

HISPANISTISCHES KOLLOQUIUM

herausgegeben von

Wolfgang Matzat
Wolfram Nitsch
Gerhard Penzkofer
Gerhard Poppenberg
Bernhard Teuber
Christian Wehr

Band 5

Wolfram Nitsch · Christian Wehr · Hg.

Artificios

Technik und Erfindungsgeist in der spanischen
Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung von



Umschlagabbildung:

Juanelo Turriano (eigentlich: Pedro Juan de Lastanosa):
Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas (1564–1575)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6121-6

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 7

Erfindungen in Theorie und Fiktion

WOLFGANG MATZAT

Natura artifex:

Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Natur im Siglo de Oro 11

CHRISTOPH STROSETZKI

Die alten und die neuen Erfindungen.

Zwischen Mythos, Lobesrhetorik und Ursachenforschung 25

ROBERT FOLGER

De inventoribus: Alfonso de Toledos *Inventionario* (1467)

und Alvar Núñez Cabeza de Vacas *Nafragios* (1542/1555) 39

GERHARD PENZKOFER

Lazarillo bei den Thunfischen

oder die amerikanische Erfindung der Perspektive 63

Artifzien der Schrift

GLORIA CHICOTE

La imprenta: una simbiosis poético-tecnológica

en la literatura popular impresa del Siglo de Oro 101

XUAN JING

Aura und artificio. Schriftfiktionen im Siglo de Oro 111

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

El artificio y la novela pastoril:

la *Arcadia* (1598), de Lope de Vega, como máquina 127

HANNO EHRLICHER

Autorschaft, Artifizium und Theatralität bei Cervantes und Avellaneda 137

STEPHAN LEOPOLD

Vom ingenio zum artificio.

Zur metaleptischen Textstrategie des *Don Quijote* 163

HARM DEN BOER	
La confusión de lo nuevo: artificios verbales frente a los mecanismos de la bolsa en José de la Vega y su <i>Confusión de confusiones</i> (1688)	187
CHRISTOPHER D. JOHNSON	
Graciáns <i>artificios</i> : zwischen Theorie und Praxis	199
<i>Optische und nautische Apparaturen</i>	
CHRISTIAN WEHR	
Vom Entdecken zum Erfinden. Inszenierungen der astronomischen Wende bei Saavedra Fajardo, Quevedo und Gracián	219
LINDA BÁEZ RUBÍ	
<i>Ut pudeat non credere</i> : Artificios ópticos e hidráulicos en la ciencia católica de la Nueva España	233
KIRSTEN KRAMER	
<i>Artificio</i> und <i>ingenio</i> . Schrifttechniken und nautische Wissenspraktiken als Kulturtechniken der Welterschließung in Góngoras <i>Soledades</i>	257
JÖRG DÜNNE	
<i>Artes de navegar – Artes de narrar</i> . Raumkonstitution und die Glaubwürdigkeit des Erzählens in Cervantes' <i>Persiles</i>	281
<i>Theatrale Techniken</i>	
STEFAN SCHRECKENBERG	
<i>El amor como artificio</i> . Liebe und/als Technik in der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts	303
WOLFRAM AICHINGER	
«Casar imposibles». <i>Las manos blancas no ofenden</i> und das komische Artifizium Calderóns	321
SABINE FRIEDRICH	
Die Inszenierung der Theatermaschine als theatrales Spektakel. Die Aufführung von Calderóns <i>El mayor encanto, amor</i> (1635)	347
WOLFRAM NITSCH	
Feuergehäuse. Artillerie und Pyrotechnik bei Quevedo	365

