



**120
121
2014**

/*

**Discursos de ruptura y renovación:
la formación de la prosa áurea**

CRITICÓN

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL

POLÍTICA EDITORIAL

CRITICÓN, revista dedicada a la literatura y a la civilización del Siglo de Oro español (siglos XVI y XVII) y redactada únicamente en castellano, acepta toda colaboración de carácter científico que tenga relación con sus centros de interés específicos.

Toda proposición de manuscritos supone:

1. la aceptación de las normas de presentación adoptadas por la Revista;
2. la redacción por el autor de un resumen (un resumen en castellano y un resumen en inglés) de menos de diez líneas, con palabras clave al final (5 palabras como máximo);
3. en caso de publicación efectiva en la Revista, la suscripción del autor del artículo a *CRITICÓN* para un año.

Sólo se devolverán los manuscritos al autor que envíe el importe para el franqueo.

La Revista mencionará y, a ser posible, reseñará las obras que se le manden.

Dirigir toda la correspondencia relativa a la redacción a:

Odette GORSSE et Marc VITSE
CRITICÓN
Presses Universitaires du Mirail
5, allées Antonio Machado
31058 TOULOUSE Cedex 9
marc.vitse@wanadoo.fr

© *CRITICÓN* - PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL 2014



CRITICÓN

120-121

Discursos de ruptura y renovación: la formación de la prosa áurea

Editado por Philippe Rabaté y Francisco Ramírez Santacruz

ÍNDICE

Philippe RABATÉ y Francisco RAMÍREZ SANTACRUZ, Presentación	5-8
Emma HERRÁN ALONSO, Caminos hacia la felicidad: las narraciones caballerescas espirituales en tiempos de reformas.....	9-22
Christine OROBITG, Del <i>Examen de ingenios</i> de Huarte a la ficción cervantina, o cómo se forja una revolución literaria	23-39
Michel CAVILLAC, El discurso del <i>mercader</i> y sus incidencias literarias.....	41-56
Marina MESTRE ZARAGOZÁ, La <i>Philosophía antigua poética</i> de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción	57-71
Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, El dilema moral en la prosa de ficción del siglo XVI: Alasto, «humana bestia» de la <i>Arcadia</i> (1598) de Lope de Vega.....	73-88
Alexandra MERLE, El <i>De rege</i> de Juan de Mariana (1599) y la cuestión del tiranicidio: ¿un discurso de ruptura?	89-102
Francisco RAMÍREZ SANTACRUZ, Ruptura y renovación en la <i>Ortografía castellana</i> (1609): las «novedades verdades» de Mateo Alemán.....	103-116
Cesc ESTEVE, Teorías de la prosa histórica en la temprana modernidad.....	117-136
María JOSÉ VEGA, Escandaloso, ofensivo y malsonante. Censura y vigilancia de la prosa espiritual en la España del Siglo de Oro.....	137-154

Gustavo ILLADES AGUIAR, La «ecuación oralidad-escritura» en las letras hispánicas de los siglos XV-XVII (propuestas en torno de un diálogo en ciernes)	155-170
ARTÍCULOS	
Pedro PIÑERO, La <i>Segunda parte</i> del <i>Lazarillo</i> (1555). Suma de estímulos diversos o los comienzos «desconcertados» de un género nuevo.....	171-199
Ignacio ARELLANO, Un pasaje oscuro de Góngora aclarado: el animal tenebroso de la <i>Soledad</i> <i>primera</i> (vv. 64-83)	201-233
Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, Hacia una edición crítica de las <i>Academias morales de las Musas</i> de Antonio Enríquez Gómez.....	235-256
Manuel CALDERÓN CALDERÓN, Las armas de Melpomene: el teatro portugués de la guerra de Restauración (1640-1668)	257-277
Pedro RUIZ PÉREZ, Traducir epigramas como agudezas: la versión de Owen por Torre Sevil	279-304
Marcella TRAMBAIOLI, Las divinidades nefastas: desde la tragedia clásica hasta la fiesta teatral de la España barroca.....	305-327
ARTÍCULOS-RESEÑAS	
Robert JAMMES, Nuevas tribulaciones de la sin par Isabela	329-342
Margarita GARCÍA CANDEIRA, Las silvas de Quevedo o los trazos curvos de la modernidad.....	343-354
RESEÑAS.....	355-365
Iveta NAKLÁDALOVÁ, <i>La lectura docta en la primera edad moderna (1450- 1650)</i> (Consolación Baranda)	355
Josep SOLERVICENS, <i>La poètica del Barroc. Textos teòrics catalans</i> (Jerónimo Miguel)	358
Alonso FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, <i>Segundo tomo de el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> (Luis Gómez Canseco)	363
Libros recibidos	367

Presentación

El conjunto de estudios que tenemos el placer de presentar al discreto lector tuvo su origen en una fructífera conversación del año 2005 a propósito del *Guzmán de Alfarache*. Motivados por la revolución que representó el proyecto novelístico de Mateo Alemán en la prosa artística, nació en nosotros la curiosidad por reflexionar sobre el profundo movimiento de ruptura y renovación que, en distintos campos, se apoderó de la prosa a lo largo del siglo XVI y desembocó en los dos grandes «códigos» sobre la novela, a saber, el ya mencionado *Guzmán* y el *Quijote* de Miguel de Cervantes. En efecto, a raíz de los nuevos medios de divulgación de lo escrito y de la vuelta a los clásicos de la Antigüedad grecorromana, los textos en lengua vernácula —traducciones u originales— conocieron un proceso de divulgación y diversificación inédito.

En el marco del presente volumen no se tratará —sino de paso— de estudiar, desde el punto de vista bibliográfico, este proceso de consagración de la lengua castellana en sus vertientes teológica, científica, médica, jurídica o poética: los numerosos y valiosos trabajos dedicados a la historia de la imprenta en la España áurea ya constituyen un aporte determinante sobre este aspecto. En cambio, lo que sí contemplaremos será el proceso de formación de una lengua técnica —susceptible de recibir numerosas reappropriaciones artísticas— y el desarrollo de toda una serie de tropos y tradiciones —folclóricas o cultas—, que conocieron abundantes reformulaciones, así como la constitución de un sistema genérico movedizo que permitió modificaciones y fenómenos de hibridación. Es que la *curiositas* humanista dio lugar a un nuevo intento de consideración de la naturaleza y de las artes que supo mezclar el gusto por las autoridades con la experiencia y observación más concretas. Y por el mismo caso, se produjo en los distintos autores aquí estudiados tanto una renovación conceptual como un trabajo estilístico en el seno de textos, bien ficticios, o bien no ficticios. Una ruptura que no significó forzosamente una heterodoxia sino, más bien, un elogio de la variedad discursiva y de los diversos frutos del ingenio humano.

En su trabajo, Emma HERRÁN ALONSO expone un proceso de renovación genérica, a saber, el de la novela caballescica en su vertiente espiritual, que tuvo varias realizaciones a lo largo del siglo XVI. Inicia su recorrido con la obra de Hernández de Villaumbrales, *El libro del Caballero del Sol* (1552), que constituye una versión actualizada de las *psicomaquias* clásicas en las que el alma vivía un viaje interior donde se enfrentaban las virtudes con las fuerzas y potencias del mal; sin embargo, en el marco de esta trama

FRAY PEDRO MALÓN DE ECHAIDE

LA CONVERSIÓN
DE LA MADALENA

EDICIÓN DE
IGNACIO ARELLANO, JORDI ALADRO
Y CARLOS MATA INDURÁIN



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2014

CRITICÓN, 120-121, 2014, pp. 73-88.

