras de Girolamo Muzio (*Il gentilhuomo*, de 1571, y *Avvertimenti morali*, de 1572) conservadas en la Bibliothèque Municipale de Lyon. El volumen que estamos reseñando, *Más allá del ex libris. Lope de Vega y Mateo Vázquez de Leca. Historia de un*

libro inédito, da cuenta de este descubrimiento y lo analiza, mostrando que tras la noticia hay mucho más que un simple descubrimiento: hay un interesante libro.

Roquain dedica el primer capítulo («De un ex libris a otro») a definir su terminología, basada en el *Tratado de documentación* de Paul Otlet y en su propia clasificación de las marcas en los volúmenes del fondo hispánico de la Bibliothèque Patrimoniaire de Le Mans. Llama la atención en este aspecto que Roquain considere *ex libris* una amplia índole de inscripciones manuscritas: aparte de la que cabría esperar (marcas de pertenencia o procedencia, es decir, *ex libris* propiamente dicho o *ex dono*), considera *ex libris* marcas como recordatorios, comentarios, notas de lectura o incluso cuentas⁵³, elementos a los que estará acostumbrado el investigador que trabaje con fondo antiguo, pero que no solemos contemplar en el ámbito de los *ex libris*, y que no nos parece que aporten demasiado al compartir categoría con los *ex libris* propiamente dichos. En cualquier caso, Roquain dedica el resto del primer capítulo a identificar los propietarios franceses de los libros del dicho fondo hispánico, constatando tanto la influencia de la cultura española en la Europa del momento como el hecho de que estos libros solían usarse para aprender la lengua española.

A su vez, el segundo capítulo («De Mateo Vázquez de Leca a Lope de Vega: un libro y sus secretos») examina el gran descubrimiento de Roquain: dos obras de Muzio de la Bibliothèque Municipale de Lyon que pertenecieron a Lope de Vega y que contienen tanto el *ex libris* del Fénix como algunas notas de lectura. Tras demostrar fehacientemente que las inscripciones son de Lope, Roquain se pregunta cómo llegaron a manos del Fénix, concluyendo que uno de los dos Mateo Vázquez de Leca que conoció Lope (ya el secretario de Felipe II muerto en 1591, ya su sobrino homónimo) le regaló los libros al Fénix en algún momento entre 1588 y 1595, y que el poeta madrileño se encargó de encuadernarlos juntos⁵⁴. Además, Roquain constata a partir del lujo de la encuadernación la importancia que el libro tuvo para Lope, y que podemos comprobar examinando las diversas inscripciones que realizó en él, que van desde la corrección de erratas y subrayados a las llamadas (cruces y manos) o marcas textuales⁵⁵. Roquain deduce también de estas marcas que Lope dominaba la lengua toscana, pues llega a hacer correcciones lingüísticas en el texto⁵⁶. Sin embargo, el peso del capítulo se halla en el análisis de los pasajes que Lope anotó en *Il geltilhuomo*, que muestran

⁵³ Roquain, 2014: 13.

⁵⁴ Roquain, 2014: 48.

⁵⁵ Roquain, 2014: 48-49.

⁵⁶ Roquain, 2014: 49.

que el Fénix se interesó por el tema del origen de la nobleza, es decir, por el viejo tópico de la nobleza de sangre frente a la virtud. Además, Lope se interesó por pasajes con una temática frecuente en sus obras, como la influencia del vulgo en la poesía o el tópico de las armas y las letras, que tan familiares les resultarán a los lectores del Fénix. En cualquier caso, estas anotaciones le permiten a Roquain afirmar que Lope leyó con cuidado *Il gentilhuomo*, prestando especial atención a los pasajes en que Muzio remitía a autoridades clásicas⁵⁷, posiblemente, añadimos, con el afán de alimentar su arsenal de sentencias.