Einleitung

Nach Auskunft des Bakkalaureus Sansón Carrasco fanden bei den ersten Lesern des *Don Quijote* nur wenige Abenteuer des Helden so großen Gefallen wie jenes, das sich um eine Walkmühle dreht¹. Diese zur Tuchherstellung eingesetzte Maschine, im Spätmittelalter Triebfeder einer ersten industriellen Revolution und Zielscheibe eines Maschinensturms *avant la lettre*, kommt dem Ritter von der Traurigen Gestalt und seinem Begleiter allerdings erst in den Blick, nachdem sie eine ganze Nacht lang ihr metallisches Stampfen vernommen haben. Das unheimliche Geräusch spornt Sancho Panza schon in der Dunkelheit dazu an, eine erste List zur Bändigung seines Herrn zu ersinnen. Um ihn von einem verwegenen Angriff abzuhalten, legt er Rocinante heimlich eine Fußfessel an und behauptet, die plötzliche Erstarrung des Pferdes sei ein warnender Wink des Himmels. Don Quijote hingegen ist erst nach Tagesanbruch dazu in der Lage, ein zur Walkmühle passendes Abenteuer zu imaginieren. Wenn er an seinem Heldenmut zweifle, so herrscht er seinen durch die Verwechslung belustigten Knappen an, dann solle er ihm die sechs lauten Schlegel des Räderwerks in sechs wilde Rabauken verwandeln. Die erst spät als solche erkannte technische Anlage setzt also den Erfindungsgeist beider Protagonisten in Gang. Während der eine den gewaltigen Maschinenlärm mit einer listigen Machination quittiert, phantasiert der andere eine Rückverwandlung der mechanischen Schlagwerkzeuge in jene menschlichen Akteure, an deren Stelle sie längst getreten sind.

Für beide Pole dieser Episode, den erfinderischen Kunstgriff wie die technische Erfindung, wird im Siglo de Oro der Ausdruck *artificio* verwendet. Seine Konjunktur in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit zeigt an, dass Technik und Erfindungsgeist im Weltreich der Habsburger mit gleichem Nachdruck und oft in einem Zug zur Sprache kommen. Auf der einen Seite ist in der Traktatliteratur der Epoche beständig von technischen Neuerungen die Rede. Wie insbesondere Nicolás García Tapia dargelegt hat, werden in Schrift und Bild zahllose Erfindungen entworfen oder beschrieben². Sie betreffen die Gebiete der Architektur (Festungsbau, Gartengestaltung), der Kriegskunst (Artillerie, Heeresorganisation) und des Verkehrswesens (Navigation, Brückenbau) genauso wie die Bereiche der Medientechnik (Kartographie, Kryptographie), der Optik (Camera obscura, Teleskop), der Körperbeherrschung

¹ Vgl. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, hrsg. v. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1998 (Biblioteca clásica), Kap. I.20 u. II.3, bes. S. 648.
² Siehe etwa Nicolás García Tapia, *Técnica y poder en Castilla durante los siglos XVI y XVII*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1989; *Ingeniería y arquitectura en el renacimiento español*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989 (Historia y sociedad, 11).

Antonio Sánchez Jiménez

El artificio y la novela pastoril:
la *Arcadia* (1598), de Lope de Vega, como máquina

Tradicionalmente, la historiografía de la literatura española ha relegado obras como la *Arcadia* (1598)¹, el gran libro de pastores de Lope de Vega, a una especie de purgatorio. Allí, los textos se debatían por elevarse y escapar apoyados en los rasgos de genio de su autor, pero tendían a volver a caer lastrados por la estética en que los concibió, nocivamente influido —si no obligado y violentado— por el pésimo gusto del momento. Este patrón crítico se ha aplicado a obras tan dispares como la poesía cancioneril de Jorge Manrique, las comedias mitológicas o el *Persiles*, pero ha afectado con especial intensidad al género bucólico. Los críticos han atacado con dureza el supuesto «dilettantismo estético» de los libros de pastores², textos condenados al «callejón sin salida del virtuosismo»³ cuya artificiosidad denunciaba George Ticknor analizando la *Arcadia* lopesca⁴. Esta opinión abarca la totalidad de la llamada novela pastoril y ha prevalecido durante muchos años⁵. Afortunadamente, su influencia decayó cuando los trabajos de Francisco López Estrada⁶ y Bruce Wardropper⁷, seguidos por los estudios monográficos de Juan Bautista Avalle-Arce⁸, Rafael Osuna⁹ y el propio López Estrada¹⁰, propusieron una evaluación más mesurada del género.