El dilema moral en la prosa de ficción
del siglo XVI: Alasto, «humana bestia»
de la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel

El siglo XVI trajo al campo de la prosa de ficción notables innovaciones tanto al nivel de estilo como de la temática. Estas novedades adaptaron cada vez más diestramente la prosa narrativa de la época a las necesidades del nuevo lector que había engendrado la imprenta. Durante el siglo XVI, este peculiarísimo lector no estaba sino en mantillas, pero ya se le podía intuir en ciertos gustos que los nuevos hábitos de lectura, cada vez más mayoritariamente silentes y solitarios, iban desarrollando en una minoría de estos receptores. Estamos hablando del aprecio por la complejidad narrativa y temática que en parte explica el éxito de las grandes obras de ficción en prosa del XVI: el *Lazarillo*, *La Diana* de Jorge de Montemayor o el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

Nuestro trabajo propone considerar junto a estos grandes del siglo la primera obra que dio a imprenta Lope de Vega, la *Arcadia* (1598), examinando su propuesta estética para el nuevo público lector. Con ello pretendemos llamar la atención sobre algunos de los aspectos más descuidados de la *Arcadia*, explorando un terreno que se encuentra fuera de los territorios habitualmente frecuentados por la crítica. En este sentido, pretendemos aprovechar la sugerencia de Juan Bautista Avalle-Arce, que consideró la *Arcadia* el «primer experimento novelístico de Lope»¹: si le quitamos a la palabra «experimento» la carga negativa (de «prueba fallida») que le da el argentino podemos entender que la *Arcadia* es una novedad estética consciente que Lope seguiría puliendo en las diversas incursiones en el terreno novelístico que llevaría a cabo a lo largo de su carrera. Para mostrar la naturaleza de este experimento lopesco, nos centraremos en primer lugar en los aspectos estilísticos, y concretamente en el uso de la interrupción

¹ Avalle-Arce, 1998, p. 33.

narrativa. Además, complementaremos los estudios de estilo con un análisis de una las aportaciones de la obra en el campo del contenido: la reflexión moral. Para mostrar el tipo de experiencia estética que propuso una obra tan extensa como la *Arcadia* nos centraremos en un episodio, la fábula de Alasto y Crisalda, que examinaremos en profundidad. Así, comenzaremos el trabajo contextualizando la fábula y el libro que la contiene. Para ello subrayaremos en la *Arcadia* la labor de recopilación y renovación de las tradiciones narrativas del siglo XVI, que, como también hiciera el *Guzmán*, el libro de Lope condensaría y difundiría entre los lectores del siglo siguiente. De esas tradiciones nos centraremos en las dos anunciadas, que estudiaremos mediante un examen del texto y, sobre todo en el segundo caso, mediante una comparación con las diversas fuentes de la obra. Finalmente, relacionaremos los recursos narrativos y el contenido temático para concluir con una hipótesis acerca de los efectos de estas innovaciones, de sus causas, y de su estela en la prosa del XVII.

Precisamente para mostrar la influencia de la *Arcadia* en esa centuria basta con invocar la poblada hueste de ediciones de la obra durante el siglo XVII²: tras la *princeps* de 1598 y la edición de 1599, tenemos, tan solo en vida del autor, 17 ediciones. A esta batería de *Arcadias*, que convierten la obra en la más leída del repertorio del Fénix, hay que añadir otras catorce ediciones más de las que nos han llegado noticias, pero que no se han conservado³. El éxito del libro en la primera mitad del XVII no debe hacernos perder de vista el hecho de que la escritura y publicación de la primera edición de la *Arcadia* se sitúa en el siglo XVI, en una significativa posición liminar. En efecto, en este *fin de siècle* áureo se gesta una renovación literaria llevada a cabo por toda una generación a la que pertenece de pleno derecho Lope. El Fénix contribuyó a revitalizar la lírica (romances, *Rimas*), épica (*La Dragontea*, *Isidro*, *La hermosura de Angélica*) y teatro, como universalmente reconoce la crítica. Además, su renovación se extendió también a la prosa narrativa, con la *Arcadia* como texto abanderado de las propuestas estéticas de Lope. Con el libro de 1598, el Fénix llevó a cabo algo muy parecido a lo que había hecho en los campos del romance o el teatro: tras empaparse de la tradición del siglo XVI y compendiarla, la renovó decisivamente. La única diferencia entre este procedimiento y el empleado en la lírica o la comedia radica en el campo de la historia de la crítica, más que en los textos mismos: los estudiosos que han reconocido el papel del Fénix en la creación del romancero nuevo y la comedia de corral han ignorado o negado las contribuciones de un Lope supuestamente mejor dotado para la improvisación y el desahogo lírico que para la reflexión, y por tanto mal novelista⁴.

Sin embargo, las contribuciones de la *Arcadia* a la narrativa pastoril son notables: desarrolla, en analogía a la polimetría de su comedia⁵, la de estos libros; utiliza el diálogo, más que la narración, como vehículo de la acción, alejándolo del tradicional papel de pausa lírica; incorpora el humor —incluso con un personaje a lo gracioso,

² La mayoría de estos datos se pueden encontrar en el bastante deficiente trabajo de Edwin S. Morby (1969) sobre la tradición textual de la *Arcadia* y, sobre todo, en el completo estudio de María Grazia Profetti (2002, pp. 24-75).

³ Morby, 1969, pp. 140-144; McGrady, 1997, p. x; Romero Barranco, 2007, p. 153.

⁴ Avalle-Arce, 1998; 2005. Sobre esta concepción y sus consecuencias críticas consúltese la obra de Antonio Sánchez Jiménez (2006).

⁵ Vitse, 1998; 2007; Badía Herrera, 2009; Antonucci, 2009; 2010.

Cardenio «el Rústico»— y la erudición abierta, alejada de la *sprezzatura* de Jacopo Sannazaro⁶; construye la trama recurriendo a una estructura de conexión temática —y no diegética— de las acciones secundarias, etc.⁷. Estas innovaciones de la *Arcadia* se perciben en la fábula de Alasto y Crisalda, pese a ser esta narración una ficción dentro de la narrativa general de la obra. La fábula es una digresión dentro del libro primero y segundo de la *Arcadia*, pues uno de los pastores protagonistas, Menalca, la comienza a contar para disimular ante Olimpio el hecho de que los pastores a los que este se ha acercado estaban hablando de él. La historia tiene por protagonista al gigante Alasto, engendro de una ninfa violada por Júpiter. Alasto sorprende en el bosque a la bella pastora Crisalda y, ante el espanto de la joven, le confiesa estar enamorado de ella, acompañando su declaración de un canto en el que le enumera los bienes de que disfruta, y que le ofrece. Aterrorizada, Crisalda engaña al gigante prometiéndole corresponderle, con lo que consigue irse a casa y esconderse, hasta que tras un tiempo Alasto llega a buscarla. Esta vez el miedo de Crisalda y sus parientes es tal que deciden entretener al gigante con una promesa de matrimonio, mientras traman cómo matarle. Entretanto, y para dar color a la farsa, Crisalda tiene que visitar a Alasto en su cueva, viendo y recibiendo con interés las riquezas que allí atesora el gigante. Mientras este espera el prometido matrimonio se lleva a cabo el de Crisalda con su prometido, lo que enloquece de celos al otro pretendiente de la bella, Galicio. Este pastor decide denunciar ante Alasto todos los engaños, nueva que el gigante recibe con furia, llegando a la aldea para destrozarla. Sin embargo, logra controlarse, y los villanos hacerle creer que los desposorios que preparan son los suyos con Crisalda, con lo que consiguen que Alasto pruebe el vino de la fiesta. El licor derrota al nuevo Polifemo, al que los villanos atan y asesinan. Se trata, en suma, de una historia de amor de inspiración y ambientación clásica que se hace eco de algunos de los temas centrales de la *Arcadia*, resumiendo la esencia de la misma a modo de *mise en abyme*⁸. Curiosamente, la fábula resulta interrumpida en tres ocasiones: dos por comentarios jocosos de los pastores que la escuchan y una por la irrupción de otro personaje afectado —como Alasto y el protagonista de la obra, Anfriso— por la locura de amor.