Más ambicioso incluso es el capítulo tercero («La impronta de Muzio en Lope, entre vida y obra»), que trata de rastrear la influencia del italiano en la totalidad de la obra del Fénix. Roquain basa esta búsqueda en algunos temas centrales, como la relación entre pobreza y nobleza o la existente entre nobleza y virtud. Roquain admite que se trata de tópicos muy extendidos⁵⁸, pero pese a ello insiste en la decisiva influencia que la lectura de *Il gentilhuomo* debió de tener en el Fénix, ejemplificándolo con frases al respecto del *Isidro*, *La Dragontea* y la *Arcadia* (una cita de Juvenal). Mucho más convincente es la cita directa de Mucio que Roquain localiza en la oración poética «El origen primero de las letras», que Lope pronunció en las fiestas toledanas de 1605, en las que, sin embargo, Lope utiliza a Muzio como fuente de un pasaje en el que afirma que diversos poetas ilustres (Petrarca y Dante) hicieron famosas mediante sus poesías a sus amantes respectivas⁵⁹. Y es que Roquain reserva la prueba esencial para unas páginas más adelante, en las que muestra cómo Lope, en el mismo poema de 1605, citó a Muzio como autoridad para sostener que la nobleza está, más que en la sangre, en la virtud. Se trata de un descubrimiento decisivo que prueba que *Il gentilhuomo* no fue uno más en la serie de textos sobre los tópicos arriba señalados, sino una influencia decisiva en la literatura del Fénix, que debió de encontrar muy satisfactoria la formulación del humanista italiano.

A partir de este momento, el libro de Roquain deriva hacia un análisis más bien especulativo del uso que Lope dio a estas ideas sobre la virtud y la nobleza y de los motivos biográficos detrás de esta actitud. Al hacerlo, Roquain parte del hecho de que el célebre escudo de las diecinueve torres que el Fénix incluyó en la *Arcadia* y otros libros posteriores no era una invención del autor, sino que procedía de su familia materna. Era el escudo de don Miguel del

⁵⁷ Roquain, 2014: 55.

⁵⁸ Roquain, 2014: 72.

⁵⁹ Roquain, 2014: 75.

Carpio, su tío inquisidor sevillano, y Roquain lo ha localizado con el mismo formato que vemos en la *Arcadia* en el sepulcro de don Pedro del Carpio en la iglesia de San Martín, en Salamanca⁶⁰, descubrimiento por cierto de enorme importancia. Sin embargo, Roquain aclara que, aunque el blasón existía en su familia, Lope no tenía derecho a usarlo, pues la nobleza se transmitía por línea directa de varón, y el padre del Fénix era, como es sabido, bordador. Son aclaraciones de gran importancia, pero el uso que Roquain hace de esta información no resulta convincente. Es así por sus interpretaciones del escudo y lema de la *Arcadia*, que le llevan a indicar que Lope culpaba a su padre por la desdicha que suponía haber perdido por él el derecho a un blasón⁶¹, conclusión que no destilamos del lema, y que el peto bordado que ostenta el Fénix en el grabado de la *Arcadia* es un tabardo blasonado con jirones como los de su dedicatario: «Cada banda o cuartel de esa ropa blasonada consta de dos o tres motivos que recuerdan los tres jirones del escudo del Duque. Cada parte del blasón parece tener unos veinte jirones, cifra que se aproxima a las veintinueve torres»⁶². Repetimos que no vemos blasones en la casaca o peto del grabado, y sí solo bordados geométricos o partes acuchilladas, pero el lector podrá juzgar por sí mismo:

⁶⁰ Roquain, 2014: 92.

⁶¹ Roquain, 2014: 96.

⁶² Roquain, 2014: 100.



En todo caso, no nos parece que esta interpretación y otros pequeños detalles —uso de ediciones de la época y no críticas, bibliografía no siempre totalmente actualizada, etc.— disminuya en absoluto el enorme valor del libro de Roquain. Este valor está en los importantísimos descubrimientos que difunde y analiza: en primer lugar, el hecho de que

Lope poseyera y anotara los libros de Muzio, que centrara su interés en ellos en elementos que observamos en diversas obras del Fénix y que, incluso, usara al italiano desde finales del siglo XVI hasta *La Dorotea*; en segundo lugar, el hecho de que Lope no inventara el escudo de los Carpio, sino que, simplemente, se lo apropiara de forma indebida.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2012. ISBN: 978-84-376-3035-9, 334 pp.