- 1 Lope de Vega Carpio, *Arcadia. Prosas y versos* (1598), ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, 2012.
- 2 Marcelino Menéndez Pelayo, «La novela pastoril», en: *Orígenes de la novela*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, t. 2, pp. 185–346, aquí p. 185.
- 3 Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, trad. R. de la Serna, Madrid: Revista de Occidente, 1940, p. 170.
- 4 George Ticknor, *History of Spanish Literature* (1849), Nueva York: Frederick Ungar, 1965, t. 2, pp. 118–119.
- 5 Luis Beltrán Almería, «Una aproximación a la novela pastoril hispana», en: *Parnaso de dos mundos: de literatura española e hispanoamericana en el Siglo de Oro*, ed. J. M. Ferril, C. Rovira, Madrid: Iberoamericana, 2010, pp. 331–350, aquí p. 332.
- 6 Francisco López Estrada, *La Galatea de Cervantes: estudio crítico*, Tenerife: Universidad de la Laguna, 1948.
- 7 Bruce W. Wardropper, «The Diana of Montemayor: Reevaluation and Interpretation», en: *Studies in Philology* 47 (1951), pp. 126–144.
- 8 Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid: Revista de Occidente, 1959.
- 9 Rafael Osuna, *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1972.
- 10 Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid: Gredos, 1974.

Al rechazar la lectura tradicional, estos estudiosos interpretaron la idea del supuesto «artificio» y «artificiosidad» de los libros de pastores como un juicio de valor estético y optaron por alejarse de él. Es la actitud adecuada para aproximarse al género sin prejuicios, pero no obstante vamos a plantear el problema de forma diversa, inspirada por el coloquio «*Artificios: Technik und Erfindungsgeist in der Spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*» (Colonia, 29 de septiembre–2 de octubre de 2014) en que vio la luz este trabajo. Más que repudiar la idea del artificio, vamos a retomarla, aplicándola como una metáfora para explicar algunos aspectos clave de la *Arcadia*. Concretamente, vamos a desarrollar la idea del libro como artificio y sus consecuencias, y vamos a aplicar al análisis de un pasaje de la *Arcadia*, la fábula de Alasto y Crisalda. Esta digresión de la novela lopesca nos servirá para ejemplificar una de las características más llamativas de la obra y, en general, de los libros de pastores, la interrupción, rasgo que examinaremos a la luz de la idea del artificio. A continuación nos centraremos en el contenido de la novela para examinar la constante tensión entre naturaleza y artificio que se vive en la *Arcadia*, tensión que nos servirá para regresar a la metáfora del artificio y para reflexionar sobre la función de la artificiosidad en la obra.

Como hemos avanzado, cuando la crítica decimonónica usa la idea de artificio para comentar un texto está aplicando un juicio de valor, y concretamente uno basado en la estética realista del momento. Es decir, «artificio» no es un concepto meramente descriptivo que signifique de modo neutro: «hecho por mano del hombre». Más bien, «artificio» se encuadra en un binomio muy marcado ideológicamente. En él, lo natural se opone a lo artificial, lo real, a lo irreal, lo original, a lo derivado, lo auténtico, a lo falso, lo vigorosamente masculino, a lo amaneradamente pedantesco. Como es sabido, esta estética resultó muy influyente en una tradición crítica que entendía que el realismo era característico del alma y de la literatura de Castilla y España. Se trata de una tradición dominante que veía realismo en el *Cantar de mio Cid*, en *La Celestina*, en el *Quijote* y en aquellas creaciones de Lope (la comedia nueva, los romances, algunos sonetos, el *Isidro*) en las que el genio y la pasión del autor se sobreponían heroicamente a las tendencias extranjerizantes, a la artificiosidad que dominaba en la época.

Hoy en día los críticos se alejan de esta construcción ideológica, conscientes de que toda creación literaria es un artificio, todo libro, una máquina, pues tan artificiales son un libro de églogas italianizantes como una novela realista. Ambos son construcciones estéticas e ideológicas que además han pasado por lo que Walter J. Ong¹¹ llamó la «tecnologización de la palabra», es decir, la escritura. Y, por supuesto, las églogas y la novela son máquinas no solo porque son el resultado de este proceso de tecnologización del lenguaje, sino también porque están contenidas en un objeto cuya artificialidad era mucho más evidente

¹¹ Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982), London: Routledge, 2000.

en el siglo XVI que en el XIX: el libro impreso. Es decir, estas obras han sido impresas usando una tecnología que en 1598 todavía era relativamente nueva y que todavía despertaba suspicacias, como ha puesto de relieve Barry W. Iff¹². Estas máquinas, estos libros, han pasado por una prensa de caracteres móviles fundidos, han sido impresos en un papel resultado de una transformación tecnológica no menos compleja, han sido cosidos y encuadernados, han sido aprobados y distribuidos mediante un intrincado sistema jurídico y comercial, y pueden ser descifrados solamente gracias a la tecnologización de la palabra arriba aludida. En suma, las dos creaciones son artificios o, si se quiere, máquinas. Las églogas y la novela realista tienen todo esto en común. Pero, por supuesto, se apoyan en premisas estéticas diversas, y entre las de la novela realista encontramos un pacto ficcional que propone olvidar la artificiosidad de la obra. Es decir, todos los libros son artificios, pero algunos pretenden no serlo, en su totalidad o en parte, camuflándose ante los lectores en una especie de artificioso trampantojo verbal.