Estas interrupciones serán precisamente, junto con la presencia de dilemas morales, las dos facetas de la *Arcadia* que hemos elegido mostrar en la fábula. La primera de estas características ha sido notada por algunos críticos, como es el caso de Avalle-Arce⁹ o Rafael Bonilla Cerezo¹⁰. Sin embargo, el trabajo más especializado es el ensayo de Gonzalo Sobejano sobre la digresión en Lope, que incluye una detallada lista y clasificación de las interrupciones narrativas en la *Arcadia*¹¹. Estos datos y la defensa de la *Arcadia* en el prólogo de las *Rimas* han sido también aprovechados por María Luisa López Grigera, que ha resaltado la categoría retórica en la que se podría englobar la

⁶ Tateo, 1993, p. 30.

⁷ Sánchez Jiménez, 2012, pp. 37-51 y 57-60.

⁸ Dallenbach, 1989. Lope conocía bien este recurso gracias a su gusto por las *ekphrascin* virgilianas, como el célebre escudo de Eneas, que también son fundamentalmente concentraciones de los puntos fundamentales de las obras que las engloban, como ha mostrado Michael C. J. Putnam (1998, p. 2).

⁹ Avalle-Arce, 1998, p. 40.

¹⁰ Bonilla Cerezo, 2007, p. 106.

¹¹ Sobejano, 1983, p. 473.

digresión, es decir, la *amplificatio*, como el elemento característico de la *Arcadia* y de la novelística del Fénix¹², algo ya avanzado por Avalor-Arce, que ve en el uso lopesco de «esa figura retórica la “marca registrada” de su novelística en general»¹³. Ciertamente, la marca de la casa aparece destacadamente en la fábula de Alasto y Crisalda, en la que podemos examinar en detalle el laboratorio estilístico de la *Arcadia*: el cuento es ya de sí una interrupción de la trama central, con la que mantiene tan solo conexiones temáticas de diversa índole. Se trata, pues, de una inserción narrativa análoga a la que emplearía años después Cervantes en el caso del «Curioso impertinente», tal vez basándose no solo en el *Guzmán de Alfarache*, sino en la previa *Arcadia*. De hecho, y también como ocurría en «El curioso impertinente», la fábula de Alasto y Crisalda sufre ella misma una gran interrupción. En el *Quijote* es Sancho, con la noticia de la batalla de los cueros de vino¹⁴, la que obliga a detenerse la diégesis; en la *Arcadia* es otro loco, Celio, quien irrumpe en la subtrama:

Aquí llegaba Menalca, con no pequeña admiración de los que sabían que de improviso iba formando el cuento, cuando a las confusas voces de un tropel de pastores se suspendió su voz, la atención de los que la estaban escuchando y el silencio de las selvas¹⁵.

Estas voces, y lo que las provoca —la furia de Celio, loco de amor—, dejan la fábula suspensa hasta que en el libro II un momento de ocio permita retomarla¹⁶. Aunque la célebre digresión cervantina y la fábula lopesca comparten estas características, Lope le otorga un papel mucho más importante a las interrupciones: el Fénix incluye varias más, recordándonos la existencia de una comunidad de receptores ficticios que lo escuchan y aderezan con sus comentarios. El primero es el de Alcino, personaje que, al oír que Alasto poseía una piedra mágica que dejaba impresa la figura de una palma en las manos de las mujeres castas, no puede menos que intervenir con un inciso misógino:

Riose de esto Alcino, y dijo a las pastoras:
—¡Qué pocas de las que en esta edad llegaran a esta prueba sacaran esa palma!¹⁷.

La provocación desencadena el primer debate sobre la naturaleza de la mujer de la obra, uno de los temas recurrentes de la misma¹⁸. Y es que dos de las cortesanas pastoras —Isbella y Leonisa— que forman el corro de receptores entran al trapo de Alcino, acusándole de indiscreto y aportando ejemplos de claras mujeres y de hombres viciosos. La conversación amenaza con despeñarse por el precipicio de un intercambio de acusaciones mutuas entre los dos sexos cuando Olimpio interviene con una encendida defensa de la mujer y un llamamiento a reanudar la historia:

¹² López Grigera, 1998, p. 187.

¹³ Avalor-Arce, 2005, p. 11.

¹⁴ Cervantes Saavedra, *Don Quijote*, pp. 454-458.

¹⁵ Vega Carpio, *Arcadia*, pp. 230-232.

¹⁶ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 309.

¹⁷ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 217.

¹⁸ Véase, al respecto, el trabajo de Julio Vélez Sainz (2013).

—Así es verdad —dijo Olimpio—, y que ninguna cosa pueden tener las mujeres imperfecta que no sea aprendida de los hombres, de cuyos engaños, poca verdad, liviana condición y falso término aprenden ellas los suyos. Y sin duda es baja notable no honrar en todo tiempo aquéllas de quien nacimos, que nos criaron y dieron las primeras costumbres, que nos vistieron y sustentaron con su labor y manos, y sin las cuales jamás decimos que nos hallamos contentos, pues no hay donde ellas faltan cosa alegre, ni donde estén alguna que sea triste. No paséis adelante en esta plática, sino váyalo la historia, que es lástima que para reñir en materia como ésta se quiebre el hilo de la suya, tan honesta y agradable¹⁹.

Ante este elogio y exhortación Menalca acepta la invitación de Olimpio, con lo que propone posponer «para otra vez esta contienda»²⁰ y prosigue el hilo de la fábula. Aunque no por mucho tiempo, pues tras el canto de Alasto, ya de por sí un paréntesis lírico, hallamos la irrupción del loco Celio, que obliga a posponer la historia hasta el libro II. Allí, y una vez reanudada, sufre una nueva interrupción al comentar Enareto otra piedra. En esta ocasión se trata de la maravillosa glosopetra, entre cuyas propiedades se encuentra el que «a los terceros de los amores es felicísima», ante lo que Enareto no puede reprimir su chascarrillo: «—Bien sé yo —dijo entonces Enareto— quién diera a ese gigante por esa piedra lo que él pretendía de Crisalda»²¹. La intervención se encuentra con la queja de otra oyente, Julia, que reprende a Enareto su cinismo y su costumbre de interrumpir: «—Ya me espantaba yo —replicó Julia— que se acabase la historia sin tus malicias»²².

Una nueva malicia de Enareto, seguida de su pretendido arrepentimiento y de una petición de que se reanude la historia permite que esta continúe sin dificultades, al menos hasta que tope con un nuevo interludio lírico, la silva en esdrújulos del despechado Galicio²³. Es la última pausa en una fábula que las contiene de diversos tipos y grados. Por una parte, están las típicas interrupciones líricas (el romance de Alasto y la silva de Galicio), propias de los libros de pastores. Por otra, incluye otros dos tipos de interrupciones que no proceden ni de *La Diana* —el estilo de interrupción y enlace de tramas en la obra de Montemayor es muy diferente²⁴— ni del *entrelacement* medieval o bizantino²⁵: se trata, en primer lugar, de la gran ruptura de un relato por parte de sucesos de la trama principal (la irrupción de Celio) y, en segundo lugar, de la charla del público interno, los pastores que escuchan la fábula. Estamos ante toda una estética de la interrupción que toma elementos presentes en un tipo determinado de narrativa renacentista —las disquisiciones neoplatónicas de la *Diana* de Jorge de Montemayor, los *excursus* científicos de la novela bizantina, las digresiones de la *Selva*

¹⁹ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 218.