La identificación que hace la autora del teatro áureo con un «libro vivo» resume de manera eficaz su visión del texto dramático como un producto artístico que se despliega más allá de la palabra y entra de lleno en el dominio de la corporeidad y el movimiento. El título, tan abarcador como sugerente, alude a tres aspectos clave alrededor de los cuales se estructura su reflexión: el *canon* (del que tratará el primer capítulo), el *actor* (que abordará en los capítulos segundo, tercero y cuarto)⁶³ y la *palabra* (tratada en el capítulo quinto).

La introducción se abre con la referencia a la fórmula *ut pictura theatrum*, evocada a partir de la visualización del cuadro *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (1846), donde se reproduce una tertulia formada por la elite decimonónica dispuesta como un escenario que representa la ideología del liberalismo nacional, responsable en gran medida de convertir el teatro del Siglo de Oro en un argumento en favor de la identidad española. Al hilo del análisis de dicha pintura, se expone la idea de la fragilidad del canon y se identifica el estudio del teatro clásico con una arqueología filológica y visual al rescate de la memoria.

El primer capítulo («Futuro del pasado: el teatro del Siglo de Oro y la gestión de su relato») aborda de manera pormenorizada la construcción del discurso histórico de la literatura y su

⁶³ El interés de Rodríguez Cuadros por el estudio de las técnicas actoriales es constante en su trayectoria investigadora, tal y como muestran sus múltiples aportaciones en este terreno. Sirva como ejemplo su influyente trabajo *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

implantación en la enseñanza superior en función de intereses nacionalistas y religiosos. En concreto, se centra en la utilización de Calderón en el debate ideológico entre el antiguo régimen y la ilustración como estandarte del españolismo, tal como se refleja en los manuales de literatura elaborados en España (Gil y Zárate) y en el extranjero (Adolf Friedrich von Schack, George Ticknor), que influirán en la construcción de la historiografía teatral posterior, cuyo desarrollo se detalla con acierto.

Tras estas reflexiones se expone una brillante síntesis del desinterés de la bibliografía europea y norteamericana por el teatro áureo español, relacionado con el descuido generalizado de la vertiente espectacular y un excesivo peso ideológico. El cambio de rumbo en la recepción del teatro clásico llegaría, según la autora, con los enfoques de estudiosos como Pérez Pastor, Shergold y Varey, entre otros, que aportan datos cruciales sobre la puesta en escena y las representaciones. A continuación, figura un repaso por las principales contribuciones en esta nueva órbita, en la que destaca el trabajo de Ruiz Ramón, que conecta el teatro con otras culturas y con distintas expresiones artísticas e influye en investigaciones posteriores (Egido, Arellano, Ruano de la Haza, Rodríguez Cuadros, etc.), que atenderán a los distintos agentes de representación y romperán por fin los estereotipos ideológicos. Esta nueva tendencia cristaliza en la creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986), destinada a la recuperación y difusión de los clásicos. La autora estudia su actividad y repercusión, deteniéndose en las tensiones surgidas de la dicotomía texto-espectáculo.

En el segundo capítulo («Deconstruyendo a Dios: Calderón, el actor y el teatro sagrado de los autos») se produce un salto desde el canon hasta los representantes para reconstruir su técnica a partir del valor documental de los autos sacramentales. Para completar la comprensión del hecho teatral es crucial atender a la existencia de figuras como el Superintendente, el Corregidor o los Comisarios, que Rodríguez Cuadros analiza de manera eficaz. En esta misma línea alude, por medio de documentos de la época, a la *muestra* o ensayo general, en el que se valoraban aspectos cruciales para la puesta en escena como la idoneidad del reparto, el vestuario, el *attrezzo* o la gestualidad de los actores.