Acudir a la metáfora de la máquina ayuda a entender tanto el efecto de la *Arcadia* como algunas peculiaridades técnicas de la obra: la interrupción y la *mise en abyme*. Las insistentes interrupciones de la novela han sido notadas por los críticos, e incluso censuradas por algunos que ha visto en ellas un rasgo más de la supuesta incapacidad de Lope para novelar, un monopolio que según AVALLE-ARCE detentaría Miguel de Cervantes¹³. El estudioso argentino ha notado en este «primer experimento novelístico de Lope» que es la *Arcadia* una tendencia a abandonar súbitamente el hilo argumental, al «salto abrupto», a incluir insertos como el libro V y su erudición, que según AVALLE-ARCE «poco tiene que ver con el resto»¹⁴. Dejemos de lado el intrincado debate acerca de la erudición lopesca y el no menos complejo que atañe a su pertinencia, y concentremos en lo que tienen en común los elementos que critica AVALLE-ARCE, que son unas técnicas que aparecen con frecuencia en la *Arcadia*: la erudición, las digresiones, el *entrelacement* y las interrupciones en general. Estas características forman, más que una «poética de lo digresivo»¹⁵, una «poética de la interrupción»¹⁶ por la que Lope obstaculiza constantemente la diégesis, inaugurando

¹² Barry W. Iff, *Reading and Fiction in Golden Age Spain. A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

¹³ Según AVALLE-ARCE «Lope sintió algo rayano en la fascinación del neófito» (*La novela pastoril* (n. 8), p. 131), exageración que el crítico argentino parece considerar necesaria para encarecer a Cervantes. Y es que «Avalle-Arce le concede al Fénix la monarquía cómica, pero en novela la gloria pertenece exclusivamente a Cervantes» (Antonio Sánchez Jiménez, «Introducción», en: Lope de Vega, *Arcadia* (n. 1), pp. 12–140, aquí p. 91).

¹⁴ Juan Bautista AVALLE-ARCE, «Lope de Vega ante la novela», en: *Anuario Lope de Vega* 4 (1998), pp. 33–54, aquí pp. 33 y 40.

¹⁵ Gérard Milhe Poutingon, *Poétique du digressif. La digression dans la littérature de la Renaissance*, Paris: Classiques Garnier, 2012.

¹⁶ Antonio Sánchez Jiménez, «La poética de la interrupción en las *Novelas a Marcia Leonarda*, en el proyecto narrativo de Lope de Vega», en: Valentín Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV–XVII)*, Barcelona: Studia Aurea/ Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 99–114.

un procedimiento muy característico de la prosa áurea que llevarían a su culmen el *Guzmán de Alfarache* y, por supuesto, el *Quijote* y las *Novelas a Marcia Leonarda*. Para no perdernos en esta práctica, que se generalizó durante el primer cuarto del siglo XVII, centrémonos ahora en el hecho de que procede de la *Arcadia*, pues en el libro de Lope el rasgo es previo a lo que la tradicionalmente se entendía como el origen de la tendencia (el *Guzmán*)¹⁷ y a lo que se suele considerar su culmen, o incluso su paroxismo (las *Novelas a Marcia Leonarda*)¹⁸.