²⁰ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 218.

²¹ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 314.

²² Vega Carpio, *Arcadia*, p. 314.

²³ Vega Carpio, *Arcadia*, pp. 317-321.

²⁴ Montero, 1996, p. 11.

²⁵ Estarían más bien ligadas a experimentos de Ludovico Ariosto, quien también «mantiene un tono conversacional, a veces se burla de las expectativas de su auditorio, deja un hilo narrativo para seguir otro, y sazona con humor e ironía los comentarios dirigidos al lector» (McGrady, 2007, p. 108). Sin embargo, el estilo ariostesco y el de Lope son diferentes, pues los diversos hilos del tapiz de Ariosto están conectados a nivel diegético, y sus digresiones y comentarios se localizan regularmente en lugares determinados de los cantos —al comienzo de los mismos.

de aventuras de Jerónimo de Contreras— y los exacerba hasta convertirlos en un elemento esencial del modo de narrar de Lope, aunque también está presente en otros autores de entresiglos. Concretamente, la estética de la interrupción —numerosa, extensa y autoconsciente— que difunde la exitosa *Arcadia* sería luego desarrollada por el propio Lope en obras posteriores —*El Peregrino* y, sobre todo, *La Dorotea* y las *Novelas a Marcia Leonarda*—, así como aprovechada por el ya mencionado Cervantes en el *Quijote* y el «Coloquio de los perros».

Hemos hablado de digresión autoconsciente porque Lope reflexionó sobre ella en varias ocasiones. En una de las obras citadas, las *Novelas a Marcia Leonarda*, revela Lope los efectos de estas digresiones ensayadas en la *Arcadia*: deleitosa variedad e igualmente agradable «suspensión». Encontramos la primera en el prólogo a *La Filomena*, libro en el que se incluye la primera de las *Novelas a Marcia Leonarda*²⁶. En cuanto a la segunda, aparece en «Las fortunas de Diana», cuando el narrador justifica su *entrelacement* acudiendo al modelo de Heliodoro y, sobre todo, al gustoso suspense que la técnica produce:

¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera²⁷.

Aunque todas las interrupciones de la fábula de Alasto se podrían relacionar con la variedad y el suspense, lo cierto es que la última de las mencionadas, los comentarios del público interno, produce además una sensación especial: la de formar parte de una comunidad de lectores cuyas intervenciones nos sacan de vez en cuando de la diégesis para hacer apreciaciones de orden moral, llamando así nuestra atención sobre diversos aspectos del contenido del relato. Este tipo de digresiones, que hemos revelado características de la *Arcadia*, y no de la tradición anterior, se llevarán a un grado extremo en el «Coloquio de los perros», *La Dorotea* y las *Novelas a Marcia Leonarda*. En el caso de la *Arcadia*, deben relacionarse con otra de sus contribuciones a la prosa de ficción: la complicación moral de la obra, ya apreciable en la fábula de Alasto.

Y es que lo que comienza siendo un simple entretenimiento cortesano-pastoril muestra desde un principio una singular profundidad moral. En su base, la historia que inventa Menalca es la de una ninfa que se ve amenazada por un ser monstruoso de estirpe polifémica, que canta un romance también polifémico y al que los villanos eliminan de igualmente polifémica manera. El referente sobre el que Lope y Menalca construyen la pareja protagonista es el ovidiano de Polifemo y Galatea, mezclado con el homérico de Polifemo y Ulises, en el que el gigante opera como crudelísimo monstruo y los otros personajes como víctimas que actúan en defensa propia. Sin embargo, Lope ha complicado este panorama retocando las personalidades de la tipología original. Así, el gigante Alasto presenta una caracterización mixta que el narrador resume con la

²⁶ Vega Carpio, *La Filomena*, p. 8.

²⁷ Vega Carpio, *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 157-158.

paradoja de la «humana fiera»²⁸, muy apta para definir al ente: un gigante criado en los bosques pero de magnánima condición. Ya los párrafos que le presentan dejan clara su paradójica naturaleza:

un hombre de la estatura y presencia de un pequeño monte, barba y cabello pardo, con alguna parte de rubio, sin otra cosa desagradable en su persona que la grandeza desigual de sus miembros. Traía en la mano una sabina, arrancada con las raíces fuertes, hazaña del tebano que celebra la fama o de algún viento rigoroso. Venía con tal aspecto, que cualquiera le juzgara por el Polifemo de Ulises o el Briareo que ataron los dioses en el mar de miedo de sus cien brazos²⁹.

Tanto los términos de comparación y descripción como los personajes mitológicos con quienes se le equipara inciden en la compleja condición de Alasto. Pese a que se le presenta en principio como humano, es por su estatura un monstruo, aunque, como el narrador se apresura a indicar, este tamaño sea lo único de monstruoso que tenga su apariencia. Monstruosos, a la par que peligrosos y crueles, son los dos personajes con que se le compara, Polifemo y Briareo, aunque en una frase que enfatiza la impresión superficial que se podría llevar alguien que mirara a Alasto. De hecho, estas comparaciones monstruosas vienen precedidas de una mucho más favorable, pues el narrador también equipara las acciones de Alasto con las hazañas del «tebano que celebra la fama», Hércules. Es una descripción mitológica en la que se insiste en el resto de la fábula, comparando alternativamente a Alasto con los dos forzudos: el terrible e impío Polifemo y el magnífico Hércules. Así, el narrador hace armarse a Alasto «de una piel de león que como otro Alcides había muerto»³⁰, y amenazar a un villano con que, si no le dice la verdad «le cogería de un brazo como Hércules a Licas y le arrojaría como pequeña piedra de la otra parte del monte»³¹. Es más, en la decisiva escena de su muerte los términos en que se describe están diseñados para hacernos empatizar con el noble gigante, al que se compara de nuevo con Hércules:

Los villanos, ya ciertos de su vitoria, con unos gruesos cordeles le ataron los pies y manos, y luego, como los pigmeos que quisieron matar al fiero hijo de Alcúmena, subieron por encima de su cuerpo como si fuera por un monte y con diversas y villanas armas, cayados, piedras, azadones y otros instrumentos, le quitaron la vida, aunque si no le hubieran ligado fuera imposible³².

Estas hercúleas comparaciones son las que dominan en la mente del lector, por aparecer en escenas tan decisivas como la de la muerte del gigante, pero eso no debe hacernos olvidar que el narrador también vuelve a equiparar a Alasto con el malvado Polifemo³³. Es decir, implícita y explícitamente Alasto se describe en forma antitética, ya como un terrible y fiero gigante (Polifemo), ya como un héroe admirable (Hércules).

²⁸ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 312.

²⁹ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 214.

³⁰ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 310.

³¹ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 310.

³² Vega Carpio, *Arcadia*, p. 324.

³³ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 312 y 324.

Esta caracterización es consistente con el físico y comportamiento de Alasto, pues aunque es un «nuevo Encélado»³⁴ —otro horrible monstruo—, su físico no es desagradable más que en la grandeza, como insiste el interesado dirigiéndose a Crisalda:

No te turbes, y si la grandeza de mi persona te espanta, asegúrete la compostura de mi cuerpo. Porque si la hermosura es, como allá dicen vuestros sabios, una unión de miembros, yo soy verdaderamente hermoso, pues tengo el rostro proporcionado al cuerpo, las facciones iguales, los brazos conformes, sin que otra cosa desigual se parezca.³⁵

La bella no parece, sin embargo, muy convencida, pues le percibe como un «monstro, parto de la tierra de Egipto o algún otro prodigio de las montañas inhabitables»³⁶. Fuera como fuere su discutida apariencia externa, en su personalidad Alasto se muestra como un dechado de virtudes. Es generoso, pues le ofrece a Crisalda cuanto posee, y le da

infinitas piedras, oro y plata, que aquel siglo se debía de parecer a éste en conquistar con piedras, que las mujeres tienen grandísima semejanza a los diamantes en labrarse unos con otros. Sin esto, la trujo de aquellas cosas que tenía para su regalo: castañas enjutas en sus erizos mismos, madroños rubios entre sus verdes hojas, membrillos pálidos, sabrosas nueces, conservados nísperos y, en tejidas encellas de torcidos mimbres, los naterones blancos con la pura miel virgen que en los nativos panales de huecos alcornos había cogido.³⁷

Estos ofrecimientos y regalos proceden de la tradición del cortejo rústico³⁸, que podía caracterizar tanto al terrible Polifemo ovidiano como a los melancólicos enamorados de las *Églogas* virgilianas, pero el Fénix sitúa a Alasto más cerca de los últimos, pese a que la apariencia del gigante tenga algo de polifémica. Y es que Alasto es piadoso —reprende a Crisalda cuando esta culpa a los dioses de sus desdichas³⁹— y sabio —testigos son sus sentencias y su impresionante lapidario⁴⁰—, amén de cortés y galante enamorado⁴¹. Atesorando todas estas virtudes, Alasto es magnánimo en el sentido etimológico de la palabra, pues tiene un alma tan grande como su corpachón, y es capaz de un enorme sufrimiento: «Esperaba Alasto su venida con tanto sufrimiento que sólo pudiera caber en pecho tan grande»⁴². Además, ha logrado ser así sobreponiéndose a las influencias desfavorables de una violenta concepción y una educación agreste. Como señalamos arriba, Alasto nace en condiciones trágicas, pues es el fruto de una violación y un castigo divino: tras haber sido raptada y violentada por Júpiter, la ninfa madre de Alasto volvió al servicio de Diana hasta que la diosa notó que estaba embarazada, con lo que

³⁴ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 215.

³⁵ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 216.

³⁶ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 215.

³⁷ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 316.

³⁸ Montesinos, 1967, pp. 173-175.

³⁹ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 215.

⁴⁰ Vega Carpio, *Arcadia*, pp. 313-314.

⁴¹ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 311.

⁴² Vega Carpio, *Arcadia*, p. 310.

así por haberle servido violada su castidad como por cumplir el estatuto de sus leyes, que en un mármol blanco de la puerta con letras de oro tenía esculpidas, convirtiola en monte (pena de la que este crimen cometía), y esto a causa de que jamás creyó sus inocentes satisfacciones. Llegado el mes del parto, porque esto sería el sétimo, por particular intento de Júpiter se abrió aquel monte, naciendo yo de su admirable pesadumbre.⁴³

Tras este traumático comienzo, Alasto se cría en una situación que presagiaba, al menos tanto como su concepción y parto, una naturaleza salvaje:

Criáronme al principio algunas ninfas de estos valles, hallándome allí solo llorando, como a Remo y Rómulo Fáustulo y Laurencia. Y después, viendo de la suerte que crecía, dejáronme temerosas donde con leche de monteses cabras, nemorosas ciervas y silvestres osas fui criado hasta que tuve razón y discurso para buscar mi vida.⁴⁴

Este ambiente, junto con su naturaleza gigantesca, le impone a Alasto una «bárbara condición»⁴⁵ que, sin embargo, no consigue forzarle a la maldad, pues el prodigio es un ejemplo del vencerse a sí mismo que tanto apreciaba la moral áurea. Alasto consigue siempre reprimir sus impulsos violentos, como enfatiza el narrador en dos ocasiones, una al ver delante de sí, en medio de su furia (ha descubierto que Crisalda y los villanos le han engañado), a la amada que le muestran pensando amansarle:

Y no se engañaron, porque apenas Alasto puso los ojos en ella cuando templó su ira, como aquel animal que tiene humano el rostro, que después que ha muerto algún hombre va corriendo a beber en alguna fuente, y hallándose en el agua de naturaleza a su parecer semejante, llora, suspira y, finalmente, bramando, desde una alta peña se arroja desesperado en el mar furioso. Alasto, pues, vio en el rostro de Crisalda el mismo suyo, y, enternecido el corazón, se arrepintió de haberle dado disgusto. Tanta es la fuerza del poderoso amor, que hasta en los fieros corazones de los bárbaros pone conocimiento, blandura y humildad.⁴⁶

Aunque el pasaje da cuenta del mérito de Alasto, no es lo que más enfatiza, ya que, al subrayar la naturaleza dulcificadora y civilizadora del amor, presenta al gigante en términos relativamente desfavorables, pues lo sitúa en el campo semántico de lo animal, de lo monstruoso («el animal que tiene humano el rostro» es la manticora de Plinio⁴⁷) y de lo salvaje⁴⁸. Sin embargo, estas connotaciones no se hallan presentes en la otra ocasión en la que Alasto consigue dominarse, pues en ella el narrador no califica negativamente el triunfo del gigante contra sus impulsos: «Bien quisiera Alasto entonces, furioso con el dolor del agravio, abrazarse con ella [la casa] y derribarla; pero, presumiendo que por ventura Crisalda había sido violentamente obligada a rompelle la

⁴³ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 220.

⁴⁴ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 220.

⁴⁵ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 322.

⁴⁶ Vega Carpio, *Arcadia*, pp. 322-323.

⁴⁷ Osuna, 1972, p. 201.

⁴⁸ Aunque, por otra parte, este amor civilizador (Jaeger, 1999) sitúa a Alasto en un nivel superior al de los villanos: de naturaleza sensible y amable, y dulcificado además por el amor, Alasto solo tiene de fiero su apariencia, mientras que los villanos mostrarán ser seres insensibles y crueles.

palabra, enfrenó su fiereza y contra su bárbara condición reprimió la cólera»⁴⁹. Frente a esa naturaleza agreste y bestial, luchando contra su nacimiento y crianza, y en claro contraste con los modelos previos —destacadamente Polifemo y Gorfostro⁵⁰—, Alasto sale vencedor, resultando en fin un personaje indefinible y paradójico, una «humana fiera»⁵¹.

De modo semejante, Lope complica los personajes de Crisalda y los villanos, que resultan ser mucho más complejos de lo que su rol de víctimas y la tradición previa hacía esperar. Aunque son personajes más sencillos que el de Alasto, ocultan dobleces en principio imprevisibles. Así, los en principio apacibles villanos que el comienzo de la fábula presenta como habitantes de una Edad de Oro resultan ser cobardes, traicioneros y crueles. Quizás el primero de estos vicios sea disculpable por el miedo que sienten ante Alasto, pero el narrador no se centra en esta disculpa, recreándose más bien en describir la bajeza de los villanos. Así, cuando Alasto entra en la choza donde se celebran los desposorios, la reacción de los campesinos es francamente ridícula, y la prisa de los parientes de Crisalda en esconderse detrás de la bella, despreciable⁵². Lo primero se confirma en el banquete que sigue a esta escena, en el que los cómicamente timoratos villanos ven presagios de su muerte en cada movimiento del ya pacífico y cortesano gigante: «Era de ver el miedo con que los labradores estaban, y muchos que después vinieron, porque jamás levantaba el brazo para tomar alguna cosa que no se juzgasen por muertos»⁵³. En cuanto a lo segundo, se percibe en los comentarios del narrador sobre los padres de Crisalda:

Ellos, que con el ansia de morir no dejaban doncella en la aldea que no le dieran, alabaron su magnanimidad, comparándole al león, que a los rendidos perdona, y dijeron que se sentase a la mesa y comiese, en tanto que venía quien los desposase⁵⁴.