Por otro lado, desde una perspectiva que denomina *deconstruccionista*, la estudiosa apunta que los recursos del actor pueden transgredir el mensaje o contribuir a su opacidad o ambigüedad, con lo cual propone *reconstruir* el significado del auto sacramental teniendo en cuenta la inestabilidad de su significado. De acuerdo con esta idea, una de las más sugerentes

del libro, se refiere e a la necesaria flexibilidad del representante en distintas experiencias dramáticas en función del auditorio. Asimismo, cabe destacar las excelentes indicaciones aportadas acerca del lenguaje cifrado de las acotaciones, las convenciones en el vestuario y la gestualidad, la declamación del verso, los apartes –relacionados con el desbordamiento patético del personaje– y los elementos simbólicos.

El capítulo tercero («Arte sin *arte*, oficio sin *oficio*: el descuido cuidadoso y el actor barroco») se aproxima a la relación entre el dramaturgo y el actor, enmarcada en un circuito de producción institucionalizado desde finales del siglo XVI en el que se originan diversas sensibilidades con respecto a ambas figuras. Rodríguez Cuadros analiza la visión negativa de la mediación del actor mostrada por Cervantes a través de los personajes Pedro de Urdemalas y Ginés de Pasamonte, en la cual se pone de manifiesto la falta de reconocimiento del carácter profesional de los comediantes, y la reclamación de una mayor intervención del dramaturgo en sus artes. En función de esta perspectiva cervantina, la autora toma de *Pedro de Urdemalas* las características del buen comediante (tener *memoria*, *lengua suelta*, *no mengua* o escasez *de galas*, *buen talle*, *saber recitar con tono* y distinguir los cambios de registro) e introduce el concepto del *descuido cuidadoso* como otra de sus virtudes esenciales. Esta fórmula ciceroniana, consolidada por Cervantes, alerta contra la afectación y aboga por la naturalidad en la *actio* y la ocultación del esfuerzo técnico. Se presenta también un punto de vista opuesto, a cargo de Lope de Vega, que muestra respeto y confianza hacia los actores e incorpora en *Lo fingido verdadero* un episodio metateatral en el que se le encarga a un representante una obra y lleva a cabo el proceso de su preparación. El actor del Fénix participa de todos los elementos señalados por Cervantes, a los que suma el sentimiento.

Rodríguez Cuadros emprende en el capítulo cuarto («Memoria de las memorias: el teatro clásico y los actores españoles») la dificultosa tarea de hacerse cargo de la huella que han dejado los actores del teatro clásico español en la posterior historia teatral. Pone de manifiesto la «fragilidad de la memoria» y traza una historia de la representación de los clásicos de acuerdo con las tendencias en la escenificación. Para ello, revisa documentos (memorias, siluetas) que dejan constancia de las impresiones heterogéneas y fragmentarias de los críticos y los propios actores. Entre las múltiples aportaciones citadas, destacan los trabajos de Rivas Cherif y las memorias de Teófilo Calle y Fernán Gómez, así como las entrevistas a Fernando Guillén, Fernán Gómez y Marsillach.

Se pasa luego a la descripción de dos grandes escuelas en la representación del teatro clásico nacidas en el siglo XIX: aquella enraizada en los ideales isabelinos y tardorrománticos, representada por Rafael Calvo, y la que encabeza Antonio Vico, que encaja con los gustos de la burguesía comercial e industrial. Se analiza la fuerte repercusión de ambas tendencias en los actores posteriores y su síntesis en la figura de María Guerrero, responsable de la adaptación del teatro clásico español a la burguesía adinerada como espectáculo de consumo. Posteriormente, tras trazar un panorama de los distintos actores consolidados al amparo de la Guerrero, se menciona la renovación de la puesta en escena de los clásicos, llevada a cabo en los años treinta por Rivas Cherif, entre otros, y asentada en la autoridad escénica del director. Rodríguez Cuadros reitera aquí la creación en 1986 de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, para centrarse esta vez en la compleja relación del director con la crítica y en diversos puntos de vista y experiencias relacionadas con la formación reglada de los actores. A continuación, retoma la dialéctica entre naturalidad y artificiosidad en la declamación del verso áureo, existente ya desde el siglo XVIII, y motivo de un productivo debate. El capítulo se clausura con la necesaria reivindicación de ordenar la memoria fragmentaria del teatro clásico y rellenar los huecos existentes, tomando como pieza básica al actor.