Y, dentro de la *Arcadia*, fijémonos concretamente en un episodio que ejemplifica esta práctica de la interrupción y que nos permite indagar acerca de su función en la novela lopesca: la fábula de Alasto y Crisalda¹⁹. Esta fábula es una digresión que aparece en los libros primero y segundo, en los que uno de los protagonistas, Menalca, se la cuenta a los demás pastores para disimular ante Olimpio y darle la impresión de que estaban hablando de otra cosa, y no de él. La fábula que cuenta Menalca tiene una clara relación temática con la trama central de la *Arcadia*, pues trata los amores del gigante Alasto y la ninfa Crisalda, que al igual que los de los protagonistas de la obra, Anfriso y Belisarda, acaban en tragedia por culpa de los celos. Esta fábula de inspiración clásica, que es en sí una digresión en la trama de la *Arcadia*, es interrumpida a su vez en tres ocasiones: dos como consecuencia de los comentarios jocosos de los pastores que la escuchan y una más provocada por la irrupción de otro personaje afectado —como el gigante Alasto y el protagonista de la obra, Anfriso— por la locura de amor.

Hemos examinado en otro lugar estas tres interrupciones²⁰, comparándolas con algunas célebres del *Quijote* y concluyendo que en la *Arcadia* Lope practica una estética de la interrupción, incluyendo con frecuencia paradas que contribuyen a dar profundidad moral a la obra. Estas interrupciones exigen en el lector una reflexión que debe imitar la de los lectores internos —Alcino, Isbella, Leonisa y Olimpio—, que debaten animadamente algunos aspectos de la fábula:

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

- 17 Antonio Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», en: *Edad de Oro* 1 (1982), pp. 65–103, aquí p. 89.
 18 Rafael Bonilla Cerezo, «Máscaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*», en: *Edad de Oro* 26 (2007), pp. 91–145, aquí p. 111.
 19 Para un elenco exhaustivo y una clasificación de las digresiones de la *Arcadia*, véase el trabajo de Gonzalo Sobejano, «La digresión en la prosa narrativa de Lope y en su poesía epistolar», en: Emilio Alarcos Llorach/M. V. Conde (eds.), *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1983, t. 2, pp. 469–494, esp. p. 473.
 20 Antonio Sánchez Jiménez, «El dilema moral en la prosa de ficción del siglo XVI: Alasto, «humana bestia» de la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega», en: *Crítica* 120–121 (2014), pp. 73–88, aquí pp. 84–86.

reacción. [...] 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. [...] 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 lector. Un lector que extraiga, naturalmente, un placer intelectual de ello²¹.

Además, propusimos que algunas de estas interrupciones, las que se deben a los comentarios del público interno que escucha con nosotros la fábula, producen un efecto particular en el lector:

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 moral²².

Esto nos llevó a sostener que en la *Arcadia* Lope recurrió a la estética de la interrupción en parte para recrear el ambiente cortesano que evocaba la ficción pastoril, pues

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 que las fomenta servirían para recrear en el nuevo mundo de la imprenta la intimidad entre autor y lector propia del ambiente del manuscrito cortesano²³.

Adoptar la metáfora de la *Arcadia* como máquina nos permite aclarar esta hipótesis: uno de los atractivos de la obra de Lope era que supuestamente abría la puerta a los salones de los duques de Alba a los lectores anónimos que la adquirían. Estos podían así compartir las intimidades y delicados sentimientos de los aristócratas, como si formaran parte del encumbrado círculo de la corte ducal. Y es que la *Arcadia* afirmaba ser un texto en clave que tenía acceso exclusivo a la vida sentimental del palacio, en una afirmación que ya era tradición en el género pastoril²⁴.

Estos rústicos pensamientos, aunque nacidos de ocasiones altas, pudieran darla para iguales discursos si, como yo fui el testigo de ellos, alguno de los floridos ingenios

21 *Ibid.*, p. 84.

22 *Ibid.*, p. 78.

23 *Ibid.*, pp. 84–85.

24 Narciso Alonso Cortés, «Sobre Montemayor y la *Diana*», en: *Boletín de la Real Academia Española* 17 (1930), pp. 353–362; Servio, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii bucolica et georgica commentarii*, ed. Georgivs Thilo, Lipsiae: B.G. Teubneri, 1887, p. 2; Lope de Vega Carpio, *La Dorotea* (1632), ed. Donald McGrady, Madrid: Real Academia Española, 2011, acto II, escena 2, pp. 93–94.

de nuestro Tajo lo hubiera sido. Y si en esto, como en sus amores, fue desdichado su dueño, ser ajenos y no propios de no haber acertado me disculpe, que nadie puede hablar bien en pensamientos de otros. Si alguno no advirtiese que a vueltas de los ajenos he llorado los míos, tal en efeto como fui quise honrarme de escribirlos, pues era imposible honrarlos, acomodando a mis soledades materia triste, como quien tan lejos vive de cosa alegre. ¿Y qué pudo dar una Vega tan estéril que no fuesen pastores rudos? Que así lo parecerán a quien los imaginaré míos, sin penetrar el alma de sus dueños. (*Arcadia*, pp. 149-150)