Sobre cobardes y egoístas, los villanos se revelan aquí traidores, inclinándose ante quien han engañado y para quien estaban tramando la muerte. Porque los villanos estaban urdiendo hace tiempo algún «engaño o lazo con que sin peligro le pudiesen dar la muerte»⁵⁵, concretamente «un pozo profundísimo y cubierto de hierbas que había de sepultar engañosamente el cuerpo del ignorante monstruo»⁵⁶. Se trata de un ardid quizás legítimo dada la difícil situación en que se encuentran, pues piensan que Alasto —al que han traicionado y enfurecido— destruiría el pueblo si se enfrentaran abiertamente con él. Sin embargo, el narrador no presenta estas disculpas, eligiendo más bien enfatizar la traición de los villanos, como se percibe en la reiteración del campo semántico del engaño («engaño», «engañosamente») y, sobre todo, en la escena de la

⁴⁹ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 322.

⁵⁰ Gorfostro es el también ovidiano cíclope de la *Segunda parte de la Diana*, de Alonso Pérez, que inspiró en parte el de Lope (Alonso Miguel, 2002).

⁵¹ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 312.

⁵² Vega Carpio, *Arcadia*, p. 322.

⁵³ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 323.

⁵⁴ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 323.

⁵⁵ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 312.

⁵⁶ Vega Carpio, *Arcadia*, pp. 316-317.

terrible muerte del gigante, que se remata con una alusión a la reacción de los villanos tras ella:

Con este regocijo se celebró aquella noche la boda de Orfindo, que por el triste suceso había estado tan cerca de precipitarse como el pastor Galicio; y, venida la mañana, fueron al monte, donde en la cueva de Alasto hallaron infinitas riquezas⁵⁷.

El cruento y significativo detalle de las «villanas armas», el «regocijo» con que celebran el asesinato, la mención final del botín —abajo trataremos el tema de la codicia de Crisalda— y, sobre todo, la comparación con la escena de Hércules y los pigmeos, coloca al lector de parte del desgraciado gigante, y le hace lamentar su muerte a manos de los despreciables villanos.

Aunque no tan clara, la caracterización de Crisalda también sigue este esquema de inversión del papel esperado por los lectores. La pastora aparece al comienzo como una típica doncella desvalida y un tanto melancólica, una naturaleza delicada que busca la «triste soledad por dulce entretenimiento»⁵⁸. Incluso muestra el recato y timidez propios de una ninfa al enterarse de que Alasto la ha sorprendido en ciertos «descuidos» propios de la soledad de los bosques de los que el gigante ha sido «buen testigo»⁵⁹, es decir, que Alasto la ha visto lavándose los pies desnudos⁶⁰. Sin embargo, Crisalda muestra que puede ser engañosa, decorando por tres veces sus mentiras de amor con diversas prendas que recibe encantado el enamorado gigante⁶¹. Es cierto que sus sensaciones de miedo, aunque erróneas, disculpan el comportamiento de Crisalda, pero el Fénix no deja ahí la caracterización de la ninfa, y elige darle una pincelada que nos hace volver a considerar la moral de la bella. Crisalda es codiciosa, pues al recibir los regalos de Alasto toma sin miedo los más valiosos y redobla, esta vez ya sin la excusa del pavor, sus promesas, llegando incluso a cobrarle «alguna voluntad» a su membrudo e inocente galán:

Hizo a todo la pastora su cumplimiento, y de las piedras tomó las que le agradaban, que para esto sólo le faltó miedo. Y, como le viese noble, cobrole alguna voluntad, aunque para tan gran cuerpo era pequeña. Y, alabándole mucho su liberalidad y cortesía, le dio la palabra de tratar con sus padres el casamiento, y que dentro de pocos días tendrían efeto sus deseos⁶².

Este detalle complica el personaje de Crisalda, obligando al lector a plantearse la moral de la situación: el horrible pero amable Alasto se enamora de una pastora y entra en contacto con seres humanos que, por temor a su fiera apariencia, deciden engañarle y matarle. Lope se complace en colocar a los personajes en una situación insoluble: por mucho que se esfuerce y reprima sus instintos, el gigante sucumbe porque su fiera apariencia externa hace temer a Crisalda lo peor, puesto que Alasto la ha colocado en lo que a ella se le antoja como un callejón sin salida —la ha acorralado, piensa ella, para violarla—. El gigante está condenado de antemano porque se ha enamorado de una

⁵⁷ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 324.

⁵⁸ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 214.

⁵⁹ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 215.

⁶⁰ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 216.

⁶¹ Vega Carpio, *Arcadia*, pp. 309-310, 311 y 312.

⁶² Vega Carpio, *Arcadia*, p. 316.

ninfa muy alejada de él en apariencia física, y esa inevitable distancia es lo lleva a Crisalda a engañarle: la ninfa no acepta al gigante porque se deja llevar por sus prejuicios, que le dictan que el hecho de que Alasto sea un gigante significa que es un monstruo violador de doncellas, por lo que Crisalda solo cree tener abierta la puerta del engaño. Ninguno de los dos personajes puede fácilmente condenarse como responsable del terrible final, y ningún lector puede extraer una fácil moralina de una fábula diseñada para provocar una profunda reflexión moral.

Por tanto, Lope ha manipulado sus fuentes y las expectativas de los lectores para fomentar el conflicto moral en la mente del lector. Este efecto es el que explica las peculiares interrupciones con que el Fénix siembra el texto de la fábula, y en particular las de los lectores ficticios: si las interrupciones proporcionan espacio para la reflexión, fomentándola, los comentarios de los pastores sirven de modelo para nuestra reacción. Es decir, como lectores internos, Olimpio, Julia, Enareto y compañía nos indican cómo tenemos que recibir la historia, es decir, de modo activo y polémico: como ellos, los lectores debemos tomar posiciones a favor de uno u otro personaje o posibilidad, rebelarnos ante determinados clichés, aplicar lo que sucede en la historia al mundo que nos rodea y, en todo caso, discutir siempre lo que pensamos con los otros miembros del grupo, o con nosotros mismos. Es decir, en la fábula como en el resto de la *Arcadia*, Lope propone una lectura activa y reflexiva, una recepción consciente de los recursos que utiliza el narrador (clichés y fuentes), una asimilación responsable que provoque dilemas morales en el lector⁶³. Un lector que extraiga, naturalmente, un placer intelectual de ello.

Podemos ofrecer dos hipótesis para explicar los motivos que llevaron a Lope a esta propuesta estética, que además ofrecen la ventaja de hallarse relacionadas con el contexto de desarrollo de la prosa narrativa durante el XVI. La primera sostendría que Lope optó por una estética de la interrupción y la complicación moral para recrear el ambiente cortesano que evocaba la ficción pastoril. La ilusión de aludir bajo la rústica corteza del disfraz pastoril a refinadas cortes contemporáneas fue uno de los atractivos de los libros de pastores áureos, como sugiere el propio Lope en el «Prólogo»⁶⁴. Y es que la ficción pastoril gozaba de especial aceptación entre las clases señoriales⁶⁵, lo que, a su vez, provocaba la curiosidad del resto de la sociedad por enterarse de qué pasaba en los palacios cuyas costumbres y peripecias contaban los libros de pastores, al menos según afirmaban las obras con sus ostentosas llamadas a la lectura en clave⁶⁶. Pues bien, los corros de lectores que incluye Lope en su *Arcadia* les proporcionan a los que compran el libro impreso la ilusión de pertenecer a una comunidad lectora como la muy exclusiva y cercana para la que se creó el texto, o al menos eso suponían con más o menos acierto los lectores del libro. Es decir, las interrupciones y la complejidad moral

⁶³ Podríamos avanzar otras hipótesis para explicar esta complejidad moral. Cabría relacionarla, por ejemplo, con uno de los temas más queridos por Lope: el choque entre los valores morales y el todopoderoso amor, que hace que los yerros sean dignos de perdonar.

⁶⁴ Vega Carpio, *Arcadia*, p. 149.

⁶⁵ Hermenegildo, 2001, pp. 26-27.

⁶⁶ Alonso Cortés, 1930; Chevalier, 1974, pp. 45-46; Fernández-Morera, 1982, p. 19; Senabré, 1987, pp. 86-90.

que las fomenta servirían para recrear en el nuevo mundo de la imprenta la intimidad entre autor y lector propia del ambiente del manuscrito cortesano⁶⁷.

En segundo lugar, la lectura reflexiva y autoconsciente que fomentan interrupciones y complejidad moral responde a otra consecuencia del desarrollo de la imprenta durante el siglo XVI: la polémica sobre la ficción y el temor de ciertos moralistas hacia los supuestamente nefastos efectos del enfrascarse en la lectura. Como explica Barry W. Iff⁶⁸, la imprenta permitió el desarrollo de una ficción en prosa que se podía recibir de modo silente e individual, lo que algunos consideraban peligroso porque estos textos, y sobre todo el nuevo modo en que se leían, fomentaban la identificación entre lector y ficción. Esta conexión, sigue Iff, no era fácil en épocas anteriores, en las que la ficción se escribía en verso (lenguaje alejado del propio del pensamiento del lector, y marcado como artificial) y, además, se leía en voz alta y normalmente en grupo, con lo que el lector podía distinguir la voz del texto de la de su interior, y además contar con los modelos de reacción de los otros receptores. En un contexto en que el libro impreso era todavía una innovación tecnológica relativamente reciente, y en el que existía una polémica acerca de los efectos de la ficción que llevó hasta el extremo de lograr prohibirla⁶⁹, las innovaciones de Lope podrían responder a este ambiente: si la lectura en grupo junto a otras personas cuyas reacciones podemos usar como plantillas para modelar la nuestra constituía un antídoto ante el peligro, los lectores internos de la *Arcadia* nos proporcionan ese modelo. Por otra parte, la constante distracción de las digresiones evitaría la peligrosa identificación con la trama, disminuyendo el efecto de la misma en mentes predispuestas a excesos quijotescos. Además, la complejidad moral de la historia, rompiendo clichés y expectativas, fomentaría una lectura autoconsciente y reflexiva que también evitaría la identificación con la trama. Es decir, los recursos lopescos funcionarían como una especie de brechtiano «efecto alienación» del tipo del que Alfredo Hermenegildo ha propuesto para los interludios de las comedias de Lope de Rueda⁷⁰.

Ciertamente, Lope no mostró nunca una preocupación explícita por los efectos de la identificación entre lector y texto, por lo que esta propuesta debe permanecer en el terreno de la hipótesis. Parece más prudente sostener la primera, así como argumentar que los recursos que aporta el Fénix a la narrativa tienen por objetivo buscar un nuevo tipo de placer estético, más reflexivo y autoconsciente, permitido por el nuevo público lector. Esta ilusión de intercambio cortés, esta «conversación virtual» es sola una de las características técnicas de la estética narrativa de la *Arcadia*. Hemos visto ejemplificada en la fábula de Alasto cómo Lope construyó su novela a base de ecos temáticos, pues la historia de Alasto y la ninfa Crisalda refleja en *mise en abyme* la trama central de la *Arcadia*, es decir, el desgraciado amor de Anfriso y Belisarda. El Fénix llama nuestra atención sobre el particular —ya hemos indicado que Anfriso y Alasto son parientes—, pero además los paralelos son evidentes: la engañosa apariencia física de Alasto (monstruo, pero gentil) nos recuerda las apariencias que engañan a Anfriso cuando cree que Belisarda le ha sido infiel; la locura de amor del celoso Galicio refleja la de Celio y

⁶⁷ Ruiz Pérez, 2009, p. 53.

⁶⁸ Iff, 1985, p. 10.

⁶⁹ Moll, 1974.

⁷⁰ Hermenegildo, 2001, p. 55.

anticipa la del propio Anfriso, al final de la novela. También hemos comprobado cómo Lope combina esta compleja estructura cromática con numerosas y extensas interrupciones de la acción, tanto principal como secundaria. Es una característica que Lope recogió de varias tradiciones narrativas del siglo XVI y que desarrolló y elevó a marca de la casa. La llevaría al paroxismo de la digresión en las riquísimas *Novelas a Marcia Leonarda*. Como la *Arcadia*, obra en que esta técnica se encuentra en su germen, estas novelas exigen un lector autoconsciente que reflexione sobre lo que se le cuenta y sobre su papel en el relato, conciencia que, paradójicamente, le permita dejarse arrastrar por la ilusión de pertenecer a una comunidad virtual en la que goza de intimidad intelectual con el narrador y con otros lectores ficticios. Comprender esta estética tal y como la deja ver la fábula de Alasto y Crisalda permite mostrar que la *Arcadia* no es ni una especie de miscelánea ni una novela monstruo, obra de un dramaturgo metido a novelista e inferior técnica y moralmente a Cervantes. Si evitamos estos clichés de la crítica y exploramos la técnica del Fénix como una opción estilística consciente podemos comprender la novelística de Lope, y lo que tiene en común con otros autores del momento, como Cervantes o Suárez de Figueroa. De este modo, Lope y su *Arcadia* se revelan como decisivos en el paso de la narrativa del XVI a la del siglo siguiente, en el que el propio Fénix y Cervantes desarrollarían las innovaciones estilísticas de esta fábula de Alasto y de la *Arcadia*.

Referencias bibliográficas

- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, «Sobre Montemayor y la *Diana*», *Boletín de la Real Academia Española*, 17, 1930, pp. 353-362.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro, «La metamorfosis del cíclope», en *Poéticas de la metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*, eds. G. Cabello Porras y J. Campos Daroca, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, pp. 273-283.
- ANTONUCCI, Fausta, «“Acomode los versos con prudencia”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 9, 2009, www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/addenda/antonucci_3.pdf.
- , «La segmentación métrica: estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 4, 2010, pp. 77-97.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «Lope de Vega ante la novela», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 33-54.
- , «Divagaciones lopescas: a propósito de las *Novelas a Marcia Leonarda*», en *Actas del congreso «El Siglo de Oro en el nuevo milenio»*, eds. Carlos Mata y Miguel Zugasti, vol. I, Pamplona, Eunsa, 2005, pp. 3-18.
- BADÍA HERRERA, Josefa, «La versificación dramática en la génesis de la “comedia nueva”: estudio de una muestra de la colección teatral del conde de Gondomar», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. Xavier Tubau, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, pp. 51-112.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Edad de Oro*, 26, 2007, pp. 91-145.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel, «Coloquio de los perros», en *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 539-623.
- , *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