En el último capítulo («Las palabras y las cosas en el teatro clásico») se evidencia la necesidad de romper la tendencia de estudiar el teatro clásico como pura textualidad y se recupera el símil contenido en la introducción, según el cual quien enseña teatro clásico es identificado con un *arqueólogo* destinado a ofrecer memorias del pasado a un estudiante que pasaría por una fase de extrañamiento y admiración antes de incorporarlas a su conocimiento. La autora señala que, desde una perspectiva emocional en la docencia, es preciso transmitir al alumno la potencia imaginativa del teatro (pp. 255-256) y la «tensión afectiva y corporal de la representación» (p. 258).

A continuación, analiza un manuscrito del siglo XVII (*Peor está que estaba y enfermar con el remedio*) en el que se satiriza la devaluación de la moneda mediante los procedimientos formales y fórmulas retóricas de un cartel teatral, tratados de forma irónica. En este punto se produce un retorno al símil *ut pictura theatrum* para hacer referencia a la producción escénica como vehículo de imágenes y conceptos con varios significados.

Seguidamente figura una reflexión sobre la equivalencia entre las «nuevas tecnologías» y las «nuevas metáforas», como enlace un tanto abrupto a una última sección sobre las

«tecnologías de la información y la comunicación», portadoras de herramientas para el estudio y la docencia del teatro clásico. La estudiosa, desde su dilatada experiencia como docente e investigadora, señala su utilidad instrumental en el marco de las «revoluciones transcendentales del conocimiento» y aporta el ejemplo positivo de *Ars Theatrica Siglos de Oro*, con todas sus ventajas. De acuerdo con estas nuevas posibilidades, que han de complementarse con conocimientos y destrezas filológicas, presenta el proyecto ya avanzado del *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica de los Siglos de Oro* y realiza un excelente repaso por los diccionarios y otros materiales de interés en el campo del teatro clásico. Añade al fin una guía sobre cómo elaborar dicho diccionario de términos teatrales, comenzando por la clasificación de los lemas, los campos de información microestructural, la aportación de ejemplos y la relación de materiales de consulta. La autora actúa como mediadora entre el objeto de estudio y el investigador, de manera que exhibe con acierto sus amplios conocimientos y aporta herramientas esenciales para desentrañar la complejidad del teatro clásico en sus múltiples dimensiones.

El gran diccionario al que alude, abarcador pero manejable, se vislumbra como un reflejo multiforme y casi orgánico de ese «libro vivo» que ha desplegado con destreza y erudición a lo largo de su trabajo, reflejado en la construcción del *canon* y en la huella que dejaron los *actores* en la historia del teatro. Al final de este viaje trepidante por los lugares del conocimiento teatral, Rodríguez Cuadros regresa al punto de partida de la travesía de cualquier estudioso para concluir de forma brillante con el reto de capturar y comprender en todo su alcance las *palabras* que conforman el universo de nuestro teatro clásico.

ALICIA VARA LÓPEZ

GIC-UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: «Teresa de Manzanares» y «La garduña de Sevilla»*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2012. ISBN: 978-84-8489-678-4 (Iberoamericana); 978-3-86527-727-5 (Vervuert) [Biblioteca Áurea Hispánica, 79.] 659 pp.

Uno, sino el más alentador e imprescindible, de los trabajos que se le ofrece al estudioso de las letras áureas es quizá la exhumación de textos que rescata a escritores acosados por el olvido y brinda nuevas luces a antiguos debates académicos. Fueron éstas las motivaciones que guiaron el «honesto afán» de F. Rodríguez Mansilla por recuperar *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares, natural de Madrid* (1632) y *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642) que salieron del fértil ingenio de don Alonso de Castillo Solórzano (1584-¿1647?): «un autor que tras Cervantes y Salas Barbadillo, se erigió como referente de la prosa de ficción en la España del XVII» (p. 9) y que vino a abismarse en las referencias a pie de página del siglo XX.