De hecho, para muchos críticos esta ilusión de intimidad que proporcionaban las lecturas en clave explica decisivamente el éxito de los libros de pastores²⁵. Los lectores querían saber cómo amaban, cómo hablaban, cómo expresaban en verso sus delicados sentimientos los grandes personajes de la corte. El libro de pastores era una especie de «máquina de presencia» que les permitía asistir de modo virtual a las conversaciones cortesanas que querían oír, como hizo en la novela el mago Dardanio, que gracias a un terrible conjuro consiguió que Anfriso viajara por el aire para presenciar oculto el fatídico encuentro entre Belisarda y Olimpio (pp. 412-426). Precisamente para poner en marcha el artificio de presenciar a voluntad las intrigas amorosas de palacio, como Anfriso con la magia de Dardanio, resultaba imprescindible la artificiosidad que censuraban los críticos tradicionales en los libros de pastores. En primer lugar, esto es así gracias a las interrupciones de los lectores internos que escuchaban la fábula del gigante y la ninfa. Este artificio de la interrupción fomentaba la sensación de pertenecer a una comunidad de lectores, de estar escuchando la historia de Alasto y Crisalda entre los refinados pastores de la Arcadia/Alba de Tormes. Por tanto, si adoptamos una perspectiva influida por ideas decimonónicas, las interrupciones pondrán de relieve el carácter ficticio, de artificio, del texto. Pero este artificio resulta indispensable para poner en marcha la «máquina de la presencia» y llevar a los lectores en *mise en abyme* a la Arcadia de Lope.

En segundo lugar, la *Arcadia* resulta artificial porque pretende con grandes esfuerzos proporcionar esa impresión de artificialidad. Es decir, Lope se esfuerza por infundir en los lectores la idea de que están ante algo refinado, complejo, elegante, en una palabra: cortesano. Por atenernos a nuestra metáfora, la *Arcadia* quiere dar la impresión de que es una máquina, una máquina que nos transporta a un mundo exclusivo y exquisito. Esta impresión resulta constante en una novela de título tan marcado como *Arcadia*: no estamos aquí en el Esla, en las orillas del Tajo o del Tormes, sino en la tierra de Teócrito. Pero además la sensación resulta evidente desde el pasaje inicial del libro, que vamos a analizar en cierto detalle.

La *Arcadia* se abre con una extensa descripción del escenario en que se desarrollará la acción de la obra, un *locus amoenus* que ha estudiado Christian

25 Maxime Chevalier, «La Diana de Montemayor y su público en la España del siglo XVI», en: Jean-François Botrel/Serge Salauin (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid: Castalia, 1974, pp. 40-55, aquí pp. 45-46; Ricardo Senabre, *Literatura y público*, Madrid: Paraninfo, 1987, pp. 86-90.

Andrés²⁶. Aquí Lope pinta con detenimiento los ríos, árboles y prados del lugar, adornado por numerosas flores que el Fénix describe con detalles sacados de la mitología clásica (pp. 176-178). De hecho, la metáfora de la pintura no es ociosa, pues Lope la emplea con cierta insistencia en el pasaje. Así, el monte Ménalo «entre los altos robles y nativas fuentes parece a los ojos de quien le mira desde lejos un agradable lienzo de artificiosa pintura», los campos tenían tantos colores que parecía que se estuviera usando uno de esos «vidrios triangulares» que hacen que todas las cosas parezcan teñidas de «diversos cambiantes y tornasoles», hasta el punto que el prado parecía un modelo para el pintor Pausanias: «Allí pudiera bien aquel pintor antiguo que, enamorado de Glicera, fue el primero que contrahizo con el pincel las flores de sus guirnaldas, imitar muchas que pusieran en cuidado su ingenio y sus colores» (pp. 175-176). Estas referencias pictóricas dibujan un paisaje artificioso, una naturaleza «vencida del arte», para citar un verso de la décima preliminar que Luis Rosicler escribió para la novela (p. 172). El resultado de esta técnica es un paisaje helenizante en el que parece verosímil la presencia de «faunos y hamadriades» (p. 178) y en el que la naturaleza aparece por doquier domeñada y adaptada a un gusto elegante que la transforma en un escenario apropiado para los delicados amores de los personajes. La tópica imagen de los nombres de enamorados inscritos en los troncos de los árboles se convierte en una metáfora muy apta para describir la impresión que nos proporciona este pasaje: «apenas en toda la espesura se hallara tronco sin mote escrito en el liso papel de su corteza tierna» (p. 178). Es decir, el ambiente de la *Arcadia* está totalmente subordinado a los amores cortesanos para los que sirve de trasfondo. Lope recurre a cuadros, a artefactos ópticos y a árboles inscritos porque le interesa poner de relieve la artificialidad de un paisaje: en la *Arcadia*, la naturaleza funciona como papel en el que el ser humano inscribe sus artificios.