- CHEVALIER, Maxime, «La *Diana* de Montemayor y su público en la España del siglo XVI», en *Creación y público en la literatura española*, eds. Jean-François Botrel y Serge Salaün, Madrid, Castalia, 1974, pp. 40-55.
- DÄLLENBACH, Lucien, *The Mirror in the Text*, trans. Jeremy Whiteley y Emma Hughes, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- FERNÁNDEZ MORERA, Darío, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, London, Tamesis, 1982.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Introducción», en *Las cuatro comedias*, de Lope de Rueda, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 9-67.
- IFE, Barry W., *Reading and Fiction in Golden Age Spain. A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- JAEGER, Stephen, *Ennobling Love: In Search of a Lost Sensibility*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1999.
- Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1999.
- LÓPEZ GRIGERA, María Luisa, «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega*, 4, 1998, pp. 178-191.
- MCGRADY, Donald, «Introducción», en *Lope de Vega. Prosa, I. Arcadia. El peregrino en su patria*, ed. Donald McGrady, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, pp. IX-XXIV.
- , «Las fuentes de *Las fortunas de Diana* de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 13, 2007, pp. 93-116.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 97-103.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996.
- MONTERO, Juan, «Estudio preliminar», en *La Diana*, de Jorge de Montemayor, Barcelona, Crítica, 1996, pp. IX-XCIII.
- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967.
- MORBY, Edwin S., «La *Arcadia* de Lope. Ediciones y tradición textual», *Ábaco*, 1, 1969, pp. 135-233.
- OSUNA, Rafael, *La «Arcadia» de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1972.
- PROFETI, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa*, Kassel, Reichenberger, 2002.
- PUTNAM, Michael C. J., *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the «Aeneid»*, New Haven, Yale University Press, 1998.
- ROMERO BARRANCO, Violeta, «Más páginas olvidadas de la *Arcadia* de Lope de Vega: una nueva variante en la edición valenciana de 1602», *Anuario Lope de Vega*, 13, 2007, pp. 153-162.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis, 2006.
- , «Introducción», en *Arcadia, prosas y versos*, de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 11-140.
- SENABRE, Ricardo, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987.
- SOBEJANO, Gonzalo, «La digresión en la prosa narrativa de Lope y en su poesía epistolar», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, eds. Emilio Alarcos Llorach y M. V. Conde, vol. II, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983, pp. 469-494.
- TATEO, Francesco, «Introducción», en *Arcadia*, de Jacopo Sannazaro, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 7-54.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012.
- , *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- , *La Filomena*, 1621, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, pp. 1-349.
- , *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.
- , *El Peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, «Erudición trasmutada, tradición e innovación en la *querelle des femmes* de la *Arcadia* de Lope de Vega», *eHumanista*, 24, 2013, pp. 240-254.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», *El escritor y la escena*, 6, 1998, pp. 45-63.
- , «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 169-205.

*

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. «El dilema moral en la prosa de ficción del siglo XVI: Alasto, «humana bestia» de la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega». En *Criticón* (Toulouse), 120-121, 2014, pp. 73-88.

Resumen. Uno de los textos clave para entender la renovación literaria que se llevó a cabo en la prosa del siglo XVI es la *Arcadia* (1598), de Lope de Vega. Hoy en día la crítica reconoce la popularidad que tuvo entre los españoles del siglo siguiente, pero no la atrevida propuesta estética que subyace al texto. Este artículo examina la propuesta de Lope centrándose en una de las historias intercaladas de la *Arcadia*, la «Fábula de Alasto y Crisalda» y resaltando en ella dos características estilísticas relacionadas: el uso de la interrupción y la invitación a la reflexión moral.

Palabras clave. Vega Lope de, interrupciones, complejidad moral, uso de las fuentes.

Obra estudiada. Fábula de Alasto y Crisalda (*Arcadia*)

Résumé. L'un des textes essentiels pour comprendre la rénovation littéraire qui a été menée à bien dans la prose du XVI^e siècle est la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega. La critique reconnaît aujourd'hui la popularité que cette œuvre a eue parmi les Espagnols du siècle dernier, mais non la proposition esthétique hardie qui sous-tend l'écriture du texte. Le présent article examine la proposition de Lope en se concentrant sur une des histoires intercalées de la *Arcadia*, la «Fable d'Alasto et Crisalda», et en mettant en valeur dans celle-ci deux caractéristiques stylistiques intimement liées: l'usage de l'interruption et l'invitation à la réflexion morale.

Mots-clés. Vega Lope de, interruptions, complexité morale, usage des sources.

Œuvre étudiée. Fábula de Alasto y Crisalda (*Arcadia*)

Summary. One of the key texts that allows us to understand sixteenth-century prose and its innovations is Lope de Vega's *Arcadia* (1598). Nowadays, critics recognize the popularity that the *Arcadia* enjoyed among readers from the following century, but not the daring aesthetic that runs through the text. This article examines Lope's aesthetic proposal by focusing on one of the intercalated stories in the *Arcadia*, the «Fable of Alasto and Crisalda», and underlining in this fable two related stylistic traits: Lope's use of interruptions and his invitations to moral reflection.

Keywords. Vega Lope de, interruptions, moral complexity, use of literary sources.

Work studied. Fábula de Alasto y Crisalda (*Arcadia*)

El *De rege* de Juan de Mariana (1599) y la cuestión del tiranicidio: ¿un discurso de ruptura?

Alexandra Merle

Université de Caen - ERLIS

El *De rege et regis institutione*¹, publicado poco tiempo después de la muerte de Felipe II, en 1599, por Juan de Mariana, fue considerado casi desde la época de su primera publicación como un texto audaz, cuando no escandaloso y, en gran medida, es visto hasta nuestros días como singular. Su autor, jesuita polígrafo, fue calificado no pocas veces de rebelde² o de pensador visionario, precursor de corrientes políticas que se desarrollaron siglos después de su tiempo³. Estos juicios que, a pesar de su diversidad, tienen en común la voluntad de hacer de Mariana un pensador distinto de sus coetáneos, se basan en gran parte en el tratamiento de una cuestión particular en el *De rege*: la del tiranicidio. En efecto, tanto el escándalo suscitado en los primeros años del XVII por los capítulos VI y VII del primer libro del *De rege* y el rechazo de que fue víctima la obra

¹ El título completo de la obra es: *Ioannis Mariana Hispani e Soc. Iesu, De rege et regis institutione libri III. Ad Philippum III Hispaniae Regem Catholicum. Anno 1599. Cum privilegio. Toleti, Apud Petum Rodericum typo Regium.*

² Opinión que también se funda en otras obras, en particular el texto conocido como *Discurso de las enfermedades de la Compañía*, redactado hacia 1605, y el *De monetarum mutatione* (publicado con otros ensayos en 1609 bajo el título de *Joannis Mariana septem tractatus*). Para Jesús Mejías López, por ejemplo, Mariana es «un pensador contra su tiempo» y en su vida hay «mucho de ruptura e innovación, algo de extranjería voluntaria y no poco de marginación» (2007, p.7).

³ Para muchos autores de finales del XIX, Mariana fue un precursor del liberalismo; en 1898 Joaquín Costa hizo de él un partidario de la propiedad colectiva (en *Colectivismo agrario de España*). Más recientemente, Luis Sánchez Agesta, quien publicó en 1981 la traducción española del *De rege* que manejamos, considera a Mariana como padre del constitucionalismo, y José Rubio-Carracedo (2007) ve en él un precursor de Rousseau. Harald E. Braun (2013, p.146) constata que las interpretaciones modernas «han distinguido en su pensamiento corrientes proto-democráticas o proto-constitucionales» y que todavía hoy se suele considerarle como un «precursor humanista de la democracia parlamentaria occidental del siglo XX».