Rodríguez Mansilla pretende entonces con este nuevo número de la BÁH rehabilitar una vertiente de la narrativa de Castillo que «tradicionalmente ha sido motivo de marginación por los especialistas» (p. 18): su prosa picaresca. Este volumen tripartito, titulado *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano*, se abre con un extenso estudio preliminar, sustentado en una copiosa bibliografía (pp. 11-172). Nos transmite luego los textos de *La niña* (pp. 175-420) y de *La garduña* (pp. 421-644) en una necesaria y cuidadosa edición, y consta finalmente de un útil índice de voces y conceptos anotados (pp. 645-659). En suma, todos los «materiales que permiten posteriores asedios críticos» (p. 9).

La primera herramienta que se le proporciona al lector interesado es una fundamental edición filológica de *La niña* y de *La garduña*, cuyos textos sufrieron «un vacío editorial» (p. 9). En efecto, si E. Cotarelo reeditó *La niña* después de tres siglos de olvido en 1906, sólo contábamos hasta ahora con dos ediciones anotadas del texto: una al cargo de A. Rey Hazas (1986), editada con *La hija de la Celestina* de Salas Barbadillo y otra reciente de M.^a S. Arredondo (2005). No obstante deudor de estas últimas, Rodríguez Mansilla señala que se dirigen más bien «a los estudiantes de bachillerato» (p. 148) y que contienen varias erratas. El texto que tenemos vuelve a la *editio princeps* de *La niña*, publicada por Jerónimo Margarit a costa de Joan Saperá en Barcelona en 1632, mejorando así la transcripción y la comprensión literal de la obra de don Alonso. En lo que atañe a *La garduña*, parece que «la única edición moderna digna de consideración» es la que publicó F. Ruiz Morcuende en 1922 (p. 158). A diferencia de *La niña*, el desamor editorial de las aventuras de Rufina no deja de asombrar a su presente editor cuando nos recuerda que gozaron de un relativo éxito ya que se tradujeron desde 1661 al francés y al inglés hasta finales del XVIII. Para valorar esa propuesta picaresca que supo ganarse el interés de los lectores de antaño, se coteja aquí la transcripción de la

edición príncipe, publicada en Madrid por Domingo Sanz de Herrán en 1642, con la reedición barcelonesa de 1644 y otra madrileña a costa de Alonso y Padilla en 1733. Las restauraciones de ambos textos pueden contar hoy con un valioso aparato crítico a pie de página. Las referencias permiten así al lector acercarse a la realidad socio-histórica y lingüística de la España del XVII, a la vez que proyectan las obras de Castillo en la órbita genérica de la novela picaresca, gracias a numerosas correspondencias cuidadosamente establecidas. El paratexto crítico nutre asimismo el comentario filológico de fragmentos claves que incitan a profundizar el fecundo *Estudio preliminar*.

En este se pretende apreciar la originalidad creativa de Castillo Solórzano sin aras de prejuicio crítico, sea biográfico o genérico, que sepulte al escritor junto con sus pícaras. Abogando por el método con que C. M. Gutiérrez estudió la trayectoria de Quevedo, Rodríguez Mansilla rasca la superficie comercial y conservadora del retrato del autor «diestro cortesano de espíritu jocosos» y verdadero «*homme de lettres* (y hasta *polygraphe*)» que supo destacarse en una disputada escena literaria por su talento y sus pragmáticas «tomas de decisiones» (p. 11-23). Al igual que el escritor del *Buscón*, cuyo perfil debía ineludiblemente cuadrar en la «poética comprometida de la novela picaresca», se postula aquí que el «replanteamiento» del maestresala del marqués de los Vélez y cabecilla de la novela corta española se debe valorar «en función de su particular ideología» (p. 18) y del contexto cultural de su creación. De aquel postulado deriva el contorno socio-histórico del análisis, mediante el cual Rodríguez Mansilla estudia *La niña* y *La garduña*, no como epígonos del *Lazarillo* (1554), ni tan sólo como de *La pícaro Justina* (1605), sino más bien como «narraciones extensas con pícaras», apelándose a una terminología agenérica para redescubrir los textos y afirmar su carácter evolutivo (pp. 39 y 43-44).