Este pasaje inicial es totalmente representativo del resto de la novela. Lope puebla la *Arcadia* de referencias artísticas y de guiños a un público al que invita a sentir que los refinados espacios que les presenta reflejan los ambientes cortesanos en que se mueven los personajes de que son supuesto trasunto los pastores de la *Arcadia*. Así, el Fénix incluye salas y decoración del palacio ducal en Alba de Tormes en el libro V de la obra²⁷ y puebla los bosques de la novela de artificios: en el libro I encontramos el lapidario de Alasto (pp. 313-316), en el II, los tres monumentos del bosque (pp. 331-335), en el III, la galería de retratos y poemas del sabio Dardanio (pp. 386-411), en el IV, la gallarda nau-maquia (pp. 558-572), en el V, los ornados palacios de las artes liberales (pp.

26 Christian Andrés, «El *locus amoenus* en la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega: intertextualidad y sensibilidad artística», en: María Cruz García de Enterría (ed.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998, pp. 153-161.

27 Antonio Sánchez Jiménez, «Furor, mecenazgo y enérgeia en la *Arcadia* (1598): Lope de Vega y los frescos de Cristoforo Passini para el palacio del Gran Duque de Alba», en: *Etiópicas* 10 (2014), pp. 55-110.

587-644). Además, encontramos metáforas pictóricas muy semejantes a las del comienzo de la novela a lo largo del texto, como en el libro II, en el que Lope vuelve a describir un paisaje en términos artísticos: «En medio de este cuadro que de la maestra naturaleza estaba hecho, no sin afrenta y confusión del arte, con vistosa frente resplandecía el templo de la silvestre diosa, labrado de las entrañas mismas de aquel monte, más abundante de mármoles que Paro» (p. 287). En todos estos ejemplos Lope no trata de soslayar la artificiosidad o de introducir elementos refinados con descuido y *sprezzatura*. Al contrario, el Fénix pone de relieve los artificios, como ocurría en la descripción inicial, a la que conviene volver para observar cómo la cierra el poeta: «Este es, pastores del dorado Tajo, el teatro de mi historia, que ya sabéis que es obligación del que comienza alguna la descripción del lugar donde sucede» (p. 180). Lope subraya aquí la ficcionalidad del discurso introduciendo un elemento metaliterario, una reflexión sobre los preceptos retóricos, que pedían que el autor describiera el escenario antes de comenzar con la diégesis. Además, el Fénix lo hace con una palabra tan marcada como «teatro», que aunque usa aquí en su sentido etimológico subraya la conexión entre el paisaje descrito y la artificialidad: en los términos en que lo expone Lope, el paisaje de la *Arcadia* no es naturaleza, sino un cuadro o un edificio clásico.

Podemos añadir que esta artificialidad es una de las características esenciales de la narrativa «idealista»²⁸ del Siglo de Oro, y en particular de los libros de pastores. Aunque tal vez la *Arcadia* sea artificial en grado sumo. Prueba de ello es el hecho, antes señalado, de que Lope no sitúe explícitamente su obra en territorio español, sino en la *Arcadia* clásica, y sobre todo el hecho de que la novela provocara una polémica que se cebó, en parte, en la artificiosidad de la obra. Conocemos esta controversia porque el Fénix respondió a las críticas en la dedicatoria «A don Juan de Arguijo» de la edición de 1602 de las *Rimas*, donde encontramos que, entre otros muchos reproches de alguno de los enemigos del poeta, «a la *Arcadia* objetan el afecto»²⁹. Es decir, en palabras de Felipe B. Pedraza Jiménez³⁰, algunos contemporáneos criticaban en la obra precisamente «la afectación». En el paratexto citado Lope les responde aduciendo que la prosa del libro es «poética» y que por tanto el estilo le es propio, como muestra con el ejemplo de Sannazaro y como sostiene defendiendo la descripción que abre la obra, cuyos epítetos y amplificaciones justifica³¹.

Sin embargo, el afán de Lope por contrarrestar a sus enemigos no debe hacernos perder de vista el hecho de que la *Arcadia* es una obra afectada, en el sentido de «artificiosa». El Fénix no asume ese rasgo en la dedicatoria de las *Rimas* porque viene de sus rivales, a los que le interesa apabullar. Y tampoco lo asume porque poner de relieve tan descarnadamente la artificialidad destruiría

28 Rey Hazas, «Introducción a la novela del Siglo de Oro» (n. 17).

29 Lope de Vega Carpio, *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, t. 1, pp. 132-153, aquí p. 135.

30 *Ibid.*, t. 1, p. 134.

31 *Ibid.*, t. 1, pp. 135-136.

una de las paradojas en las que se asienta la obra: en teoría, la *Arcadia*, como toda égloga, nos presenta un ambiente simple y pastoril, es decir, natural, en el que se mueven «rústicos pastores, hablando mal y sintiendo bien, desnudos de artificio y de vestidos» (*Arcadia*, p. 181). No obstante, ya hemos visto que el modo en que se describe esta supuesta simplicidad natural es absolutamente artificioso, pues la elegancia del ambiente, estilo y sentimientos sugiere que, como anticipaban los preliminares, los pastores reflejan nobles personajes históricos. Con todo, la paradójica relación entre lo natural y lo artificial es constante en la obra, y podemos recurrir de nuevo a la metáfora de la máquina para contribuir a explicarla. La *Arcadia* es una máquina de la presencia que nos introduce en el mundo de la corte ducal, pero es un artificio que presenta unidos el artefacto y su efecto, el vehículo y el destino, y estos dos elementos muestran cualidades antitéticas. El vehículo que nos lleva al palacio de Alba debe ser opaco, es decir, debe llamar la atención sobre su artificialidad, sobre su carácter de máquina, pues Lope encarece así su habilidad y el resultado. De ahí las numerosas metáforas artísticas y parte de la artificialidad estilística de la obra. Pero tras embarcarnos en la máquina y ponerla en funcionamiento con la lectura, la opacidad debe desaparecer. Y es que el destino virtual de esta máquina debe ser transparente, es decir, debe dar lugar en algún momento a la ilusión de que estamos presenciando lo que buscábamos, los sentidos pero refinados amores de palacio, y en ese momento conviene olvidar la máquina y centrarse en el objeto. En suma, para llamar la atención sobre la capacidad extraordinaria de su libro y el refinamiento de los personajes que nos lleva a conocer, Lope enfatiza la artificiosidad de la *Arcadia*; luego, para conseguir que nos metamos en la piel de Anfriso y Belisarda, le interesa más bien que olvidemos cómo hemos llegado hasta ahí, y elige subrayar la naturalidad —aunque naturalidad refinada— de los amores de los personajes.

En cualquier caso, la metáfora del libro como máquina se revela fructífera para explicar algunos rasgos importantes de la *Arcadia*. Tratando de ilustrar nuestra hipótesis de que la obra servía, entre otras cosas, para proporcionar la ilusión de presenciar exclusivos amores cortesanos, hemos usado en primer lugar la idea de la máquina para explicar las interrupciones de la novela. Así, con el paralelo del conjuro de Dardanio y con el caso particular de la fábula de Alasto y Crisalda, hemos explicado cómo las interrupciones de los lectores internos activan la máquina de la presencia, creando un efecto de *mise en abyme* que hace que los lectores se sientan equiparados al público ficticio que, como ellos, escucha la fábula del gigante y la ninfa. Es decir, la metáfora de la máquina aclara el efecto profundizador que las interrupciones operan en los lectores. En segundo lugar, hemos visto cómo la obra subraya constantemente su artificiosidad para encarecer tanto el refinamiento de los cortesanos con los que el lector desea convivir como el efecto extraordinario de un libro que se revela, en más de un sentido, como una máquina.