La niña de los embustes se conforma con el patrón autobiográfico y se ciñe al requisito del relato genealógico (cap. I-III). Sin embargo se advierte, en el capítulo «Picaresca femenina» (pp. 32-55), que Teresa usa de otra retórica que los pícaros, asumiendo parte de los tópicos misóginos que mancharon la pluma de la melindrosa escribana de López de Úbeda (pp. 34-36). Uno de los datos relevantes que apunta el crítico es que la protagonista «no vive “a la droga”» y se aparta de la trayectoria delictiva de la vida picaresca (p. 25). Ella trabaja — confecciona pelucas, después será actriz—, lo que le permite ahorrar dinero y, más importante, educarse a los valores de la corte y al trascendental papel de las apariencias y del dinero. El deseo que mueve a la heroína ya no es acumular riquezas sino un insaciable afán de

medro cuya legitimidad pleita ante el lector (p. 63). Se comprueba que el anhelo de Teresa está heredado de la madre, una «mesonera gallega atípica» llamada Catalina (p.77), que abandonó su patria para la corte con esperanzas de ser dama. Analizando los mecanismos de construcción identitaria de la pícaro en una cortesana madrileña (p. 75-87), Rodríguez Mansilla capta las razones de los logros de Teresa para infiltrarse en la nobleza de las urbes. Entre las estrategias estudiadas destacan el matrimonio, el servicio a grandes, el comercio o la ostentación. Ahora, no se debe olvidar que el deseo de nobleza de la pícaro queda frustrado en su último casamiento ya que acaba con un mercader miserable. Ingeniosa y bella, en las pautas de *La hija de la Celestina* (1612-1614), Teresa exhibe además una propensión por burlarse. Como bien lo vislumbra el editor, Castillo se valdrá de ésta «con maestría» para dar coherencia y sentido a las piezas intercaladas tradicionalmente menospreciadas (dos entremeses y varios poemas jocosos). La risa, «rasgo esencial» de la obra, estudiada en su modalidad intratextual (pp. 66-75), rompe con el «mal humor» del pícaro. La risa, definida como «popular», no recae de manera carnavalesca en Teresa, que pretendería, mofándose de *figuras*, adoptar los códigos del «humor aristocrático». Pero se nos señala que la pícaro no podrá legitimarse en aquel sistema porque, cuando al final, quiere burlarse de nobles caballeros, ellos la aleccionan invirtiéndose los papeles para quedar burlada ella misma y necia. El último apartado del estudio de *La niña* se ocupa por rescatar un dato editorial sobre el personaje de Teresa: su vinculación a la novela corta epónima de Salas Barbadillo (pp. 87-101). La recuperación y aumentación de esta materia narrativa, escrita en 1615, se presentaría así como un homenaje al ilustre predecesor de don Alonso y sería una muestra de la constante labor de reescritura de nuestro autor. Por su estrecha relación con Justina y Elena, así como por su canónica construcción, *La niña* será la «novela picaresca» más cabal de un Castillo Solórzano que irá promoviendo una poética más audaz en adelante.

En *La garduña de Sevilla*, si bien el origen picaresco de Rufina no se puede negar por ser hija del busconero Trapaza (1637) (p. 37), don Alonso se distancia del molde genérico con una narración en tercera persona y otorga preponderancia a la *variatio*, insertando tres novelas cortas. Aquella modalidad suple ahora, para el editor, el esquematismo de la intriga en que los robos y engaños se convierten en mero marco *boccaccesco* de una miscelánea, conforme al estudio del horizonte de lectura establecido desde el *prólogo* (pp. 102-113). No obstante el empleo de mecanismos narrativos cortesanos para dar coherencia a las novelas (*el alivio de caminante* o *la velada*) se pone de relieve la preocupación de Castillo Solórzano por ajustar los contenidos en función del contexto de enunciación. En efecto, gracias al examen de los

«paranarradores y paranarratarios» el crítico vislumbra que la contaminación de lo picaresco con lo cortesano es recíproca (pp. 109-111). Nos informa que aquella porosidad opera también en la idealización del espacio, sea por *urbis encomium*, escenarios bucólicos, mobiliario suntuoso etc. (pp. 103-104). Por esa absorción cortesana la protagonista llevará paulatinamente una doble cara, al igual que sus ricas víctimas con las que comparte «el vicio generalizado de la codicia» (pp. 113-122). En su perfil picaresco la «garduña» pretende, antes que ser más, vivir a la droga acumulando riquezas: nunca trabaja y no gasta su tiempo en burlas, quedando «el humor no esencial sino accidental», todo lo contrario de Teresa (p. 113). La «garduña» sólo se afana por robar dinero. Cuando Rodríguez Mansilla estudia las motivaciones de la pícara, advierte que los robos extraordinarios que perpetra con artificio están empujando por un sentido de venganza hacia los hombres viciosos que originaron su desventura amorosa (p. 105). Así se puede explicar que Castillo pinte los hurtos como «lección justamente merecida por las víctimas» (p. 27), todas *figuras* satirizadas como subraya el estudio. La Rufina *dama*, sumamente bella, es una discreta seductora que toca guitarra o arpa, y no vacila el editor en considerarla una «amada ideal» (p. 113), prototipo que acaba triunfando cuando se impone la sensibilidad amorosa de Rufina al encontrar su enamorado pícaro, Jaime (Lib. IV). Se habla entonces de un proceso de «despícarización» (p. 119), neologismo apropiado para analizar el feliz desenlace guiado por el amor sincero y redentor de los amantes, tal como lo exige la «poética de la novela corta donde *Omnia vincit amor*» (p. 37). Descubrimos aquí un final opuesto a todas las narraciones con pícaros porque, tras su última esgrima de ingeniosa estafadora, Rufina abandona con su marido pícaro la vida delictiva y abren los dos una tienda de seda respetable. En el estudio de *La garduña*, Rodríguez Mansilla concluye que Castillo «lleva el personaje pícaro a sus límites» (p. 121), incluso más allá que su mentor alcaláino, y con razón dice que es «el libro menos picaresco que escribió Castillo pero quizá su obra maestra» (p.28).

En resumen, *La niña* y *La garduña* son dos hitos de una larga experimentación que también consta de otros tres títulos apicarados: *El proteo de Madrid* (1625), *Las harpías en Madrid* (1631) y *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637). En este proceso, Castillo Solórzano se esforzaría por encontrar la modalidad de fusión perfecta entre los esquemas de la prosa picaresca y los de la novela corta, conforme —explica el editor— a la sociología de su lectorado de «clase media» (p. 30-32). El dato transversal con que su poética picaresca distaría de la «canónica» es «la gran facilidad [que tienen sus héroes] para infiltrarse en la nobleza» (p.24) gracias a una pragmática capacidad de mimetismo del *habitus* cortesano.

Aquí da en el blanco Rodríguez Mansilla al recordarnos que la picaresca siempre anduvo a la par del ingenio cortesano: desde las censuradas reflexiones del escudero del *Lazarillo* (1554), pasando por la Corte de los atunes (1555), determinando un horizonte de lectura con el *Galateo-Destierro-Lazarillo* (1599), hasta la privanza de Guzmán (1604) (p. 46).

¿Qué hace Castillo sino reactualizar el sueño imposible del pícaro del XVI, dándole sentido con el advenimiento de la «nobleza urbana» y de sus nuevos valores bajo Felipe IV? Don Alonso, que «era un experto en las artes de la supervivencia» (p. 31), no pretende criticar el orden social, sino descodificar las reglas que permiten al «discreto», «de cualquier estado que sea» (*La niña*, I, p. 183), adelantarse en la España del XVII según sus méritos. No podemos más que agradecer pues a Fernando Rodríguez Mansilla este urgente y fundamental rescate que animará sin duda futuras pesquisas.

VINCENT YVANEZ
UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE