

Arte Nuevo

Revista de estudios áureos

I



2014

Université de Neuchâtel

unine

UNIVERSITÉ DE
NEUCHÂTEL

Institut de langues et
littératures hispaniques

ARTE NUEVO: REVISTA DE ESTUDIOS ÁUREOS

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECTOR: Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel)

EDITOR GENERAL: Adrián J. Sáez (Université de Neuchâtel)

MIEMBROS DEL CONSEJO

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

CONSEJO ASESOR EXTERNO

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

ARTÍCULOS

SUMARIO

ARTÍCULOS

ÁLVAREZ FRANCÉS, LEONOR.....	1
Fascination for the «Madritsche Apoll»: Lope de Vega in Golden Age Amsterdam	
ANTONUCCI, FAUSTA	16
Para una relectura intertextual de <i>El médico de su honra</i> de Calderón	
JANSEN, JEROEN.....	40
That is Where God Comes in. Jacob Duym's <i>Ghedenck-boeck</i> (1606) as Argumentative Discourse	
MORTIER, BIANCA DU.....	64
In Search of the Origins of the <i>huik</i> : Did the Spanish Play a Part in Its Introduction?	
RONCERO, VICTORIANO.....	75
The Spanish-Dutch War in Spanish 17th Century Painting and Theater	
SCHOKKENBROEK, JOOST C. A.	85
Co-operation in Times of War? Basque Expertise and Dutch Entrepreneurship in Arctic Whaling, 1612-1642	
SÁEZ, ADRIÁN J.	96
Más sobre Saavedra Fajardo en las luchas de papel del siglo XVII: la <i>Carta de un holandés</i>	
TRAMBAIOLI, MARCELLA.....	106
<i>El amigo hasta la muerte</i> de Lope de Vega y <i>El gallardo español</i> de Miguel de Cervantes: entre intertextualidad y proyección autobiográfica	
HORST, DANIEL R.	134
The Duke of Alba: The Ideal Enemy	

RESEÑAS

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO.....	155
Cortijo Ocaña, Antonio, <i>La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega</i> , Barcelona, Anthropos, 2013. ISBN: 978-84-15260-59-2. 253 páginas	

RUIZ PÉREZ, PEDRO.....	157
García Reidy, Alejandro, <i>Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega</i> , Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013. ISBN 978-84-8489-743-9. 440 páginas	
SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO.....	162
Fernández, Laura y Gonzalo Pontón, <i>Lope de Vega. Comedias. Parte XI</i> , 2 vols., Madrid, Gredos, 2012. ISBN: 978-84-89790-00-1. 1074 y 1025 páginas	
SÁEZ, ADRIÁN J.....	170
Couderc, C., y H. Tropé (ed.), <i>La tragédie espagnole et son contexte européen (xvie-xviiie siècles)</i> , Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013. [Travaux du Centre de Recherche sur L’Espagne des XVI ^e et XVII ^e siècles.] ISBN: 978-2-87854-611-8. 272 páginas	

**FASCINATION FOR THE «MADRITSCH APOLLO»:
LOPE DE VEGA IN GOLDEN AGE AMSTERDAM**

Leonor Álvarez Francés
Universiteit van Amsterdam

Fascinación por el «Apolo madrileño»: Lope de Vega en Ámsterdam durante el Siglo de Oro

Fascination for the «Madritsche Apollo»: Lope de Vega in Golden Age Amsterdam

RESUMEN: El presente artículo estudia el modo en que las obras de teatro españolas en su traducción al neerlandés fueron vendidas en Ámsterdam entre 1617 y 1672, con un especial énfasis en las obras de Lope de Vega. La notable popularidad de este autor es analizada en términos cuantitativos y cualitativos; a saber, empleando datos numéricos para identificar cuántas de las obras traducidas eran suyas para después examinar la frecuencia y la manera en que fue mencionado. Este método ha demostrado ofrecer nuevas perspectivas para el estudio de las imágenes de «el otro», dado que la estrategia de venderlas como «españolas» o «neerlandesas» refleja los gustos, intereses y debates predominantes en la sociedad de entonces.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega, Siglo de Oro neerlandés, estrategias de mercado, imagología, opinión pública.

ABSTRACT: This article studies the manner in which Spanish theatre plays in their Dutch translation were sold in Amsterdam between 1617 and 1672, with an emphasis in Lope de Vega's works. His remarkable popularity is analysed in quantitative and qualitative terms; that is, employing numeric data concerning how many of the translated plays were his, while also paying attention to how often his name was mentioned and in which fashion. This method has proved insightful when studying images of «the other», for the manner of selling these translations as «Spanish» or «Dutch» reflects the reigning tastes, interests and debates in society.

KEY WORDS: Lope de Vega, Dutch Golden Age, marketing strategies, imagology, public opinion.

It is vox populi that many Spanish drama authors, with Lope de Vega as leading figure, were translated¹ in Amsterdam in the Golden Age. Their works became significantly popular in the local theatre, the Schouwburg, which triggered discussions between writers concerning the style they should be employing for their plays, either a classicist one, or that of the *nueva comedia*. With the opening of the Schouwburg in 1638, the need for theatre plays increased enormously and could not be satisfied by local writers alone. The presence of these translations has as well been analyzed as a proof of the changing taste of the public, which was undoubtedly the case; but they have never been used for further study of images of the other, of the enemy.

In her study about the images the Dutch had of the Spanish around 1650, Marijke Meijer Drees states that «there had always been [throughout the seventeenth century] admiration for Spain»² giving as an example, among other signs, the enormous amount of Dutch literature that was influenced by Spanish examples. However, her research is based on political texts and all of her sources circulated in elite and learned circles. The present paper aims to get closer to the evolution of public opinion concerning the Spanish by studying Lope de Vega's popularity as well as the manner his plays were brought in the book market of seventeenth-century Amsterdam.

Through the study of marketing strategies this article thus contributes to the field of Imagology, which originates in Comparative Literature. Image studies or Imagology is an approach that aims at surveying explicit images of the own nationality as well as those concerning the other identified groups. It was severely criticised -among others- by Wellek in 1963 for its underlying patriotism, which led to a positivistic, nationalist study, and was therefore detrimental to the research³. Accordingly, Imagology has been stripped off an essentialist point of view throughout the twentieth century and images have been progressively regarded as constructed ideas. This implies that researchers do not consider the existence of a 'Spanish character' for instance, but rather of an 'idea of what is Spanish', either conceived by the Spanish self or by other groups. In addition, the interaction and

¹ The terms 'translation/translated' and 'adaptation/adapted' will be used indistinctly in this article given that no study has been dedicated to establishing the category the great majority of these plays pertain to.

² Meijer Drees, 1997: 79.

³ Wellek, 1963.

synchronism of these ideas are taken into account when carrying out an imagological analysis, thus respecting their susceptibility to change in contact with other images and their evolution through time. In 2007 the encyclopaedic compendium *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey* assembled by editors Beller and Leerssen was published. It reviews the history of images since Antiquity, the history of the field itself, and presents its key concepts and objectives⁴.

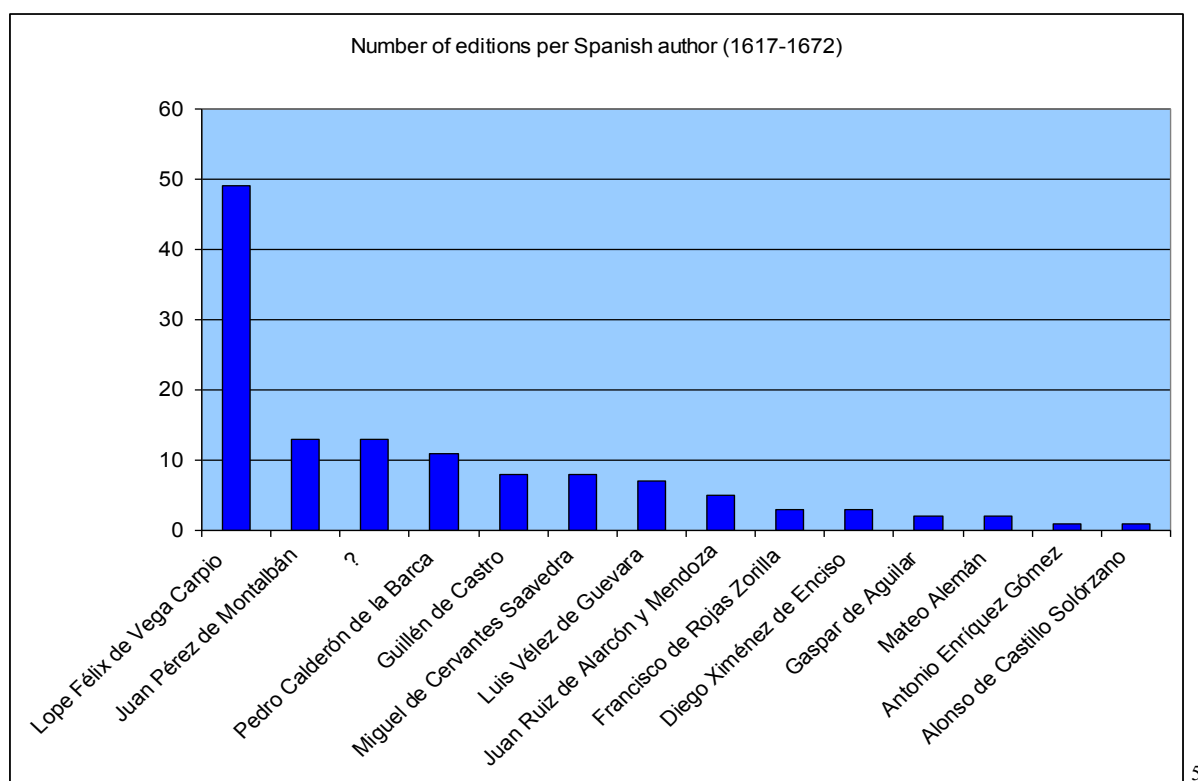
Questions I have tried to answer using my sources are: How popular was Lope de Vega? How were his plays presented? How was Lope de Vega depicted? How often was he mentioned? What can we say about Lope de Vega as a brand? And, last but certainly not least: do we see a clear difference before and after the Peace of Munster in 1648?

The present study thus attempts to analyze the evolution of the fascination for Lope de Vega and his name as a merchandise product in Amsterdam in the seventeenth century with the translated plays as main source and will present the value of this type of research for the study of images of the enemy.

LOPE DE VEGA'S POPULARITY IN SEVENTEENTH-CENTURY AMSTERDAM

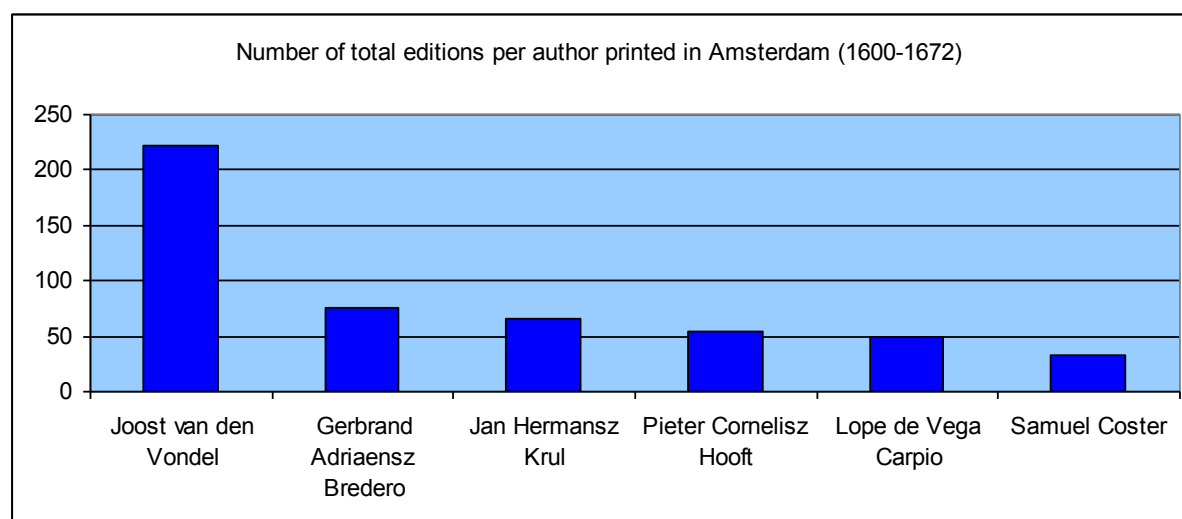
⁴ Beller and Leerssen, 2007.

Concerning the book market, other Spanish authors were no competition for him.



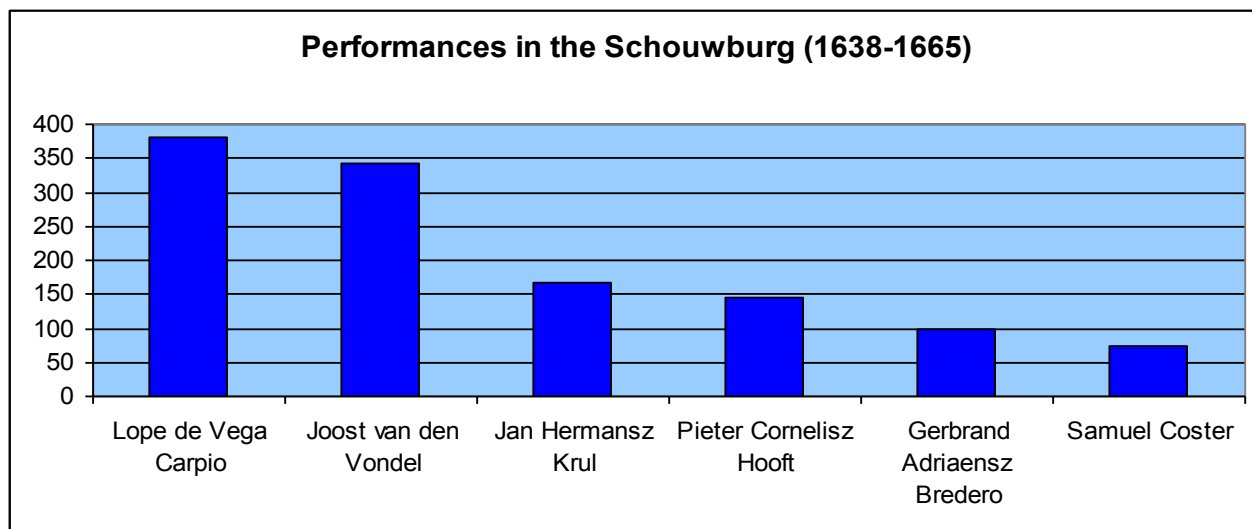
5

Even when compared to Dutch bestsellers at the time, Lope de Vega⁶ undoubtedly enjoyed great popularity (see the two graphs below). While Lope was no rival to the literary giant Vondel in the bookstores, his popularity surpasses that of Vondel and all other great writers in the Schouwburg.



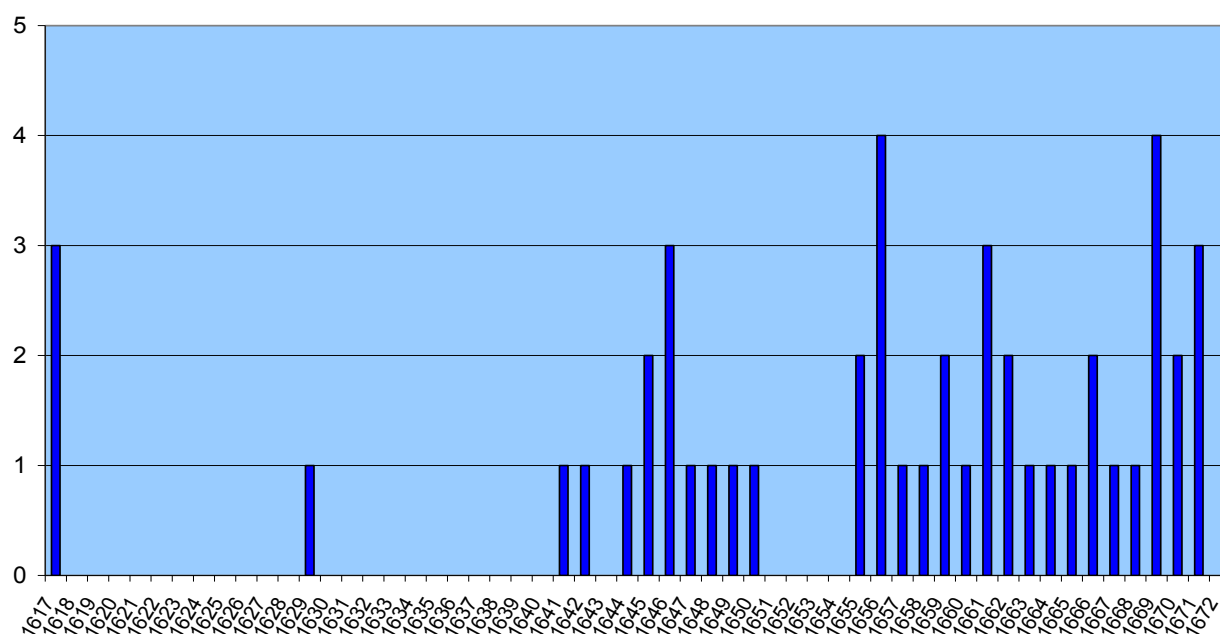
⁵ The graphs shown in this article are based on a database created by the author, unless otherwise specified. This database was composed using all secondary literature dealing with translations of Spanish drama, the database called Short Title Catalogue Netherlands and the translations themselves as primary sources.

⁶ In Lope de Vega's case this figure refers to translations.



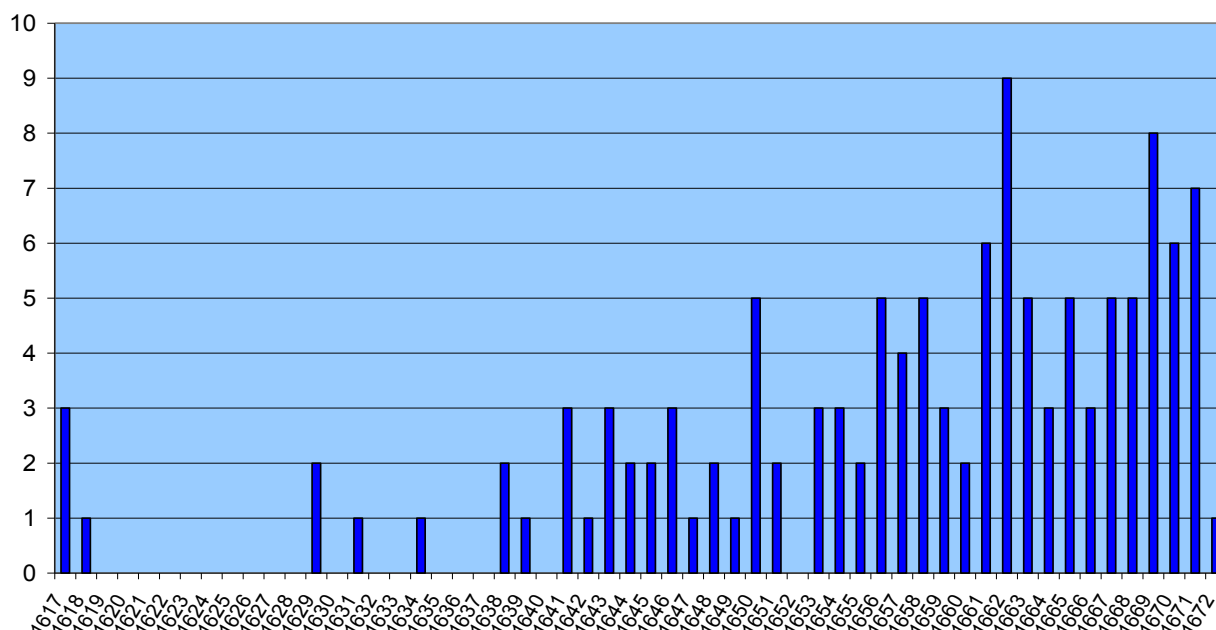
The question then arises as to when in the seventeenth century Lope de Vega was so popular.

Translations of Lope de Vega. Editions per year in Amsterdam



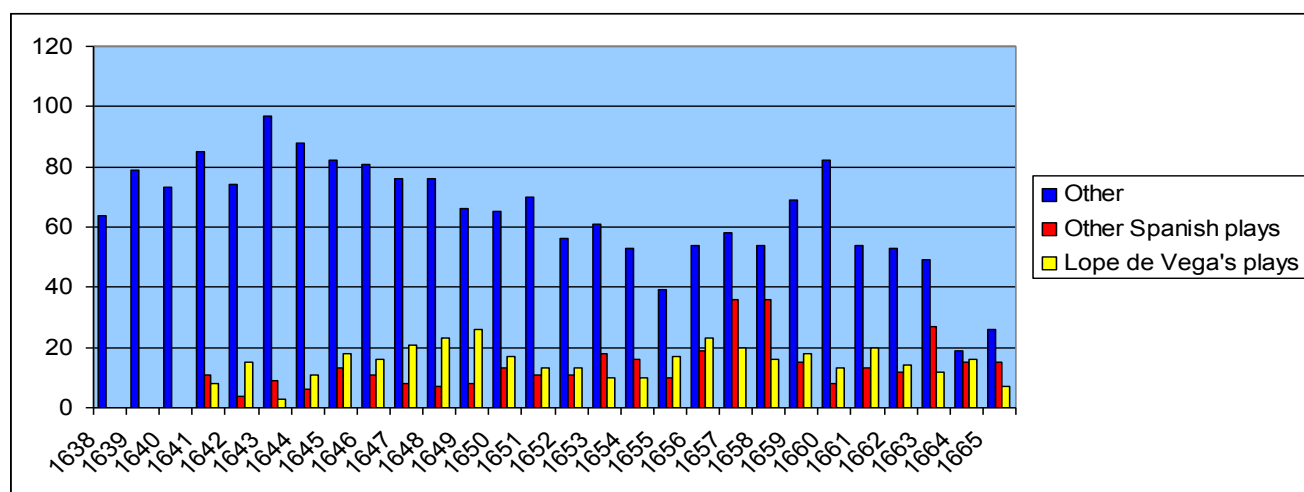
In this graph we can see how, after Rodenburgh's translations in 1617 and 1629, interest in Lope de Vega begins at the early forties and stays stable until 1671 except for a pause between 1651 and 1655, years in which other Spanish authors were translated, as we can see here:

Number of editions of translations of Spanish plays 1617-1672



It is possible that the translators wanted to try other formulas out, but since 1655 we see editions of Lope de Vega's plays every year until 1672, when the Schouwburg closed its doors for six years due to the war.

In the theatre hall, Lope de Vega's plays made their appearance in 1641, and stayed popular throughout the decades. They beat other Spanish plays in the 40s by far and were a constant in the programme of the Schouwburg.



Lope de Vega's popularity among Dutch writers is something we can analyze now through graphs, but his presence in Amsterdam was, back then, less explicit for the broader public. When studying the images the Dutch had of the Spanish in the seventeenth century, I

regard these plays as a source that has much to offer. The manner in which they were brought out in the market is a reflection of what the publisher thought was attractive to Schouwburg's audience, given his economic interests. The fact that a play was presented as Lope de Vega's or not, as Spanish or not, is an indicator of what was sought or accepted by the buyers. In what follows, I will focus on explicit references to Lope de Vega and in these plays as a commercial object.

PRAISING LOPE DE VEGA AND SPANISH THEATRE

Theodore Rodenburgh was, as many have already pointed out, the person who introduced Lope de Vega and therefore the Spanish *comedia* in Amsterdam. He did so by translating three works by the Phoenix in 1617. He was as well the first to praise him in writing, and the last one to do so until 1646, when Isaac Vos published his translation of *El amigo por fuerza*.

Rodenburgh's praise of Lope de Vega can be read in his poetry treaty *Eglentiers poëtens borst-weringh* from 1619. Note that he never mentioned the fact that he inspired himself in Lope de Vega's plays for his adaptations of *El molino*, *El perseguido* and *La escolástica celosa*. In his poetry treaty he writes:

the marvellous poet Lope de Vega Carpio (in his booklet named *Arte Nuevo de hazer comedias en este tiempo*) said that he puts Terence and Plautus away from his thoughts when he plans to write a play, adding that he does not stick to any [unity of] time, but instead subsequently arranges his chapters and mostly deals with historical subjects, judging it to be more attractive to the audience to show the whole story from beginning through the end. The same is done by all poets in England⁷.

This is, that we know of, the only mention of Lope de Vega until 1645. In this year a translation of *Laura perseguida* appeared under the title *Vervolgde Laura*. Adam Karelsz van

7 «Den treffelijcken Poët Lope de Vega Carpio, (in zijn boecxken, ghenaemt: Arte nueuo de hazer comedias en este tiempo) zeyt: dat hy Terens en Plaut uyt zijn ghedachten stelt, als hy zijn voorgenomen wercken wil rijmen: daer by voegende, dat hy zich aen geen tijdt bindt, maer voorzigtelijck zijn bedrijven verdeeldt, en meest handelende yets 't geen Historiael is, oordelende dat het bevallycker voor de aenschouwers is, het begin en 't eyndt van alle de ghevalen af te beelden. 't Zelve ghebruycken oock alle de Poëten in Enghelandt.». Rodenburgh, 1619: 47.

Germez indicates Lope de Vega's authorship in his dedication, but without further praising the Spanish writer's work⁸.

In 1646, Isaac Vos publishes *Gedwongen Vrient*, the first play to mention Lope de Vega on the title page. The paratext to the edition reads:

Here came before my eyes the spirit of the deceased, but still in living memory Apollo from Madrid and great Spanish poet Lope de Vega Carpio, brought back to life and recreated by the art lover and diligent Sir Iacobus Baroces, now gliding on Dutch wings. And while stimulating his friend of the same tongue, his never resting friend, he urged him to deliver this his *Gedwongen Vrient* to me, in order to make it revive in Dutch verses in our Theatre of Amsterdam⁹.

Only one year later, in 1647, Leonard de Fuyter would as well dedicate beautiful words to the Phoenix:

the noble fruits of the genius of the great Spanish poet *Lope de Vega Carpio*, which have received no small respect from the great monarch of Europe, who has himself cherished them, and which are known and famous in all the civilized parts of the world. When still unknown to me, on hearing them they moved and touched me so much that I dared to undertake and follow the footsteps of the God of Poets, and wanted to practice the characteristics of his wisdom. It was done by the Sir Barokus so far, he transformed them, and I put them into Dutch verses, so that our art lovers (especially you) can experience and enjoy them¹⁰.

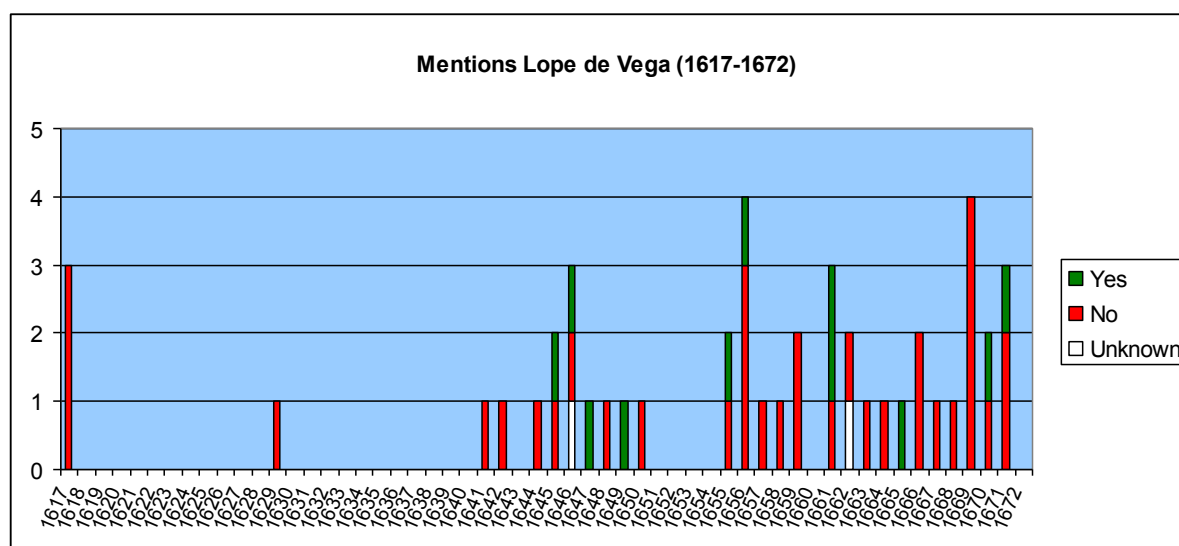
⁸ Van Germez, *Vervolgde Laura*, 7 of the dedication.

⁹ «is my de Geest van den verstorven doch eeuwich in heughnis levenden Madritsche Apoll, en grooten Spaensen Poët Lope de Vega Carpio, opgewekt en herschapen door den kunstlievenden en yverigen Heer Iacobus Baroces zwevende op Nederduytse wicken, voor mijne oogen verschenen, en al prikkelende zijn taalgenoot, en rust-besnijdende vrient, gedwongen, deeze zijne *Gedwongen Vriendt* mij over te dragen, om op onze Amsteldamsche Schouburgh in Neder-duytse Vaarzen te doen herleeven» (Vos, *Gedwongen Vrient*, A2).

¹⁰ «[...] de eelste vruchten der harssenen van den grooten Spaensche Poët *Lope de Vega Carpio*, diese in geen kleyn aensien hebben gebracht by den grootsten Staf-drager van Europa, die de selve soo gekoestert heeft, datse bekent en geroemt sijn in al de redelijkste deelen der werelt, daarse my noch onkundigh zijnde, door het gehoor soo vervoert, en doorgriefft hebben, dat ick my heb derven verstouten, dien Godt der Poëten op de hielen te volgen, om my te oeffenen inde eygenschappen sijner wijsheden, ende eyndelijck door den Heere *Barokus* soo veel te wege gebracht, dat hy deselve heeft hervormt, en ick gestelt in Nederduytse vaarze; op datse onse Konst-lievende (doch voornamelijk U.E) mochten smaaken en behagen» (De Fuyter, *Verwerde-Hof*, 2 of the dedication).

Thus 1619, 1646 and 1647 are the years in which Lope de Vega is so highly praised, a trend with no continuation after the Peace of Munster. The only other occasion in which his name is mentioned is in the reprints of these works, but never again in a first edition.

In this graph we can see when Lope de Vega was mentioned and when not¹¹.



All the green bars are thus reprints of the adaptations I have already mentioned. Only the fact that the plays mentioning him enjoyed several reprints kept Lope de Vega's name present in the theatre panorama. It is also worth pointing out that with several other plays based on Vega's original the publisher did inform the reader that the play was translated from the Spanish, but did not mention Lope de Vega's hand was behind it.

Lope de Vega's art was thus strongly present in the Schouwburg and in printed form, but his authorship and skills, after highly flattering praises before 1648, were rarely mentioned.

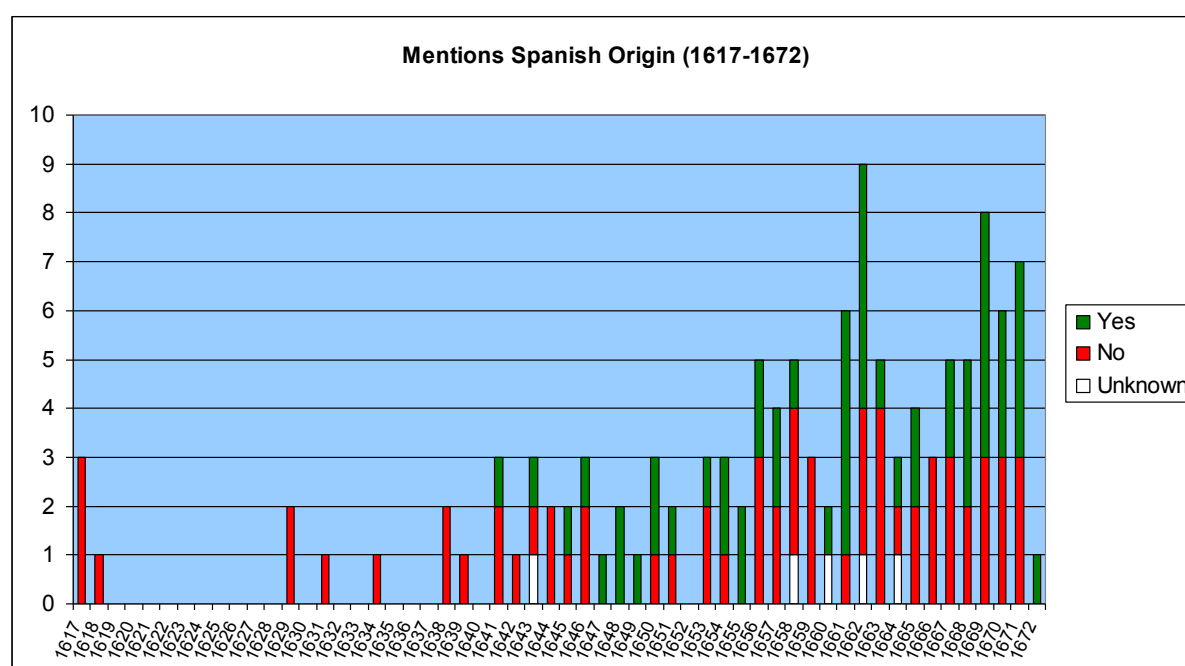
MARKETING AND THE SCHOUWBURG'S AUDIENCE

We have seen above that the fascination for Lope de Vega among Dutch authors revived, after Rodenburgh, in 1641; but what can we say about other social groups? Thanks to mentions of Lope de Vega or the Spanish origin of these translations, or precisely their absence, we can get closer to the opinion the man in the street had. This I believe because the

¹¹ In this graph as in the subsequent one, the category 'unknown' stands for editions that have not been consulted due to their location outside the Netherlands.

manner of marketing a book was determined by the publisher's economic interests, and he therefore based his decision on what he thought was attractive to most people. Looking into marketing trends thus offers a unique opportunity to peek into public opinion through a new source. So far, political pamphlets have been the main source for the study of public opinion. While it is true that authors and book sellers of pamphlets had commercial ambitions, their texts were originally written to express an individual's point of view and to manipulate public opinion rather than to reflect it¹².

As we can see, mentioning the Spanish origin of a play was quite common since 1643¹³.



We know that these plays were aimed at and reached a broad public, including people pertaining to the lower classes, because they were sold at the Schouwburg, and the theatre hall was frequented by people pertaining to varying social strata. Proof of it is that Jan Vos, who was manager of the Schouwburg between 1647 and 1667, wrote that the Schouwburg was meant for the common people to learn¹⁴. Moreover, the historian Jacob Adolf Worp

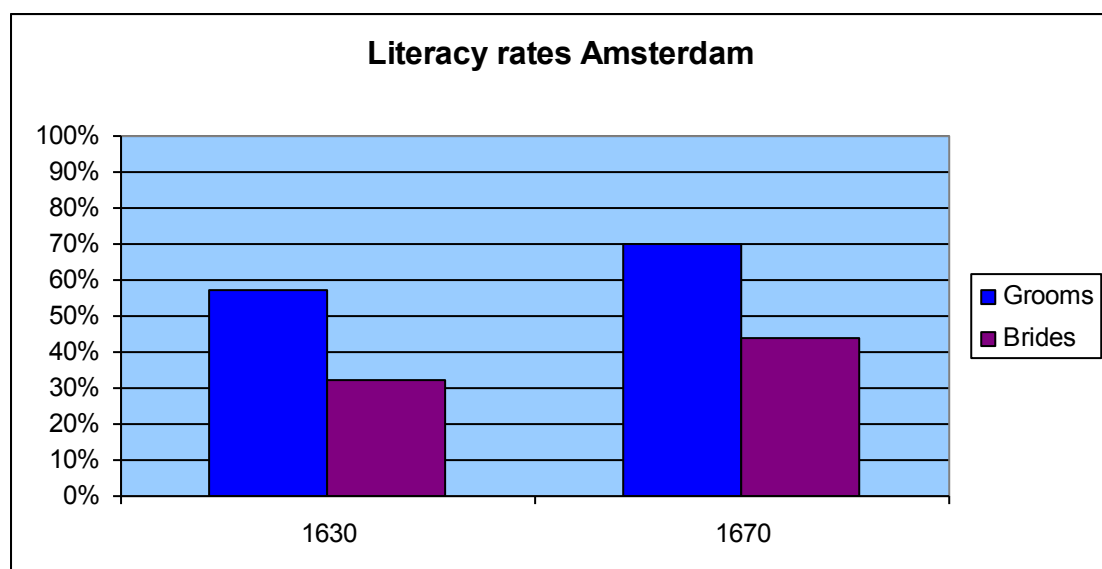
¹² Harms, 2010: 284-291.

¹³ This graph reflects the result of a search for the mention of the Spanish origin of the play for the quantitative study of trends in commercial strategies, leaving a qualitative analysis beyond the scope of this study and as a subject for my Master thesis *The Phoenix glides on Dutch wings. Lope de Vega's «El amigo por fuerza» in seventeenth-century Amsterdam* (to be published online by the University of Amsterdam: www.scriptiesonline.uba.uva.nl).

¹⁴ «De Schouwburg is voor 't oor en oog van 't volk gesticht. / Men leert hun door het spel huisnuttel schrandheden. / Zij wraakt de trouwloosheid en roemt de burgerplicht. / Welsprekendheid heeft macht om't hart als was te kneden. / Zo wordt het brein deurzult in deugd en wijs beleid. / De Laster brult vergeefs om 't

related in his *History of the Schouwburg of Amsterdam* that people ate, drank and fornicated in the Schouwburg, and that some of the common visitors were not allowed entry when there were special performances planned, for instance for the burgomasters¹⁵. Besides, the regents' primary objective was collecting funds for the two parishes that had financed the construction of the theatre hall and were the recipient of its earnings¹⁶. We are thus certain of the presence of people in the Schouwburg who came from non-intellectuals or elite circles.

The next logical question is related to their capacity to be receptive to the merchandising of Spanish plays. For this subject I would like to turn to A.M. van der Woude and his research concerning literacy rate in the Netherlands in the seventeenth century¹⁷. The historian concludes that this rate was higher in the Northern Netherlands than in the South, and published a table, based on the signatures in marriage acts in Amsterdam.



18

As we can see, more than half the grooms could write their name, the percentage being significantly lower for women. It goes without saying that the fact they could write their name does not speak for further writing skills. But it does tell us much about the amount of people who could read, for writing was only taught once the student commanded reading. We can then assume that a considerable amount of people visiting the Schouwburg, also those

Schouwtoneel te schennen, / 't ontdekt het aards bedrog en haar onzekerheid. / Toneelspel leert het volk hun ijdelheden kennen».

Vos, 1662: 527-528.

¹⁵ Worp, 1920: 126.

¹⁶ Smits-Veldt, 1991: 17.

¹⁷ Van der Woude, 1980.

¹⁸ Van der Woude, 1980: 262. The author presented this data as negative, thus showing illiteracy rates.

outside the elite, was target of the marketing mechanisms employed, such as title pages mentioning Lope de Vega.

To conclude, it is plausible to state that the taste and opinion of people outside the elite and intellectual circles was influential for the programming of the Schouwburg and the manner of marketing the plays.

EXPLAINING THE EVOLUTION OF THE FASCINATION FOR LOPE DE VEGA AND THE MARKETING STRATEGIES

In her study about the image the Dutch had of the Spanish in the seventeenth century, which I referred to at the beginning of this article, Meijer Drees states that there had always been admiration for Spain and that the Peace of Munster changed the image the Dutch had of the Spanish, giving space for praise again¹⁹.

Concerning the first point, I would like to argue that, while we can indeed find proof of admiration for Spain all along the seventeenth century, this can only be applied to the cultural elite. She does indeed exclusively offer sources and examples coming from this social group, such as propaganda texts and literature inspired by Spanish books. As Meijer Drees states: «for men of letters it was possible to simultaneously play the war trumpet and employ old expressions of appreciation and praise for the Spanish culture»²⁰. To be sure, these sources cannot be used to make statements about the images reigning in other social groups, for points of view in propaganda texts did not reflect public opinion, but rather the writer's intentions. Concerning literature inspired by Spanish models, this genre exclusively tells us that the writer, in all examples given by Meijer Drees a man of letters, admired Spanish literature; but given that the reader never knew it was based on a Spanish product, we cannot derive any conclusion about his ideas. Here is where theatre plays show their value as sources for studying images: given the context, namely a commercialization of the genre with the opening of the Schouwburgh, they were conceived to please the audience. In this they greatly differ from other sources, becoming a window to an opinion, that of social classes outside the elite, that has otherwise faded in history.

¹⁹ Meijer Drees, 1997: 79, 114.

²⁰ Meijer Drees, 1997: 98.

As to the Peace of Munster, this study has hopefully shown that admiration for Lope de Vega and Spanish literature began already in the early forties for Dutch writers and before 1648 for the rest of the population. The public of the Schouwburg was already explicitly being offered Spanish plays as early as 1641 and plays written by the «Madritsche Apoll» in 1645. The mere appearance of these works in the market as Spanish or Lope de Vega's is not proof of acceptance, but rather of what the publisher thought to be accepted. What makes them a valuable source for the study of images is the combination of the publisher's inclusion of their origins, the popularity they enjoyed and the literacy rates among people living in Amsterdam. Note that the first play praising Lope in times of the Schouwburg, *Gedwongen Vrient* from 1646, was the Phoenix's most popular one in Amsterdam, printed 7 times in the period 1617-1672 and counting 83 performances in the Schouwburg in 27 years (period 1638-1665). This acceptance by the man in the street of Spanish literature sold as such can be related to the political atmosphere of the time. Historians like Arie Theodorus van Deursen or Simon Groenveld have reminded us that long before Munster was signed, namely in the early forties, many voices were asking for peace²¹. These voices arose firstly in Holland and were stronger in merchant cities. They were indeed coming from merchants, but also from politicians. Now, thanks to the manner of marketing Lope de Vega and translations of Spanish plays and the popularity of these works, it can be stated that non-intellectuals and people from outside the elite were open to Spanish cultural products before 1648. Whether this implies their idea of Spain had changed cannot be stated with certainty and probably was not related to the introduction and popularity of Spanish drama in Amsterdam. It is possible that, as was the case for the elite, the lay man saw Spanish people as the enemy and harboured negative images of him while appreciating and welcoming Spanish theatre.

The fact that no new praises appear after 1648 shows that the mention of Lope de Vega as author of these works was used as a marketing strategy. A second proof is the paratext of Leonard de Fuyter's *Verwerde Hof* (1647), an adaptation of Antonio Mira de Amescua *El palacio confuso*²², where De Fuyter praises Lope de Vega and indicates the Phoenix's authorship also on the title page. Selling a play as Lope de Vega's while it was not was a marketing strategy also to be found in the Italian theatres²³.

²¹ Van Deursen, 1996: 95-99; Groenveld, 1997: 55-58.

²² Sullivan, 1983: 49.

²³ D'Antuono, 1999: 6-7.

CONCLUSION

As to how popular Lope de Vega was in Amsterdam between 1617 and 1672, the answer is that implicitly he was the most popular among the Spanish theatre writers and a rival to the most popular Dutch authors. Explicitly, on the other hand, he had his Golden Age before the Peace of Munster, not to be praised in new translations ever again.

Placing these plays in the market as Lope de Vega's and Spanish before Munster might reflect the debates concerning the signing of peace with Spain that were already taking place in the early forties. These debates, certainly present in political circles and fed by the merchant class, undoubtedly reached the men of letters and very likely the lower classes. This can be suggested not only because of the market strategies used in these plays, but also because of the popularity they enjoyed. Unfortunately it will remain impossible to safely estimate how many from the 'common people' Vos was referring to came in contact with the manners of merchandising Spanish products and therefore impossible to establish in how far the image of the Spanish as the enemy had changed in their circles. The question remains whether their images of Spanish people created during the Dutch Revolt were related to the acceptance of Spanish theatre.

In conclusion, the fascination for Lope de Vega and for cultural products coming from Spain had began before 1648 regardless of the social group, but whether this admiration is linked to negative images about the Spanish is a question that needs more research focusing on the manner all Spanish plays were marketed. Lope de Vega was employed as a commercial brand as happened in Italy and became stunningly popular in seventeenth-century Amsterdam.

WORKS CITED

- BELLER, M. and LEERSEN, J. T., *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 2007.
- DEURSEN, A. Th. van, *De hartslag van het leven. Studies over de Republiek der Verenigde Nederlanden*, Amsterdam, Bert Bakker, 1996.
- D'ANTUONO, Nancy L., «La comedia española en la Italia del siglo XVII: La *Commedia dell'arte*» in *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, ed. Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe and Mahlon L. Stoutz, London, Tamesis, 1999: 1-36.
- FUYTER, L. de, *Verwerde-Hof*, Amsterdam, Johannes Jacot, 1647.
- GERMEZ, A. K. van, *Vervolgde Laura*, Amsterdam, Johannes Jacot, 1645.
- GROENVELD, S., *T'is ghenoegh, oorloghs mannen : de Vrede van Munster: de afsluiting van de Tachtigjarige Oorlog*, Den Haag, Sdu Uitgevers, 1997.
- HARMS, R., *De uitvinding van de publieke opinie: pamfletten als massamedia ind e zeventiende eeuw*, Doctoral thesis available through «Igitur Archief» of the Universiteit Utrecht. English summary: 284-291.
- MEIJER DREES, M. E., *Andere landen, andere mensen. De beeldvorming van Holland versus Spanje en Engeland omstreeks 1650*, Den Haag, Sdu Uitgevers, 1997.
- OHEY-DE VITA, E. and Geesink, M., *Academie en Schouwburg. Amsterdams toneelrepertoire 1617-1665*, Amsterdam, Huis aan de drie grachten, 1983.
- SMITS-VELDT, M. B., *Het Nederlandse Renaissance-Toneel*, Utrecht, HES, 1991.
- SULLIVAN, Henry W., *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- RODENBURGH, T., *Eglentiers poëten's borst-weringh*, Amsterdam, Ian Evertsz. Cloppenburg, 1619.
- VOS, I., *Gedwongen Vrient*, Amsterdam, Ian Van Hilten, 1646.
- VOS, J., *Alle de gedichten*, Amsterdam, Jacob Lescaille, 1662.
- WELLEK, R., *Concepts of criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963.
- WORP, J.A., *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg 1496-1772*, Amsterdam, Van Looy, 1920.
- WOUDE, A. M. van der, «Onderwijs en opvoeding», in *Algemene Geschiedenis der Nederlanden VII*, ed. D.P. Blok, Haarlem, Fibula-Van Dishoeck, 1980: 256-305.

**PARA UNA RELECTURA INTERTEXTUAL
DE *EL MÉDICO DE SU HONRA* DE CALDERÓN***

Fausta Antonucci
Università Roma Tre
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere
via del Valco di S. Paolo, 19
00141 Roma
fausta.antonucci@uniroma3.it

Para una relectura intertextual de *El médico de su honra* de Calderón

An Intertextual Reading of Calderón's *El médico de su honra*

RESUMEN: Se analizan en este trabajo algunos intertextos poco o nada estudiados cuyos ecos se perciben en *El médico de su honra* calderoniano: desde la pieza de Claramonte *Deste agua no beberé*, a *La locura por la honra* de Lope de Vega, pasando por *La fuerza lastimosa* del mismo Lope y *El conde Alarcos* de Guillén de Castro, sin pasar por alto, obviamente, *El médico de su honra* atribuido a Lope, que es el anillo de conjunción entre estos textos y la tragedia calderoniana. El estudio de este entramado intertextual arroja nueva luz sobre algunos puntos problemáticos en la interpretación de *El médico de su honra* y ayuda a una mejor comprensión de esta gran obra.

PALABRAS CLAVE: Pedro Calderón de la Barca. Intertextualidad. Reescritura. Lope de Vega. Romancero viejo. Andrés de Claramonte. Guillén de Castro.

ABSTRACT: In this paper some scarcely studied texts are analyzed, whose ecoes one can detect in Calderón's *El médico de su honra*: from Claramonte's *Deste agua no beberé*, to Lope de Vega's *La locura por la honra*, in addition to Lope's *La fuerza lastimosa* and Guillén de Castro's *El conde Alarcos*, and of course *El médico de su honra* attributed to Lope, the joining link between the above mentioned texts and *El médico de su honra* by Calderón. Studying this intertextual weave throws a new light over some problematic issues in the interpretation of *El médico de su honra*, and helps a better understanding of this masterpiece.

KEY WORDS: Pedro Calderón de la Barca. Intertextuality. Rewriting. Lope de Vega. Romancero viejo. Andrés de Claramonte. Guillén de Castro.

1. CIRCUNSTANCIAS CRONOLÓGICAS DEL CORPUS ANALIZADO.

* Una versión muy abreviada de este trabajo fue leída en el congreso internacional *La formation du théâtre tragique dans l'Europe méditerranéenne. Adaptation, circulation et renouveau des modèles (XVIe et XVIIe siècles)*, organizado por las Universidades Sorbonne Nouvelle Paris 3 y Paris Ouest Nanterre La Défense (París, 17-19 de enero de 2013); ver Antonucci, 2013.

El médico de su honra de Calderón, una de las obras más estudiadas de su producción dramática, es, como todos saben, la reescritura de una pieza anterior que las ediciones de la época atribuyen, con escaso fundamento según Morley y Bruerton, a Lope de Vega; pieza que lleva el mismo título y cuya intriga es, en lo sustancial, idéntica. Hace más de cincuenta años Sloman llevó a cabo un estudio comparado de las dos obras, mostrando cómo con pequeñas modificaciones y retoques Calderón logra un resultado mucho mejor desde un punto de vista tanto poético como dramático¹. A partir de entonces, la crítica se ha desentendido casi por completo de la condición esencial de reescritura de *El médico de su honra*, con el riesgo de atribuir a Calderón rasgos que en realidad ya se encuentran en la pieza que él reescribe². Peor suerte aún le ha tocado a la relación intertextual que *El médico de su honra* calderoniano entretiene con *Deste agua no beberé*, de Andrés de Claramonte: nadie ha profundizado en las observaciones sueltas que hicieron al respecto Sloman y Cruickshank³. A su vez, *Deste agua no beberé* reelabora pasajes y motivos de intriga de *El Conde Alarcos* de Guillén de Castro, cuyos ecos filtran hasta *El médico de su honra* por el trámite de la pieza de Claramonte.

Todos los textos que acabo de mencionar estuvieron relacionados entre sí tanto en la vida teatral de la época como en las vicisitudes editoriales. El primer *Médico de su honra* se publicó en la *Parte XXVII* de *Las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio*, un volumen facticio impreso, según reza la portada, en Barcelona el año de 1633. En realidad, las páginas relativas a *El médico de su honra* salieron, según Cruickshank, de la imprenta sevillana de Manuel de Sande «sobre 1630»⁴. Y en Sevilla, desde 1624 hasta 1629, actuó la compañía de Cristóbal de Avendaño⁵, que representó la pieza, si damos fe a la frase impresa después del título. También el texto de *Deste agua no beberé* salió de la imprenta sevillana de Manuel de Sande «sobre 1628», según Cruickshank, y se recogió en un volumen facticio y fraudulento al igual que el de la *Parte XXVII*: las *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio, y otros autores. Segunda Parte* (Barcelona, Gerónimo Margarit, 1630). Ambas piezas fueron llevadas al tablado por una misma compañía, la de Antonio García de Prado, aunque en tiempos

¹ Sloman, 1958.

² Una notable excepción es el trabajo de Romanos, 1982, que apunta además a las relaciones existentes entre el primer *Médico de su honra* y algunas obras de Lope de Vega, señaladamente *Peribáñez y el comendador de Ocaña*. A la amplitud de los ecos intertextuales que se escuchan en *El médico de su honra* alude Armendáriz Aramendía, 2007: 15, pero sin precisarlos.

³ Cruickshank, 1981.

⁴ Cruickshank, 1981: 11.

⁵ Ver al respecto *DICAT*, s.v.

muy distintos: en 1617 *Deste agua no beberé*⁶; el 8 de octubre de 1629 y el 10 de junio de 1635, ambas veces en Palacio, *El médico de su honra*. Cruickshank supone que la primera vez se tratara de la pieza atribuida a Lope, mientras que en 1635 es más probable que se tratara de la pieza de Calderón⁷. Si no se trató ambas veces de la misma pieza (la de Lope o la de Calderón), el dato puede interpretarse como indicio del interés de un público tan selecto como el de la Corte por las reescrituras teatrales. Pero es muy probable que este interés lo compartiera también el público más heterogéneo del corral de comedias. Muchos años antes de las fechas recordadas, entre 1602 y 1606, tenemos noticia de una serie de representaciones de piezas que dramatizaban la historia del romance viejo del conde Alarcos: en 1602 y 1606 la homónima *El Conde Alarcos* de Guillén de Castro⁸, en 1604 *La fuerza lastimosa* de Lope de Vega. Esta última fue representada en Salamanca por la compañía de Baltasar de Pinedo, en la que por aquel entonces figuraba como actor Andrés de Claramonte, cuyo interés por esta trágica historia, vertido luego en *Deste agua no beberé*, quizá haya surgido en aquella circunstancia⁹.

La constelación de textos que acabo de esbozar es susceptible de ampliarse aún más, como mostraré en las páginas que siguen. Seguir el hilo de Ariadna de las relaciones de reescritura e intertextualidad que los unen nos lleva a resultados insospechados e interesantes para la mejor comprensión de *El médico de su honra* calderoniano¹⁰. No se trata de un mero ejercicio de erudición estéril en busca de fuentes olvidadas, sino de un análisis comparativo cuyo objetivo es entender qué es lo que hace de *El médico de su honra* una tragedia tan impactante, tan novedosa y original a pesar de estar construida con materiales que proceden de piezas anteriores. Este análisis nos permitirá ver en *El médico de su honra* calderoniano el vértice de una cadena textual que empieza en el periodo más temprano del teatro áureo, y en la que se aprecia con el

⁶ Urzáiz Tortajada, 2002: vol. 1, 256. Citado por DICAT, que señala cómo Urzáiz no proporciona la fuente de este dato. Tampoco la proporciona Rodríguez López-Vázquez, 2008: 20. He encontrado la procedencia de esta fecha (Díaz de Escobar, 1913) en d'Agostino, 2004.

⁷ Cruickshank, 1981: 11. *El médico de su honra* de Calderón se publicó por primera vez en la *Segunda parte de comedias* del dramaturgo (Madrid, 1637).

⁸ Cfr. DICAT, s.v. «Los Españoles o La Española» y «Ríos, Nicolás de los».

⁹ DICAT, s.v. «Pinedo, Baltasar de» y «Claramonte, Andrés de». Rodríguez López-Vázquez, 2008 analiza de forma convincente los ecos de *La fuerza lastimosa* que se perciben en *Tan largo me lo fiáis*.

¹⁰ Uno de los primeros estudios en señalar la importancia de las relaciones de intertextualidad en el teatro áureo fue el de Profeti, 1984. El término «reescritura» empezó a utilizarse algo después con una extensión más reducida y más puntual (para un repaso exhaustivo de las cuestiones terminológicas ver Sáez, 2013). En estas páginas utilizo el término «intertextualidad» para indicar un fenómeno más general y difuso de eco de motivos y secuencias de textos anteriores (o «intertextos»), mientras el término «reescritura» me sirve para indicar la utilización intencional y declarada por Calderón de un texto específico, *El médico de su honra* atribuido a Lope.

paso de los años un cambio en las preocupaciones ideológicas y en la concepción misma de los componentes trágicos; componentes que nunca han dejado de latir en una parte consistente de la dramaturgia áurea, aunque ajustados a la fórmula mixta que caracteriza la Comedia Nueva.

2. *EL MÉDICO DE SU HONRA Y DESTE AGUA NO BEBERÉ*

En su minucioso estudio de la relación entre *El médico de su honra* calderoniano y la obra del mismo título atribuida a Lope, Sloman señala que los nombres de los protagonistas de Calderón, don Gutierre Alfonso Solís y doña Mencía de Acuña, son los mismos que los de *Deste agua no beberé* (en *El médico* atribuido a Lope se llaman don Jacinto y doña Mayor). Según Sloman, sería este el único préstamo que Calderón tomó de la pieza de Claramonte¹¹. Cruickshank añade la utilización de «un romance para predecir la muerte del rey don Pedro, que cantan unas voces misteriosas fuera de escena, tal como sucede en la obra de Calderón (vv. 2530-33, 2634-37)»¹². La presencia del romance como *vox populi* que presagia el final desastroso del rey es efectivamente un rasgo para el que Calderón pudo inspirarse en Claramonte, aunque es necesario observar que la construcción teatral del agüero es muy distinta en las dos obras. En Calderón se basa en dos elementos que, aunque ominosos, admiten una explicación racional: la herida accidental que el rey Pedro sufre a manos de su hermano en la tercera jornada (vv. 2266-2275)¹³, y los ocho versos de romance mencionados por Cruickshank que alguien canta «dentro» casi al final y que un cortesano liquida como «versos [que] en Sevilla se hacen» (v. 2645). En la pieza de Claramonte, al contrario, la profecía se encarna en personajes y eventos fantásticos: en la primera jornada, el villano y la pastora que tras cantar largas canciones de aviso al rey se desvanecen milagrosamente dejando en sus manos una mortaja y un puñal (vv. 91-226); en la tercera jornada, los dos dragones que aparecen en el cielo de Montiel simbolizando la lucha entre los dos hermanos¹⁴. Pero, si cotejamos con atención los dos *Médicos* y *Deste agua no beberé*, descubriremos más elementos que apuntan a una lectura atenta de la pieza de

¹¹ Sloman, 1958: 21, nota, escribe: «Calderón [...] seems to have drawn on Claramonte only for the names of two characters, attracted to the play, perhaps, by the similarity of the plot».

¹² Cruickshank, 1981: 14.

¹³ El episodio se encuentra también en el primer *Médico* (vv. 1538-1545), pero aquí el rey Pedro se hiere a sí mismo cuando lo que quería era herir a su hermano. Comentaremos *infra* este cambio, importante para el significado de la obra. Para las citas de *El médico de su honra* atribuido a Lope remito a la edición publicada en Armendáriz Aramendía, 2007: 517-627.

¹⁴ Todas las citas remiten a la edición de Rodríguez López-Vázquez, 2008.

Claramonte por parte de Calderón, que se inspiró en ella para redondear su reescritura del primer *Médico*.

Antes de seguir me parece necesario ofrecer un escueto resumen de *Deste agua no beberé*, pues no se trata de una pieza tan conocida como para dejar de recordar las coordenadas esenciales de su intriga. En el castillo de Alanís doña Mencía de Acuña, en ausencia de su marido don Gutierre Solís, recibe al rey don Pedro, que se encapricha de ella y se propone seducirla esa misma noche. Doña Mencía lo rechaza con gran entereza, y el rey decide vengarse. La ocasión se la ofrece, a su vuelta a Sevilla, doña Juana Tenorio, una dama que, enamorada de don Gutierre, se queja falsamente ante el rey de haber sido deshonrada por aquel. El rey entonces manda a don Gutierre que mate a su esposa y se case con doña Juana. Don Gutierre se niega, y el rey delega el asesinato en otro caballero, que sin embargo se apiada de doña Mencía y la salva, dejándola abandonada en el monte. Mientras, don Gutierre enloquece por la supuesta pérdida de su esposa pero sigue negando con firmeza su deuda hacia doña Juana; al final, se descubre la existencia en vida de Mencía y el engaño de Juana, el rey reconoce sus faltas y reintegra a la pareja de esposos en su gracia.

Espacio y tiempo de la acción son idénticos en *Deste agua no beberé* y en los dos textos titulados *El médico de su honra*: Sevilla y una casa noble en el campo cercano, el breve reinado de Pedro I llamado el Cruel o el Justiciero. Las tres piezas comparten además motivos de intriga tan importantes como el deseo amoroso que impulsa a un hombre de sangre real a seducir a la esposa de un vasallo, una dama que se queja ante el rey porque un caballero no mantuvo su palabra de casarse con ella y se ha casado con otra, más un marido que se ve obligado a matar a su mujer. En el tratamiento de los tres motivos ya el primer *Médico de su honra* introduce sin embargo cambios sustanciales. Por de pronto, el protagonista del acoso a la dama ya no es el rey sino el hermano del rey, lo que responde a una orientación de mayor prudencia en el tratamiento teatral del tema de los desórdenes del poder. La dama que se queja por el incumplimiento de la promesa de matrimonio ya no es mentirosa sino que dice la verdad; para justificar al galán se introduce entonces el motivo del falso indicio de infidelidad de la dama. La obligación de matar a la esposa ya no deriva del efecto combinado de la lascivia de un poderoso y de los celos crueles de una mujer enamorada, sino de una exigencia de honor del marido que se cree traicionado por la mujer y tiene de ello multitud de indicios, aunque el espectador sabe que estos indicios son mentirosos.

En la solidaridad de estos cambios, que unen el primer *Médico de su honra* con la reescritura calderoniana, se abren divergencias mayores y menores que muestran, a mi modo de ver, una deuda directa de Calderón con la pieza de Claramonte¹⁵. Empezando por las menores, observamos que, mientras la queja de Margarita al rey en *El médico de su honra* atribuido a Lope se desarrolla en romance –ó-e (vv. 513-714), en la pieza de Calderón la análoga queja de Leonor se desarrolla en octavas (vv. 609-672). No tendría este cambio nada de significativo, pues Calderón cambia toda la estructura métrica del primer *Médico*, a no ser porque se trata del único pasaje en octavas de *El médico de su honra*, y porque también está en octavas la secuencia correspondiente de la queja de doña Juana a su hermano don Diego, y de don Diego al rey, en *Deste agua no beberé* (vv. 510-581; vv. 876-931)¹⁶. Además, Calderón coincide con Claramonte en la forma de dramatizar las muestras de enfado del rey ante el protagonista, tras haber recibido las quejas relativas al incumplimiento por este de la palabra de matrimonio a la dama ofendida. Tanto en *Deste agua no beberé* como en *El médico de su honra* calderoniano, el rey le da las espaldas al caballero: «¿Las espaldas me volvéis / cuando os hablo de rodillas?», pregunta don Gutierre en *Deste agua no beberé* (vv. 985-86); y «¿Las espaldas me volvéis?» es asimismo la pregunta atónita del don Gutierre calderoniano (v. 826); mientras que en *El médico de su honra* atribuido a Lope el rey niega su mano a don Jacinto que se la quería besar («Nunca a un villano / doy la mano. Desviad», vv. 814-15).

Otra coincidencia que se rastrea entre *Deste agua no beberé* y *El médico de su honra* calderoniano es la responsabilidad de un criado que, sobornado por el seductor, lo introduce en el recinto de la casa donde se encuentra la dama. En *El médico de su honra* atribuido a Lope lo que permite a Enrique entrar en casa de doña Mayor no es sino una desgraciada casualidad, como muestran las palabras que pronuncia el infante al penetrar

¹⁵ El que Calderón conociera *Deste agua no beberé* puede probarse por la presencia en otra comedia suya, la temprana *Amor, honor y poder* (1623), de dos secuencias de intriga inspiradas con toda evidencia en otras análogas de la jornada primera del drama de Claramonte. Se trata de los vv. 216-358, que reelaboran los vv. 257-370 de *Deste agua no beberé* (el rey don Pedro pide agua a doña Mencía, y al ir a beberla se entretiene, fascinado por su belleza, elaborando el topos antitético del agua fría que no sabe templar el fuego de amor que acaba de encenderse en su corazón; la misma situación es la que enfrenta a Estela y al rey de Inglaterra en *Amor, honor y poder*; incluso el juego retórico que la acompaña es el mismo). El segundo eco intertextual se encuentra en los vv. 743-986 de *Amor, honor y poder*, que reelaboran los vv. 583-814 de *Deste agua no beberé* (doña Mencía sabe que el rey don Pedro irá a verla a su cuarto, de noche, para tratar de seducirla, y se queda en vela para defender su honor; lo mismo hace Estela en el drama calderoniano, para defenderse del ataque nocturno del rey de Inglaterra; ambos soberanos saldrán despechados del intento).

¹⁶ Sobre el uso calderoniano de la octava en las obras reunidas en la *Segunda parte* de sus comedias (entre las que se encuentra *El médico de su honra*), ver Antonucci, en prensa (y Antonucci, 2012b, sobre la octava en las comedias de la *Primera parte*).

en la habitación de la dama: «¡Qué dichoso / he sido en hallar abierta / puerta que me ha de dar vida!» (vv. 982-984). Al contrario, en la pieza de Calderón, en la apertura de la segunda jornada vemos a Jacinta, la esclava de Mencía, guiando a Enrique hacia el jardín donde encontrará a su señora durmiendo. Jacinta ha cedido ante la promesa de la libertad («Si la libertad, Jacinta, / que te prometí presumes / poco premio a un bien tan grande», le dice Enrique, vv. 1029-31); pero Calderón ya nos da un indicio de su escasa fiabilidad en la acotación que acompaña su primera aparición en escena (v. 44+), donde dice que se trata de una «esclava herrada», es decir, que había sufrido una marca en el rostro por haber tratado de fugarse o por haber dado ya muestras de rebeldía e infidelidad. En *Deste agua no beberé*, el criado que guía al rey don Pedro hacia el cuarto de Mencía no aparece en escena, pero las palabras del rey hablan claramente de la ayuda de un miembro de la servidumbre: «Un criado me guió / hasta el cuarto de Mencía; / que a dádivas y porfía / pocos han dicho que no» (vv. 642-645). Es bien interesante el que Calderón haya recogido esta sugerencia de *Deste agua no beberé*, redondeando por otra parte la figura de la esclava Jacinta (a la que da el nombre del protagonista del primer *Médico*) y cargando sobre ella una enorme responsabilidad en la desgracia de su señora. Responsabilidad que no consiste solamente en guiar a Enrique hacia el jardín de Mencía, sino también en aconsejar a Mencía —en la tercera jornada— que escriba a Enrique la carta que la perderá definitivamente (vv. 2387-2414). Es curioso que, frente a tantos críticos que han culpado a Mencía de unas imprudencias que en parte al menos justificarían su desastroso final, relativamente pocos hayan subrayado la importancia de Jacinta como uno de los agentes de la catástrofe¹⁷. Una importancia que se realza aún más si consideramos que se trata de una creación original calderoniana, pues falta del todo en *El médico de su honra* atribuido a Lope.

3. OTROS INTERTEXTOS: *LA LOCURA POR LA HONRA*

Pero existe un pequeño desfase entre *El médico de su honra* calderoniano y *Deste agua no beberé*, que incumbe precisamente a la secuencia que acabo de comentar: la entrada del seductor en el espacio doméstico de la dama, propiciada por un criado infiel. Este espacio, en *El médico de su honra* calderoniano, es el jardín de la casa, mientras que en *Deste agua no beberé*, así como en el primer *Médico de su honra*, es la

¹⁷ Uno de estos críticos es Pérez Magallón, 2010: 51-52, que al paso que observa el papel de Jacinta en la desgracia de Mencía, insiste en que la motivación que la mueve es la perspectiva de obtener la libertad (aunque esto vale solo para la secuencia de la segunda jornada en la que Jacinta introduce a Enrique en la casa).

habitación de la dama. ¿Por qué Calderón, innovando frente a estos dos textos, habrá elegido ambientar en el jardín una secuencia tan importante para el futuro desarrollo trágico de la intriga? Podemos atenernos a la explicación, perfectamente aceptable, de que en la dramaturgia calderoniana el jardín es el espacio propio para el galanteo cortés de personajes que se sitúan a un nivel más elevado que el de los caballeros y damas de la comedia de capa y espada (género donde el jardín casi no aparece en Calderón)¹⁸. Pero también podemos aventurar otra explicación, basada en la red de remites intertextuales que puede haber obrado en la memoria del dramaturgo a la hora de reescribir esta escena.

Una dama que ha sido obligada al matrimonio con otro hombre, y que antes de casarse ha tenido amores con un príncipe de sangre real; un enamorado que no cesa en sus pretensiones, a pesar de estar ahora casada la dama de sus pensamientos; el mismo enamorado que llega a pedir a una mujer que le dé entrada al jardín donde sabe que encontrará a su amada, a la que acosará físicamente en una escena de seducción bastante tópica... Se trata de las situaciones iniciales de *La locura por la honra*, comedia de Lope de Vega compuesta hacia 1610-1612 y publicada en 1618 en la *Parte XI*. En esta obra, la mujer casada, Flordelís, cede al amor del infante, el príncipe Carlos, una noche en la que su marido ha ido a una partida de caza; este vuelve sospechando algún engaño y descubre el adulterio, entre otras cosas, por las armas que el infante se ha dejado en el corredor; mata a su esposa pero le perdona la vida al príncipe (porque «más vale [...] que yo viva sin honor / que Francia sin heredero», vv. 1849-1852)¹⁹. Toda la secuencia de la noche de adulterio y venganza reelabora con gran evidencia, y hasta con citas literales, el romance de «La adúltera» (conocido también como «romance de Blancaniña»)²⁰. Los parecidos con la intriga de ambos *Médicos* son notables (la relación amorosa entre el príncipe y la dama antes del matrimonio de esta, la insistencia del príncipe en querer seducir a la dama ya casada, la prudencia del marido ante la identidad del rival, el indicio de la daga perdida), pero son especialmente llamativos y, diría, más coherentes, en *El médico de su honra* de Calderón, por la ambientación en el jardín y por el papel del personaje femenino que guía al príncipe al encuentro con su amada²¹.

¹⁸ Ver al respecto Antonucci, 2002: 74-75.

¹⁹ La cita procede de la edición de d'Artois, 2012a.

²⁰ Swislocki, 1986. Para más bibliografía y comentarios, remito a d'Artois, 2012a.

²¹ Es extraño el que la crítica haya observado, en ambos *Médicos*, ecos del romance viejo «La amiga de Bernal Francés» (por la secuencia de la segunda jornada en la que el marido se convence de la culpabilidad de su esposa cuando esta, en la oscuridad, lo toma por su enamorado), y haya dejado en cambio de notar los ecos del romance de «La adúltera», ecos que me parecen muy evidentes y que pueden

Otro elemento en mi opinión respalda la hipótesis de que *La locura por la honra* sea uno de los textos de los que se escuchan ecos en ambos *Médicos*: la configuración de los personajes basada en cuatro protagonistas (Gutierre / Jacinto — Mencía / Mayor — el príncipe Enrique — Leonor / Margarita) repite la de *La locura por la honra* (Floraberto — Flordelís — el príncipe Carlos — Blanca), que es una innovación de Lope con respecto al sencillo triángulo adulterino del romance viejo de «La adúltera» en que se inspira. El papel que Lope en *La locura por la honra* asigna al personaje de Blanca —el de la mujer celosa que ha visto a su amado casarse con otra mujer, y que empuja a la muerte a su rival— es homólogo al de la infanta protagonista de otro famoso romance viejo ya recordado al comienzo de estas páginas, el del conde Alarcos: y no parece imposible que Lope haya recordado, al crear el personaje de Blanca (o mejor dicho, al asignarle su función dramática), el de la infanta de *La fuerza lastimosa*, reelaboración teatral del mencionado romance. Lo que cambia, en *La locura por la honra*, es el dato nada deleznable de que Blanca, en lugar de padecer el castigo divino por su maldad como le sucede a la Infanta del romance, o de tener que casarse finalmente con otro hombre, como le sucede a la Infanta de *La fuerza lastimosa*, se vea premiada en el final, por decisión de su padre el Emperador, con la mano de su amado Floraberto. Si miramos a los personajes de ambos *Médicos* en cuanto funciones, veremos con facilidad que Margarita y Leonor desempeñan, en el sistema de los protagonistas, exactamente la misma función que la de la Blanca lopiana, en cuanto que, tras haber llorado el casamiento de su amado con otra mujer, consiguen —tras la muerte de esta— el ansiado matrimonio al que la relación amorosa inicial las abocaba. Esta remuneración final no procede por lo visto de *Deste agua no beberé*, donde el personaje de doña Juana Tenorio tiene que admitir en el final sus mentiras y renunciar a casarse con don Gutierre.

Reconocer esta relación intertextual creo que ayuda a entender mejor las razones de la tan discutida cuestión del matrimonio final de Leonor con Gutierre en *El médico de su honra* calderoniano: razones que residen, ante todo, en el paradigma dramático que alguno de los intertextos manejados por Calderón vinculaba al personaje. Con ello no quiere decirse en absoluto que la configuración de la acción y de los personajes en Calderón dependa servilmente de los intertextos: en lo que el dramaturgo escoge y en lo que desecha reside el secreto de su originalidad. Sin ir más lejos, no deja de ser

deberse, más que a una intertextualidad directa con el romance, a una intertextualidad mediada por la ya mencionada pieza de Lope.

altamente significativo el que Leonor, y antes de ella Margarita en el primer *Médico*, sean del todo inocentes de la malicia que caracteriza a la Blanca de Lope, quien propicia el adulterio de su rival y tiene por tanto una responsabilidad directa en su muerte. Por otra parte, ya hemos visto lo que separa a Leonor y Margarita de la doña Juana Tenorio de *Deste agua no beberé*, a pesar de lo homólogo de su actuación en lo relativo a la denuncia ante el rey del incumplimiento de la promesa de matrimonio por el protagonista. Si bien tanto Margarita como Leonor, a diferencia de doña Juana, son sinceras en sus quejas, Leonor destaca por la contención y la mesura de su comportamiento ante el rey y por lo modesto de sus requerimientos: solo pide que Gutierre la dote para entrar en un convento, donde podrá encubrir mejor la deshonra que la aflige. Al contrario, toda la actuación de Margarita ante el rey es excesiva (don Pedro tiene que recomendarle, en cierto momento, que hable «sin dar tantas voces», v. 556); y la justicia que pide parece ser la muerte de Jacinto, pues declara que a no esperar la ayuda regia habría estado dispuesta a matarlo personalmente²². Rastrear el recorrido intertextual que está detrás del personaje de Leonor, pues, sirve sobre todo para apreciar mejor el cambio enorme que este ha experimentado con respecto a sus modelos.

4. LOS PERSONAJES DE MENCIA Y GUTIERRE A LA LUZ DE SUS MODELOS INTERTEXTUALES

Algo parecido puede decirse del personaje de Mencía: al contrastarlo con sus homólogos en la constelación de textos que hemos reconstruido, se percibe mejor su carácter propio. No se parece Mencía en ninguna de sus actuaciones a Flordelís (su homóloga de *La locura por la honra*), sino más bien a su homónima de *Deste agua no beberé*. La similitud se aprecia sobre todo en la escena del acoso del poderoso seductor (primera jornada de *Deste agua no beberé*, segunda jornada de *El médico de su honra* calderoniano). Como la protagonista de la pieza de Claramonte²³, doña Mencía está durmiendo cuando el príncipe Enrique se le acerca y la despierta; como en la pieza de Claramonte, no obstante el firme rechazo que la dama manifiesta ante las insistencias del seductor, este se atreve a acosarla físicamente, y contesta con desprecio a la amenaza de dar voces que es la única defensa que se le ocurre a la dama. Aunque el primer *Médico de su honra* dramatiza también la misma escena de seducción, no

²² Se lee: «[...] porque a no esperar en ti, / supiera de cueros dobles / vestir el pecho, y matarle / haciéndole más regiones [será: legiones] / de pedazos que el sol tiene / átomos [sic], el mar salobre / arenas, el cielo estrellas, / la Cítia fieras inormes...» (vv. 703-710).

²³ Que sin embargo solo simula estar durmiendo («fingir / quiero que duermo», vv. 639-640).

presenta la misma solidaridad que se observa en *Deste agua no beberé* y en *El médico de su honra* de Calderón en cuanto a los dos momentos, inicial y climático, de esta escena²⁴. En este sentido, no me parece en absoluto un dato baladí el que Calderón haya escogido, para su infeliz protagonista, el mismo nombre de la protagonista de *Deste agua no beberé*, siendo aquí Mencía una mujer constante en el amor por su marido²⁵.

Pero una investigación sobre los intertextos que se perciben en la tragedia calderoniana nos conduce aún más lejos. Recordemos las muchas vías por las que la trágica historia del conde Alarcos se cuela en *El médico de su honra*: a través de *La locura por la honra* y *Deste agua no beberé* (y también de *La fuerza lastimosa* y, a un nivel segundo de intertextualidad, de *El conde Alarcos*) con el personaje de la mujer celosa que, como Blanca o doña Juana Tenorio o la Infanta, se queja por el incumplimiento de la promesa de matrimonio del protagonista; celos y quejas que, directa o indirectamente, llevarán a la muerte de la esposa. Pues bien, si esto es cierto, no es menos cierto que, en *El médico de su honra* calderoniano, se perciben ecos directos del romance viejo que dio origen a esta secuela de transmodalizaciones dramáticas. A diferencia de lo que sucede en el primer *Médico*, en la tragedia de Calderón el espectador escucha —referidas por el barbero— las palabras que pronuncia Mencía en punto de muerte: «Inocente muero; / el cielo no te demande / mi muerte» (vv. 2688-90). Palabras que, al reivindicar la propia inocencia y perdonar al asesino, recuerdan las que la infeliz condesa del romance dirige a su marido: «[...] y rogad a Dios por mí / mientras tuviéredes vida, / que d'ello sois obligado / pues que sin culpa moría. [...] / A vos y'os perdono, conde, / por el amor que os tenía [...]»²⁶.

Si reconocemos en las palabras de la moribunda Mencía un remite intertextual deliberado, podemos conjeturar que Calderón haya querido subrayar con ellas una

²⁴ En el primer *Médico*, Mayor no duerme cuando Enrique penetra en su aposento; y cuando el príncipe amaga con abrazarla, su reacción es distinta, como puede comprobarse por este breve cotejo de citas: «Mayor: Dejadme, o haréis que borre / de quien sois tanto valor. / Enrique: Cuando por bien no queráis, / sabré... Mayor: ¿Qué habéis de saber? / Enrique: ... rendiros. Mayor: No soy mujer. / Enrique: Intentaré... Mayor: ¿Qué intentáis?» (*El médico de su honra* atribuido a Lope, vv. 1058-1063); «Rey: ¿De qué sirve resistencia, / pues mi condición conoces? / Mencía: Daré voces. Rey: Si das voces / mostraré mayor violencia» (*Deste agua no beberé*, vv. 755-758); «Enrique: Ya llegué a hablarte, ya tuve / ocasión; no he de perdella. / MENCÍA: ¿Cómo esto los cielos sufren? / Daré voces. Enrique: A ti misma / te infamas.» (*El médico de su honra* de Calderón, vv. 1136-1140).

²⁵ Por otro lado, el nombre de Mayor en el primer *Médico de su honra* también recuerda el de otro personaje teatral de una esposa fiel e injustamente acusada de adulterio por el marido, la duquesa de Braganza de *El más galán portugués, duque de Berganza* de Lope de Vega (a su vez, transmodalización dramática de otro romance viejo, el romance de la duquesa de Berganza justamente, cuyo primer verso suena «Lunes se decía, lunes»). Como ya había hecho en *La fuerza lastimosa*, Lope se las ingenia para construir un final feliz a la trágica historia del romance viejo. Ver al respecto Antonucci, 2010.

²⁶ Di Stefano, 2010: 189.

analogía con el romance viejo que ya se observaba en el primer *Médico de su honra*, donde el cadáver de Mencía se muestra tendido en la cama, es decir, en la misma forma en la que el Conde del romance compone el cadáver de la condesa y lo muestra gritando a sus criados²⁷. Ahora bien, esta forma de mostrar en escena un cuerpo muerto no es nada común en el teatro áureo: en un estudio sobre la ostensión del cadáver en el teatro de Lope Christophe Couderc no rastrea ningún caso parecido, y un crítico de lecturas tan amplias como Agustín de la Granja, al estudiar la representación del espacio del sueño en el teatro áureo, trae a colación —como únicos ejemplos de cadáver que se muestra al público tendido en la cama— los mencionados en un anterior trabajo de Varey, es decir *El médico de su honra* atribuido a Lope, el de Calderón, y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara, donde se muestra a doña Inés de Castro «muerta, sobre unas almohadas»²⁸. Los demás casos se refieren a santos o santas cuya muerte en la cama cierra su historia terrenal culminando asimismo la pieza hagiográfica²⁹, lo que podría incluso llevar a suponer una proyección de este uso típico de la comedia de santos en la representación de la esposa muerta en *El médico de su honra*, por lo que tanto Mayor como Mencía aparecerían a los espectadores, por partida doble, como iconos de inocencia.

Manteniéndonos en el eje de comparación relativo a la forma de mostrar en escena la muerte de la protagonista, hay que observar por otra parte la mayor insistencia en lo sangriento que caracteriza *El médico de su honra* calderoniano, con respecto a su intertexto inmediato. Por más que el barbero haya hablado al rey de las marcas de sangre que ha dejado en las puertas de la casa para reconocerla, en *El médico de su honra* atribuido a Lope Jacinto no menciona en ningún momento la sangre ni la sangría, cuando se queja ante el mismo rey por la muerte de su esposa; solo habla de que «Mayor [...] rindió su vida a un desmayo» (vv. 2496-99). La presencia de la sangre en cambio es abrumadora en las palabras que Gutierre dirige al rey y que preceden la

²⁷ «Cuando ya la vido el conde / traspasada y fallecida, / desnudóle los vestidos / y las ropas que tenía, / echóla encima la cama, / cobrálala como solía [...] / Levantóse dando bozes / a la gente que tenía: / - Socorred, mis escuderos, / que la condesa se fina. » (Di Stefano, 2010: 190).

²⁸ Couderc, 2009; Varey, 1987: 238-239; Granja, 2007: 274. Si de veras el único otro caso de cadáver que se muestra al público tendido en una cama —o almohadas— es el de Inés de Castro, se trataría de una coincidencia no simplemente curiosa sino bien significativa; de hecho, Inés de Castro es el modelo histórico de un conjunto de textos romanceriles que narran asimismo (como el romance del conde Alarcos) la trágica historia de una mujer inocente asesinada, por razones vinculadas a los celos y deseos amorosos insatisfechos de los poderosos.

²⁹ Ruano de la Haza, 1994: 451, trae a colación los ejemplos de *El mejor esposo* de Guillén de Castro, y de *El sol de Italia en Hungría* de Rodrigo Pacheco; a los que podemos añadir *La vida y muerte de la Santa Teresa de Jesús*, atribuida a Lope pero de autoría dudosa.

ostensión del cadáver de Mencía³⁰, por lo que suponemos que el adjetivo «desangrada» que caracteriza la acotación relativa al descubrimiento de la escena interior (v. 2871+) apuntaría a que tanto la actriz como el artefacto que representa la cama deberían mostrarse teñidos de rojo³¹:

A verla en su cuarto, pues,
quise entrar esta mañana
—aquí la lengua enmudece,
aquí el aliento me falta—
veo de funesta sangre
teñida toda la cama,
toda la ropa cubierta,
y que en ella, ¡ay Dios!, estaba
Mencía, que se había muerto
esta noche sangrada;
[...]
Pero, ¿para qué presumo
reducir hoy a palabras
tan lastimosas desdichas?
Vuelve a esta parte la cara
y verás sangriento el sol [...]
(vv. 2848-2864)

Podríamos interpretar esta tan insistida presencia verbal (y en parte al menos visual) de la sangre como una vuelta al teatro trágico de raíces senequistas que, contra las recomendaciones aristotélicas, confiaba la producción de las emociones trágicas (compasión y temor) al horror de la sangre, de la violencia incontrolada y excesiva. Y es cierto que esta acentuación del componente sangriento de la «cura» que don Gutierre le aplica a su esposa produce horror, como ponen de manifiesto las primeras palabras que el rey dirige al protagonista tras mirar a Mencía sangrada: «Cubrid ese horror que asombra» (v. 2876)³². Por otra parte, basta con analizar atentamente la obra para darse cuenta de que las emociones trágicas —temor y compasión— no surgen sino en mínima parte de la constelación semántica de la sangre y de la violencia, siendo al contrario el

³⁰ Como no podían dejar de notar los críticos más avisados, entre ellos Ruiz Ramón, 2000: 80-81. En realidad la presencia de la sangre es abrumadora en toda la pieza, y teje una red de recurrencias alrededor del lexema (y del semema) de la sangre que no existe con tanta coherencia en el primer *Médico de su honra*: desde el momento en que Mencía ve la daga desnuda de Enrique detrás de la capa de su marido y se imagina que él la quiera matar, pasando por la súplica de Gutierre al rey, por la herida que sin querer Enrique inflige a su hermano (agüero del fratricidio futuro), y por el momento en que Mencía prefigura su muerte al leer la sentencia que Gutierre le deja escrita en el papel que ella estaba dirigiendo a Enrique.

³¹ Lo mismo opina Ruiz Ramón, 2000: 81.

³² El desenlace sangriento produce horror incluso en los destinatarios de hoy, pero un horror no ya de tipo estético o emotivo sino ideológico, como puede comprobarse al recorrer la historia de la crítica de *El médico de su honra* (buenas guías al respecto Armendáriz Aramendía, 2007; y Pérez Magallón, 2010). Sobre el horror como resorte estético de la tragedia, ver Couderc, 2010.

producto combinado de todos los recursos que Aristóteles recomendaba como oportunos para construir una buena tragedia, y que se aplican a la construcción de la intriga, basada en peripecias y anagnórisis, derivada hacia el final desastroso —una acción violenta entre personajes unidos entre sí por un fuerte vínculo de afecto— por un error trágico que no se produce por maldad intrínseca del protagonista³³. De hecho, la interpretación por Gutierre de todos los indicios que se acumulan en contra de Mencía es equivocada en esencia, como sabe el espectador, pero no deja de ser correcta en apariencia (y el personaje solo puede juzgar por las apariencias): debe reconocerlo el mismo rey en el final, cuando, tras la mención del indicio último y más grave, el billete escrito al Infante por la dama, concede que el único remedio en este caso es... el remedio del uxoricida, es decir, sangrar a la esposa.

Ahora bien: esta configuración de la intriga según las pautas de la buena tragedia aristotélica se da ya, como cualquiera puede comprobar, en el primer *Médico de su honra*, de acuerdo por otra parte con una tendencia que apunta en la segunda mitad de la década del 20 y de la que el joven Calderón es uno de los protagonistas³⁴. Calderón, en su reescritura, por una parte intensifica el horror del derramamiento de sangre, mencionándolo y mostrándolo en cada pasaje clave de la pieza; por otra intensifica lo dramático del desenlace aumentando el amor que el protagonista siente por su esposa. Es este un rasgo diferencial importante con respecto al *Médico de su honra* atribuido a Lope, en el que, como ya vio Sloman, Jacinto es un marido de cuyas escasas atenciones Mayor se queja ya en la primera escena. Si se cotejan los diálogos entre Mencía y Gutierre en *El médico de su honra* calderoniano con los correspondientes entre Mayor y Jacinto en el primer *Médico*, salta a la vista la enorme diferencia entre ambos tanto en cuanto a la extensión de los pasajes de efusión amorosa como en cuanto a su mayor elaboración lírica³⁵. En la forma de expresar este amor Calderón es plenamente original, y pueden reconocerse en estos pasajes sus rasgos inconfundibles de estilo; pero en

³³ Ruiz Ramón, 2000: 36-41, defiende con fuerza este carácter intrínsecamente aristotélico de las tragedias calderonianas, aunque luego no se detiene en rastrear en la intriga de *El médico de su honra* los momentos en que se concretan elementos del paradigma aristotélico. Baste aquí decir que el reconocimiento por Gutierre de que la daga que encontró en su casa es de Enrique es un caso de anagnórisis; que son peripecias (cambios repentinos en la dirección de la acción) la llegada del marido en el momento de la inoportuna visita de Enrique, la estrategia arriesgada de Mencía que parece funcionar pero pierde eficacia cuando ella se asusta a la vista de la daga, el alivio de Gutierre al ver que Mencía está sola y durmiendo, pero que se transforma en furor cuando Mencía al despertarse lo llama de «Alteza».

³⁴ Ver al respecto Baczińska, 2008; d'Artois, 2012b; Blanco, 2012; Antonucci, 2011 y 2012a.

³⁵ Compárense por ejemplo los vv. 495-554, 1171-1227, 1365-1376, 2470-2479, de *El médico de su honra* de Calderón, con los pasajes correspondientes (vv. 423-428, 1077-1092, 1207-1208, 2104-2131) del primer *Médico*.

caracterizar a Gutierre como enamorado firme y devoto de su esposa, creo que puede haber obrado en él el recuerdo de su homónimo, el don Gutierre de *Deste agua no beberé*.

También en el caso de este personaje, pues, como ya hemos comentado para el personaje de Mencía, la identidad del nombre remite, en parte al menos, a una identidad de rasgos definitorios. Por otra parte, y tal como hemos dicho a propósito de Leonor, los cambios que Calderón opera con respecto a sus intertextos también son extremadamente significativos para la comprensión del significado de la obra. Por lo que hace a Gutierre, su homónimo de *Deste agua no beberé* es radicalmente diferente del personaje calderoniano en la forma de enfrentarse a la necesidad de matar a su esposa. En primer lugar, esta necesidad le viene impuesta desde fuera, por mandato del rey, que quiere vengarse por haber sido rechazado, en sus deseos adulterinos, por Mencía de Acuña. En esta forma de dramatizar el motivo de la muerte de la esposa inocente ordenado al marido por el rey, a consecuencia de la demanda de una mujer (el motivo nuclear del romance del Conde Alarcos), Claramonte se sirve de un cruce con un motivo dramático bien conocido y muy frecuentado, herencia de los trágicos del último cuarto del siglo XVI: el motivo del poderoso injusto que, con sus deseos amorosos impropios, destruye la felicidad conyugal y el honor de sus vasallos.

De cara a la imposición del rey, el Gutierre de Claramonte manifiesta una debilidad y una vacilación que son típicas, por otra parte, de los protagonistas de todas las transmodalizaciones teatrales de la historia romanceril del conde Alarcos. Atrapados entre el amor por la esposa y el honor que los obliga a acatar las órdenes del monarca, la única vía de salida que encuentran a su dilema es el llanto (herencia del romance) y, luego, la incapacidad de administrar la muerte, por lo que o no saben llevarla a cabo eficazmente (*El conde Alarcos*) o, tras mucho vacilar, la delegan en otra persona (*La fuerza lastimosa*, *Deste agua no beberé*)³⁶. Se trata, evidentemente, de un rasgo de comportamiento que les sirve a los dramaturgos para dejar abierta una vía de salida hacia el final feliz, pues es gracias a estas vacilaciones del marido que la esposa en todos estos casos no muere y la pareja puede reunirse al final de la acción; pero no deja por otra parte de ser significativo de la debilidad intrínseca del esposo. Al llanto y a las vacilaciones que preceden el uxoricidio (que estos personajes creen que se ha realizado)

³⁶ También el protagonista de *El médico de su honra* delega la muerte de su esposa en otra persona, el barbero, pero lo hace no porque vacile en su decisión (sobre todo el Gutierre calderoniano) sino por disimular mejor la verdadera causa de la muerte, pues le importa que no se sepa claramente que se ha tratado de una venganza de honor.

sucede una desesperación manifestada dramáticamente en la forma de ataques de locura: innovación esta de Guillén de Castro en la estela de la locura de amor de raíces ariostescas, imitada luego tanto por Lope en *La fuerza lastimosa* como por Claramonte en *Deste agua no beberé*.

Pues bien, de forma parecida a lo que sucede en el *Orlando Furioso*, donde la locura de Orlando no deja de tener visos cómicos, la locura del protagonista de todas estas piezas da lugar a una serie de escenas que, más que trágicas, son cómicas, pues su pérdida de control, sus devaneos, sus alucinaciones lo rebajan al nivel de esos personajes subalternos a quienes se les confía la producción de la comicidad, en razón precisamente de su disconformidad con el código de comportamiento noble vigente en el nivel alto de las *dramatis personae*, que exige, ante todo, control y medida. En este sentido, tales escenas pueden considerarse en cierta medida el preludio del final feliz, en cuanto son una de las manifestaciones concretas de la fórmula mixta que practican los dramaturgos, eligiendo adaptar una historia trágica al molde tragicómico de la Comedia Nueva.

No sucede lo mismo en *El médico de su honra* calderoniano, que orienta con decisión su máquina dramática hacia la tragedia, precedido en este camino por el primer *Médico*. Salta a la vista que el cambio más radical con respecto a la constelación de intertextos que he tratado de reconstruir es el de la instancia que motiva la muerte de la esposa: no ya una instancia externa, es decir la autoridad de un monarca que interpreta mal su papel dejándose condicionar por su lujuria o por el amor hacia su propia hija; sino al contrario una instancia interna, la del honor que, como han mostrado muchos y muy valiosos estudios³⁷, equivale en todo a la identidad del noble: una identidad en la que no pueden separarse lo individual y lo social, porque lo primero (que es donde se afianza el amor) no existe sin lo segundo (que es lo que obliga a matar al objeto de este amor en presencia de sospechas de honor).

Desde este punto de vista, el anillo de conjunción entre el grupo de textos derivados de una u otra forma del romance del conde Alarcos y el grupo formado por las dos piezas tituladas *El médico de su honra* es, a mi modo de ver, la ya mencionada *La locura por la honra*. Aquí, como en *El médico de su honra*, el honor que lleva al esposo protagonista a matar a su mujer es un sentimiento interiorizado —que no

³⁷ Pienso especialmente en los de Vitse, 1980 y 1983, el estudioso que más se ha esforzado por interpretar el significado del código del honor dentro del sistema de valores que caracteriza las diversas fases del teatro áureo.

impuesto desde fuera como en la constelación teatral relacionada con *El conde Alarcos*— por más que el uxoricidio venga determinado por el deseo amoroso insistente e inoportuno de un príncipe. La preeminencia del sentimiento del honor con respecto al del amor, que hace de *La locura por la honra* un antecedente de los dos *Médicos*, ya es evidente en el título, tanto por la presencia del vocablo «honra» como por la aclaración que contiene de que lo que va a presentarse en las tablas no será una locura por haber perdido el amor (como en *El conde Alarcos*, *La fuerza lastimosa*, *Deste agua no beberé*) sino por haber perdido el honor. De hecho, el protagonista no enloquece porque haya tenido que matar a su esposa, sino porque no ha podido matar al príncipe Carlos, para no privar al reino de su heredero. Tanto es así que, como nota agudamente Florence d'Artois, cuando cree que Carlos ha muerto vuelve de inmediato a la cordura³⁸.

Pero volvamos a la figura del protagonista. Hay un abismo entre el personaje de don Gutierre y sus homólogos de las piezas que he propuesto como intertextos posibles de *El médico de su honra*. Frente a la necesidad del uxoricidio, nada de llantos en este personaje, ninguna vacilación importante una vez que la decisión ya es inexcusable, y sobre todo, ningún acceso de locura derivado de la desesperación. No puede decirse exactamente lo mismo de Jacinto, el protagonista del primer *Médico*. Como observaba Sloman, cuando el barbero ya se ha retirado para sangrar a Mayor, el esposo uxoricida todavía vacila, incierto entre amor y honor (vv. 2247-2307), en el primer monólogo de la obra en el que declara manifiestamente su sentimiento hacia la esposa. Y cuando ya Mayor ha muerto, y él vuelve a casa tras haber acompañado a la suya al barbero, lo vemos desesperarse en forma incontrolada («sale don Jacinto como loco», v. 2464+), dando voces y gritos que le sirven al rey para justificar la entrada a su casa³⁹. Muy otro es el comportamiento del don Gutierre calderoniano: cuando el barbero ha entrado para sangrar a Mencía, el monólogo del esposo (vv. 2606-2633) no se detiene ya en considerar lo doloroso de la decisión tomada, sino en razonar de forma lúcida y fría sobre los motivos de esta decisión, diseccionando el cómo y el porqué podrá disimular el uxoricidio haciéndolo pasar por una sangría mal restañada. A lo que se añade la decisión de matar al barbero una vez lo acompañe lejos de su casa; asesinato que no podrá llevar a cabo solo por haber topado al rey y a don Diego por la calle. Se trata de

³⁸ d'Artois, 2012a: 190.

³⁹ Se lee: «Don Jacinto, ¿qué es aquesto? / ¿Qué voces son las que, roncadas, a curiosidad incitan? / ¿Qué quejas tan lastimosas / las que se escuchan aquí? / Pues, pasando yo a estas horas / por la calle, el alboroto / a que entre así me ocasiona» (vv. 2475-2482).

un rasgo que falta del todo en el primer *Médico*, y que es importante no porque sea la prueba de la definitiva maldad de don Gutierre, sino porque muestra la frialdad y lucidez del protagonista en este momento álgido. Frialdad y lucidez que —al margen del juicio que merecen a los destinatarios de hoy— están sin duda en las antípodas de la locura de los protagonistas obligados al uxoricidio de las piezas que hemos venido mencionando en estas páginas⁴⁰. El único rastro de esta locura intertextual que queda en *El médico de su honra* calderoniano son las palabras pronunciadas por don Diego al aproximarse este y el rey a la casa del caballero sevillano: «Loco furioso / don Gutierre de su casa / sale» (vv. 2818-2820). Casi una repetición literal de la acotación citada del primer *Médico*, que sin embargo contrasta con la réplica que precede, desesperada en el contenido pues alude al suicidio, pero sobria y breve en la forma, sin rastro de las exclamaciones e interrogaciones retóricas que caracterizaban la réplica correspondiente de Jacinto: «Hoy me he de desesperar, / cielo cruel, si no baja / un rayo de esas esferas, / y en cenizas me desata» (vv. 2814-2817)⁴¹.

5. EL REY DON PEDRO EN EL FINAL DE *EL MÉDICO DE SU HONRA*

Si de las esferas celestes no baja el rayo invocado por Gutierre, es el rey quien se le presenta delante, procedente de una esfera más terrena pero en todo caso colocada en el vértice de la jerarquía social. Las diferencias, al parecer mínimas, entre el primer *Médico de su honra* y la reescritura calderoniana en lo que se refiere al coloquio final entre el rey y el uxoricida son en mi opinión fundamentales para ahondar en el significado de la tragedia de Calderón. Tras el relato de la muerte de Mayor hecho por Jacinto, en el primer *Médico* el rey lo exhorta a consolarse pues «De Dios son todos secretos, / que con mano poderosa / suele castigar maldades, / dando experiencia con otras» (vv. 2521-2524). ¿Quiere acaso decir el rey que Mayor ha sido mala y por ello Dios la ha castigado? Lo cierto es que más adelante critica explícitamente el comportamiento de la dama al escribir el billete a Enrique, afirmando que «[...] a tanta deshonor, / a tanta desenvoltura» (vv. 2590-91) es justa respuesta la sangría mortal que ha sufrido. Finalmente, en una larga perorata, elogia al protagonista («lo hecho está muy

⁴⁰ Por más que algunos críticos (véase al respecto Armendáriz Aramendía, 2007: 135-165; y Pérez Magallón, 2010: 57-70) consideren que Gutierre está afectado por una serie variada de trastornos mentales. Remito a los ya citados estados de la cuestión de Armendáriz Aramendía y Pérez Magallón para las distintas interpretaciones a que ha dado lugar la lucidez y la capacidad de raciocinio de don Gutierre.

⁴¹ «¿Qué aguardan mis desventuras? / ¿No hay abismos que en sus bocas / sepulten mis tristes ansias, / mis penas y mis congojas? / ¡Ay, honor, lo que me cuestas! / ¡Que tu ley tan rigurosa / sea, que solo con sangre / ufana viva tu pompa!» (*El médico de su honra* atribuido a Lope, vv. 2465-2472).

bien hecho», v. 2601) y lo remunera con una serie de favores sobre todo por «el respeto a la persona / de Enrique, siendo desde hoy / vos dueño de mi corona, / siendo mi amigo, mi amparo, / siendo mi privanza toda...» (vv. 2605-2621). El casamiento con Margarita no suscita más que una débil tentativa de objeción en Jacinto («Mira, señor...», v. 2534) basada, por lo que se entiende a continuación, en su miedo a verse otra vez atrapado en el matrimonio, «cosa / en que mil peligros veo» (v. 2536-2537).

Nada de esto sucede en *El médico de su honra* de Calderón. Ni el rey critica a Mencía, ni habla nunca de castigo merecido, ni elogia o premia al protagonista. Como han notado ya muchos críticos, no se pronuncia con claridad acerca de su trágico gesto, evitando al mismo tiempo la condena y la aprobación. La resistencia de Gutierre a casarse con Leonor es más acusada, y prueba una vez más su amor por Mencía, pues la motiva no con el miedo al matrimonio sino con las metáforas clásicas de los peligros de amor (el incendio y el naufragio) que aconsejan al enamorado que ha escapado de ellos no volverse a arriesgar otra vez a lo mismo⁴².

Sin entrar ahora a discutir la interpretación de este casamiento final, sobre la que han corrido ríos de tinta, quiero mantenerme en un análisis comparativo, que creo especialmente revelador, entre el personaje del rey don Pedro tal como nos lo muestran Calderón y el anónimo dramaturgo que compuso el primer *Médico de su honra*, y el mismo personaje tal como aparece en *Deste agua no beberé*. Este rey don Pedro sí que se merece el apelativo de Cruel, por su forma de actuar a lo largo de la acción dramática. Él mismo se atribuye este nombre cuando trata de plegar a Mencía a sus deseos amorosos, declarando con la arrogancia típica del poderoso: «Pero si aquesto no haces / afrentada has de vivir, / que soy don Pedro el Cruel / y todos tiemblan de mí.» (vv. 723-726). En este contexto, los numerosos agüeros infaustos que presagian su próxima derrota en Montiel y su muerte a manos del hermanastro Enrique no son sino la anticipación de la justicia divina que castigará sus culpas, mientras en el término de la acción el final feliz para los protagonistas Mencía y Gutierre es una expresión de justicia poética.

Ya en el primer *Médico de su honra*, al desplazar la función del seductor insidioso del personaje del rey al de su hermano Enrique se pierde el nexo entre la derrota y la muerte a que se sabe abocado el rey Pedro y el castigo merecido por su comportamiento; al mismo tiempo, no hay final feliz para la pareja de protagonistas,

⁴² «Señor, si de tanto fuego / aún las cenizas se hallan / calientes, dadme lugar / para que lllore mis ansias. / [...] Señor, ¿queréis que otra vez, / no libre de la borrasca, / vuelva al mar?» (vv. 2890-2898).

que acabará disuelta con violencia debido a las sospechas de honor del marido. No obstante, el dramaturgo anónimo no renuncia a apuntar una lectura moralizante de la muerte de la esposa, y a mostrar al marido uxoricida elogiado y premiado por el rey: pálidos rastros de la vocación ejemplar y *morata* que caracteriza el amplio corpus de obras que, sobre todo en las primeras décadas de la Comedia Nueva, dramatizan la temática de los abusos de poder (y entre las que se encuentran todos los intertextos hasta aquí mencionados de *El médico de su honra*).

Calderón da un paso más con respecto al primer *Médico*: no solo elimina por completo moralidades y remuneraciones del final de la pieza, sino que aporta cambios, no por pequeños menos sustanciales, al personaje del rey, que incrementan su positividad y lo alejan aún más de la crueldad del prototipo de Claramonte. Por de pronto, como en el primer *Médico*, ni una sola vez recibe el apelativo de Cruel, sino solo el de Justiciero⁴³. Además, con respecto al primer *Médico*, no se despidе de forma tan seca cuando ve a su hermano desmayado por haber caído del caballo, en la apertura de la primera jornada; se le muestra escuchando a los postulantes y repartiéndoles favores y regalos con gran generosidad en una escena que falta por completo en el primer *Médico* (vv. 579-593); en la ominosa escena de la herida que recibe de la daga de Enrique en la tercera jornada, es Enrique quien inadvertidamente lo hiere en el momento en que iba a tomar el arma que el rey le tendía, y no, como en el primer *Médico*, el rey que se hiere a sí mismo por equivocación cuando iba a herir con la daga a su hermano en un ataque de ira, más acorde con la crueldad que se conocía como característica del personaje.

⁴³ En la primera jornada, la elección de don Pedro de seguir para Sevilla dejando a su hermano herido en la quinta de doña Mencía es, para don Arias, «de su fiera condición [...] bastante prueba» (vv. 27-28): pero don Arias, como se aclarará más adelante, es «privanza» de Enrique (v. 2524) y por lo tanto interesado en sus juicios (un repaso de los comentarios críticos al respecto en Armendáriz Aramendía, 2007: 181-182; y Pérez Magallón, 2010: 113). Ni puede considerarse una manifestación de crueldad, sino forzando muchísimo el texto, la resistencia del rey a reírse de los chistes de Coquín; resistencia que recae, como estos chistes, en el ámbito de la apuesta cómica. Tanto es así que cuando Coquín en el final, tras denunciarle el riesgo que corre la vida de Mencía, tiene que pedirle el pago por esta «piedad» y le suplica que lo deje «libre, sin más accidentes, / de la acción contra mis dientes» (vv. 2767-68), el rey le contesta «No es ahora tiempo de risa» (v. 2769); implícitamente tildando así de «cosa de risa» la apuesta que habían hecho y que preveía que a Coquín se le sacaran los dientes si no conseguía hacerle reír en un mes. Coincido en la interpretación de este pasaje con el acertado análisis de Sánchez Jiménez, en prensa, que ofrece además un repaso muy útil de las variadas posturas de la crítica con respecto al «pacto de los dientes». Quizá el origen de esta apuesta resida en una frase que pronuncia Galindo, el gracioso de *El médico de su honra* atribuido a Lope, cuando se resiste a tomar una vela para entrar delante de su amo en el cuarto de doña Mayor donde está escondido el supuesto ladrón: «Señor, sacarme una muela / aquí tanto no sintiera / como llevar instrumento / con que afrente el pensamiento / del desdichado que espera» (vv. 1127-1130).

Como ya han notado muchos críticos, Calderón construye una serie de paralelismos muy marcados entre esta escena de ominoso presagio (vv. 2273-2286) y las análogas que protagoniza doña Mencía imaginándose víctima del furor de su marido (vv. 1377-1385; 2480-2489); paralelismos que faltan por completo en el primer *Médico*. El parecido en el episodio, en el objeto que provoca el miedo, en la evocación del campo semántico de la sangre, hermana a dos personajes que son —en el contexto de la pieza— sustancialmente inocentes e inmerecedores del final violento al que están abocados⁴⁴. Un final violento que no responde por lo tanto a ningún tipo de justicia poética, por más que una parte de la crítica se haya esforzado por encontrar esta justicia a toda costa, buscando con lupa defectos, imprudencias y otras faltas que pudieran justificar el final desgraciado que espera a estos personajes. Lo cierto es que la verdadera novedad de *El médico de su honra* calderoniano es precisamente la ausencia de justicia poética, que se expresa cumplidamente en la falta de cualquier tipo de premio o de sanción en el final, proceda este premio o sanción de Dios o del rey, vicario de Dios en la tierra. Si quisiéramos hilar aún más fino, podríamos decir que la incertidumbre que manifiesta el rey ante la «acción tan inclemente» de Gutierre, que se le revela cuando ve la mano sangrienta estampada en la puerta de su casa, es el reflejo humano del silencio de Dios⁴⁵, cuya voz no se escucha de ninguna forma en el desenlace de la obra, a diferencia de lo que sucede en los posibles intertextos que hemos examinado en estas páginas.

⁴⁴ Un repaso de las lecturas críticas que han notado este paralelismo en Pérez Magallón, 2010: 110-112, quien expresa al respecto una postura con la que coincido casi totalmente: «[...]si se tiene en consideración el perfecto paralelismo en las imágenes premonitorias, en los sentimientos opresivos, que acosan a ambos personajes, encontramos la prueba de que las dos muertes ocurren sobre inocentes que nada han hecho para merecerlas, excepto cierta imprudencia ante un modo de vivir el sistema del honor o del poder». Lo que no comparto es esta lectura, sin embargo bastante difundida en la crítica, de la «imprudencia» de Mencía y, en este caso, también de don Pedro.

⁴⁵ «No sé qué hacer» (v. 2792), dice el rey en un aparte que ha sido justamente subrayado en su extensión significativa por Ruiz Ramón, 2000: 87.

OBRAS CITADAS

- ANTONUCCI, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002: 57-81.
- , «El más galán portugués, entre tragedia y comedia», en *Teatro y Siglo de Oro. Homenaje a Maria Grazia Profeti*, ed. Jesús G. Maestro e Ysla Campbell, *Theatralia*, 12, 2010: 71-82.
- , «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, ed. Luciana Gentili y Renata Londero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011: 129-146.
- , «Algunas calas en el tratamiento del modelo trágico por el joven Calderón», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, coord. Mercedes Blanco, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42.1, 2012a: 145-162.
- , «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la *Primera parte* de Calderón», en *Melos y opsis en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. Wolfram Aichinger, Martina Meidl y Michael Rössner, *Iberoromania*, 75-76.1, 2012b: 142-159.
- , «Reescritura e intertextualidad en *El médico de su honra* de Calderón», en *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVIe - XVIIe siècles)*, ed. Christophe Couderc y Hélène Tropé, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013: 229-237.
- , «La octava real en las comedias de la *Segunda parte* de Calderón», en *Homenaje a Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, en prensa.
- ARMENDÁRIZ ARAMENDÍA, Ana, *Edición crítica de «El médico de su honra» de Calderón de la Barca y recepción crítica del drama*, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- BACZIŃSKA, Beata, «*A secreto agravio, secreta venganza* de Pedro Calderón de la Barca, piedra de toque del debate sobre la “tragedia española”», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV coloquio anglogermano sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 2008: 31-45.

- BLANCO, Mercedes, «Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633)», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, coord. Mercedes Blanco, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42.1, 2012: 121-144.
- COUDERC, Christophe, «El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009: 51-78.
- , «*El médico de su honra* de Calderón entre la ejemplaridad moral y la ejemplaridad estética», *Criticón*, 110, 2010: 67-77.
- CRUICKSHANK, Don W., «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Madrid, Castalia, 1981.
- D'AGOSTINO, Alfonso, «L'improbabile ruolo degli attori nella tradizione del *Burlador de Sevilla*», *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano*, 57.1, 2004: 111-149.
- D'ARTOIS, Florence, «Prólogo» a Lope de Vega, *La locura por la honra*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI. 2*, coord. Laura Fernández y Gonzalo Pontón, Madrid, Gredos, 2012a: 179-196.
- , «La tragedia lopesca en los años 1620-1630: ¿de un paradigma a otro?», en *Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*, coord. Mercedes Blanco, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42.1, 2012b: 95-119.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.), *Romancero*, Madrid, Castalia, 2010.
- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso, *Anales del teatro español correspondientes a los años 1581 a 1640*, Madrid, Imprenta Helénica, 1913.
- DICAT. *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GRANJA, Agustín de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002: 259-311.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, Madrid, Cátedra, 2010.
- PROFETI, Maria Grazia, «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos, Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo*,

- ed. M. Á. Garrido Gallardo, Madrid, CSIC, 1984, vol. 2: 673-682. [Ahora en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992: 107-118.]
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Introducción» a Andrés de Claramonte, *Tan largo me lo fiáis. Deste agua no beberé*, Madrid, Cátedra, 2008.
- ROMANOS, Melchora, «De Lope de Vega a Calderón: sobre las dos versiones de *El médico de su honra*», *Boletín del Instituto de Teatro*, 2, 1982: 49-60.
- RUANO DE LA HAZA, José María y Allen, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid, Castalia, 2000.
- SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013: 159-176.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «El sangrador y la bigotera: fuentes y sentido de un chiste de Coquín en *El médico de su honra*», *Anuario Calderoniano*, 7, 2014: 229-254.
- SLOMAN, Albert A., *The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier comedias*, Oxford, The Dolphin Book, 1958.
- SWISLOCKI, Marsha, «El romance de *La adúltera* en algunas obras dramáticas de Lope de Vega: pretextos, intertextos y contextos», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63.3, 1986: 213-224.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002, 2 vols.
- VAREY, John E., «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», en Id., *Cosmovisión y escenografía en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987: 227-247.
- VITSE, Marc, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines / Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- , «El hecho literario», en *Historia del teatro en España. I. Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII*, ed. José María Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983.

THAT IS WHERE GOD COMES IN. JACOB DUYM'S *GHEDENCK-BOECK* (1606) AS ARGUMENTATIVE DISCOURSE

Jeroen Jansen
Universiteit van Amsterdam
Faculteit der Geesteswetenschappen
Spuistraat 134
Kamernummer: 453
1012 VB Amsterdam
J.Jansen@uva.nl

RESUMEN: De acuerdo con el subtítulo, el *Libro de la memoria* (1606) de Jacob Duym descubre al lector cómo memorizar para siempre toda la maldad causada a los holandeses por los españoles y sus aliados, junto con el amor y fidelidad de los príncipes de la holandesa casa de Nassau. En esta compilación de seis obras de teatro, Duym evoca imágenes del pasado con la intención de argumentar que una guerra justa era mejor que una paz injusta (según el título del último texto). Este conjunto muestra al traidor enemigo español así como las acciones carentes de fiereza de los holandeses, oponiendo personajes españoles y holandeses de la Casa de Nassau. Este artículo describe cómo maneja Duym el contenido de las cinco primeras obras como premisas de la última composición, mediante la técnica de moverse de lo particular a lo general y viceversa. La contribución de Dios ofrece un enlace intermedio para ver los diferentes eventos individuales desde una perspectiva más amplia del común interés y el bienestar público de las Provincias Unidas.

PALABRAS CLAVE: *Ghedenck-boeck*, retórica, argumentación, Tregua de los Doce Años, Guillermo de Orange, Jacob Duym.

SUMMARY: According to the subtitle, the *Ghedenck-boeck* (1606) by Jacob Duym learned the reader to forever memorize all evil and malevolence brought about by the Spaniards and their adherents, as well as the great love and fidelity, displayed to the Netherlands by the princes of the Dutch House of Nassau. In this compilation of six stage plays Duym has evoked images from the past, in order to argue that a fair war was better than a fake peace (the title of the last play). They showed the treacherous Spanish enemy as well as the brave-fearless actions of the Dutch, opposing individual Spanish characters to Dutch ones, from the House of Nassau. This paper describes how Duym managed to bring the content of the first five plays as premises into the final play, for instance by applying the technique of moving over from the particular to the general and the other way around. The contribution of God offered an intermediate link, as to see the different individual events in the wider perspective of the common interest and the

public welfare of the United Provinces.

KEYWORDS: *Ghedenck-boeck*, Rhetoric, Argumentation, Twelve Years Truce, William of Orange, Jacob Duym.

INTRODUCTION

In spite of all military and economic prosperity since the 1590's, the United Provinces had experienced serious problems in covering the increasing expenses of the war against Spain. To meet the growing Spanish pressure, the Dutch standing army had been expanded since 1598, with mounting debts of many millions of guilders¹. Holland's advocate Oldenbarnevelt was convinced that peace or a truce was the only way out of a financial impasse. In a letter of 18 January 1606 to François van Aerssen, the Republic's envoy at Paris, Oldenbarnevelt explained that «more than half of the inhabitants in the towns and countryside» were inclined towards peace. In this respect Oldenbarnevelt referred to the increased impact of the Spanish embargoes on the Dutch economy, and diversion of traffic away from the Republic, since the revival of commerce between England and Spain following the treaty of 1604. Due to this treaty English ships were free to sail to Spain and Portugal, but not carrying for Dutch merchants². Besides, the rural provinces got tired of the plunder by Spanish soldiers at the countryside and in small cities. On the other hand, as Jonathan Israel has described in his *The Dutch Republic and the Hispanic World*, along with new pressure to end the war, in both the Republic and Spain, the wish to continue it, remained³. Van Aerssen, who initially was prepared to support a peace agreement, was strongly opposed to Oldenbarnevelt's accepting what Spain had offered: not a full concession of sovereignty, but merely a temporary recognition⁴. In the face of the contradictory pressures impelling either side towards both war and peace, intricate peace negotiations began in 1606 which, after lengthy and hard negotiation, led first to the Dutch-Spanish cease-fire agreement of April 1607 and two years later, after a complex sequence of negotiation, resulted in the signing of the Twelve Years Truce at Antwerp on the 9th of April 1609⁵.

But that day had not yet come when Jacob Duym, a Leiden rhetorician and Brabant exile with a military past in the Southern Netherlands, published his *Ghedenck-boeck* (*The Book of*

1. Between 1597 and 1606, the Dutch army had doubled in size rising by 1607 to 60.000 men, costing at 9 million guilders yearly, impossible to sustain. Besides, spending on fortifications had quintupled. See Israel, 1998: 400 y 1982: 18-19; Meijer Drees, 1993: 245-246 y 1990: 3.

2. Israel, 1998: 399-400. The letter is published in Van Deventer, 1862: 69.

3. Israel, 1982: 1, 28 ff.

4. Israel, 1982: 32.

5. Israel, 1982: 3. A good overview of the negotiations offers Van Eysenga, 1959. In this period, 1607-1609, over 250 pamphlets about this issue are known to have been published, speculating on the outcome of the negotiations. See Van Zuilen, 90; Muller and Tiele, 1858: 80-96.

Memory) in 1606, probably at the beginning of March⁶. The compilation of six stage plays that constitute the *Ghedenck-boeck* deals with the Dutch Revolt and the ensuing war of liberation. According to the American rhetorical theorist Michael McGee «the first principles of all public argument appear to lie in the society's collective judgment of its past»⁷. Indeed, the six stage plays by Duym appeal to the collective memory of the young Republic by reviving traumatic and successful episodes, framed to underpin and enforce the political consciousness and attitude of its citizens towards the state of war against Spain and the position of the foe. The German intellectual historian Reinhart Koselleck argues that it is only within the horizon of expectation of a people left to its own that the formula «friend and foe» can be understood. The «horizons of expectation» sketched by an author will only be accepted by his audience if these horizons are based on shared «space of previous experience and expectation» («der Raum ehemaliger Erfahrung und Erwartung»). Future and past are related in this sense⁸. In this view a convincing strategy for acting in the future is based on showing and memorizing the past. This exactly goes for Duym's method of using past episodes of the Dutch Revolt, to base his arguments for a future goal on solid grounds. The *Ghedenck-boeck* contains three history plays, a mythological play and two allegorical plays, recalling the atrocities committed by the Spaniards and the hardship endured by the Princes of Orange in recent years, like the battle of Antwerp and its fall, and the assassination of William the Silent, as well as more successful Dutch achievements, like the siege and relief of Leiden (1574) and the capture of Breda (1590)⁹.

Henk Duits, in his study about the *Ghedenck-boeck* as political manifesto, has rightly argued that there is a coherence in the compilation of stage plays as a whole, apparent from the conception of the work, the form and content of the plays and their paratexts¹⁰. Throughout the book Duym presents himself as a fellow combatant in the struggle for freedom¹¹. According to Duits, the *Ghedenck-boeck* culminates in the final play, that contains an exhortation to employ every possible means to pursue the struggle and an urgent call to the Dutch people for financial support.¹² The title of this allegorical play makes Duym's standpoint perfectly clear: *Een Bewys*

6. An accompanying dedication letter is dated 6 March 1606 (see Meijer Drees, 1990, p. 1). See on Jacob Duym: Poll, 1898; Van Even, 1901: 515-537; Meijer Drees, 1990, p. 3; Koppenol, 2001; Groenland, 2011: 135-138. A basic study on the *Ghedenck-boeck* is: Duits, 2001.

7. McGee, 1977: 28.

8. Koselleck, 2004: 191, 223 (transl. of Koselleck, 1979: 258, 301).

9. See Groenland, 2011: 136-137.

10. Duits, 2001. See Porteman and Smits-Veldt, 2008, p. 175.

11. Pamphlets with warnings against the peace supporters appeared as early as 1605. Cf. Muller and Thiele, 1858, numbers 544 ff. I treat the subject from Dutch perspective, mainly using Dutch and English literature and studies. Needless to remark that several aspects of the political issues in this period have also be dealt with from a Spanish perspective (see the studies by Yolanda Rodríguez-Pérez). These studies are not involved here, as the publication by Jacob Duym is my focus.

12. After the death of Philips II the Spanish crown and the archdukes were prepared to negotiate peace. Grand

dat beter is eenen goeden Crijgh, dan eenen gheveynsden Peys («A proof that a fair battle is better than a fake Peace»)¹³. This play differs from the other five plays as it is not about illustrious historical events and barely has any action. Besides, the play deviates from the others as regards content, for example because the House of Orange hardly comes up, as Duits has indicated. However, Duits has deduced from this that the final play is *not* closely related to the preceding ones and stands more alone¹⁴. According to him, the piece falls outside the scope of the intention of the *Ghedenck-boeck* so to speak, as it is far more directly political-ideologically focused on the political situation here and now¹⁵.

In this paper I will regard this compilation from a slightly different point of view, as I consider the whole series as an argumentative discourse, starting the other way round. I read the compilation as a complex. The topic of the final play determines at the one hand the way in which Duym has chosen the subject and at the other the filling-in and wording of the other five plays, as well as most of the paratextual presentation of these previous plays, the dedications, the prefaces to the reader and the pro- and epilogues by the «Dichtstelder» (poet) in every piece. From a rhetorical perspective it is described how Duym applies the technique of moving over from the particular to the general and the other way around. The contribution of God offered an intermediate link, as to see the different individual events in the wider dimension of the common interest and the public welfare of the United Provinces.

FRAUD AND ENDURANCE

I consider the *Ghedenck-boeck* in its entirety as a deliberative discourse or *dubium* (a question that is open to doubt), which finds its fullest verbal expression in an implicit *quaestio*. What is better: to wage war or to conclude a peace? Maybe not a very difficult question to answer in general, certainly not if we consider most of the stage plays as an illustration of the

Pensionary Oldenbarnevelt, who was convinced up to 1605 that one must not negotiate with a false enemy, changed opinion in that year. Costs of war had rocketed sky-high and a majority of the population wanted peace. Maurice set himself the task of leading the group that wanted to continue the struggle, in order to still liberate the Southern Netherlands (Bloemendal, 2007: 111).

13. The subject was not completely new. In 1596 Duym, at that moment the leader of the Flemish chamber d'Orainge Lelie in Leiden, took part with his chamber of rhetoric in a huge lottery feast, in which the participating chambers had to write refrains on the words: 'Voor een beveynsde paeys, een rechte crijch te prijsen is' (More than a fake peace a just war is to be praised) (Meijer Drees, 1990: 3; Duits, 2001: 13; see Koppenol, 2001: 15-16; Groenland, 2011: 138). At that time there was an actual cause, as the Republic, together with France and England, would enter into a triple pact with Spain a few months later. The peace proposals from the South were rejected more than once.

14. Duits, 2001: 13.

15. Duits, 2001: 13-16, 32. In the view of Duits, this play has been written last, when Duym realized in 1605 that the political situation concerning the peace negotiations asked for a more political statement (33). Since 1568 William of Orange had incited to unity and solidarity between the inhabitants of the Bourgundian Netherlands, on the basis of one Dutch national identity.

atrocities of war, endurance and adversity. But as we will see, Duym has framed these texts in such a way that the reader is easily inclined to decide differently. Moreover, by the paratextual material the reader is explicitly forced to reconsider the obvious way of thinking that concluding peace will be the best thing to do. In the final play Duym definitively resolves the dubium «war or peace» with itself by using the adjectives «fair» and «fake», which leaves little room for discussion. Besides, he calls his play a «Proof» (*Een Bewys*), a well-reasoned case. Thus the *Ghedenck-boeck* at large may be seen as argumentative discourse: different reasons are put up in the different plays why continuing the war against Spain is to be preferred above peace or a truce¹⁶. In a pragmatic argument scheme (speech act: advise) the standpoint in the *Ghedenck-boeck* would be that continuing the war should be performed, because continuing the war leads to desirable consequences (i.e. freedom of speech, etc.), and if continuing the war leads to a desirable consequence, then it should be performed.

My research is on how Duym uses the paratext and text of these plays to strengthen his argumentation. It is shown that each of the five history and allegorical plays represent a piece of evidence and proof, constructing the sum of Duym's arguments on solid bases, to complete the argumentation put forward in the final play. Therefore, I will argue that the view propagated in *Een Bewys* is the standpoint of the argumentation in the *Ghedenck-boeck*, that due to the latter's subtitle, was completely devoted to «memorize all evil and the great malevolence of the Spaniards» («het welck ons leert al het quaet en den grooten moetwil van de Spaingnaerden»),¹⁷ as well as to memorize «the great love and fidelity of the Princes belonging to the House of Nassau showed to us» («de groote liefde ende trou vande Princen uyt den huyse van Nassau, aen ons betoont...»). These contrasting elements make up the premises for the conclusion that the United Provinces must go on with the war against Spain. The first five stage plays contain arguments in the form of important historical events from recent history, selected, explained and framed, as to highlight the positive role of the house of Orange in contrast with the negative one of the Spanish enemy. The individual cases in these plays demonstrate that the individual deed by the Spaniards are illustrative for their attitude, which may be characterized by the term «fraud»¹⁸. At the same time the individual plays attest to the «brave and fearless actions by the Princes of Orange», to unity and solidarity as well. Therewith, in the first four plays Duym is constructing a justification of the terms «fake» in «fake peace» and «fair» in «fair battle», used in the title of the final play:

¹⁶ A comparable approach can be found in the excellent MA-thesis by Hugo van Willigen, 2002, who states that every play delivered a new argument: the barbary of the Spanish troops, William of Orange as a good father and husband, religious motivation etc. I build on Van Willigen's findings, but my approach starts from framing techniques, in order to contrast the Spanish evil and the brave deed of the Dutch.

¹⁷ See Meijer Drees, 1990: 14, n. 31, who has indicated a few signals in the paratextual material, among which the subtitle of the *Ghedenck-boeck*: Spaniards personify evil, the Nassau princes good.

¹⁸ Meijer Drees, 1997: 166-167, mentions «fraud» as one of the stereotypes in the conceptualization of the Spaniards, that were spread by Beggars' songs.

[standpoint:] (a peace with Spain will be a fake peace (*eenen gheveynsden Peys*)).

[premise:] Because Spaniards are not to be trusted.

[Explanation:] Spaniards are fraudulent.

[Illustration:] As is evident from... [play 1-4 furnish evidence of the Spanish hate and fraud]]¹⁹

and

[standpoint:] (a battle with Spain will be a fair battle (*eenen goeden Crijgh*)).

[premise:] The cause is legitimate and the Netherlands have been successful in recent years.

[Explanation:] The House of Nassau (our legitimate leaders) is brave in warfare against Spain.

[Illustration:] As is evident from... [play 1-5 furnish evidence of good leadership and some successes]]

On first thoughts the argumentation looks quite simple. The author wanted to confront his readers (again and again) with all the hardship they suffered at the hands of a relentless and treacherous Spanish enemy, opposed to the Dutch heroism of the Nassau's²⁰. In almost every play Spanish fraud against Dutch endurance is illustrated over and again²¹. But the way in which Duym presents the material, to strengthen his argumentation, is quite interesting. To illustrate this, I take you along to the Leiden city wall. In the fourth scene of the third act in Duym's *Benoude belegheringe der stad Leyden* (*The anxious siege of the city of Leiden*), the third play of the compilation, a discussion is going on between two soldiers. One is from inside the city, thus a Leiden soldier, the other from outside, a Spanish soldier. The scene starts with the Leiden soldier singing a song in which he begs the Lord to help them and asks Him to show that He is their Shepherd. The soldier from outside tries to persuade the other to give up, otherwise the inhabitants will get hurt (fol. 2r)²². The answer is clear: better to die than to trust the enemy. A promise by Spaniards is not to be trusted. Here the Dutch soldier does not refrain

19. The fifth stage play is on the siege and liberation of Breda by way of a tactic reminiscent of the Trojan horse. A ship carrying peat was got in the city, hiding Dutch soldiers in the peat. Here, the Spanish side (and the Spanish fraud as well) does not get a real chance. The focus is on Dutch solidarity and bravery.

20. Groenland, 2011: 137.

21. This is also evident from the concluding remark of the Poet in the final play (Duym, *Een Bewys*, 'Epilog by the Poet' (Besluit-reden by den Poeet oft Dicht-stelder), mentioning «bedroch» (fraud) over and over: «voor het Spaensch bedroch soo vreesden yder man. / Om eenen vasten peys behoort elck een te wenschen, / Maer eylaes het bedroch dat verschrikt alle menschen, / En maeckt dat niemand hem op den peys en betrout. [...] elck een sorgt voor bedroch, / Men vreest al om voor doud quaed Bloed-dorstich soch, / Dat onsen vyand heeft soo hittich in ghedroncken. [...] Sy hebben anders niet dan groot bedroch gheploghen, / En twaer te laet bedacht, als elck een waer bedroghen». See Duits, 2001: 27.

22. He writes: «Denckt dat voor u haest naeckt een al te groot verseer, / Soo ghy u niet en wilt in onse handen gheven».

from referring to the cruel massacre of Naarden in 1572, when this city fell to Alba, who reported to the Spanish king Philip that «not a mother's son escaped». In the city of Naarden, the Leiden soldier states, the Spaniards have proved how promises are dealt with, and: «We know your false, evil practices too well» (fol. 2r)²³. It is revealing that the Naarden episode is not explained: clearly all readers were supposed to know about this event, some 35 years earlier.

When the Spanish soldier indicates the famine in the city of Leiden, the Dutch soldier answers that this is no problem: we would rather eat our left arm fighting with the other than surrender.

We are prepared to die, and this for the sake of the country's wealth,
 We know the cruel Spanish nature too well,
 We prefer to choose death
 Above loosing the Word of God, and the freedom of the Country.
 After all, temporality is small, but the eternal is to be gained,
 We all possess the Maccabean spirit,
 We rather die than to be poor slaves,
 Which would happen to us, if we gave up... (fol. 2r)²⁴

When we look more closely at these verses, what strikes most is the way in which Duym moves from the particular to the general, or in rhetorical terms, from a *quaestio finita* (a particular case) to a *quaestio infinita* (the general discussion). The soldier says he is prepared to die, not for his own sake or that of the city but for the sake of the country's wealth, not for his own freedom but for the freedom of the country and for preserving freedom of worship. Not the Spanish soldiers outside the city wall are a threat, but the cruel Spanish nature in general, temporality is small and the eternal is what one wins. In this scene the liberation of Leiden has been generalized by putting it in biblical perspective referring to the fight of the Maccabees against king Antiochus (B1r, prologue by the poet)²⁵, implicitly denoting the struggle of the Jews for religious, cultural, and political independence. These generalizations are the prelude to

23. In original: «Te sterven liever dan u te betrouwen yet, / Had ghy ons wat belooft, ghy soudet houwen niet, / Tot Narden hebt ghy sulcx al te wel laten blijcken, / Ons zijn te wel bekend u valsche snoo practijcken...».

24. The original reads as follows: «Om sterven ziin wy reed, en dat voor s'Lands welvaert, / Ons is te wel bekend den wreeden spaenschen aert, / Wy hebben liever doch hier den dood te verkiesen, / Dan t'Godlick woord, en des Lands vrijheyd te verliesen, / Het tijdlick is doch cleyn, maer d'eeuwich is ghewin, / Wy hebben al gheliick den Machebeschen sin, / Wy bliiven liever dood, dan te ziin arme slaven, / T'soud' ons ghebeuren doch, soo wy ons op gaven...».

25. Originally: «Zy [the people of Leiden] streden vroom voor Gods naem hoogh ghebenedijt; / Als de Machabeen oock daer deden sonder duchten, / Als Antiochus boos ontsteken zijnde vol nijd...». See Duits, 2001: 24; Spies, 1994.

the final verses in this passage that represent the general idea of the *Ghedenck-boeck* at large and that of the final play *Een Bewys* in particular: rather to die than to give up one's freedom, and the latter will happen, as Duym argues in the final play, if a fake peace is concluded. Duym uses all the historical material to frame his opinion, starting from individual experiences to ideas on the general interest of the country (more examples below)²⁶.

WILLIAM OF ORANGE AND MAURICE

How can the character of Maurice, to whom the *Ghedenck-boeck* is dedicated, be related to warfare and to the freedom of the country? In the first play of this compilation it is argued that the princes of Orange deserve to be honored and that good leadership, i.e. of the house of Nassau, is indispensable to command the army and to control the fight. In fact the piece recalls the famous myth of Perseus and Andromeda in Ovid's *Metamorphoses* (IV, vv. 663-705) and allegorically mixes it with actual history from the years 1567-1573: Perseus represents Maurice's father William of Orange as fighter for the freedom of the country («»slands vrijheid»), who liberates Andromeda (i.e. the Netherlands) from the claws of the sea monster (Alba)²⁷. The historical events around 1570 are actualized in the epilogue, spoken by the Poet. There, the finite question becomes more infinite, where the poet points out that Maurice has gained several victories over the last years (*Perseus*, fol. G3v-4r)²⁸: privileges and freedom were lost and the Netherlands would have learned the Spanish language forever, living as slaves under their cruel rule (fol. G4r)²⁹, if not the great virtues and deed of the House of Orange, especially those by Maurice, had prevented the country from such misery and sorrow (fol. 4Gr)³⁰. Now, in 1606, everybody lived in freedom of consciousness (fol. G4r)³¹. Finally, the poet starts another praise to Maurice, the hero, who has risked his life for the prosperity of the country, who has defended it against all intruders, following the wish of the States General, and who has gained already so many victories (fol. G4r)³². Not surprisingly, this piece is also

26. Reese, 2010: 23: «In their life and death implications, war frames are highly significant in the way they direct vital debates on national policy». This «national policy» is here regarded as a *quaestio infinita*. However, a real infinite question would have been issues as «freedom» and «benefit» in a more abstract sense.

27. Duits, 2001: 12-13. Spies, 1999: 76-77; Duits, 1999: 106.

28. The text is as follows: «Den Oraingnischen Prins verlost t'Land uyt benouwen: / O Belgica wilt dit doch in u hert doorknouwen, / Denckt om de goote deught die door hem is gheschiet».

29. Original text: «De Privilegen en de Vrijheyd was te niet: / Spaens soud' ghy voor altiit daer hebben moeten leeren, / Men soud' als slaven groot al onder t'wreed ghebiet, / [...] u hebben sien verkeerren».

30. Duym writes: «Denckt om de groote deught die door hem [Prins van Oranje] is gheschiet: / Eert het Nassousche huys, dwelck is vol liefd' en trouwen / Dat t'Land verlost heeft uyt sulck' elend' en verdriet».

31. Original: «In vrijheyd des ghemoed leeft elck tot deser stond». See Van Gelderen, 1999: 42 ff.

32. The text is as follows: «Graeff Mauritz den Held, die hem geensins en wilt sparen, / Voor des Lands welvaert goet, maer vroegh en spaed' sorg draeght, / Om dit Land voor al haer vyanden te bewaren, / Der Heeren Staten wil, volght hy wat haer behaeght, / Die so dickwils daer heeft sijn edel bloed ghewaeght, / Iae heeft so menich schoon

dedicated to Maurice, as he had followed in the footsteps of his father and persevered in the fight against Spain³³.

The figure of Maurice is also highlighted in the final part of the *Moordadich Stuck* (The Murder of the Illustrious Prince of Orange committed by Balthasar Gerards). This is the second play of the compilation, in which the murder (1584) of William of Orange by the Catholic Balthasar Gerards is represented, after King Philip II of Spain had placed a large reward on the head of the leader of the Dutch Revolt. The *Moordadich stuck* may not have functioned as to portray William as a hero and martyr to build the latter's image as *pater patriae*³⁴, as this image existed already in 1606. Duym must have set himself a higher target, namely to demonstrate the fraud and hypocrisy of the Spanish enemy, and at the same time the value of the recent resistance (Maurice's feats) against the same enemy. The murder is illustrated as an act of Spanish hate, bloodthirstiness and fraud. In the final part of this play a character named «Freedom of the Country» is lamenting final words before (almost) dying as well (fol. H1v), while Maurice cries out for revenge, praying to God to make him fearless. In the epilogue the poet refers once again to the Spanish hate, bloodthirstiness and fraud and to the new leaders of the House of Nassau, Maurice and Frederik Hendrik. For Duym this was an indication which side God had chosen, if for him this was open to doubt anyway (fol. H3v-H4r)³⁵. It is also an argument for the central proposition (the war-or-peace-question), as this honour to and belief in Maurice himself (giving vent to his revenge feelings), on the part of the author, reflect the warnings of the stadholder against the political and strategic dangers of the proposed truce terms. In reality, Maurice had a vested interest in continuing the war since, under the prevailing system, both his authority and his emoluments must have been much greater during war than in peace time³⁶.

GOD AS INTERMEDIATE

The conclusion so far that in the *Ghedenck-boeck* Duym has put the Netherlands and

overwinning' ghecreghen: / Die den vyand selfs meest ghesoght heeft onvertzaeght, / Des en magh sijnen loff nimmermeer zijn versweghen [...] / En sijne vroomheyd, moet de werelt deur bekend zijn».

33. Duym, *Een Ghedenck-boeck*, dedication to Maurice, fol. *3^v: 'Ende alsoo uwe Excellentie uwes Heer Vaders voetstappen in desen deele ziit naervolghende, enden in de selvighe verlossinghe vol hardende, en heb ick niemand waerdigher weten te vinden om desen Nassauschen Perseum toe te eyghenen ende te dediceren als uwe Excellentie...'

34. See Groenland, 2011: 127.

35. The text reads: «the faithful God will let them [the Spaniards] complain yet» («Maer den ghetrouwen God salt haer noch doen beclaghen»).

36. Israel, 1982: 30. Maurice has got political friends to block the truce from certain sections of the urban patriciate, in Zeeland, Amsterdam and Delft, but obviously a minority (30-31). The Zeelanders insisted that the Spanish recognition was inadequate, the security of the Republic threatened, the commerce of the entire country put at risk, and the cause of the 'true Christian religion' being neglected (41).

Spain diametrically opposed to each other, is not a very striking one. Indeed, for Duym there was a clear contrast between good and bad that he brought in to strengthen his final argumentation of continuing the war. The way in which the author fills in the different arguments, however, is interesting in the light of God's help. After all, Duym's standpoint that a battle with Spain will be a fair battle (*eenen goeden Crijgh*) has got the premises that the cause is legitimate and the Netherlands have been successful in recent years. An important role to support this justification is reserved for the contribution that is assigned to God. In every play it is beyond doubt that the Lord was and is on the Dutch side, and the plea to Him for assistance in future actions must guarantee that this situation will last. Perhaps some of the readers will have noticed that God was not always on the side of the Dutch, as may be deduced from the different setbacks, for example in the second play about the murder of William of Orange. But Duym has taken that into consideration, as the contribution of God in such a situation is of a different kind. The play starts with a monologue by William of Orange. He states that the good Lord, who takes decisions on good and bad, has embellished the house of Orange and their descent with so many sincere princes, pious by heart and mind (*Heet moordadich stuck*, fol. 2Br)³⁷. William continues with some prospective remarks: the Spanish king couldn't kill William in a straight fight, thanks to God, so he had to achieve it through cunning and guile (fol. B3v)³⁸. And in the concluding verses of this play the Poet remarks that the faithful God is the hope and comfort for the Netherlands in revenging the murder with help of this young child, Frederik Hendrik, at that moment (1584) laying in a cradle (on stage), but to which the play is dedicated in 1606 (fol. H3v-4r, epilogue by the poet)³⁹. The final verses are:

O Spain, a very big lamentation is approaching you.
 The Lord does not like this kind of deed, you will get your just deserts.
 In God is our hope, comfort and all our wishes (H4r)⁴⁰.

37. In original: «De goede God die d'Aerd' en Hemel oock regeert / [...] Hy ist die ons huys, en ons afcomst heeft verciert, / Met soveel Princen goet, vroom van hert en ghemoed».

38. This is the passage: «Met wapens can hy [the Spanish king] niet, daer ick God om moet loven: / Nu soeckt hy my met list, jae met een valsche moort, / Te brenghen om den hals».

39. These are the verses: «Den ouden Spaenschen haet hebt ghy nu claer gesien, / Den grooten Bloet-dorst hebt ghy nu hier connen speuren [...] Sy meynden dat te niet soud' gaen t'Nassousch geslacht [...] / Maer ghelooft sy den Heer en boven al ghepresen, / Die s'Heeren Staten druck soo troulijck heeft ghenesen [...] En heeft den jongen Held, Graeff Mauritz uytghelesen / Nu verweckt tot s'Lands dienst en s'Heeren Staten last [...] Maer den ghetrouwen God salt haer noch doen beclaghén, / Dat jonck Princelick Kind dat daer in de wiegh lagh, / Salt helpen wreken noch in sijn bequame daghen» («You have seen the Spanish hate and their huge bloodthirstiness. They thought the house of Nassau would perish, but thank God who has so faithfully healed the misery of the States General, urging Maurice to serve the country. The revenge will be by the little child Frederik Hendrik as well, when he is able to do so»).

40 Now in original: «O Spaengnen u naeckst vrij noch al te groot gheclagh, / Sulck werck verdriet den Heer ghy

This kind of «conclusion» fits into how a more general lesson or a moral is used to conclude the act of a drama. Also in this respect the technique of a frequent moving over from a *quaestio finita* to a *quaestio infinita* is much applied by Duym. Continually the particular character of the different historical events is related to the general (the interest of the country), for example by mentioning individual deed of the Princes of Nassau, and adding that they as «advocates of our sorrowful Netherlands, have looked after the protection and liberation of the country in its entirety» (fol. A2r, dedication to Frederik Hendrik)⁴¹. It is a common trick in literature to rise the actions represented above the incidental to emphasize the common interest, or the other way round to relate and compare the actual events to acts of heroism, that are at hand in the cultural baggage of the readers.

How makes Duym the technique to bring individual cases under one heading acceptable time and again? That is where God comes in. The method Duym uses to connect both is nearly always the mentioning of the good Lord, who is functioning here as an intermediate. The corresponding aspect is of course that God is the hope, help and protector in individual cases, but also where the common interest of the country is concerned. Now the appearance and «participation» of God in itself is not remarkable in all these texts, as the war was partly being waged in defence of the true Protestant faith and the revolt against Spain clearly dealt not only with a political controversy but also a religious one. A lot of plays written in this period were demonstrations of great themes like the justice and wisdom of God's government and the position of man between right and wrong⁴². Besides, in many plays of this period the divine providence (*Providentia Dei*) is made responsible for the course of things, be it in reality or in the dramatic action⁴³.

But in my opinion Duym uses the divine power also as an argumentative element, from the premise that God is on the Dutch side. Duym argues that this is the case on the basis of several past episodes. Due to God the Dutch were successful. The influence of God is evident from the following scheme:

[standpoint:] God is on our side

[premise:] We have been successful lately due to God

[Explanation:] God makes us brave to fight and has given us the spirit to know the Spanish fraud

sult den loon ontfangen / In God is onse hoop en troost en al t'verlanghen».

41 This is the passage: «Princen ende Heeren, de welke als Voorstanders van dese onse bedroefde Nederlanden, de beschuttinghe en de verlossinghe der selver beherticht hebben». As Judith Pollmann, 2007: 219, has argued, anti-hispanicism was more than an accidental by product of the Revolt. One of the main challenges for the rebel propagandists had been to define a common cause with which all Netherlands could identify.

42. See for example: Schenkeveld-Van der Dussen, 1991: 37, 53.

43. See Konst, 2003.

[Illustration:] This is evident from recent events.

How Duym used such schemes and brought them into his «proof that a fair battle is better than a fake Peace», is evident from the final play that deals also with what has happened in 1600 (*Midsgaders t»gene ghebeurt is inden jaere 1600*), namely «how these lands were urged towards peace by various delegates from many potentates in 1600,⁴⁴ and pressured thereafter from Brabant, first by a merchant, then by a lawyer, to lend their ears to peace, invariably in the hope that if these lands would not enter into the fake peace, that by this rumour of peace at least some strife or discord would rise among the united provinces». However, «the good Lord gave the mighty Lords of the States General such a constant spirit that they, aware of the Spanish intentions, instead of making peace rather decided amongst one another not to seek out their enemy at sea and on land, but to fight a fair battle as soon as they provided money and manpower» (*Een Bewys*, fol. A3r-v, dedication to Oldenbarnevelt)⁴⁵. Here, the Spanish double-crossing and God's intervention appear again. In this way, the fact that God was on the side of the Dutch functioned not only as a conclusion on the basis of the content of the plays in the *Ghedenck-boeck*, but it became also a premise in the argumentation of the final play, especially where it concerned future actions, in the following way: «As God is on our side, it will be better to keep up the fight than to lose heart by making a fake peace».

Time and again, the text of Duym's plays and the remarks in the paratexts bear witness of the idea that the Netherlands were backed up by God in the past, how He was on *their* side in the present and that there is hope and good reason to expect that the future would not be very different. Recent military successes should have supported this vision. The problems in meeting the growing cost of the war against Spain are dealt with in the final play, where Duym asks for financial sacrifices of the Dutch people.

The perception that God was on the Dutch side, was also supported by an additional argument, namely the fact that the achievements of the Nassau heroes were, according to Duym, so exceptional and unrivalled, that a comparison had to be drawn with the well-known heroism in Antiquity. Only the contribution of divine intervention could have accounted for

44. In 1600 Albert of Austria diplomatically tried to get the Netherlands under control of Spain. The peace offered was only on the surface, because the Spaniards got so much influence in the long term, that they could oppress the country again. That was why it has been a good decision to continue the war, according to Duym (*Een Bewys*, fol. A4^r-B1^r: «Tot den goetwillighen Leser»).

45 In original: «hoe dees Landen inden jaer seshien hondert door verscheyden Ghesanten van veel Potentaten tot Vrede zijn vermaent gheweest, ende daer naer uyt Braband, dan door eenen Coopman, dan door een Advocaet zijn ghetergt geweest, om haer ooren tot den vrede te keeren, altijd hopende dat soo sy den geveynsden vrede niet en wilden aengaen dat door dit gherucht van vrede ten minsten onder de vereenichde Landen eenighen twist ofte tweedracht soude op staen, maer de goedighe God gaf de Moghende Heeren Staten sulck een standvastich gemoed, dat sy het Spaensch voornemen wel wetende, in plaets van vrede te maken liever onderlinghen verdraghen hebben haren Vyand te water ende te lande selver te soecken, ende haer van ghelt en volck beter versien hebbende goeden Crijch te voeren». See Duits, 2001: 21.

these unusual actions. That is why Duym, in his play on the liberation of Breda, starts the dedication to the municipality with a comparison between the praiseworthy deed by the Ancient Romans with those by the «Heeren Staten» and by de «Prince vanden Huyse van Nassau» (i.e. the States General and Justinus van Nassau, the son of William of Orange) (*Breda*, fol. A2r, dedication). If something has to be indicated as praiseworthy, Duym argues in this dedication, there is no greater honour than to name it a «Roman deed» («een Romeyns stuk»). As in the history of the Dutch revolt the house of Orange has done so many exceptional deed, nowadays one would prefer to name them «a Dutch deed», or «a Nassau deed» («Dit is een Nederlandsche daet, oft tis een Nassausche daed»). This applies the capture of Breda, but also the liberation of all those other cities and the battles won (fol. A2r-v). According to Duym, God deserved all the credit, as He had inspired and leaded all people involved, be they of a high or low social position (fol. A2v). In fact, Duym idealized this history, making it to an example of warfare that fitted in God's plan (*Providentia Dei*) with the suppressed Netherlands⁴⁶.

Another case. The play on the siege and relief of Leiden, in 1574 is introduced by a dedication to the burgomasters and town council of this city (*Leyden*, fol. A2v). Here, Duym moves from an infinite proposition to the concrete case of Leiden and back again to the infinite by mentioning the Divine help and the well-being of the country in general. For Duym begins this dedication from classical historiography (Livius, Plutarchus), that made mention of besieged and starving cities. In recent times there were cases (France, Haarlem, Middelburg) of hungry people as well, Duym continues, but none of them is comparable to the 1574 situation in Leiden. Next he tells the reader that the citizens of Leiden have showed great courage in their resistance and in their endurance, due to the concord and firmness among them. Subsequently, he turns back again to the infinite (the public interest) with God as an intermediate link. After all, due to these virtues the Leiden citizens were certain of heavenly protection⁴⁷. God gave them His infinite grace, as He saw the evil intention of their enemies from outside the city, and the «drive, love and faith within the City for the benefit of their motherland in general» (fol. A2v)⁴⁸. In other words, the power God gave to the Dutch people, is evident from incidental achievements but extends much further, in order to support the public interest and the general good of the country.

The same technique is used later on in the same dedication, where Duym as a Brabant exile thanks the burgomasters and the municipality for their virtues and helpfulness done to foreigners and refugees. The Almighty God has seen these virtues and will therefore reward

46. Meijer Drees, 1990: 5; Konst, 2003.

47. Noak, 2002: 69. The Leiden citizens, who had to bear a divine test, have done so bravely. That is why they were assured of divine protection.

48. The text reads as follows: «om den cloecken ende vromen wederstand teghens haer ghedaen, ende en is niet alleen te verwonderen de groote stant vasticheyd ende eendracht der Borgheren, maer boven al de groote ghenade des Alder-hooghesten, die insiende het boos voornemen uwer E. vyanden van buyten, ende den yver, liefde, ende trou, die binnen der Stad was voor den welstand des alghemeyne Vaderlands».

this as the improvement of the situation in the city testifies already: «May the Lord go on in this way, making it increasingly better, in honour of God and for the sake of the general state of our Motherland» (fol. A3r)⁴⁹.

The triangle Leiden-God-Netherlands has argumentative value, also in the sense that Leiden strived for the freedom of the country and for the Godly word as well; the city was devout. The country from its side has shown faith, concern, love and power to this city, as God has shown His grace (*Leyden*, fol. B1r, prologue by the poet)⁵⁰. God is the protector of Leiden and of the Netherlands who will faithfully keep watch.⁵¹

From these examples it is clear that God plays an important role at crucial moments, represented in the *Ghedenck-boeck*⁵². The resistance of the Dutch people was supposed to be successful as God was on their side. As there is always the hope and wish that God will sustain them in the future, in his wording Duym shifts between the present and the future, as between the particular and the general good. See for example the epilogue of the dedication in the final play, the «Proof», directed to Oldenbarnevelt:

praying to God that it will be His wish to grant Your Honour [Oldenbarnevelt] a long, blessed life, and that He will provide you with wisdom and bravery, for the benefit of the Country and the

49. Now in original: «men siet den Almachtighen God de deught ende behulpsaemheyt die uwe E. aen alle vreemdelinghen ende ghevluchte lieden zyt bewijsende, soo heerlijk, ende wel te rechten vergelden, daer af dat de verbeteringhe van uwe E. stad genoechsam ghetuygenis geeft. De Heere latet noch hoe langher, hoe meer, soo voorts varen tot Godes eere ende den ghemeynen stand des Vaderlands ten besten». See the epilogue by the poet in this play, fol. i4r (It was nothing but the work of God): «Op den ghetrouwen dienst van mijn Heer Boysot let, / Die hy daer heeft ghetoont, voor t'Land end' d'Edel Staten... / [...] Twas enckel Godes werck, hy stierden sulcx doch meest»; cf. the prologue by the Poet to *Het moordadich stuck*, fol. B1^v (God counts the intention of the Spaniards [to murder William of Orange] much less than mire, and such a brutal act is horrible; how it could happen, this play will learn, and how the Lord can arrange that things take a favourable turn for the country): «Maer haer [of the Spaniards] voornemen acht God al veel min dan slijck. / En sulcke wreede daed is gants afgrijselijck, / Hoe dat is toeghegaen, sal u dit spel wel leeren, / En hoe't de Heer al kan voor 't Land ten besten keeren». See for God's help at the liberation of Breda: «Tis Godes werck, ten is gheen menschen te betrouwen» («It is the work of God, not to be left to man»). See Meijer Drees, 1990: 5; Duits, 2001: 24.

50. Original text: «Maer noch heeft God de Heer haer willen wel bewaren». And later: «Waer heeftmen desghelijcx ter wereld oyt ghehoort: / O Leyden [...] s'Lands vrijheyd socht ghy seer, en boven al Gods woort, / [...] t'Land heeft aen u oock trou, sorgh, liefd, en macht ghetoont, / God toonden boven al sijn jonst weerd hoogh verheven» (fol. B1v). See Noak, 2002: 76.

51. Cf. Duym, *Antwerpen*, fol. B2^r (Antwerp is speaking): 'Al mach den vyand snoo, seer naer ons bederf haken, / Al mach hy teghen ons seer veel valstricken maken, / Al mach hy dorsten oock, naer ons onnoosel bloet, / wy hebben eenen God die voor ons trou sal waken...' (Although the enemy may be fraudulent, bloodthirsty [etc.], we have a God that will faithfully watch over us).

52. See Korsten, 2011: 12, on God as the ultimate source of knowledge, and as the ultimate point of reference, who will act as the one that holds it all together (especially concerning stage plays by Joost van den Vondel). Duits, 2001: 23-25.

public interest (*Een Bewys*, fol. A3v)⁵³.

For the readers Duym's prayer will have got another dimension in the light of Oldenbarnevelt's position in the actual debate on the continuation of war. After all, one may read in these words the wish that «the wisdom and bravery» mentioned were turned into a decision of Oldenbarnevelt to persist in the battle, as well as that the «benefit of the Country and the public interest» would be a direct result thereof. In other words, Duym wants God to give these insights to Oldenbarnevelt. It was him at that moment who had to be persuaded by the «Proof» (*Een Bewys*). Of course this play was dedicated to Oldenbarnevelt.

The (good) characters in the plays declare to conform to the God-given political and social order, in which everybody has a task and knows his role⁵⁴. The contribution of God is an important means for Duym to relate the finite to the infinite, to argue that not only this individual Spaniard in that situation was a fraud, but all Spaniards were, are and always will be. Moreover, the heroism of the House of Nassau not only affected the specific cases described in the plays but concerned a higher and surpassing ideal of public welfare and common good. The political fight between William of Orange and the Duke of Alba in the myth of Perseus and Andromeda (in the first stage play) was for example not only represented to focus on specific clashes, but also to generalize the purpose of the revolt to the liberation of all Dutch provinces, which had to be brought together in one, independent confederation⁵⁵. Besides, Duym used the contribution of God to link the past experience of God's help to future situations. He made the help of God palpable in the victories and successes from the past. God liberated Breda and Leiden, punished Antwerp and permitted William to be murdered⁵⁶.

Nothing happened without His interference⁵⁷. Where there was a victory, God had showed his grace, where there was a loss, He had decided otherwise. What has happened in Antwerp, for example, is a mirror up to and warning for all other cities that there would be peace as long as God protected the city (*Antwerpen*, fol. Gev-4r, epilogue by the poet)⁵⁸. The brave capture of Breda has succeeded thanks to God, as He had put courage and wisdom in the hearts of Maurice, the States General, the captain of the peat boat and his servant, as well in

53. Now in original: «God biddende dat hem ghelieve uwe E. een langh salich leven te verleenen, ende den selven met wijsheyt ende cloeckmoedicheyd wil versien tot des Lands dienste ende ghemeen saeck ten besten».

54. See Meijer Drees, 1990, p. 9 (concerning Duym's play on Breda).

55. Duits, 2001: 13.

56. See Noak, 2002: 76 (concerning Duym's play on Leiden).

57. Duits, 2001: 23.

58. Text: «Dit is den Spieghel nu van al ander Steden, / Wat helpt Antwerpens macht, dat sy schoon is en rijck, / Niet langher als God wil, kond sy gheziin in vreden.. [...] Wat helpt u sterckte nu, wat helpt nu al u ghelt: / Och spieghelt u nu ghy stercke Steden machtich, / In plaets van t'Godliick woord, wort sy nu ghequelt / Met menschen droomen quaet, en woorden onwarachtich».

that of the brave captain Héaугière⁵⁹. To add a new dimension to this heroic event Duym makes another comparison with Roman and Greek Antiquity: Maurice has beaten Hannibal in heroism (*Breda*, fol. B1r, prologue by the poet)⁶⁰, as Breda has surpassed Troy (fol. A3v, to the reader)⁶¹. The whole epilogue by the Poet is devoted to the difference, as Troy was destroyed and burned down, while Breda is liberated by its friends, by the Nassau hero, «on behalf of the whole country» («uyt den naem van t'heel Land», *Breda*, fol. G4r, epilogue by the poet)⁶² and, eventually, by God, who must be praised here (fol. G4r, epilogue by the poet)⁶³. Indeed, Duym calls the liberated citizens of Breda «the Lord's chosen number» («'t vercoren Gods ghetal»), thus God's elect⁶⁴. According to Duym the liberation of Breda primarily was the work of God and now its inhabitants are a part of God's chosen people⁶⁵.

For the contemporary readers the conclusion must have been that God would protect the Netherlands. Duym has linked the incidental cases to the general welfare, as he linked the past (proved help when the Dutch were successful) to the future (hope directed towards God).

A PROOF THAT A FAIR BATTLE IS BETTER THAN A FAKE PEACE

The final play in the *Ghedenck-boeck* is an allegorical filling in of the question of war or peace, or as Duym calls it himself: «A proof that a fair battle is better than a fake Peace, as well as what happened in the year 1600». Duym's standpoint is clear from the title, as he uses here the terms «fair battle» and «fake peace». As I have explained, the previous five stage plays will have allowed him to do so.

But what argumentation does he use here? In his dedication to Oldenbarnevelt Duym builds up the argumentation, starting from the infinite question «what is better: war or peace». And he agrees that peace is to be preferred:

59. Meijer Drees, 1990: 5.

60. This is the passage: «Van de Romeynen wort wel menich stuc beschreven, / Van stoute Helden cloeck hoogmoedich aengericht / En HANIBAL bedreef oock wonder in zijn leven, / Maer noyt gheen stouter daed oyt verhaelt op gedicht, / Noyt quamer sulck een werck den mensch int gesicht, / Als onder t'beleyd cloeck des Princen hooch-geboren, / Graeff MAURITZ, nu corts is ghecome hier int licht, / Breda dat onlangs was gherooft gegaen verloren»

61. See the prologue by the poet, fol. B1v: «Dit is Troiaensche paert [...] En Troyen was verbrant, en gerooft na Mars zeden, / Maer Breda word verlost, en quijt van haren last». («This is the Trojan horse, and Troy was burned and plundered in accordance with the custom of Mars, but Breda will be liberated, and delivered from her problems»).

62. The contrast between Troy and Breda could have shown that Duym wants his readers to know that the liberation of Breda is worth more than that of Troy (Meijer Drees, 1990: 6; Duits, 1999: 111).

63. Original: «Verblijd u dan Breda, verheught u al ghy vromen: / Eert, prijst, looft uwen God, weet hem danck boven al, / want u vyanden ziit ghy quijt, leeft sonder schromen, / Denckt vrij dat ghy ziit van't vercoren Gods ghetal, / En dat hy sijnen Naem door u groot maken sal».

64. Meijer Drees, 1990: 6; Duits, 1999: 111.

65. See Duits, 2001: 24-25.

[standpoint:] Peace is sweet and delightful,
 [premise:] (all people love what is sweet and delightful,)
 [conclusion:] All people love peace.

Conclusion 2: Thus, may God give our sad Netherlands a continuous and fair peace once (*Een Bewys*, fol. A2r)⁶⁶.

The second conclusion does not fit very well to the previous standpoint and premise. The adjectives «continuous» and «fair» in combination with «once («eens»») suggest that Duym's introduction is no more than a preamble to the actual discussion and that no continuous and fair peace is within reach at that very moment. That is why Duym has changed the *status definitio-nis* of the term «peace» in his «conclusion», and defines it in accordance with the circumstances at that moment⁶⁷. Duym explains that the Dutch people were not able to see the almighty God giving them the means and possibility to «live in a fair and continuous peace» («om in goeden ende vasten vrede te moghen leven»), as the greater part of the population was so blinded by the power of the pope, the old age of the Roman Catholic church, and the great power of the Spanish king. The definition of a fair peace will thus be a good alliance between the Northern and Southern Netherlands⁶⁸, in order to throw off the yoke of the enemy (*Een Bewys*, fol. A2r)⁶⁹, and to keep their freedom of religion.

66. The text is as follows: «We know for sure and everybody does, how sweet and pleasant peace is. The name of it even, or the rumour, pleases all people, let alone peace itself. And may God give that our sad Netherlands open up their eyes once and looked for a long-lasting and fair peace among them» («Wy weten wel ende eenen yeghelijck is kennelijck, hoe soet, ende lieflick dat den peys ende vrede is, den naem des selfs, oft het gherucht daer van, is allen menschen aengenaem, ick laet staen den vrede selver: en gawe God dat onse bedroefde Nederlanden eens haer ooghen open deden, ende sochten onder haer eenen gheduerighen ende oprechten vrede»).

67. See on the notion «status»: Braet, 1987.

68. See Meijer Drees, 1990: 10.

69. These are the original words: «maer den meestendeel der selver zijn so in des Paus moghentheyd, ende oudtheyd der Roomscher Kercken, als oock in de groote macht des Coninx van Hispaingnen so verblind, dat sy niet en duncken oft en sien dat den Almachighen God ons middel ende bequaemheyd jont om in goeden ende vasten vrede te moghen leven, waerom en soudén wy niet konnen, soo de Zwitserse Steden doen, in een goed verbond ende accoort met elckanderen gheleven, ende ghelijck sy het jock van al hare vyanden af gheworpen hebben, ons oock ghesaemder hand het jock ende slavernij der Spaingnaerden quijt maken» (Translation: «but as the greater part of the population was so blinded by the power of the pope, the old age of the Roman Catholic church, and the great power of the Spanish king, that they don't think or see that the Almighty God has granted us the means and ability to live in a good and firm peace. Why couldn't we, as the Swiss cities do, live in a good alliance and agreement with each other, and like them having thrown off the yoke of their enemies, get collectively rid of the yoke and slavery of the Spaniards»). The definition of a fair peace will thus be a good alliance between the Northern and Southern Netherlands. See for a comparison between the Netherlands and Switzerland (1500-1800), for example concerning political discourse justifying the republican form of government: Holenstein, Maissen and Prak, 2008.

The Catholic South remained under Spanish domination, though since 1598 it had come under the nominal rule of the Habsburg Archdukes, Albert and Isabella, protégés of Madrid⁷⁰. Many South Netherlanders should have been malcontent at the disreputable content of an armistice agreement which had obtained nothing for the Catholics residing under the States General, as so unsound an accord would undermine the security of the Southern Netherlands⁷¹. In 1605, Oldenbarnevelt and Spinola decided to negotiate, due to the financial depletion on both sides. The leaders of the Republic had to refrain from the reunification with the Southern Netherlands. Duym, being an exile from the South, may have considered this a reason to not only publish his Proof (*Een Bewys*), but also the other five plays as a kind of preliminary evidence, in order to influence public opinion and drive the political leaders to a different understanding⁷².

The specter that Duym raises in his dedication to Oldenbarnevelt is the Spaniards being our masters and the Netherlands living in slavery (fol. A2r-v). After all, history had learned that the Spanish wanted supremacy in Europe. That is why, in the opinion of Duym, all sincere Christians were afraid when peace was mentioned⁷³. God has prevented the Netherlands from this misery. If God and all pious Christians have not guarded them better than they do themselves, then the Spaniards would have mastered them a long time ago⁷⁴.

In his preface «to the benevolent reader» the Spanish fraud is specified as «fake peace» by referring to the appointment of Albrecht of Austria as governor of the Southern Netherlands as a representative of the Spanish king. Albrecht was appointed falsely and covertly.⁷⁵ The fake and fraudulent character of the Spaniards was also expressed in the fact that they would try to get magistrates and other prominent people in their power offering gifts and promises. When the Dutch are disarmed and no financial resources remained, the Spaniards would play with them as a cat with a mouse and eat them in the end.⁷⁶ Therefore, a lot of money was needed for a fair battle,⁷⁷ and for keeping what the Netherlands had till that moment, and what they wanted

70. Israel, 1982: 2-3.

71. Israel, 1982: 29-30.

72. Peace negotiations were a constant threat to the liberation of the Southern Netherlands and to Duym's return to the South. Cf. Meijer Drees, 1990: 10; Duits, 2001: 33 (somewhat vaguely states that some themes from the five pieces offer—as it were—an extra legitimization of *Een bewys*).

73. The examples mentioned are the Paris peace (1498), the peace of Don Juan (1577), the peace of Cologne (1579), and the peace of Oostende (1604). Duym, *Een Bewys*, fol. A2v: «God betert tis soo verre onder alle Vrome ende oprechte Christen gecomen dat sy schroomen ende vervaert zijn als men van vrede hoort spreken, ende dat als sy aen den Parijsschen Vrede, aen den Peys van Dom Ian, aen den Vrede-handel tot Ceulen, ende Oostende ghedencken».

74. Duym, *Een Bewys*, fol. A2^v-3^r: 'Ende voorwaer dat God ons ende alle vroomen Christenen niet beter en bewaerde dan wy selfs en doen de Spaeignaert waer langh meester over ons...'

75. Duym, *Een Bewys*, fol. A4^r.

76. Duym, *Een Bewys*, fol. A4^r-^v. According to Duits, 1999, p. 106, Duym must have been convinced that the Spaniards would not adhere to the truce, and seize the opportunity to arm and to start war again.

77. Duym, *Een Bewys*, fol. A4^v.

to keep for their children («naecomelingen»): religious freedom. In the paratext of *Een Bewys* Duym constantly warns his readers that God's Word is in danger and that religious liberation will disappear when the fake peace will be an accomplished fact. Money is needed, and by way of conclusion it is argued that the Netherlands are better off sacrificing half their resources than living in eternal slavery to the Spaniards and their supporters:

We realize the many contributions are made and that great burdens are imposed by the war, but yes, we have to make these sacrifices if we wish to maintain God's word, the freedom of the country and our own peace and quiet. It is better to give abundantly and to maintain something to ourselves than to lose all that we have and to be conscience-stricken and led once again to gallows, wheels and stakes. Through sacrifice we free not only ourselves but also our descendants, and preserve the life of so many thousands of souls who suffer persecution and are only kept alive as long as they are not completely in control. By way of conclusion it is argued that we are better off sacrificing half our resources than living in eternal slavery to the Spaniards and their supporters⁷⁸.

Where was God? Duym informs the readers that it was God who had given the States General such a stable mind that were well informed about the Spanish intention to spread discord and dispute, so that they have continued war on land and sea, providing money and people to wage a fair war (fol. A3r-v)⁷⁹. This was the course to be continued, and with these means: money, people and the help of God.

CONCLUSION

The order in these six plays is not a chronological one, but an argumentative. Reminding the readers to the brave, fearless actions of the House of Orange as key points is a goal in itself,

78. Duym, *Een Bewys*, fol. A4^v: 'Wij bekennen wel datter veel gegeven word, ende dat de lasten des oorlooghs groot zijn, maer wat ist daer moet ghegheven zijn, willen wy Godes woord de vrijheyd des Lands, ende ons eyghen rust behouden beter ist grootelick te gheven ende noch wat te behouwen, dan dat wy al verliesen dat wy hebben, ende in groot bedwanck der conscientie sitten, ende weer naer galgen, raderen, ende brand-staken gheleyd worden: door het geven en bevrijen wy niet alleen ons selven, maer oock onse naecomelinghen, ende behouden het leven van soo veel duysent sielen die noch op verschyden plaetsen onder het cruys sitten, ende die sy noch laten leven soo lang als sy niet heel meester en zijn, ende voor besluit reden word hier vertoont dat wij beter de helft van al onse middelen gaven dan dat wy in de eewighe slavernije vande Spaingnaerden en haren aenhanck soudent gheraken' (translation based on Groenland, 2011: 140).

79. Original: «altijd hopende dat soo sy den geveynsden vrede niet en wilden aengaen dat door dit gherucht van vrede ten misnten onder de vereenichde Landen eenighen twist ofte tweedracht soude op staen, maer de goedighe God gaf de Moghende Heeren Staten sulck een standvastich gemoed, dat sy het Spaensch voornemen wel wetende, in plaets van vrede te maken liever onderlinghen verdraghen hebben haren Vyand te water ende te lande selver te soecken, ende haer van ghelt en volck beter versien hebbende goeden Crijch te voeren».

but the paratext gives the author an opportunity to convince his readers to interpret the arguments in the light most favorable to his side. One may consider how authoritative his voice may have been. According to his own words in the Dedication to the *Ghedenck-boeck* Jacob Duym had experienced the Spanish hate himself in the conduct of war, in prison, and in losing his goods (fol. *2v, dedication to Maurice)⁸⁰. He had faithfully done military services to William of Orange and to the motherland and would have done the same if not he was taken prisoner during 22 months. The fall of Antwerp liberated him, but he became disabled due to the long-lasting sitting down, so that he barely was able to walk (fol. *2v-3r)⁸¹. From then on, as he describes, he could only use his mind (and pen) to combat the Spaniards and to spread the fame of the House of Nassau, to memorize Maurice and his father, William of Orange, who «didn't avoid any distress, danger, nor diligent care for the prosperity of the United Provinces» (fol. * 3r)⁸². Indeed, Duym presents himself in the *Ghedenck-boeck* as a passionate writer, highly motivated from personal experience, and thus adding a pathetic and ethical appeal to his logical argumentation (Aristotle, *Rhetoric* 1355b35-1356a1). He has taken up his pen to display his service and devotion to the Dutch cause, never losing sight of what in his opinion was the country's interest. Implicitly and explicitly, in the paratext as well as in the text of the different plays, Duym incited his readers to remember the different war events, which would teach them that in this case a fair battle was to be preferred above a fake peace⁸³. One of the main aspects is the Spanish fraud, as opposed to the fearless actions of the House of Orange. The act of memorizing was in fact stirred up by the argumentative structure, for which *Een bewys* is the starting point. All kinds of vices, like fraud, were framed qualities of the Spaniards as to warn against any negotiation with this enemy. Virtues like bravery and solidarity were obviously found at the Dutch side. The different stage plays function on the one hand as reference material to acts of heroism from Antiquity in order to praise the war actions, on the other as a way to broaden the view into a general idea of the country's benefit and welfare. At the same time they are an implicit premise in Duym's argumentation on the battle being «good» and the peace being «fake».

80. The text reads: «Al tghene daer ick nu teghenwoordelick af schrijve, en schrijf ick niet van hooren segghen: maer als meestendeel met miin ooghen ghesien, en met miin ooren ghehoort hebbende, ende als een die den Spaenschen haed soo in Crijchs-handel, soo in ghevanghenis, als in verlies van miine goederen ghenoech beproeft hebbe» («All what I write of at this moment, I do not write from hearsay, but as seen with my own eyes for the most part, and heard with my ears, and as one that has experienced enough the Spanish hate both in war, and in prison, as well as in loss of my goods»). See Duits, 2001: 25-26.

81. See Koppenol, 2001: 4; Duits, 2001: 8.

82. The text is as follows: «Maer al ist dat het lichaem gheen sonderlinghen dienst en heeft konnen doen, en heeft niet te min den gheest konnen ledich ziin van yet voor te nemen, t'geen dat soude moghen strecken tot eer, lof, en prijs van het doorluchtich Huys van Nassauwen, ende meesten deel tot gedachtenis van uwer Excellentie Heer Vaders hoog-loflicker memorien, ende oock van uwe Excellencie selver, die voor de welvaert van dese vereenichde Landen geen nood, gheen ghevaer, noch vliitighen sorgh geschout en hebben».

83. Pollmann, 2008: 11.

Besides, Duym brings the actual situation of the country's financial despair to the notice of the readers to warn them not to take a prompt decision for a fake peace. In the stead he asks for financial sacrifices of the population, if they wish to maintain God's word, the freedom of the country and their own peace and quiet, preventing the Spanish enemy from a new opportunity to settle scores⁸⁴. When we consider the final piece as the mean standpoint, as a proof that a fair battle is better than a fake Peace, the first five stage plays may be considered as a summing up of the supporting arguments and main points of this case. In that respect the *Ghedenck-boeck* functions as a closing argument, a vital part of the case however, as it contains a «last» chance to convince the readers to see the issue from the author's perspective. The political intention may be obvious, and Duym will have engaged with his memory book in the current political debate about war-or peace.

Duym was convinced of God's personal concern with the war, God being a pillar to Orange, offering help or punishing, whereas the Spanish side was represented by evil powers.⁸⁵ By switching between individual actions and the public interest and using God as an intermediate, Duym explored a well-considered technique of mobilizing different episodes to sustain the arguments by which he could plead his case. The «horizons of expectation» (Koselleck) sketched by the author were accepted by his audience as they were based on shared experience. For Duym and his readers future and past must have been related in this sense. They provided a convincing strategy for future goods.⁸⁶ In this light the history from 1568 to 1605 was an argumentative event in itself. History became argumentation and thus, mentioning the different events in the different stage plays of the *Ghedenck-boeck*, Duym did nothing else but to write a passionate peroration, a closing argument. In his plea for a continuation of the war the (re)considering of historical episodes functioned as a last opportunity to remind his readers.

84. See Duits, 2001: 31.

85. Duits, 2001: 22-23.

86. Koselleck, 2004: 223.

WORKS CITED

- BLOEMENDAL, Jan, «De dramatische moord op de Vader des Vaderlands. De verhouding tussen vier typen toneel in de vroegmoderne Nederlanden», *De zeventiende eeuw*, 23, 2007: 99-117.
- BRAET, Antoine, «The Classical Doctrine of *status* and the Rhetorical Theory of Argumentation», *Philosophy & Rhetoric*, 20.2, 1987: 79-93.
- DEVENTER, Marinus L. van, (ed.), *Gedenkstukken van Johan van Oldenbarnevelt en zijn tijd*, The Hague, 1862, vol. 2.
- DUITS, Henk, «“De Vryheid, wiens waardy geen mensch te recht bevat”. “Vrijheid” op het Nederlands toneel tussen 1570 en 1700», in *Vrijheid. Een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw*, ed. E.O.G. Haitsma Mulier and W. R. E. Velema, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999: 99-131.
- , «Om de eenheid en vrijheid van de gehele Nederlanden: Jacob Duym's Ghedenck-boeck (1606) als politiek manifest», *Voortgang*, 20, 2001: 7-45.
- DUYM, Jakob, *Een Ghedenck-boeck, het welck ons leert aen al het quaet en den grooten moetwil van de Spaingnaerden en haren aenhanck ons aen-ghedaen te ghedencken. ende de groote liefde ende trou vande Princen uyt den huyse van Nassau, aen ons betoont, eeuwelick te onthouden*, Leyden, 1606. [*Ghedenck-boeck*]
- , *Een Nassausche Perseus, verlosser van Andromeda, ofte de Nederlantsche Maeght*, s.l., s.a. (Leyden, 1606). [*Perseus*]
- , *Het moordadich stuck van Balthasar Gerards, begaen aen den Doorluchtighen Prince van Oraingnen, 1584*, Leyden, 1606. [*Het moordadich stuck*]
- , *Benoude Belegheringe der stad Leyden, uyt bevel des Machtighen Conincx van Hispaingnen, in den Iaere 1574 haer aen-ghedaen. Ende het wonderbaerlijck ontset daer op den derden dagh Octobris 1574 ghevolght*, Leyden, 1606. [*Leyden*]
- , *Belegheringe der Stadt Antwerpen, By den Prince van Parma uyt crachte van sijne Conincklijke Majesteyt van Hispaignen, in den jaere 1584. Mitsgaders, Het droevich overgaen der selver Stadt*, Leyden, 1606. [*Antwerpen*]
- , *De Cloeck-moedighe ende Stoute daet, van het innemen des Casteels van Breda en verlossinghe der Stad. Onder het beleyd van den Hoogh-Gheboren Prins Graeff Mauritz van Nassau, etc.*, Leyden, 1606. [*Breda*]
- , *Een Bewys dat beter is eenen goeden Crijgh, dan eenen gheveynsden Peys. Midsgaders t»gene ghebeurt is inden jaere 1600*, Leyden, 1606. [*Een Bewys*]
- EVEN, Edward van, «De krijgsman en dichter Jacob Duym», *Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie*, 1901: 515-537.
- EYSENGA, Willem J. M. van, *De wording van het Twaalfjarig Bestand van 9 april 1609*, Amsterdam, Noord-Hollandsche uitgevers mij, 1959.
- GELDEREN, Martin van, «De Nederlandse Opstand (1555-1610): van “vrijheden” naar “oude vrijheid” en de “vrijheid der conscientien”», in *Vrijheid. Een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw*, ed. E.O.G. Haitsma Mulier and W.R.E. Velema, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999: 27-52.
- GROENLAND, Juliette, «Playing to the public, playing with opinion: Latin and vernacular dutch history drama by Heinsius and Duym», in *Literary Cultures and Public Opinion in the Low Countries, 1450-1650*, ed. J. Bloemendal, A. van Dixhoorn and E. Strietman, Leiden / Boston, Brill, 2011: 121-150.
- HOLENSTEIN, Andre, Thomas MAISSEN, and Maarten PRAK (ed.), *The Republican Alternative*.

- The Netherlands and Switzerland compared*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.
- ISRAEL, Jonathan H., *The Dutch Republic and the Hispanic World 1606-1661*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- , *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- KONST, Johannes W. H., *Fortuna, Fatum en Providentia Dei in de Nederlandse tragedie 1600-1720*, Hilversum, 2003.
- KOPPENOL, Johan, «Jacob Duym en de Leidse rederijkers», *Neerlandistiek.nl*, 01.11, 2001: 1-23.
- KORSTEN, Frans-Willem, «God as Keystone of the System of Commonplaces. The Case of Joost van den Vondel's Plays», in *Commonplace Culture in Western Europe in the Early Modern Period II. Consolidation of God-given power*, ed. Kathryn Banks and Philip G. Bossier, Leuven, Peeters, 2011: 1-23.
- KOSELLECK, Reinhart, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- , *Futures past. On the semantics of historical time*, New York, Columbia University Press, 2004.
- MCGEE, Michael C., «The Fall of Wellington: A Case Study of the Relationship between Theory, Practice and Rhetoric in History», *Quarterly Journal of Speech*, 63, 1977: 28-42.
- MEIJER DREES, Marijke, «Liever een rechtvaardige oorlog dan een geveinsde vrede. Politieke propaganda in een vroeg zeventien de-eeuws toneelstuk over het turfschip van Breda», *Jaarboek De Oranjeboom*, 43, 1990: 1-15.
- , «16 januari 1643: Uit naam van Frederik Hendrik stuurt Huygens een zilveren kan en schotel aan Hooft als dank voor de Neederlandsche hystoerien. Betekenis van de vaderlandse geschiedenis voor de literatuur», in *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, ed. M.A. Schenkeveld-Van der Dussen and Ton Anbeek, Groningen, Nijhoff, 1993: 243-248.
- MULLER, Frederik and Pieter Anton TIELE, *Bibliotheek van Nederlandsche pamfletten*, vol 1. Amsterdam, 1858.
- NOAK, Bettina, *Politische Auffassungen im niederländischen Drama des 17. Jahrhunderts*, Münster, Waxmann, 2002.
- POLL, Klaas, *Over de tooneelspelen van den Leidschen rederijker Jacob Duym*, Groningen, University of Groningen, 1898.
- POLLMANN, Judith, «“Brabanters do fairly resemble Spaniards after all”. Memory, Propaganda and Identity in the Twelve Years' Truce», in *Public Opinion and Changing Identities in the Early Modern Netherlands. Essays in Honour of Alastair Duke*, ed. Judith Pollmann and Andrew Spicer, Leiden, Brill, 2007: 211-227.
- , *Het oorlogsverleden van de Gouden Eeuw*, inaugural lecture, Leiden, Universiteit Leiden, 2008.
- PORTEMAN, Karel, and Mieke B. SMITS-VELDT, *Een nieuw vaderland voor de muzen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur. 1560-1700*, Amsterdam, Bert Bakker, 2008.
- REESE, Stephen D., «Finding Frames in a Web of Culture. The Case of the War on Terror», in *Doing News Framing Analysis. Empirical and Theoretical Perspectives*, ed. Paul D'Angelo and Jim A. Kuypers, New York / London, Routledge, 2010: 17-42.
- SCHENKEVELD-VAN DER DUSSEN, Maria A., *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes*

- and Ideas*, Amsterdam / Philadelphia, Benjamins, 1991.
- SPIES, Marijke, «Verbeeldingen van vrijheid: David en Mozes, Burgerhart en Bato, Brutus en Cato», *De zeventiende eeuw*, 10, 1994: 141-155.
- , «“Vrijheid, vrijheid”: poëzie als propaganda, 1565-1665», in *Vrijheid. Een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw*, ed. E.O.G. Haitsma Mulier and W.R.E. Velema, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999: 71-98.
- WILLIGEN, H. van, *Het toneel van Jacob Duym. Een onderzoek naar de plaats van Duym in de Nederlandse toneelliteratuur*, Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 2002. [MA Thesis.]
- ZUILEN, Vincent van, «The “Netherlandish Beehive” (1608). Public opinion and identity as a commonplace in Dutch anti-peace propaganda», in *Commonplace Culture in Western Europe in the Early Modern Period II. Consolidation of God-given power*, ed. Kathryn Banks and Philiep G. Bossier, Leuven, Peeters, 2011: 89-107.

IN SEARCH OF THE ORIGINS OF THE *HUIK*: DID THE SPANISH PLAY A PART IN ITS INTRODUCTION?*

Bianca M. du Mortier
Rijksmuseum
Museumstraat 1
Postbus 74888
1070 DN Amsterdam
b.du.mortier@rijksmuseum.nl

RESUMEN: Una de las prendas más habituales en la Holanda del siglo XVII era el *huik*, una capucha de un pie de largo rematada por un sombrero pequeño con la parte de arriba en forma de pico. Su creciente popularidad está relacionada con el aumento de la influencia española en la Holanda del siglo XVI. Hasta ahora se ha documentado su existencia, pero no se ha explorado su aspecto. Dentro del congreso «Fascination for the Foe: Self and Other in the Dutch and Spanish Golden Age» intentamos una primera aproximación a la influencia española en la moda holandesa con el fin de delimitar los parámetros de la investigación. Así, con los testimonios gráficos disponibles postulamos los posibles orígenes españoles de prendas como el *huik*, el *fardegalijn* y los *bragoenen*. Este artículo se centra tan solo en el ascenso del *huik* y propone más investigaciones al respecto.

PALABRAS CLAVE: *Huik*, moda, influencia española.

ABSTRACT: One item of clothing features prominently in the 17th-century Netherlands: the *huik*, a foot long cloak of black material topped by a large pointed hat, a small hat with a pummel or by a beaklike cap. Its ascendance seems to coincide with the growing Spanish influence in the Netherlands during the 16th century. So far its existence has been documented in the Netherlands but its appearance has never been questioned nor explained. Within the scope of the conference «Fascination for the Foe: Self and Other in the Dutch and Spanish Golden Age» a first costume-historical examination of the Spanish influence on Dutch fashion was attempted in an initial effort to determine the parameters for research. On the basis of readily available pictorial and archival material the possible Spanish origins of the *huik*, *fardegalijn* and *bragoenen* were outlined. This article solely focuses on the rise of the *huik* from the Dutch point of view and hopefully incites further and more in-depth research into this fascinating subject.

KEY WORDS: *Huik*, fashion, Spanish influence.

The introduction of Spanish fashions in Europe during the 16th century has been well documented in England and Italy where Spanish princesses and aristocratic ladies married into the upper echelons of society¹. Leonor Álvarez de Toledo's (1522-1562) marriage to Cosimo I de' Medici (1519-1574) is a famous example. She moved to Florence in 1539 and

* From 19-21 September 2012 the University of Amsterdam hosted a conference with the title *Fascination for the Foe: Self and other in the Dutch and Spanish Golden Age*. This article is based on the presentation held by the author during this conference.

¹ For clothes at the court of Henry VIII (1491-1547) and his first wife Catalina de Aragón (1485-1536), and her influence on fashion see Hayward, 2009. For the Spanish influence on female fashion in Italy see Pisetzky, 1978: 206-224.

her detailed inventories show numerous typical Spanish items². Because of Leonor's social status and public persona these hitherto unknown fashions very soon became all the rage in Florence and gradually spread to other Italian regions. In the Netherlands however the situation was quite different³. Marriage on the highest level between the Spanish—who ruled over the Low Countries—and the Dutch remained rare: in 1524 Doña Mencía de Mendoza y Fonseca (1508-1554) became the third wife of Henry III, count of Nassau-Breda (1483-1538) and uncle of William of Orange, yet they stayed in Madrid where he was chamberlain. When they finally moved to the Netherlands in 1530 they resided alternately in Brussels and Breda, but shortly after Henry of Nassau's death in 1538 Doña Mencía returned to Spain⁴.

In Brussels—where the Spanish representatives resided—the interaction was not only limited to the Spanish courtiers who mixed with the Catholic noble families involved in government and attended court (fig.*), but many of the Spanish higher military were scattered around the city in rented quarters. They had arrived with their trunks laden with expensive clothes and accessories⁵. It has been calculated that at its height the Spanish court in Brussels consisted of no less than 500 paid courtiers, most of whom kept a very luxurious lifestyle. Adding to this the locally hired staff and non-registered servants, the court will probably have been much larger⁶. And with Antwerp being the major port in the northern part of Europe, merchants from all over Spain were frequent visitors or set up trading houses there. Thus the upper classes in the Southern Netherlands had ample opportunity to acquaint themselves with Spanish dress and etiquette. Therefore most of the Spanish elements in Dutch dress will have originated from the provinces of Flanders, Brabant and Hainaut. They choose to remain under Habsburg control after the Insurrection of 1568 by the rebellious northern regions and even remained so after the *Placcaet van Verlaetinghe* signed in 1581 by the rebelling factions. As the inhabitants of these so-called Spanish Netherlands do not seem to have languished they most probably remained receptive to Spanish influence⁷. Only after the fall of Antwerp in 1585 did some 150.000 of them leave for the Northern Netherlands—especially the provinces of Zeeland and of Holland—or Germany (Cologne). Their attitude towards dress and appearance was such that: «Men and women of all ages dress themselves very well and powerful, always the latest fashions and beautifully cut, however some much richer than modesty and decency demand», as Italian merchant, writer and since 1541 resident of Antwerp Lodovico Guicciardini (1521-1589) wrote in his *Descrittione di tutti i Paesi Bassi...* from 1567 (*Beschrijvinghe van alle de Nederlanden...*, Amsterdam, 1612, 90) The steady flow of immigrants from the Southern Netherlands introduced a mixture of Spanish as well as French manners and fashions to the north. English traveller Fynes Moryson (1566-1630) described this development around 1605-1607: «as they [the Hollanders] have admitted forraigne manners, so luxury hath more power with them, then formerly it had»⁸. It was this visible aspect of luxury and opulence that was criticised from various religious quarters in the north. Yet, with the ascent of a new and wealthy merchant class the foreign impulses seem to have blended into a «Dutch» style. Therefore by 1626 fashionable, prospective suitors were

² Landini, 2005. Eleonora for instance introduced the *verdugado* boned petticoats and gowns or dresses with *baragoni* shoulder caps and –rolls, but no coats or covers similar to the *huik*.

³ Woltjer, 2011: 15-65.

⁴ Unfortunately the earliest inventory of the castle of Breda in 1567 does not contain any dress, Jurriaanse, 1935: 240, n. 2. So far no inventory of Mencía de Mendoza y Fonseca, later Duquesa de Calabria is known to have survived in the Netherlands. The «Spanish immigrants» who came to Amsterdam from the end of the sixteenth century onwards were Jews who had been expelled to Portugal and Northern Africa during the Reconquista, see Kuijpers, 2005: 16.

⁵ de Laet, 2011: 179-180.

⁶ de Laet, 2011: 145-148.

⁷ Vermeir, 2012, number 1; Leeds, 2012: 3-18.

⁸ Jacobsen Jensen, 1918: 214-305, 256; Deceulaer, 2000.

given the following advice: «Go she dressed in the Spanish manner, then to the Spanish give praise, but if her taste be French, why «tis the French you admire»⁹.

HAÏK – ALMALAFA – MANTO

To Fynes Moryson one of the most important characteristics of female dress in the Dutch Republic was:

a hoyke or vaile which covers their [all women when they go out of the house] heads, and hangs down upon their backs to their legges; and this vaile in Holland is of a light stuffe or Kersie, [...] and they gather the Vaile with their hands to cover all their faces, but only the eyes¹⁰. (fig. *)

Little did he know that the *haik*, *haïk*, *hahyk*, *heik* or *haick* was originally a traditionally white, long loose cloak which had been worn for centuries as a cover for clothing in Northern Africa, more specifically Morocco and Algeria¹¹. The Islamic inhabitants of these and other North African countries —the Moors— had invaded the Iberian peninsula during the first millennium and from the 8th century onwards were gradually driven back by the Christian *Reconquista* to their final stronghold, the kingdom of Granada in southern Iberia which finally succumbed to the Christian forces in 1492.

The Moors had introduced the *haik* albeit under the name of *almalafa* —from the Arabic *mil afa* or *Al-milhafa* meaning coat, cover or sheet¹². Initially exclusively worn by Muslim women, this long white cloak which covered the wearer from head to toe, was also adopted by Christian Spanish women of all ranks. When Doña Mencía Enríquez de Toledo, Duchess of Albuquerque died in 1479 she left one dark red *almalafa* «of silk and gold thread»¹³. She must have liked the cut of the cloak but needed a much richer fabric for her elevated status. Yet, the fabric may have been Moorish too. Since the thirteenth century the Christian upper classes had become partial to Moorish textiles which they prized for their quality and fine workmanship¹⁴. This example clearly illustrates the underlying problem: on the one hand legislation against the use of Moorish dress was frequent and strict, while on the other hand the ruling classes —even Queen Isabella of Castile (1451-1504) and Emperor Charles V (1500-1558) —owned some of these «forbidden» items¹⁵. And this is also apparent with the lower classes. Around the time of Granada's surrender an attempt was made to curb Muslim influence and Christian immigrants were lured by tax exemptions and other

⁹ J. van Heemskerck, *Minne-kynst, Minne-baet, Minne-dichten, Mengel-dichten*, Amsterdam 1626, p.67: «Kleed sy haer op zijn Spaensch, de Spaensche dracht wilt prysen;/ Is »t op sijn Fransch, so houd veel vande Fransche wijzen».

¹⁰ Jacobsen Jensen 1918: 264. It has been suggested that the *huik* developed out of the medieval *heuque*: Deceulaer, 1998: 407. However, the *heuque* was rarely worn by women: Scott, 2009 [2007]: 204.

¹¹ Heath, 2008: 43, n.25; nowadays it is still in use by lower-class women in these Northern African countries. Modern dictionaries (*Oxford Dictionary*, *Merriam-Webster*, *Dictionnaire de français Littré*) link the name to *haïk* from the Arabic «weaver», the active participle of *ha-ka* or «to weave».

¹² Covarrubias y Orozco explains «almalaza» as follows: «Diego de Vrea dize ser ropa que se pone sobre todo el demás vestido, y comúnmente es de lino; en su terminación árabiga *malaserun*, del verbo lehasse, que sinifica envolverse en cosa que la persona echa encima de sí».

¹³ In the late medieval and early modern period various Moorish garments were adopted by Christians: Fuchs, 2009: 63; Castro and King, 1962: 75, refers to an earlier inventory of the Marqués de Cadiz (1471): «*Manto que usaban las mujeres moriscas.*» and to the inventory of the Duquesa de Medinaceli (1545): «...*almalafa morisca con cenfas moradas*...» estimated at three Ducats. Moriscos are Muslim subjects converted to Christianity. I am grateful to one of my peer-reviewers for drawing my attention to Barbara Fuchs' publication.

¹⁴ Fuchs, 2009: 62.

¹⁵ Fuchs, 2009: 70.

inducements to settle in the city. Many of these Christian immigrant women were familiar with the *almalafa* and thus it became worn by both faiths, making it very difficult for the authorities to distinguish their social status and belief¹⁶. This proved a very disconcerting development to the Catholic government and between 1511 and 1526 many royal provisions, municipal decrees and ordinances aimed —yet unsuccessfully— at the denunciation of this acquired «custom» by Christian women¹⁷. German court physician Dr. Johannes Lange (1485-1565) visited Granada in 1526 and writes about the «white Moors» —making up half the population of the town— of which the women both married and single wear a calf-long white cloth that partly covers their faces. For the privilege of wearing and bequeathing the garment they were annually taxed one Ducat to the Emperor¹⁸. Two years later another German, the painter, engraver and medallist Christoph Weiditz (1498-1559) stayed in Granada as part of his travels around Spain in 1528-1529. Not only did he depict Moorish women wearing their calf-long white cloak on top of a tight, white cap covering the forehead to the eyebrows (fig. *), he also showed how they used the *almalafa* to cover their face apart from the eyes¹⁹ (fig.*). Muslim women in Northern Africa had always used their *haik* to cover their faces when in public and this practice had been adopted by the Moriscos and Christian women of Granada, but was prohibited by two decrees in 1513²⁰.

It is interesting to note that Spanish historian Antonio de León Pinelo (1589-1660) included the *almalafa* in his treatise on veiling in Spain, published in 1641, whereas De Covarrubias y Orozco had considered it a coat or a cover in 1611²¹. León Pinelo described how the Moriscos in Granada substituted the —by then controversial— *almalafa* around 1567 for the Castilian mantle or *manto*. Their example was quickly followed by the Spanish women²².

Christoph Weiditz was probably the first foreigner to portray a Castilian woman with such a *manto*. On her way to church she wears the black cloak covered by and fastened to a flat, round hat with a flat brim and decorated with tassels and beads or stones (fig.*). The *manto* was worn by women of all ages, social standing and stations in life and came in a wide range of fabrics, wool, linen, silk, damask and gauze depending on the amount one was able to spend. Black seems to have been the predominant colour²³. Weiditz's rendering of the *manto* was engraved into a mirror image by Parma born nobleman turned engraver Eneo Vico

¹⁶ Harris, 2007: 22, reference to anecdote by Antoine I de Lalaing (1480–1540), 1st count of Hoogstraten and of Culemborg who was chamberlain to Philip the Handsome, 1st King I of Castile (1478-1506) and accompanied him on his journey to Spain in 1501; Briesemeister, 2006: 21 and n. 45.

¹⁷ Fuchs, 2009: n. 15, sees the wearing of the *almalafa* as a clear sign of the continuing force of local acculturation by Old Christian women in Granada. In 1513 a law was passed to ban the wearing since the reverse acculturation was considered a bad example for the newly converted Moriscos and Conversos (converted Jews), p. 71; Coleman, 2003: 63, 120; Carr, 2010: 67, 87-91, 115, 150, 153.

¹⁸ Johannes Lange was the personal physician of Kurfürst Friedrich II von der Pfalz (1544-1556) and travelled to Spain in his retinue, see Hasenclever, 1907: 385-439, 421: «Item das halb tayll diser Stat volcks seine weysse moren, welcher weyber und juncckfrawen [...] das haupt und leib mit einem weysen tuche... beclaydet pass auff die waden, und das Tuch vorne alle fur das halbe Antlitz halden, und das dise klayde mogen ine nachgelassen und feyer seie, muss ein Jetzliche person dem kayser darvon jerlichen ein ducaten geben». It has been calculated that in 1609 c. 135.000 Moriscos lived in Valencia (c. 30% of the population), c. 125.000-150.000 in Granada en c. 61.000 in Aragon (21% of the population). Between 1609 and 1614 c. 300.000 Moriscos (4% of the total population of Spain) were banned and fled to the Languedoc (France), Algeria, Morocco en Tunisia. See Pérez, 2000: 115; Marchante-Aragón, 2008: 104-107.

¹⁹ Weiditz made an illustrated journal of his travels, the *Trachtenbuch* which is held in the library of the Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, inv. MS HS22474.

²⁰ Bass and Wunder, 2009: 105, n. 11. I am grateful to one of my peer reviewers for drawing my attention to this article.

²¹ Op.cit. (n.14)

²² Op.cit. (n. 22), pp. 103-104, note 10.

²³ Ibid., pp. 106-108.

(1523-1567) for his series of costume plates *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus* published in Venice in 1558 and from there on reproduced in various countries until the end of the 16th century²⁴ (fig.: inv. BI-1933-996-5).

De Léon Pinelo's date for the introduction of the *manto* in Granada coincides with an engraving of the city from 1565. Flemish painter and engraver Joris Hoefnagel (1542-1601) visited in Spain in 1564-5 and drew the scene from life²⁵. He recorded a meeting outside Granada (fig.*): a woman dressed in a *manto* appears to be introduced to a third party by a fashionably dressed, elderly man standing next to her. The woman's little flat hat on top of the cloak is tilted and covers the upper part of her face. The rest of her face is hidden by her arms enveloped in the cloak. Interestingly the second man shuns away from her and also covers his face albeit only the lower part and with his cape. On her hat the spot is clearly visible where – on either side of the crown – the ribbon or band was fixed which was knotted in a bow at the back of head to secure hat and cloak²⁶ (fig.* and fig.*).

Whether by accident or design Hoefnagel shows us an encounter of a woman going out with her face covered, called *andar tapadas* and considered highly controversial at the time. Face coverings should exclusively be used as a sign of modesty, yet the *tapada* who draped her *manto* elegantly was considered a seductress and a figure of deception²⁷. Men were also known to adhere to the practice, as Hoefnagel shows, but their disguise never warranted any legislation. In an earlier engraving of Granada Hoefnagel pictured two women (one standing, one seated) also wearing their hats flat on their heads and probably showing a different way of securing hat and cloak with a bow or knot in the centre of the crown²⁸ (fig.*). Whereas on his engraving of Toledo Hoefnagel features a small group with one woman wearing a black hat and cloak, the latter gathered over her right arm²⁹ (fig.*).

Hoefnagel's engravings catered to a wide audience which craved for information about places, people and customs near and far. During the second half of the 16th century ever more series of costume prints as well as costume books by various artists saw the light in Germany, Italy, France and the Southern Netherlands. Artists collected them for inspiration and used them in their studios or added them to their private collections of prints and drawings³⁰. This resulted in a certain level of knowledge of dress in the various countries of Europe. For instance, in the 1600-1602 painting «*De oploop der Romeinsche vrouwen op het Kapitol te*

²⁴ van Ierlant, 1988: 12, 14-15, figs. 13-15. To date Ghering van Ierlant's publication remains the only to trace the use of Weiditz's images throughout Europe. His Castilian lady with *manto* features successively in: R. Breton, F. Despresz, *Receuil de la diversité des habits...*, Paris 1562; F. Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus*, Venice 1563 and 1569; J. Sluperius, *Omnium fere gentium nostrae[ue] aetatis Nationem Habitus et Effigies...*, Antwerp 1572; H. Weigel, *Habitus praecipuorum populorum.../ Trachtenbuch: darin fast allerley und der fürnembsten Nationen...*, Neuremberg 1577.

²⁵ Below the scene, the engraving is marked with «*Effigiab et Georgius Hoefnaglius, Anno MD LXX*»: «drawn by J. Hoefnagel 1565». See Hoefnagel, Braun and Hogenberg, 1574-1618, vol. 4, 1617: 3-4, Rijksmuseum Research Library, Amsterdam, inv. GF-382-A-7.

²⁶ See Abraham de Bruyn, «*Mercatoris Valentiani uxor in Hispania citeriore*», 29, Cologne 1581, engraving, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. BI-1895-3811-33. At each side of the low crown of the woman's little round hat there is a knotted band(?) with frayed ends. It suggests a small hole through which the band(?) was pulled and knotted for fastening; cf. Bartolomeo Grassi(?-1600?), *Dei veri ritratti degl'habiti di tutte le parti del mondo*, Rome 1585, «*Spagnole plebea di Tolledo*», engraving, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. : with the figure on the left the hat is tied around the back of the head with two ribbons thus securing the cloak.

²⁷ See «*El Tapado*»: A Brief History and Taxonomy», in Bass and Wunder, 2009: 102-108.

²⁸ Below the scene, the engraving is marked with «*getekend door J. Hoefnagel/ 1564* »: «drawn by J. Hoefnagel/ 1564», J. Hoefnagel, G. Braun, F. Hogenberg, *Théâtre des Cités du Monde...*, 3 vols., Cologne 1574-1618, vol. 2, pp. 3-4, Rijksmuseum Research Library, Amsterdam, inv. GF-382-A-5.

²⁹ Ibid., vol. 1, pp. 4-5.

³⁰ Early paintings of Dutch artist Hendrick Avercamp (1585-1634) who never travelled abroad and of whom we know that he possessed costume prints bear witness to this fact: du Mortier, 2009: 156-158.

Rome...» by Danish-born, Dutch artist Pieter Isaacz.(1568-1625) - who resided in Amsterdam until 1607 – Weiditz's Moors wearing the *almalafa* are clearly visible³¹. Following this line the undated etching «*Spaensche Inquisitie*» (fig.*) by Dutch draughtsman and etcher Claes Jansz. Visscher (II) (1596-1652) illustrates the familiarity of the Dutch with the Spanish female's cloak and hat. This print shows a remarkable resemblance to an earlier anonymous German engraving of the (in)famous Autodafé in Valladolid on the 21st of May 1558 (fig.*) where in the presence of members of the Spanish royal family almost thirty Protestants were burned at the stakes³². In the original a large number of women wear their tilted little hats on top of their cloaks and the accompanying men have berets and hats with low crowns, as was fashionable at the time. Visscher updated the fashions in his version: the men now wear hats with high crowns and most importantly ruffs which by then had become indispensable. But interestingly enough the women are still clad in their cloaks and hats. This seems to indicate that by the beginning of the 17th century the *manto* i.e. the *huik* had become such an integral part of Dutch fashion that there was no need to adapt this particular item of clothing.

HUIK

In Spain the general introduction of the *almalafa* took place as early as the end 15th and beginning of the 16th century. In the Netherlands, women had covered their hair with crisp white linen folded and pinned into shape which left the face uncovered from the early 16th century onwards³³. For travel or as protection against the elements women used long, dark-coloured cloaks which covered their heads and initially reached mid-calf but later became foot-long. The simplest was the *falie* which was pinned to the linen cap in the middle of the head and bulged out on either side of the face. The earliest pictorial reference to this *falie* can be found in Enea Vico's series of costume prints of 1558, where it is introduced as being worn in Flanders³⁴ (fig.*).

One of the earliest references to a *huik* can be found in an allegorical play from 1523 by textile dyer and writer Cornelis Everaert (c. 1480-1556) from Brughes where it is stated that the female character representing the city of Brughes should be dressed in a «little *huik* or mantle», possibly indicating a shorter length³⁵. However, German painter Albrecht Dürer (1471-1528) who travelled in the Netherlands in 1520 during his stay in Antwerp wrote in his dairy: «And Thomasin gave my wife a gift of 14 *eln* good thick *haraß* to a *höcken...*»³⁶. Judging by the length of the fabric Dürer's wife Agnes was given – 9,71 metres - this will have been a long cloak. A fortnight later «I have bought Susanna a *höcken* for 2 Guilders 10

³¹ du Mortier, 1991. Isaacs is said to have travelled in Germany and Italy before 1593. Maybe he saw or even acquired Hoefnagel prints during this trip. Isaacs however, never visited Spain.

³² Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, Lipperheidische Kostümbibliothek, inv. 2008; Bernis, 1962, figs. 187-188; Hoffmann, 1983: 290-292, fig. 163a, however without provenance of the print. I am grateful to Daniël Horst for drawing my attention to the latter publication.

³³ The Dutch word for veil is *sluier* which in the 16th and 17th century usually referred to a sash asymmetrically draped across the body or tied around the waist. A *sluier* in the sense of a veil mostly had a religious connotation or was worn by a bride on her wedding day: *Woordenboek der Nederlandsche Taal*. For the development of the headdress: du Mortier, 1986: 42-44.

³⁴ «*Falie. Palla, cyclas, vestis muliebris spatiosa, totum corpus circumdans: calyptra, rica*», in C. Kilianus, *Dictionarium teutonico-latinum, principuas linguae teutonicae dictiones latinè interpretatas ... complectens*, Antwerp 1574.

³⁵ Everaert, 1920: 149: «een huecskin ofte ma[n]telken».

³⁶ «*Item der Thomasin hat meinem weib geschenckt 14 eln guten dichten haraß zu einer höcken und tritthalb elen halben attlas zu unterfüttern.*», 19-8-1520; Leitschuh, 1884: 56. One Antwerp *el* is 69,41 cm: Staring, 1980 [1902]; *haraß* is a silk fabric from the town of Arras; *attlas* is a shiny silk fabric often used for lining. Tommaso Bombelli, resident of Antwerp, was a wealthy Genoese silk merchant and paymaster general to Margaret of Austria (1480-1530), Governor of the Netherlands; Schaaf, 2007: 222.

Ort»³⁷. Unfortunately, neither source indicates the use of a hat on top of the *huik*. This early type may have evolved out of the *falie*.

Yet, by the time Fynes Moryson travelled the Netherlands the hat or cap had become an indispensable part of the *huik*. Interestingly enough only in the Southern Netherlands the *huik* was topped by: «Caps [which] are round, large, and flat to the head, and of Veluet, or at least guarded therewith, and are in forme like out potlids used to cover pots in the Kitchin»³⁸. Is this a direct result of the knowledge of and familiarity with the *manto*? Fynes Moryson adds that the women in Flanders «attached» the cloak to the hat at the back and the sides although he does not reveal the actual method: stitching, pinning or tying?

During his travels Hoefnagel had already recorded women with similar cloaks and caps in places like Cambray at the southern tip of the Low Countries, but nowhere in France. On sheet 19 of his costume series of 50 sheets which originally appeared in Cologne in 1577 under the name of *Omnium poene Gentium Imagines* and was re-edited and re-printed in 1581 there are two examples from Antwerp³⁹ (fig.*). The woman on the left – described as walking out of doors – holds her cloak over her left arm, whereas the woman to her right – on the way to the market – is pictured from the back showing the pleated cloak and the ribbons or bands dangling from the back of her head.

In contrast, the *huik* in the Northern Netherlands —according to Fynes Moryson— had «a kind of horne rising over the forehead.» The so far earliest image was drawn on the last page of his Weiditz's *Trachtenbuch*: a woman in a black, medium-length cloak with a protruding ribbed or curved black flap above the forehead (fig.*). It is unclear where this type of head covering originates from. Hoefnagel however presents us with two churchgoing women from Baiona in Galicia wearing a black cloak also with a similar protruding flap (fig.*). Although trade between the Netherlands and Galicia seems to have occurred from the middle ages onwards, any influence on Dutch dress seems unlikely. Hoefnagel also recorded a woman from the merchant town of Gouda with a long, pleated cloak and a flat protruding flap (fig.*), whereas a woman from the small, rural village of Sloten has folded a similar kind of *huik* over her arm⁴⁰ (fig.*).

English traveller Fynes Moryson observed that Dutch women «cover all their faces, but only the eyes» with the *huik*. The climate in the Netherlands was harsh with very cold winters and sharp winds blowing. Between 1550 and 1650 the country experienced six extremely severe winters and the period is usually referred to as «the little Ice Age»⁴¹. Under these conditions women were accustomed to wearing masks or to envelope themselves in their

³⁷ «ich habe der Susanna Kaufft ein höcken pro 2 Gulden 10 Ort», 3-9-1520; *ibid.* p. 60. The *Ort* is a coin valued at one quarter of a *Stuiver* being 5 cents and twenty to a Guilder. However, historian and local governor Marcus van Vaernewijck (1518-1569) from Gand described in 1566 in his chapter «On some of the past customs of the Hollanders and Zeelanders» that the «cloak or *heycke*, being a kind of mantle, closed under the chin with a hook, without sleeves and narrow around the body,... It was so short that it only covered the upper parts of the body.» He started by mentioning that off old there had been not much difference in the dress of men and women, but the *heycke* was worn by men: «Aen gaende de kleeding der Hollanders en Zeelanders, was 'er weynig onderscheyd tusschen de mannen en vrouwen. De mannen droegen eene klokke of heyke, dat is eene soort van mantel, van boven onder de keel met eenen knop of haek toegevest, zonder mauwen en zeer nauw rond het lyf sluytende, zoo dat men schier het maeksel van alle de leden daer door konde zien. Dit kleed was zoo kort, dat het maer alleen het opperlyf bedekte»: Marcus van Vaernewyck, 1829: 119. His source was the little known Cornelis Battus (c. 1492/96-?), whose father was a friend of Erasmus. Cornelis is said to have been a very learned man and physician in Veere (Zeeland).

³⁸ Jacobsen Jensen, 1918: 264.

³⁹ The engraver responsible was Antwerp-born Abraham de Bruyn (1540-1587) —who established himself at Cologne in 1577— and therefore the series is mostly attributed to him.

⁴⁰ Gouda: the costumes can be dated around 1580; Sloten: the costumes can be dated to the second half of the 1560's and the beginning of the 1570's.

⁴¹ de Kraker, 2009: 22-29.

cloaks to protect their skin from turning red and chafing⁴². These practices can be witnessed on many of the ice scenes painted in the Netherlands at the end of the 16th and the beginning of the 17th century.

INVENTORIES

Most of the published research into the history of dress in the Netherlands, focuses on the Dutch Republic. Apart from those in De Laet's book on Brussels 1600-1735 inventories from the Southern Netherlands remain hidden. Therefore the early introduction of the *huik* and its ascent as documented in written sources still needs to be completely opened up. Even for the Northern Netherlands this has not nearly been researched to the full and within the limited scope of this article it appeared that written sources are only to be found far and wide. In the northern provinces references start late: in 1553 Catharina, widow of Jan Dircksz. in the town of Utrecht left two women's *hoeycken*, a double cloth *hoeyck* and a fine woollen cloth *hoeyck*⁴³. She had an extensive wardrobe with larger numbers of each item, even the most expensive ones. The *huik* was among this category being one of the costliest items of clothing a woman could own. In 1557 a wife's *hoeick* is mentioned in an inventory of a wealthy farmer in a small town in the northern province of Friesland⁴⁴. In 1602 in the merchant town of Kampen someone sold her *huik* to the pawnshop for 5 Guilders⁴⁵. Taking into account that this amounted to a carpenter's half a months wages, it is not surprising that *huiken* in inventories and wills would frequently be bequeathed to family and friends, either to be worn, altered —sometimes into clothes for the children— or sold⁴⁶. This custom was not restricted to the lower classes but also customary in the upper echelons of Dutch society. When noble Maria van Voorst van Duivenvoorde (c. 1574-1610) made her will she specified which clothes would have to be altered in to clothing for which of her children and what clothes could be sold. Her «silk and woollen *Brabantse heuyck* with a patterned satin hat» were sold for 14 Pounds⁴⁷.

From the inventory of a wealthy lawyer from Friesland in 1568 we know that his wife had «A new women's *hoeyck* and a press. / Another woman's *hoyck* for daily wear»⁴⁸. In 1581 the widow of Claes Albertsz. from Kampen left her aunts children amongst other one *huik*⁴⁹. The probate inventory of baker Pouwel Adriaansz. and his deceased wife Marijten Jacobsdr. (1583) from merchant town Leiden shows two *hoycken*⁵⁰. Usually women had two, one *best* and one for daily use.

From the beginning of the 17th century onwards geographical indications were added to the *huiken* in the written sources. In wealthy Geertruyt Uytten Engh's inventory (1616) from Leiden are listed «1 black the Hague *heuyck*» and «2 Brabant *heuycken* with 1 velvet hat»⁵¹.

⁴² du Mortier, 2009 : 140; 149, fig. 188; 152, fig. 194.

⁴³ «Inventaris van de Moblen goederen bevonden ten huysse van Salige Catharina Jan Dircksz. Weduwe...: twee vrouwen hoeycken [...] een dubbele lakensche hoeyck / een sayen hoeyck»; de Jonge, 1918: XI.

⁴⁴ Hallema, 1928: 270-346, 286.

⁴⁵ Gemeentearchief Kampen, RA, 8-2-1602, fol. 204 verso.

⁴⁶ For wages in the area see Berkenvelder, 2000: see 48-49.

⁴⁷ «Een zijde bouratte Brabantsche heuyck met een gebeelt satijne hoeyken / Verkocht om XIII £»; van der Klooster, 1981: 50-64, see 61.

⁴⁸ van der Klooster, 1981: 314-315: «Een nijewe vrouwen hoeyck mit een parse. / Noch een dagelix vrouwen hoyck» The special *huik* press was used to give it its required vertical pleats.

⁴⁹ Schilder, 1997, copia 17-9-1581, Disposition, G.A.K., RA 107.

⁵⁰ «Noch 1 croocte(?) hoycke / Noch 1 dagelicxe hoycke» (Scheurleer and Fock, 1986: 111).

⁵¹ «1 swarte Haechse lackense heuyck [...] 2 Brabantsche heuycken met 1 flouweel hoetgen». There is also mention of «1 flouweel vrouwenhoetgen» which maybe another on going with the «Brabantsche heuyck» (Scheurleer and Fock, 1988: 397, 400-401).

These geographical references probably facilitated distinction between the various types. Unfortunately that knowledge has been lost over the centuries.

CONCLUSION

To contemporary foreigners the *huik* became the characteristic for dress in the early modern Netherlands: «their women go all covered with a black vayle, which they call a huke, for the most part of cloth»⁵². They even registered the two different types which came to mark the difference between the Southern, catholic Netherlands and the Northern, protestant part of the country. The *huik* in the Southern Netherlands bears great resemblance to the Spanish *manto*.

With Spain having played an important role in the history of the Low Countries and its ensuing extended presence on various levels —as rulers, politicians, courtiers, soldiers and merchants— it is not surprising to find Spanish influences in Dutch dress and fashion. Spanish court etiquette will undoubtedly have left its mark on those families close to the court in Brussels.

During the second half of the 16th century pictorial evidence of the dress and customs of the various nations in Europe became ever more available and desirable among artists as well as wealthy citizens and collectors. With a growing number of Germans and Dutch visiting Spain and upon return publishing their experiences and impressions, the country also became more accessible to those who stayed at home.

Following along both lines it seems very plausible that the *manto* provided the example for the *huik*. However, no direct evidence has been found as yet. But with the *huik* absent in France and only appearing in Germany after the fall of Antwerp in 1585, a direct line with Spain seems apparent.

This article's aim is to initiate discussion and further research into the subject. It is only a first attempt and hopefully future new material from wills, inventories, travel dairies and correspondence will fill in the existing gaps.

⁵² Anonymous and undated (end of the 16th century?) manuscript *The Politics of the United Provinces*, 654-655.

WORKS CITED

- BASS, Laura R., and Amanda WUNDER, «The Veiled Ladies of the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Seville, Madrid and Lima», *Hispanic Review* 77.1, 2009: 97-144.
- BERKENVELDER, Frans Cornelis, *Lonen 1400-1650, Zwolse lonen, prijzen en wisselkoersen I*, Zwolle, Waander, 2000.
- BERNIS, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, CSIC, 1962.
- BRIESEMEISTER, Dietrich, «Sobre indios, moriscos y cristianos “a su manera”, Testimonios pictóricos en el *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz», *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 43, 2006: 1-24.
- CARR, Matthew, *Blood and Faith, The Purging of Muslim Spain 1492-1614*, London, The New Press, 2010.
- CASTRO, Américo y Willard F. KING, *The Spaniards: An Introduction to their History*, Berkeley, University of California Press, 1985.
- COLEMAN, David C., *Creating Christian Granada*, New York, Cornell University Press, 2003.
- COVARRUBIAS Y OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral ilustrada Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- DECEULAER, Harald, «Zuid-Nederlandse ambachtelijke ondernemers vóór en na 1585: het voorbeeld van de Antwerpse huikmakers», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 76.2, 1998: 403-417.
- , «Entrepreneurs in the Guilds: Ready-to-wear Clothing and Subcontracting in late 16th- and early 17th-century Antwerp», *Textile History*, 31.2, 2000: 133-149.
- DU MORTIER, Bianca M., «Het kledingbeeld op Amsterdamse portretten in de 16e eeuw», in *De smaak van de elite. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*, ed. Renée Kistemaker and Michel Jonker, Amsterdam, De Bataafsche Leeuw, 1986: 40-60.
- , «...Hier siet men Vrouwen van alderney Natien...; Kostuumboeken bron voor de schilderkunst?», *Bulletin van het Rijksmuseum*, 39, 1991: 401-412.
- , «Aspects of Costume, A Showcase of Early 17th-century Dress», in *Hendrick Avercamp, Master of the Ice Scene*, ed. Pieter Roelofs, Amsterdam, Rijksmuseum, 2009: 140-165.
- EVERAERT, Cornelis, *Spelen*, ed. J. W. Muller and L. Scharpé, Leiden, Brill, 1920.
- FUCHS, Barbara, *Exotic Nation, Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.
- GHERING VAN IERLANT, M. A., *Mode in Prent (1550-1914)*, Den Haag, Nederlands Kostuummuseum, 1988.
- HALLEMA, Anne, «Nogmaals een drietal inventarissen van Franeker burgers en boeren kort na 1550», *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap te Utrecht*, 49, 1928: 270-346.
- HARRIS, A. Katie, *From Muslim to Christian Granada*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2007.
- HASENCLEVER, Adolf, «Die tagebuchartigen Aufzeichnungen des pfälzischen Hofarztes Dr. Johannes Lange», *Archiv für Kulturgeschichte* 5, 1907: 385-439.
- HAYWARD, Maria, *Rich Apparel, Clothing and the Law in Henry VIII's England*, Farnham 2009.
- HEATH, Jennifer (ed.), *The Veil, Women Writers on its History, Lore and Politics*, London, University of California Press, 2008.
- HEEMSKERCK, Jacob van, *Minne-kvnst, Minne-baet, Minne-dichten, Mengel-dichten*, Amsterdam, 1626.
- HOFFMANN, Werner (ed.), *Luther und die Folgen für die Kunst*, München, 1983.

- JACOBSEN JENSEN, J. N., «Moryson's reis door en zijn karakteristiek van de Nederlanden», *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, 39, 1918: 214-305.
- JONGE, C. H. de, «Bijdrage tot de kennis van de Kleederdracht in de Nederlanden in de xvi^e eeuw», *Oud-Holland*, 36, 1918.
- JURRIAANSE, Maria W., «De Inboedel van het Kasteel te Breda in 1567», *Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap te Utrecht*, 56, 1935: 215-260.
- KLOOSTER, L. J. van der, «De juwelen en kleding van Maria van Voorst van Doorwerth», in *Nederlandse kunstnijverheid en interieurkunst*, 31, 1981: 50-64.
- KRAKER, A. M. J. de, «The Little Ice Age, Harsh Winters between 1550-1650», in *Hendrick Avercamp, Master of the Ice Scene*, ed. Pieter Roelofs, Amsterdam, Rijksmuseum, 2009: 22-29.
- KUIJPERS, Erika, *Migrantenstad, Immigratie en sociale verhoudingen in 17e-eeuws Amsterdam*, Hilversum, 2005.
- LAET, Veerle de, *Brussel binnenskamers, Kunst- en luxebezit in het spanningsveld tussen hof en stad, 1600-1735*, Amsterdam, 2011.
- LEITSCHUH, Friedrich, *Dürer's Reise in die Niederlande*, Leipzig, Brockhaus, 1884.
- LEVI PISETZKY, Rosita, *Il Costume e la Moda nella società Italiana*, Turin 1978.
- LUNSINGH SCHEURLEER, H., and C. W. FOCK, *Het Rapenburg, Geschiedenis van een Leidse gracht I*, Leiden, Rijksmuseum, 1986.
- MARCHANTE-ARAGÓN, Lucas A., «The King, the Nation, and the Moor: Imperial Spectacle and the Rejection of Hybridity in "The Masque of the Expulsion of the Moriscos"», *Journal for Early Modern Cultural Studies* 8.1, 2008: 98-133.
- ORSI LANDINI, Roberta, «I singoli capi di abbigliamento», in *Moda a Firenze 1540-1580, Lo stile di Eleonora di Toledo e la sua influenza*, ed. Roberta Orsi Landini and Bruna Niccoli, Florence, Pagliai Polistampa, 2005: 77-169.
- PÉREZ, Joseph, *Études sur l'Espagne et l'Amérique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2000.
- SCHAAF, Helmut, *Morbus Menière*, Heidelberg, Springer, 2007.
- SCHILDER, K., *Civiele procedures 1533-1647*, Amsterdam, Kampen, 1997.
- SCOTT, Margaret, *Medieval Dress & Fashion*, London, British Library, 2009. [2007]
- Scott, Sir Walter (ed.), *A collection of scarce and valuable tracts, on the most interesting and entertaining subjects... of the late Lord Somers (1651-1716)*, London, 1809-1815, 13 vols.
- STARING, W. C. H., *De binnen- en buitenlandsche maten, gewichten en munten van vroeger en tegenwoordig...*, ed. R. W. van Wieringen, Arnhem, Gijsbers en Van Loon, 1980, [1902.]
- VAERNEWYCK, Marcus van, *De historie van Belgis*, ed. D. J. Vanderhaeghen, Gent, 1829.
- VERMEIR, René, «How Spanish were the Spanish Netherlands?», *Dutch Crossing: Journal of Low Countries Studies* 36.1, 2012: 3-18.
- WOLTJER, J. J., *Op weg naar tachtig jaar oorlog, Het verhaal van de eeuw waarin ons land ontstond*, Amsterdam, Balans, 2011.

THE SPANISH-DUTCH WAR IN SPANISH 17TH CENTURY PAINTING AND THEATER

Victoriano Roncero
Stony Brook University

Holland was constantly present in the political and artistic life of Spain from the middle of the 16th century to the end of the 17th century. During most of that time the Spaniards mostly associated Holland with war, the terrible and long 80 Years War, which started in 1566 and ended in 1648. The misery and destruction of that conflict created a very negative image of the Dutch people, they were perceived as the enemy, the rebel, not only against the king of Spain, but also against the true God. They were bad sovereign subjects and heretics in the eyes of the Spaniards of that era. These images appeared in all literary genres (novel, political satires, theater, political treatises) and in the vast majority of Spanish authors dealing with Dutch characters. Sometimes, they were used as means to criticize Spanish politics. Such is the case of Francisco de Quevedo in his *Fortune in her Wits or the Hour of all Men*, written around 1635, and published 20 years later. In this Menippean satire Quevedo, as a humanist, attacks the domestic and international policies of the Count-Duke of Olivares in 40 scenes. In two of them, numbers XXVIII and XXXVI, the main characters are Dutch: the Prince of Orange appears in XXVIII. In XXXVI it is the Dutch captain of an expedition to Chile. This scene was probably based in the expedition commanded by Jacques L'Hermite that took place between 1623 and 1626, in which the captain attempts to convince the Chilean Indians to become allies of Holland in the war against the King of Spain. In these two scenes, Quevedo describes the Dutch people as thieves of the sea and bad sovereign subjects. It is very interesting that in the scene XXVIII it includes the paragraph in which the Prince of Orange compares Holland with Venice, both enemies of the Spanish Empire, and accepts the term «ladrón» (thief), but adding some witty remarks: «Quien corta bolsas, siempre es ladrón; quien hurta provincias y reinos, siempre fue rey; el derecho de los monarcas se abrevia en viva quien vence» (259). The scene ends with the Prince of Orange, working as a tailor, and making a cardboard crown for himself.

But the purpose of this paper is to analyze how two playwrights (Lope de Vega and Calderón de la Barca) and two painters (Juan Bautista Maíno and Diego Velázquez) portrayed the Dutch military men in three different war actions: the first is *El asalto de Maastrique por el príncipe de Parma*, by Lope de Vega; the second, *El Brasil restituido*, by Lope de Vega and *La recuperación de Bahía*, by Maíno, and finally, the third *El sitio de Bredá*, by Calderón de la Barca, and *La rendición de Breda* or *Las lanzas*, by Velázquez.

The seizure of the city of Maastricht (Maastrique in 17th century Spanish) by the Spanish Army under the command of Alejandro Farnesio took place on the 28 of June of 1579. Lope de Vega wrote the play in 1604, according to his most recent editor Enrico di Pastena¹. This means that he wrote the play 25 years after the actual event. We don't know the reasons why Lope decided to write this play that year, although the opinion of Jorge Checa is very admissible, because he points out the coincidence between the

¹ Pastena, 2001: 27.

writing of this play and the seizure of the city of Ostende. Lope de Vega used the memoirs of the captain Alonso Vázquez, entitled *Los sucesos de Flandes y Francia del tiempo de Alejandro Farnese* as the main source for the facts described in his play². However some critics think that he followed a lost source, because these memoirs were not published until 1624.

I am not going to discuss in this talk the historical accuracy of Lope de Vega's play, among other things because the playwright altered the actual facts and introduced fictitious characters to add dramatic interest to the action of his *comedia*. But we have to say that he reflects the desperation, misery, and hunger suffered by the Spanish soldiers of the famous «tercios». In the first stanzas of the play we listen to the complains of Alonso to his comrade Añasco:

Sufrir la escarcha del hielo
de enero, al flamenco suelo,
o el calor de julio en Libia,
no quita el valor ni entibia
los rayos del quinto cielo;
no el ver volar por el viento,
entre los rotos pedazos
de las armas, pies o brazos
caer cuerpos ciento a ciento,
como pájaros en lazos;
esto, ni es espanta ni altera.
Mientras un hombre no muera,
denle a comer y beber:
¿no hay más de andar sin comer
tras una rota bandera? (3).

This is a very realistic portray of the hard conditions that the Spanish soldiers had to endure during the war, but we can see that Alonso does not complain about the elements or the cruelty of the battle, but about the shortage of food and drink that forces him to consider quitting the Army and going back to Toledo.

What about the Dutch soldiers and the inhabitants of the city of Maastricht? We don't know too much about them, because Lope de Vega, as Jorge Checa in his study of the play pointed out, does not give them a voice, furthermore they scarcely appear. Lope de Vega's main goal in this play resides in praising the courage and bravery of the Spanish army and its officers, especially the prince of Parma, Alejandro Farnesio, who directs the military operations from bed as he is recovering from a serious illness³. Therefore the spectator does not need to listen to them; the only thing that the Spanish public sitting in the «corral de comedias» have to remember is the fact that Maastricht belonged to the ancestors of Philip II: «Felipe tiene aquí de sus abuelos / el patrimonio» (*El asalto de Maastricht*, 53), in the words of Farnesio. They also have to remember that the Dutch are rebelling against his legitimate King, and therefore don Lope, the limping Spanish officer, refers to them as: «¡Bellacos, rebeldes, viles» (*El asalto de Maastricht*, 28), and Parma cries out: «¡Rebelarse al rey su tierra!» (*El asalto de Maastricht*, 53).

² Checa, 2010: 583-584.

³ For the biography of Alejandro Farnesio, see Leon van der Essen, 1933-1937.

The only positive image of the Dutch inhabitants and soldiers of Mástrique has to do with their capacity to invent artifacts and create traps to prevent the city from falling in the hands of the Spaniards. In the second act don Fernando asks the Prince to leave Mástrique alone, because:

Señor, Mástrique está fuerte,
¿de qué sirve detenerte
perder gente y tiempo aquí?
Tiran mil bombas de fuego
y cadenas, que una sola
lleva veinte hombres de bola,
que es un temerario fuego? (*El asalto de Mástrique*, 38)

And later, Parma remarks annoyed and amazed:

¡Qué de fuego, qué de gente,
artificios, municiones,
quimeras, armas, traiciones!
No hay cosa, en fin, que no intente (*El asalto de Mástrique*, 52)

As you can observe Parma is not trying to complement the creativity and the inventions of the besieged inhabitants of Mástrique, he is describing them as traitors, diabolical people capable of anything to save their lives; and in another occasion in the play the Prince says: «aquesta gente de Mástrique / son diablos, son infiernos, no son hombres» (*El asalto de Mástrique*, 43).

The only time we listen to the Dutch in the first act is when they cowardly attempt to shoot the Spanish officer who tries to negotiate their surrender. After that, scared, they accept the conditions imposed by Parma and abandon the fortress in exchange for their lives.

In the second act we have a scene in which the Dutch governor, the Flemish captain Enrique and some of his men from the wall describe the preparations of the Spanish Army to initiate the siege. In the conversation between the Governor and the captain they show confidence in the defense of the city, and at the same time they display their hatred for the Spaniards calling them braggarts.

In the third act the Dutch soldiers and officers are never in the stage. Lope de Vega focuses his attention on the Spaniards and their attempts to conquer the city. He wants to emphasize the bravery of the Spanish soldiers and officers. They are able to face the adversities of the war, like the illness of their General the Prince of Parma, without despair, although sometimes they don't understand why God does not help them. This idea is evident in a comment by Otavio Gonzaga about the situation of Parma: «No sé por qué le desayuda el cielo, / siendo tan grande su cristiano celo» (*El asalto de Mástrique*, 54)

They are fighting in the name of the true God against these Lutherans, so God should be on their side. Alonso, the soldier who wanted to desert, explain very well that the Spanish soldiers defend their King and «la ley de Cristo» (Christ's law). And at the end he remains victorious with the seizure of Mástrique, and the Spaniards are able to sack the city without mercy.

The second play by Lope de Vega that I want to analyze is *El Brasil restituido*, finished according to the autograph manuscript on October 23, 1625⁴. The play narrates the recuperation of the city of Bahia (Brasil), which was taken by a Dutch expedition under the command of Jacob Willekens, Peter Hecyh, and Jan van Dorth, on May 11th, 1624. The city was reconquered by an Spanish-Portuguese expedition under the command of don Fadrique de Toledo y Osorio on April 28, 1625, and the Dutch Army abandoned the city honorably on May 1st. The recuperation of Bahía was one of the most relevant military triumphs of that year, the *annus mirabilis* of the reign of Philip IV and the Count-duke of Olivares. This victory was immortalized by Juan Bautista Maíno in *La recuperación de Bahía*, an extraordinary masterpiece, painted for the Hall of Realms of the Palacio de Buen Retiro in Madrid in 1634.

As in *El asalto de Mástrique* Lope de Vega does not seem too much interested in portraying the Dutch soldiers. In this play the enemy, or I would say the worst enemies, are the Portuguese Jews who welcomed the invaders betraying, not only God, but also the King of Spain. These «traitors» are represented by Bernardo, the father of Guiomar, who asked the assistance of the Dutch because he was afraid of the Spanish Inquisition, portraying the Dutch as the savior:

Porque dicen que enojado
Dios con nosotros está,
habemos escrito a Holanda,
que con armada se apresta,
de quien tenemos respuesta
que sobre sus aguas anda,
juzgando será mejor
entregarnos a holandeses,
que sufrir que portugueses
nos traten con tal rigor. (*El Brasil restituido*, 261)

In these verses we observe how the 17th century Spaniards represented the alliance of these two heretic nations against Spain, topic that will reappear constantly in the Spanish literature of that time, for example in the episode of *La isla de los Monopantos* of the already mentioned *Fortune in her Wits* by Quevedo⁵. Lope de Vega provides the proof of this alliance with the proposed marriage between the Dutch Leonardo and the Jewish Guiomar, marriage that provokes the irony of the Portuguese Machado: «¡Lindo casamiento harán / un hereje y una hebrea!» (*El Brasil restituido*, 266).

The big difference between the Lope's plays consists in the treatment that the Dutch soldiers receive at the end of the play: in *El asalto de Mástrique* they are humiliated; in *El Brasil restituido* they are treated with respect, and they surrender honorably. I would like to bring to your attention the final scene of the play. Leonardo, the Dutch soldiers, bring the surrender conditions proposed by monsieur Armelingues, the Dutch Colonel, to don Fadrique. Don Fadrique rejects them, but immediately refers to the Spanish King Philip IV as a severe judge, but at the same time as a merciful father. Don Fadrique has a portray of the King in his tent and he talks to the King asking him if

⁴ About the sources of his play see Martínez Torrón, 1987; and Peres, 2003.

⁵ For the Spanish-Dutch relations at this period see Israel, 1997.

he wants to forgive the Dutch, represented here by Leonardo kneel down in front of the portray:

Magno Felipe, esta gente
pide perdón de sus yerros;
¿quiere vuestra majestad
que esta vez los perdonemos?
Parece que dijo sí. (*El Brasil restituído*, 294)

This scene is very unique in this kind of plays because it brings out the King to the battlefield (remember that Philip IV manifested his disposition to accompany the army in different occasions and was always discouraged by the Count-Duke of Olivares). Lope de Vega presents the image of a powerful and merciful monarch, loved, respected and feared by his men and his enemies.

The scene was reproduced by Juan Bautista Maíno in the painting he did for the Hall of Realms in Madrid's Palacio del Buen Retiro, finished in 1635. The theatrical origin of the scene has been maintained in the arrangement of the different characters by the Dominican painter. The painting has been considered an exceptional representation of the terror of war by John Elliott and Jonathan Brown⁶. Rodríguez Ceballos thinks that this painting portrays symbolically the «Unión de Armas» the failed project of the Count-Duke of Olivares⁷. We can observe in the foreground a wounded Spaniard soldier (perhaps Diego Ramírez) helped by a Portuguese woman; in the middleground are don Fadrique de Toledo pointing out the tapestry with Minerva, Philip IV and the Count-Duke of Olivares. Below them are the Dutch soldiers kneeling down, asking the forgiveness of Philip IV. Maíno placed under their feet of Minerva, Philip IV and Olivares: the Heresy, the Treason, and the War; or the Heresy, the Rage, and the Hypocrisy. These figures represented: the heresy, the Dutch; the Treason, the French; the Hipocrisy, the British, according to Brown and Elliott⁸. In the background you can see a landscape and some ships. The painting has been considered a moral and political allegory: catholic mercy as opposed to the impious and rebel heresy, according to Leticia Ruiz. The most important difference between Lope's scene and Maíno's painting is the presence of the Count-Duke of Olivares in the tapestry, suggested by the King's minister. Rodríguez G. de Ceballos has pointed out that the figure of Olivares was lower than the one of the King in the first version of the painting, and that the painter had to modify it to place him at the same height, following the suggestion of the «favourite»⁹. Because Olivares wanted the public to realize that this victory was part of his vision of how the Monarchy had to be perceived and governed. As we said above, the Count-Duke of Olivares considered this triumph as a demonstration of the need of the «Unión de Armas», the project he tried to implement that would involve all the Peninsular kingdoms in the defense of the vast colonies of the Empire.

The last play I want to analyze in this article is *El sitio de Bredá* (*The siege of Bredá*), by Pedro Calderón de la Barca. The city was taken by the Spanish Army under

⁶ Brown and Elliott, 2003: 193.

⁷ Rodríguez G. de Ceballos, 2009: 187-188.

⁸ Brown and Elliott, 2003: 199, but Rodríguez G. de Ceballos, 2002: 192-193, thinks that the figures represent the Heresy, the Rage, and the Hipocrisy.

⁹ Rodríguez G. de Ceballos, 2009: 190.

the commando Ambrosio de Spínola in June of 1625 after more than 9 months of hard siege. The news of this victory were celebrated in Madrid as a great triumph of the Spanish cause, and Calderón wrote this play almost immediately, because it was first performed in the Royal Palace the same year. However Simon A Vosters considers *El sitio de Bredá* a masterpiece of the Spanish 17th century theater¹⁰. Ignacio Arellano thinks that this play was a request¹¹, interpreting the word of the epilogue of the play:

Y con esto se da fin
al *Sitio*, donde no puede
mostrarse más quien ha escrito
obligado a tantas leyes. (*El sitio de Bredá*, 1052)

But Simon A Vosters considers that the play was written in 1628-1629 to be represented in front of Spínola who was present in the Court of Madrid during those two years¹². The play belongs to Calderón's early production and some critics have pointed out some mistakes or inconsistencies due to his «immaturity». I am not going to enter in this debate about the date of writing, and analyzed it as a product of the first group of Calderón's theatrical production. Because *El sitio de Bredá* is a very complex drama in which the playwright shows his knowledge of the ideas of one of the most relevant humanists of the 16th century, Justus Lipsius, as Alan Paterson has demonstrated¹³. The doctrine of this humanist impregnated some of the most important writers of Spain, starting with Francisco de Quevedo. Paterson has analyzed how Calderón creates the character of Spínola following Lipsius' essential attributes of the military commander: mercy, magnanimity, and prudence¹⁴. This portrayal of the general could be applied to the rest of the Army. The play follows the same pattern of the two Lope de Vega's plays: the three were conceived as a tool of propaganda of the Spanish soldier, and of the Spanish Empire, as Ignacio Arellano pointed out¹⁵. The praises of the soldiers and of the nobility appear already in the beginning of the play. Calderón highlights the qualities of don Fadrique de Bazán, don Gonzalo de Córdoba, the Pimentel family, and the anonymous soldiers: «Siempre los españoles / son en la milicia soles» (*El sitio de Bredá*, 966)

The praise of the Spanish soldier does not hide the hard reality of their life that Lope de Vega remembered in *El asalto de Mástrique*. Spínola reminds to don Gonzalo de Córdoba that

Si no están entretenidos
los soldados en algunos
de los sitios que se ofrecen
para vitorioso asunto

¹⁰ Vosters, 1974: 42.

¹¹ Arellano, 2001: 81. Cruickshank, 2009: 85, writes that: «One way of looking at *El sitio de Bredá* is as a kind of war film, made to celebrate a victory in the fourth year of what promised to be a long war».

¹² Vosters, 1981.

¹³ Paterson, 1989.

¹⁴ Paterson, 1989: 285-288.

¹⁵ Arellano, 2001: 82, writes that the play was conceived «como una exaltación de la nobleza, valor y justicia de las tropas españolas que muestran también su liberalidad y lealtad». On this topic see Kirschner, 2002.

de nuestras armas, podrán
amotinarse. (*El sitio de Bredá*, 963)

The sack of the city and its booty is the remedy, the hope, for these soldiers. Therefore this is one of the reasons to siege Bredá but not the only one, like in *El asalto de Maastricht*. Espínola has another motif for this military action: to perpetuate the name of the King and Queen of Spain: «Isabel y... Filipo» (*El sitio de Bredá*, 969)

But, what happens with the Dutch soldiers? Calderón pays more attention to them than Lope de Vega did. He wants to introduce to the spectator these soldiers as human beings but without the heroism and without the convictions of their Spanish counterparts. In the first act we see how Enrique de Nassau comforts Flora, who has lost her husband in the heroic defense of his religion. After that Enrique wants to avenge his death, and kill Espínola as a way to save Flandes from the threat of Spain. This dialogue presents the human side and the suffering that the war inflicts in the soldiers and their families. Calderón humanizes the enemy, and even introduced a love scene between Laura, a Dutch woman, and don Vicente Pimentel. This unusual moment is justified by the writer thru Alonso's words:

Y aquí
advierta el piadoso oyente
que esto desta suerte pasa
cuando la guerra está quieta
y que no pone el poeta
la impropiedad de su casa. (*El sitio de Bredá*, 1008)

Calderón attempts to dignify the enemy, not only as a human being, but as a great soldier too. He praises some of the Dutch military commanders, something we have not seen in Lope de Vega's plays. The interesting thing is that Calderón puts these praises in Espínola's mouth: Colonel Morgan

Sustenta
toda esa máquina en peso,
que es hombre de inteligencia,
muy altivo y ingenioso
And Justino de Nassau
muestra,
gobernador desta villa,
gran valor y gran prudencia (*El sitio de Bredá*, 1014)

These words prove the equanimity and respect for the enemy of Ambrosio de Espínola, and at the same time contributes to exalt the value of his military victory, because as Espínola says at the end of the play: «El valor del vencido / hace famoso al que vence (1052). And we can add that the way the victorious general treats the defeated counterpart shows his virtues. Espínola makes clear that the Spanish soldiers have to be «liberales», and that they should not humiliate the defeated enemy,

que mayor nobleza ha sido
tener lástima al vencido,

que verle desestimado
con arrogancia (1036-1037).

Calderón pretends to exalt the military virtues of Espínola, his officers (all of them members of the Spanish nobility; Córdoba, Velascos, Guzmanes, Pimentales), and his soldiers. And he wants to treat the enemy with dignity. Nobody understood this aspect better than Velázquez in *The surrender of Breda*¹⁶. We can observe the respect that Espínola showed to Justino de Nassau in two things: first, the fact that he received the keys of the city from the Governor of Breda dismounted from his horse (we can compare this position with the other paintings in the Hall of Realms); second, the way he poses his arm almost hugging Nassau (in the first version of the scene, Espínola was actually hugging Justino de Nassau). Although some of these details are Velázquez's invention, they reflect the spirit of Calderón's play accurately.

In conclusion, Lope de Vega and Calderón de la Barca presented two different images of the Dutch: on one hand, Lope de Vega seems most interested in exalting the Spanish Army and almost ignores the other part. On the other hand, Calderón humanizes the enemy, shows its suffering and its greatness to better portray the war and to reflect the virtues of Espínola and his men.

¹⁶ The bibliography on this painting is enormous, I recommend Brown, 1986 y 2008; Brown and Garrido, 1998; and Bennassar, 2012.

Works cited

- ARELLANO, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- BENNASSAR, Bartolomé, *Velázquez. Vida*, Madrid, Cátedra, 2012.
- BROWN, Jonathan, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- , «On the Origins of *Las lanzas* by Velázquez», in *Collected Writings on Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2008: 31-38.
- , and ELLIOTT, John H. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.
- , and Carmen GARRIDO, *Velázquez, The Technique of Genius*, New Haven, Yale University Press, 1998: 81-92.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El sitio de Bredá*, en *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006: 953-1052.
- CHECA, Jorge, «*El asalto de Mastroque*: Lope de Vega y la *communitas* militar», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 2, 2010: 538-617.
- CRUICKSHANK, Don W. *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- DI PASTENA, Enrico, «Historia y poesía en *El asalto de Mastroque por el príncipe de Parma*», *Anuario Lope de Vega*, 7, 2001: 25-39.
- ISRAEL, Jonathan. *La república holandesa y el mundo hispánico, 1601-1661*, Madrid, Nerea, 1997.
- KIRSCHNER, Teresa J., «La puesta en escena de *El sitio de Bredá*: muro y muralla, sitiadores y sitiados», en *Ayer y hoy de Calderón*, ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002: 277-289.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, «Acerca de una fuente de *El Brasil restituido* de Lope de Vega», en *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987: 54-71.
- PATERSON, Alan K. G. «Justo Lipsio en el teatro de Calderón», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989: 275-291.
- PERES, Lygia Rodrigues Vianna, «*El Brasil restituido* de Lope de Vega y *La pérdida y la reastauración de la Bahía de Todos los Santos* de Juan Antonio Correa. Historia y emblemática», en *Estudios del teatro áureo: textos, espacios y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003: 245-261.
- QUEVEDO, Francisco de. *La Hora de todos y la Fortuna con seso* ed. Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «*La recuperación de Bahía de Todos los Santos*», en *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, ed. Leticia Ruiz Gómez, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009: 180-192.
- , «*La recuperación de Bahía*, de Maíno: de *res gesta* a emblema político-moral», en *Historias inmortales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002: 175-194.
- RUÍZ GÓMEZ, Leticia (ed.), *Juan Bautista Maíno (1581-1649)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.

- VAN DER ESSEN, Leon. *Alexandre Farnèse, prince de Parme, Gouverner-général des Pays-Bas (1545-1592)*, Bruxelles, Nouvelle Société d'Éditions, 1933-1937.
- VEGA, Lope de. *El asalto de Mástrique por el príncipe de Parma*, en *Obras de Lope de Vega. XXVII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1969: 1-59. [BAE, 225.]
- , *El Brasil restituido*, en *Obras de Lope de Vega. XXVIII. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1970: 257-296 (BAE, 233).
- VOSTERS, Simon A., *La rendición de Breda en la literatura y el arte de España*, Londres, Tamesis Books, 1974.
- , «Again The First Performance of Calderón's *El sitio de Bredá*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 6, 1, 1981: 117-134.

**CO-OPERATION IN TIMES OF WAR?
BASQUE EXPERTISE AND DUTCH ENTREPRENEURSHIP IN ARCTIC
WHALING, 1612-1642**

Joost C.A. Schokkenbroek
Het Scheepvaartmuseum
Maritime History and Maritime Heritage, Faculty of Arts
VU University
Postbus 15443, 1001 MK Amsterdam
Tel: 31 (0) 20 5232 337
jschokkenbroek@hetscheepvaarmuseum.nl

RESUMEN: Durante las primeras décadas del siglo XVII, la joven República de Holanda experimentó un sorprendente *boom* económico. Debido al uso creciente de las conocidas rutas desde el Báltico al Mediterráneo se establecían compañías de comercio una tras otra. En este contexto, y a causa de una serie de factores demográficos y económicos, los holandeses comenzaron a realizar expediciones balleneras en 1612. El desarrollo de los marineros vascos de España y Francia resultó decisiva para el éxito o el fracaso de este negocio ballenero. Este trabajo describe el despliegue de los vascos por los holandeses.

PALABRAS CLAVE: Vascos, caza de ballenas, guerra, Spitsbergen, Compañía del Mar del Norte, Tweenhuysen.

ABSTRACT: During the first decades of the seventeenth century, the young Dutch Republic experienced a unprecedented economic boom. One trading company after another was established, while the usage of old familiar trade routes to the Baltic and the Mediterranean was intensified. Due to a number of demographic and economic incentives, Dutch started whaling expeditions in 1612. The depolyment of Spanish and French Basque mariners turned out to be decisive for the success or failure of this whaling business. This article describes the deployment of Basques by the Dutch.

KEY WORDS: Basques, Whaling, Warfare, Spitsbergen, Noordse Compagnie, Tweenhuysen.

INTRODUCTION

The early years of the seventeenth century are of great interest to many scholars who have a particular interest in the Dutch Republic. These first two decades or so seem to have provided *momentum* for a number of important developments to occur more or less simultaneously. As of the mid-sixteenth century, the Northern Provinces of the Low Countries were at war with the mighty Habsburg Empire ruled by King Filip II. This war is generally

referred to as the lighty Years War or the Dutch Revolt (1568-1648). However, despite this war, the Dutch continued to conduct trade with Portugal and Spain. Numerous products from the New World, Asia or other areas in Europe were shipped in at the ports of Cadiz, Lisboa and other places and transported by Dutch ships to Amsterdam. From here, these commodities found there way all over Europe. Amidst these bewildering years —when war and trade went hand-in-hand— three major globally operating trading companies where established in a relatively short period. Two of these focused on trade on equitorial latitude, the third one conducted commercial enterprises in the high latitudes of the Arctic regions.

A strong desire to compete with Spaniards and Portuguese, and, consequently, challenge their monopoly in the spice trade brought several merchants in Amsterdam together in the 1590s. It was wartime, after all. Merchant Jan Hugen van Linschoten had accompanied the archbisshop of Goa on his way from Portugal to Goa (India) in the 1580s. During the voyage, Van Linschoten kept notes about the route floowed by the Portuguese. His manuscript, later published under the title *Itinerario*, enabled the Dutch to plan a voyage to the East Indies and have ships equipped for that purpose. Several so-called pre-companies where established in a number of towns in Holland and Zeeland. In March 1602, these companies merged into one trading company: the Dutch East India Company VOC). At the conclusion of the Twelve Years Truce with Spain (1609-1621), while plans were made in the Dutch Republic to resume war and seize Spanish interests in Asia and the West Indies, initiatives to create settlements in the New World (New Netherland; New Amsterdam) resulted in the establishment of the Dutch West India Company (WIC) in 1621¹. By the establishment of these two trading companies, the Dutch managed to expand commercial activities and fight vested Spanish interests in these large areas.

The other trading company might be less well known. However, in its field it soon grew out to be a major global player. In February 1614, the States General granted a number of merchants the right to commence whaling activities under the protection of war ships, and also of a monopoly. This «Noordse» or «Groenlandse Compagnie» remained in existence until 1642. Thereafter, whaling was free to all. During the second half of the seventeenth and first half of the eighteenth centuries, this movement of free enterprise resulted in a vivid maritime boost; after 1642, customarily over 200 whale ships and 8,000-10,000 crew left

¹ Some of the works on the Dutch East and West India Companies are Gaastra 1994, with a new revised edition in 2002. Both others deal at length with both issues of commercial expansion and warfare against Spain. See for a clear overview of the intertwinement of these two phenomenae also one of the most influential standard works on the rise of the Dutch Pepublic: Israel, 1997, in particular 233-594 for Dutch-Spanish relations.

Dutch ports annually for the Arctic waters near Jan Mayen Island, the Spitsbergen Archipelago and later —from 1720 onwards— the Davis Straits.

Whaling in particular is a maritime industry where the dangers of the hunt, and difficulties of the harpooning, killing, flensing and trying-out are manifest and omnipresent. Whalemen require good instructions. During the nineteenth century, the Dutch hired American and British whalemen as tutors. After the second World War, when various European nations resumed whaling to feed their peoples, Norwegians came to the aid of the Dutch who had not been involved in whaling as off 1871 —almost three generations had passed by then²!

For this article, written in the context of collaboration between The Netherlands and Spain during the early modern period, attention will be focused on the seventeenth century³. A number of questions will be addressed: why did the Dutch start hunting whales, why and how did whalemen from the Basque provinces join these Dutch crews, and to what extent did the presence of these Basque whalers effect Dutch whaling⁴?

FRIENDS AND FOES BETWEEN THE FLOES: DUTCH, BASQUES AND ENGLISH WHALEMEN

The Basques were the first to hunt whales commercially. They started their business sometime in the Early Middle Ages. Around 1150, whaling had spread to the Basque provinces of Spain. King Sancho the Wise of Navarra granted San Sebastian certain privileges. Among the lists of commodities for which merchants had to pay duties for warehousing «boquinas-barbas de ballenas» («plates of baleen») are listed. Later, whaling privileges spread to Santander (1190), Fuenterrabía (1203), Motrico and Guetaria (1204), Asturias (1232), Burgos (1237) and, finally, Galicia (1371).

² See for more information regarding seventeenth- and eighteenth-century Dutch whaling among other de Jong, 1972, 1978 and 1979. Nineteenth-century Dutch whaling is recently discussed at length in Schokkenbroek, 2008. Dutch post-war whaling is described in Bruijn and Schokkenbroek, 2012.

³ Those who wish to familiarize themselves with the contacts between Spain and the Netherlands in times of war and peace during the early modern era are strongly advised to read Parker's, 1990, and illuminating book where the author provides wonderful insights in various aspects of the relations between the two countries over a long and fascinating period.

⁴ It should be noted here that the term Basque whalers refers to whalemen from Basque ports on either side of the Pyrenees. While their respective countries were at war during the sixteenth century, these whalemen made non-aggression pacts between themselves. This should serve as a clear indication of their willingness to consider themselves not French or Spanish, but Basques. See Ciriquian-Gaiztarro, 1961: 220-225. Quoted in Vaughan, 1984: 123.

Centuries of expertise made them the world leading experts in the whaling trade. It is generally believed that Basque whaling shifted from the Basque shores, via Iceland around 1400 to Newfoundland after 1530⁵. However, after several prosperous and adventurous centuries, the Spanish Basque whaling trade started to decline in the 1580s. Ships started to return to port half empty. Also, with his demands on Basque participation in his Gran Armadas (1588/1596), King Philip II placed a heavy burden on experienced Basque sailors and, by consequence, on their whaling activities.

In the early years of the seventeenth century, both the English and the Dutch sought Basques as tutors «for [they] were then the only people who understand whaling» (a quote from explorer Jonas Poole). Indeed, in those years foreign whaling merchants were quick to acknowledge the value and importance of Basques amidst their crew. The English, whaling in Spitsbergen waters under the aegis of the Muscovy Company (established in 1577), have been the first to recruit Basques both from France and from Spain.

On 12 June 1611, Basque whalers from St. Jean de Luz in the service of the English sighted the first bowhead whale. There are also early examples of the reverse: equally eager to explore and exploit new whaling grounds off Spitsbergen, merchants from San Sebastian equipped a number of whaleships. In 1612, one of these ships under the command of Juan de Erauto had an English pilot by the name of Nicholas Woodcock. Thomas Edge, a contemporary whaler, is quoted by Samuel Purchas in his book on sea voyages when reporting that the Basque ship had ‘made a full voyage in Green-harbour’ (present day Gronfjorden on the southside of Isfjorden – Ice Sound)⁶. Optimistic reports about the abundance of whales delighted Don Alonso de Idiáquez, conde de Aramayona and Viceroy of Navarra, to such extent that he granted a patent for whaling off Spitsbergen⁷.

In these early years most waters were still under control of the English Muscovy Company. Several nations experienced this supremacy in 1613. That year, a large number of whaling expeditions from Holland, France and the Basque provinces set sail for the Arctic whaling grounds. Three or four ships left from St. Jean de Luz, no fewer than twelve were equipped by merchants from San Sebastian. In the Spring of 1613, attempts were made through the intermediary of Dutch merchants in France (Jean Macain and Samuel Georges in La Rochelle), and Spain (Gillis and Jehan Vermeulen in San Sebastian) to have Dutch master

⁵ See among other studies Tuck and Grenier, 1989.

⁶ Purchas, 1625: reprinted 1906; Hart, 1957: 34.

⁷ See Senning, 1968: 239-260.

mariners be hired by these Basque merchants, and have them navigate the Spanish ships to Spitsbergen. Fearing that this expedition might not be limited to whaling alone, but eventually would be destined for Asia, the States General put this plan to a halt.

The absence of Dutch mariners did not effect Basque whaling initiatives. On 16 June 1613, the whaleship *Grace de Dieu* (about 750 tons), commanded by Mignet de Haristiguy and one of the French Basque ships (in this case from St. Jean de Luz), arrived into Schoonhoven (Recherchefjorden) on Spitsbergen. Here, the French Basques met with Dutchman Willem Cornelisz van Muyden. They agreed to hunt whales together and keep away from their harbour any other ships – truly the first sign of co-operation between Dutch and Basque whalers. However, as the English discovered these foreign vessels in what they considered to be their waters, collaboration was swiftly brought to an end. On 11 July, Van Muyden was detained, while De Haristiguy decided to hand over half of the oil he and his men had extracted.

Now that they had smelled blood the English continued to seize foreign vessels and crew: at least seven San Sebastian vessels were captured. Baleen, oil, and whaling gear and equipment were confiscated. The remaining five ships left the area in fear. Facing possible revenge in Spain, many English merchants fled from San Sebastian and settled in Bilbao. However, despite the tense situation on the whaling grounds, Basque merchants continued to dispatch their ships to the Arctic, at least in 1614 and 1615.

VAN TWEENHUYSEN AND THE FIRST EXPEDITION

At the end of the sixteenth century, rapid demographic growth combined with spectacular increase in economic and maritime activities led to a growing demand for oils. Until then, plant seeds had provided sufficient oil for industries like leather manufacturing, roperies, and ship building. Due to the rapidly increasing demand, new sources had to be discovered and exploited. Some suggested to cultivate more expensive seeds, others realised that whaling could solve the problem. Through Basque whaling, but also as a result of strandings, contemporaries were familiar with the fact that these mysterious yet wonderful creatures could provide huge amounts of oil once their blubber was being processed.

Merchant Lambert van Tweenhuysen is generally considered to have been the genius behind Dutch whaling⁸. It was Van Tweenhuysen who in 1612 put up the money to have Cornelis van Muyden and others set sail to the Arctic to search for Greenland Right Whales, hunt them, kill them and process them —initially for the domestic market. As mentioned, a few years earlier the English under the aegis of the Muscovy Company had started their whaling activities in the coastal waters of Spitsbergen. Dutch presence near Spitsbergen raised English eyebrows —and conflicts. Ships were taken, crew imprisoned, and cargoes discharged.

The second expedition in 1613 was better prepared, as whale ships were accompanied by men-of-war. More importantly, though, was the impressive network Van Tweenhuysen had managed to build up in France over the years: one of his cousins, Jan van Breda, represented him as an agent in important French maritime centres like Caen, Rouen, La Rochelle, Bordeaux and Bayonne. Van Breda and others had managed to recruit a dozen of well experienced whalers from St. Jean de Luz. These twelve French Basque whalers were divided over two Dutch ships. Five of them were deployed on the *Fortuyn*, with a total crew of 25 under command of master Jan Jacobsen Boots of Medemblik. Of a total crew of 36 hands on *Neptunus*, no less than seven came from the French Basque provinces. These twelve Basques held high places, as there were three harpooners, three boat steerers, and six to flens the whales and cook the blubber.

CONSEQUENCES OF THE DEPLOYMENT OF BASQUES

Hiring Basque whalers had short term and long term consequences. Initially, Dutch whaling entrepreneurs recruited the Basques for the more important jobs: as harpooners, boatsteerers, flensers, cooks, and baleen cutters. Thanks to Hessel Gerritsz, we are informed about functions and origins of the first twelve Basques in Dutch service: three harpooners, three boatsteerers and six cooks and cutters, all from St. Jean de Luz. These whaling experts

⁸ Lambert van Tweenhuysen (1564-1625) was a prominent Lutheran Amsterdam merchant. He was involved not only in organizing the very first Dutch walrus- and whale-hunting expedition. In 1614, he played a crucial role in the establishment of both the Noordse Compagnie and the Nieuw-Nederland Compagnie. His trade in textiles, linseed, soap, wine, wood, salt, furs, spices and pearls (to name a few commodities) touched on Archangel and the Baltic, via Spitsbergen to the Mediterranean and —later— to the New World. For information regarding Van Tweenhuysen's network in France, see von Mühlen: 30.

from abroad were very expensive⁹. In his article on Basque involvement in Dutch whaling, Louwrens Hacquebord quotes figures about payments: in 1617, while serving the Noordse Compagnie, chamber Enkhuizen, four whalers from St. Jean de Luz earned an astounding fl 450 as *pot du vin* (money in hand) and made fl 38 per killed whale¹⁰. One of these four crew, Joannes Deschevery, also participated in two consecutive expeditions (in 1618 and 1619)¹¹. Contracts in notary records in the cities of Hoorn and Delft indicate that the various chambers of the Noordse Compagnie all standardised the conditions under which Basques were hired.

Due to the great expenses connected with deployment of the foreign experts, Dutch merchants were adamant to have the Basques train Dutch whalers in how to harpoon the whale or steer the boat. A contract dated 1616 stipulates that every fifth boat should have an all Dutch crew. The Chamber Rotterdam also negotiated that the Basques should pay fines in case they let go of a whale killed or harpooned by a Dutchman. Does this indicate a fear of rivalry? According to Hacquebord, no evidence of any Basque attempts to compete with the Dutch have been found in the archival and notary sources. On the contrary; the mere fact that many a Basque whaler has been deployed by more than one chamber suggests a co-operative attitude on their part - or at least their willingness to serve various «masters».

Meanwhile, Basques and Dutch were involved in expanding skills. In 1617, the Noordse Compagnie had its first Dutch harpooner Jan Cornelisz van Abbekerk (nick-named den Duvel van Hoorn, «the Devil of Hoorn»). Only thirteen years later, in 1630, no fewer than about half of all whale boats deployed by the Compagnie had an all Dutch crew. Around the same time, larger numbers of Dutch harpooners are being quoted (among other sources in the journals of Michiel Adriaansz de Ruyter who went whaling in 1633 and 1635).

Major differences in payment between Basques and Dutch —so prominent in the early years of their deployment— gradually disappeared. Dutch officers enjoyed equally high pay. After the discontinuation of the Noordse Compagnie, Basque involvement in Dutch whaling seems to have dwindled. The last Basque whalers on board Dutch whaleships are reported around 1670. However, Spanish Basques continued to be dispatched to Terranova (Greenland and Labrador). Various voyages are documented for the 1620s and 1630s. In 1681, the port of Pasajes alone sent no fewer than twelve ships hither. Spanish Basque whaling came to an end

⁹ Hessel Gerritsz, *Beschrijvinghe van der Samoyeden landt en Histoire du pays nommé Spitsberghe*, published by L'Honoré Naber, 1924: 79-103; see especially 86.

¹⁰ In comparison: a ordinary sailor on board a much larger Dutch Eastindiaman received a monthly payment of fl. 7.

¹¹ Kernkamp, 1898: 366-367. Quoted in Hacquebord, 2001: 42.

in 1697, when they were prevented from sending expeditions to Terranova. The Treaty of Utrecht, concluded after the War of the Spanish Succession in 1713, finally expelled these whalers from the Gulf of St. Lawrence.

CO-OPERATION?

What do we know about the extent of co-operation between Basques and Dutch? Firstly, religious differences between Catholics and Protestants (who, by the way, were fighting a Catholic king during the years of collaboration on the whaling grounds!) had to be acknowledged, and if necessary, overcome. Secondly, the foreigners initially earned more money, and possibly consequently also more prestige, than their Dutch colleagues. The Compagnie was fairly quick to control «social damage» by straightening out differences. We do not know how the whalers communicated. However, we have seen that the Basques managed to train Dutch mariners.

So far, we know of only one source in the municipal archives in Amsterdam which implicitly seems to indicate that either conflicts had arisen in the past, or should be prevented by implementing new rules: in 1635, it was announced through notary records that the crew of a whaleship had to treat Basque whalers with respect, and obey them unconditionally during the hunt and processing of the whales¹².

Interestingly, that same year animosities between France and Spain came to the surface. War broke out, which prevented French and Spanish Basques from joining Dutch crew on their voyages to the northern waters. During this war, the Spaniards destroyed fourteen French whale ships in the port of St. Jean-de-Luz.

Moreover, Basque whalers seem to have excluded themselves occasionally from the Dutch. On archaeological sites in the Arctic where Dutch whaling stations had been active, pottery with very strong Basque connections have been found. In other words: the foreign whaling experts had decided to stick to the usage of their own gear. Due to these finds, Hacquebord and others have their doubts about the level of assimilation between the two nationalities.

¹² Municipal Archives Amsterdam (GAA), Notary Archives 837b/171-177. Quoted by Hacquebord, 2001: 45.

IN CONCLUSION

The English were the first to acknowledge the crucial importance of deploying whalers from the Basque provinces in Northern Spain and Southern France. The Basques were by far the most experienced sailors in this maritime profession. The Dutch were quick in following the English example. In 1613, during the second whaling expedition under Dutch flag, whalers from the French Basque territory were hired as harpooners. Almost no instances of conflicts between Basques and Dutch are known, apart from the very first years when Basques were also deployed by English, and had to fight the Dutch —*nolens volens*. Vice versa, the Dutch had to fight some Basque whalers who had signed up for a Danish expedition to Spitsbergen in 1623.

Differences in remuneration were straightened out by the Dutch Noordse Compagnie. Basques did well in training Dutch how to throw harpoons, steer boats and flens whales. Despite the fact that the French and Spanish experts clung to their own religion, food, language, and clothing, Dutch whaling has undoubtedly benefitted from Basque expertise.

In 1642, the States General did not prolong the monopoly of the Noordse Compagnie. After that year, many dozens of ships left Dutch harbours and set sail to the whaling grounds —with almost exclusively Dutch crew. In other words, already one generation after the first whaling expedition Dutch whalers felt confident enough to chase the monster of the deep themselves – thanks to their Basque instructors¹³.

¹³ In his article on early Dutch whaling, Louwrens Hacquebord reveals the discovery of two notarial acts, written by Rotterdam-based notary Mustelius in April 1658. In these documents, references are found of Dutch whalers cooking blubber on land or *on ship*. Knowing that Basque whalers were the first to introduce this concept of trying out whale blubber on board, it is tempting to assume that they have had their influence in this technical development as well. However, this phenomenon requires additional research – as does Basque presence on Dutch whaleships and in Dutch ports in general. Municipal Archives Rotterdam (GAR), Notary archives 509/207, 3 April 1658, and GAR 509/249, 30 April 1658. See Hacquebord, 1984: 146.

WORKS CITED

- GAASTRA, F. S., *The Dutch East India Company*, Zutphen, Walburg Peers, 2003.
- DEN HEIJER, H. J., *De geschiedenis van de WIC*, Zutphen, Walburg Peers, 1994. [New revised edition: 2002.]
- GERRITSZ, Hessel, *Beschrijvinghe van der Samoyeden landt en Histoire du pays nommé Spitsberghe*, published by S. P. L'Honoré Naber, *Werken uitgegeven door de Linschoten-Vereeniging*, 23, 1924: 79-103.
- HART, S., «De eerste Nederlandse tochten ter walvisvaart», *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum*, 49, 1957: 27-64.
- HACQUEBORD, Louwrens, «Basken en Nederlanders aan boord van 17^{de} eeuwse walvisvaarders, een wereld van verschil?», in: *Cultuurcontacten. Ontmoetingen tussen culturen in historisch perspectief*, ed. Arend Huussen, Janny de Jong and Gé Prince, Groningen, Historische Studies, 2001: 37-47.
- , «The History of Early Dutch Whaling: A Study from the Ecological Angle», in: *Arctic Whaling. Proceedings of the International symposium Arctic Whaling (February 1983)*, ed. H. K. Jacob, K. Snoeiijing and Richard Vaughan, Groningen, University of Groningen, 1984: 135-148.
- ISRAEL, Jonathan I., *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806*, reprint, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- JONG, C. de, *Geschiedenis van de oude Nederlandse walvisvaart*, Pretoria, Universiteit van Suid-Afrika, 1972-1979, 3 vols.
- KERNKAMP, G. W., «Stukken over de Noordse Compagnie, Bijdragen», *Mededeelingen van het Historisch Genootschap*, 19, 1898: 366-367.
- PARKER, Geoffrey, *Spain and the Netherlands, 1559-1659. Ten Studies*, revised edition, London 1990.
- PURCHAS, S., *Hakluytus Posthumus or Purchas His Pilgrims: Contayning a History of the World in Sea Voyages and Lande Travells by Englishmen and others*, London, William Stanby, 1625. [Reprinted: 1906.]
- SENNING, Calvin F., «Anglo-Spanish Rivalry in the Spitsbergen Whale Fishery, 1612-1616», *The American Neptune*, 28, 1968: 239-260.
- SCHOKKENBROEK, Joost C. A., *Trying-out. An Anatomy of Dutch Whaling and Sealing in the Nineteenth Century, 1815-1885*, Amsterdam, Aksant, 2008.

- , and Jaap R. BRUIJN, *De laatste traan. Walvisvangst met de Willem Barendsz, 1946-1964*, Zutphen, Walburg Pres, 2012.
- TUCK, James, and Robert Grenier, *Red Bay, Labrador. World Whaling Capital AD 1550-1600*, St. John's 1989.
- VAUGHAN, Richard, «Historical survey of the European whaling industry», in: *Arctic Whaling. Proceedings of the International symposium Arctic Whaling (February 1983)*, ed. H. K. Jacob, K. Snoeiijing and Richard Vaughan, Groningen, University of Groningen, 1984: 121-134.
- VON MÜHLEN, John, *Pays-Bas et Pays-Basques. Coopération et rivalité maritimes au XVII^e siècle*, Biarritz / Paris, Atlantica, 2011.

MÁS SOBRE SAAVEDRA FAJARDO EN LAS LUCHAS DE PAPEL DEL SIGLO XVII: LA CARTA DE UN HOLANDÉS*

Adrián J. Sáez
CEA-Université de Neuchâtel

Quevedo escribe en *La Hora de todos y Fortuna con seso* que «las campañas y sitios de Flandes» se han convertido en el «sepulcro universal de Europa» (cap. 36, 299). Y es que los Países Bajos constituyen uno de los teatros bélicos principales entre los siglos XVI y XVII: foco de poder y amenaza durante varias décadas, aquí se cruzan dificultades de toda suerte en un conflicto de alcance global¹, etc., en un mar de posturas enfrentadas que se defendían por las armas y también por las letras.

Arredondo examina la «guerra de papel» que se libraba a la par que los encuentros bélicos y diplomáticos: se trata de un «fenómeno literario y propagandístico creado por las obras que acompañan y justifican las guerras de 1635 y 1640, y que surgieron contra escritos previos del enemigo, fuera extranjero o doméstico»². Es decir, estos escritos poseen un carácter literario y defensivo, y en conjunto demuestran una conciencia común entre los ingenios de la necesidad de combatir con la pluma contra estas acusaciones que se integran dentro de la luego bautizada como «leyenda negra», un cauce eficaz para debilitar a la potencia hegemónica de Europa³.

Esta contienda verbal se articula en cuatro fases: 1) se inicia en 1635 con las réplicas a la declaración de guerra francesa; 2) prosigue en 1638-1639 con el ataque y posterior socorro de Fuenterrabía, un suceso muy publicitado por el peligroso rumbo que tomaba la guerra con Francia y por tratarse de un episodio interno; y culmina con 3 y 4) las rebeliones de Cataluña y Portugal en 1640, si bien no puede olvidarse el marco más general que constituye la guerra de los Treinta Años, que «partió toda Europa en opiniones» a decir de Céspedes y Meneses (*La historia de D. Felipe IV*)⁴.

UN EMBAJADOR EN LIZA

En este marco con tres frentes abiertos —más otros salteados y temporales— no puede olvidarse la acción de los embajadores. Estas figuras de poder conforman toda una red de defensa de los intereses de España en el gran tablero del ajedrez diplomático: «más que una mera herramienta de gobierno [...] son corresponsales, artífices de la

* Este trabajo se ha beneficiado de mi participación como becario colaborador en el proyecto «Red europea: conflictos de autoridad e imágenes del poder. Guerras de propaganda» (Segunda fase de «Autoridad y poder en el Siglo de Oro») del Programa Jerónimo de Ayanz del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra (Convocatoria 2010-2011) y cuyo investigador principal es Ignacio Arellano. Agradezco los comentarios de Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel).

¹ Escribe Parker, 1986: 80: «La Revuelta Holandesa, iniciada por unos millares de refugiados en Europa noroccidental, se había extendido hasta afectar las vidas de millones de almas y provocó el colapso del mayor imperio mundial hasta entonces conocido. En la década de 1640 se estaba luchando en Ceilán, Japón e Indonesia, en África meridional y occidental, en los Océanos Índico, Pacífico y Atlántico, y naturalmente en Brasil y en los Países Bajos. Todo esto partió de la Revuelta de Holanda. La lucha había llegado a ser, por así decirlo, la Primera Guerra Mundial, y sólo cuando se tiene en cuenta la dimensión global del conflicto y la complejidad de alianzas y coaliciones de sus participantes se puede explicar satisfactoriamente por qué la Revuelta Holandesa duró ochenta y dos años».

² Arredondo, 2011: 123-124.

³ Ver Pérez, 2009.

⁴ Citado en Usunáriz, en prensa a. Para la primera etapa ver Jover, 1949.

política» que vivieron entre la guerra y la paz⁵. Sin embargo, sus importantes funciones todavía no se han resaltado suficientemente y menos sus escritos y su reflejo en el mundo literario⁶.

Aquí entra en juego Saavedra Fajardo, uno de los ingenios que esgrime su pluma para batirse contra los enemigos de España. Poseía un buen conocimiento del panorama político coetáneo, directo, a diferencia de otros integrantes del equipo de propaganda de la Corona —salvo el caso de Quevedo en Italia—, gracias a sus viajes y misiones como diplomático y embajador en diversas cortes europeas. Desde esta privilegiada atalaya, pues, Saavedra Fajardo compuso un ramillete de textos propagandísticos: el *Memorial enviado al rey cristianísimo por uno de sus más fieles vasallos* (1635), el *Dispertador a los trece cantones esguizaros* (1638), *Noticias del tratado de neutralidad entre el condado y ducado de Borgoña* (1641), *Suspiros de Francia* (1641), la *Carta de un francés a otro del Parlamento de París*, *Locuras de Europa* (¿1645-1646?), etc.

Al menos en ocasiones estas obras responden a instrucciones del gobierno, como prueba una carta destinada a Felipe IV y fechada a 6 de mayo de 1644 en la que confiesa que «me manda V. M. que esparza algunos tratadillos que puedan inducir a la paz, deshacer los designios de Francia y descubrir la sincera intención de Vuestra Majestad», reconociendo la función de *movere* de tales panfletos y la utilidad que ha sacado Richelieu de ellos⁷. También cataloga su labor y señala que especialmente con otro escrito (sin localizar),

en el cual están todos los tratados de ligas y confederaciones de Francia con holandeses y sueceses [...] tengo por cierto que será [...] muy importante para turbar a Francia, porque siendo las últimas consideraciones que estos plenipotenciarios han hecho en Holanda, se desengañarán de que aquel reino no procura la paz, sino encender la guerra: de suerte que en esta parte queda servido Vuestra Majestad, y de aquí adelante no tendré ociosa la pluma (en *Obras completas*, 1383).

Justamente, dentro del conjunto de autores inmersos en la «batalla dialéctica» que se libraba en Europa y en comparación con otras «plumas combativas», Saavedra Fajardo se caracteriza por las recomendaciones de paz ante las tres guerras en marcha, como se verá.

A la señalada nómina de textos se pueden sumar las numerosas referencias a los acontecimientos políticos del momento diseminados en las *Empresas políticas* (1640), donde aúna las reflexiones teóricas sobre el arte de gobernar con avisos sacados de su propia experiencia; el vivo testimonio que ofrece su caudalosa correspondencia, buena

⁵ Ochoa Brun, 2005: 199, 227-228. Más adelante: «A soldados y marinos se atribuía la vindicación de tierras y costas, a los diplomáticos correspondía mantener el ensamblaje internacional de alianzas y reacciones. También en este ámbito las tareas eran gigantescas: sostener la unidad y el poder de la Casa de Austria, evitar el desperdigamiento del Imperio, contener el desplome del Norte, asegurar el Sur itálico, hacer frente a separatismos y dispersiones, contrarrestar la rivalidad francesa, frenar el hundimiento amenazador de la Monarquía en Europa y propugnar la ideología del catolicismo militante» (208).

⁶ Ver Lefevre, 1923; Carter, 1964; Mattingly, 1970; Echevarría Bacigalupe, 1984; Ochoa Brun, 2005; Reichert, 2007; Visceglia, 2007; Fraga Iribarne, 2008 (original de 1956); y especialmente Usunáriz, en prensa b. Sobre la embajada en el auto de Calderón, ver Sáez, 2012b.

⁷ Por el contrario, parece que las escasas crónicas sobre este conflicto «were not commissioned by the Spanish crown», y sin embargo «they could still be deployed on behalf of the grand war of the monarchy. The authors of the chronicles explicitly wanted to dispend false information about the war and the activities of the Spaniards because this (mis)information affected the *reputación de la nación española*» (Rodríguez Pérez, 2008: 175).

parte de la cual permanece todavía inédita⁸; o la *Corona gótica, castellana y austriaca* (1646), enseñanza práctica que completa la teoría de las *Empresas* y que posee «una cierta finalidad circunstancial y propagandística» destinada a impresionar a los participantes en el Congreso de Münster⁹.

Arredondo destaca que los tratados de la década de 1640 poseen una serie de rasgos comunes:

todos son escritos francófilos y posibilistas, pero, además, están marcados por la rapidez con que se suceden los hechos, por la incidencia de algunas sonadas derrotas militares, y por los llamamientos a la paz formulados en estos textos anónimos por voces distintas. Oculto tras ellas, Saavedra Fajardo presenta a Francia como amenaza para lograrla y pinta las rebeliones de Cataluña y Portugal como grandes errores y fenómenos casi antinaturales, por la dispersión de fuerzas que suponen. En consecuencia, y también en función de los rumores que Saavedra recogía y de los documentos que interceptaba, los cuatro tratadillos citados coinciden en una visión más flexible, menos engolada, más pragmática y menos religiosa [...] que la de sus compañeros de generación.

Más allá, Saavedra «sustituye el concepto de Cristiandad por el de Europa» en unos opúsculos que transmiten, además, una imagen en evolución según las distintas fases de la guerra y los destinatarios seleccionados¹⁰ hasta llegar a una de sus últimas obras, *Locuras de Europa*: un irónico diálogo entre el dios Mercurio y el satírico Luciano que muestra las atrocidades de la guerra de los Treinta Años, en un ejercicio combinado de denuncia del conflicto y defensa de los intereses de los Habsburgo. Repito: en este y otros más, Saavedra Fajardo incide una y otra vez en la necesidad de la paz en una Europa tan castigada por las luchas intestinas.

El análisis de Arredondo se centra principalmente en *Suspiros de Francia* y *Locuras de Europa*. Por ello, a fin de perfilar esta bien delineada pintura, atiendo a la *Carta de un holandés*, un escrito breve menos conocido que merece algunos comentarios.

ACONSEJAR DESDE DENTRO: LA *CARTA DE UN HOLANÉS* O EL YO COMO OTRO

La *Carta de un holandés escrita a un ministro de los Estados Confederados* se conserva en la BNE (Ms. 11084 y 2367) y no posee información de autor, lugar ni fecha¹¹. La segunda parte del título se refiere a las *Noticias del tratado de neutralidad entre el Condado y Ducado de Borgoña* que se adjunta, y permite fechar la epístola en 1642 en Suiza, o entre Madrid (donde fue nombrado en enero consejero de Indias y plenipotenciario para el congreso de Münster en primavera) y Alemania¹².

En este panfleto Saavedra se centra en la situación de las Provincias Unidas: aunque no había desempeñado ninguna misión directamente relacionada con Flandes¹³,

⁸ Aldea Vaquero, 1986 y 1994, publica la correspondencia de 1631-1633 y 1634 respectivamente, en dos volúmenes de un proyecto que debía componerse de ocho.

⁹ Arredondo, 2011: 321. Algunas referencias sueltas en Rodríguez Pérez, 2008, especialmente 171-255. Destaca que «[i]t is noteworthy that Orly a couple of *relaciones* are to be found on the situation of *Flandes* between 1640 and 1648» (176).

¹⁰ Arredondo, 2011: 324 y 321.

¹¹ El Mss. 2367 es una recopilación titulado Sucesos del año 1636 realizada por un compilador anónimo. Accesible en la Biblioteca Digital Hispánica. La Carta ocupa los fol. 99-104.

¹² Rosa de Gea, 2006: 7; 2008: 357; González Cañal, 1987: 61, señala que se compuso antes de su regreso a España en 1643. Esta *Carta*, junto con los *Suspiros de Francia* y otros textos se daban por perdidos. González Cañal, 1987, dio a la luz el segundo manuscrito citado y Rosa de Gea, el primero.

¹³ González Cañal, 1987: 61.

no puede dudarse que conocía bien el panorama de un conflicto tan relevante y de máxima actualidad que se iba a resolver en el Tratado de Westfalia (1648). De hecho, su sucesor en Münster, el conde de Peñaranda, no se resuelve a sacarle de la ciudad y contempla la opción de «enviarle a Flandes»; y espigando en su correspondencia se encuentran numerosas referencias a los holandeses¹⁴. Asimismo, esta contienda debe leerse en el contexto de la política imperial conjunta, pues en medio de las hostilidades con Francia los Países Bajos estaban en la diana por su importancia estratégica entre ambas potencias¹⁵.

No parece que la *Carta* replique a ningún escrito previo: sus fuentes son, por tanto, las negociaciones en los salones y la propaganda contraria en general. En *Locuras de Europa* responde a tres libelos previos que versaban sobre la guerra en Flandes: *La necesidad de ocupar a Dunquerque*, el *Aviso desinteresado* y el *Fin de la guerra del País Bajo*, todas fruto del enemigo francés, cuyas verdaderas intenciones revela en su réplica para que sean conocidas por sus aliados y, así, desacreditar sus acciones y mantener la cohesión entre los partidarios de España en tierras extranjeras¹⁶.

La *Carta de un holandés* no sigue el mismo esquema de ataque y respuesta, sino que aboga por una estrategia diferente: esta vez Saavedra se enmascara como autóctono del país, un recurso que le permite explicar mejor su situación política y resultar asimismo más fidedigno y persuasivo. Se trata de un recurso que ya había empleado en el *Dispertador*, en la *Respuesta al manifiesto de Francia* y en *Suspiros de Francia*, y posteriormente volverá a ella en la *Carta de un francés a otro del Parlamento de París*, texto todavía no localizado en que supuestamente critica a los franceses por retrasar la paz¹⁷. Tal vez no deba descartarse que Saavedra trate de protegerse bajo el anonimato y la autoría fingida cual escudo contra posibles consecuencias negativas, dado su cargo diplomático. Y a la par, se enmarca dentro de la importancia que concede al arte de la disimulación en el ámbito político¹⁸.

Según se explica al comienzo, la misiva se destina a sus compatriotas holandeses y adjunta las *Noticias del tratado de neutralidad entre el Condado y Ducado de Borgoña*. Se trata de un texto que remite porque los argumentos referidos a la situación de los esguizaros (suizos) son también válidos para los holandeses: según dice, ambos se han visto beneficiados por la Casa de Austria porque sus provincias han contenido a Francia actuando «como diques contra el poder de sus olas» (361) y porque los enfrentamientos con los Habsburgo han favorecido la unidad y fuerza de los territorios¹⁹.

Tras ello sigue una «carta familiar» que se extiende a «discurso» (369) y que pretende convencer a sus compatriotas (en concreto a las provincias rebeldes del norte, claro) de la necesidad de una tregua con España y de los peligros de favorecer los intentos franceses de ocupar las provincias del sur, a través de una serie de argumentos que repite en otros escritos (*Noticias del tratado de neutralidad...*, *Locuras de Europa*, etc.).

¹⁴ En González Palencia, 1946: 110b; un ejemplo es la carta fechada el 2 de junio de 1634 al Cardenal-Infante donde da cuenta de la buena disposición del duque de Baviera acerca de la religión católica y el bien público de Alemania, «como se encamine a la total destrucción de los holandeses» (en González Palencia, 1946: 51b-52a). En 1643 aconseja desde Münster que se firme una tregua con Holanda (21 y 28 de noviembre de 1643, en *Obras completas*, 1356-1357). Ver también Vermeir, 2008.

¹⁵ Parker, 1986: 51.

¹⁶ Boadas Cabarrocas, 2010a: 162-163.

¹⁷ González Cañal, 1987: 59-60.

¹⁸ Ver Grandez Yañez, 2008; Boada Cabarrocas, 2012.

¹⁹ Cito por la edición realizada por Rosa de Gea.

Antes de nada, Saavedra recuerda que la guerra «que nos hacen los españoles es muy compuesta y muy cortés, y más para defenderse que para ofendernos» (362); es decir: España solo intenta proteger sus derechos, cumpliendo así con una de las condiciones de la guerra justa. La paz con los españoles, contra los que tantos años se ha luchado, sería beneficiosa por una extensa galería de motivos: primero, favorece la unidad territorial e ideológica, punto donde la religión católica actúa como nexo de unión frente a problemas internos y externos. Dice:

La severa observancia de religión de los españoles nos mantiene unidos en la diversidad de sectas que padecemos, y en faltando ellos faltará la competencia con la religión católica y se encenderá el fuego de las nuestras. El odio a aquella nación es causa de que se conserven concordantes nuestras provincias, opuestas entre sí en las leyes, costumbres, estilos y policía, y en la pretensión de ser cada una cabeza sobre las demás (362).

En otro orden de argumentos, Saavedra resalta que para una potencia comercial como los Países Bajos es crucial la posibilidad de actuar en los puertos de la Monarquía Hispánica; especialmente dado el «descuido y simplicidad» que muestran los españoles en los negocios mercantiles, de modo que las ventajas serían mayores que las «peligrosas navegaciones al oriente» (365-366), como saben los genoveses. Aparte del dardo a la gestión económica española, esta recomendación de Saavedra da en el blanco y de hecho estaba bastante anclada en la realidad del momento, pues según Parker las relaciones comerciales estaban en el centro en los acuerdos hispano-holandeses: así, la tregua limitada de 1609 —en vez de una paz general—, la renovación de la lucha en 1621 y el fracaso en las conferencias de 1627-1629 y 1632-1633 revela que los holandeses no querían abandonar sus factorías en las Indias orientales y occidentales, mientras los españoles defendían su monopolio²⁰.

La otra cara de la moneda que trata de vender este ficticio emisor creado por Saavedra Fajardo consiste en no apoyar las armas francesas en su afán expansionista. En efecto, el peligro que suponía Francia para las Provincias Unidas era real: el aumento de su poder a partir de la década de 1640, con la toma de varias grandes ciudades del Flandes español en 1645, despertó entre los holandeses el temor de que los franceses pudiesen ser «un peligroso vecino»; por otro lado, la posibilidad de que se España y Francia firmasen un acuerdo por separado favoreció el primer esfuerzo diplomático de Holanda en 1646, que derivaría en los acuerdos de 1648²¹.

Así, Saavedra advierte a los holandeses del grave riesgo que supondría que Francia ocupase las provincias vecinas, fieles a España. Primero, se perdería la protección que otorgan las armas españolas, interpuestas cual muro de contención. Esta amenaza aumentaría por los acuerdos que los franceses mantienen con Suecia y otros príncipes de la zona del Reno ('Rhin', 363). Además, así no se pondría fin a la guerra, sino que se trasladaría y duplicaría: con España por mar, dificultando el comercio, y con Francia por tierra. Y si fuesen conquistados —empresa facilitada al haber combatido juntos—, por mucho que las fuerzas españolas sean superiores, el auxilio a los Países Bajos sería complicado por la lejanía y los costes. Todo esto, pues, «parece imprudencia nuestra, indigna de la atención y acertada política con que nos hemos gobernado hasta aquí» (364).

Por si hubiera dudas, se recuerda que ya en otras ocasiones los franceses se han excedido en su ayuda, como en 1636 con la ocupación de Lovaina (364), a lo que podría sumarse el duro yugo que impusieron en Cataluña bajo promesa de ayudar a los

²⁰ Parker, 1986: 277, n. 42.

²¹ Parker, 1986: 74-77.

rebeldes contra los ejércitos de Felipe IV. Descartado el apoyo que puede ofrecer el rey de Portugal (366-367) y pese a las naturales reticencias de Inglaterra y Francia (369), reitera que la amenaza francesa, en fin, se conjura «estando los españoles en las Provincias Obedientes, porque no pueden los franceses tratar de que otro nos tiranice, por no causar guerras civiles, las cuales den ocasión a que las armas de España se apoderen de unos y otros» (363).

El agotamiento económico y social causado por la prolongada guerra es otro motivo de fuerza: la tregua permitiría rehacer «las rentas públicas y particulares, que ya no pueden llevar el peso de tantas imposiciones» (364) y olvidar los pesares de las armas, cuyas desgracias conocía bien Saavedra merced a su experiencia europea.

GUERRA Y PAZ

Como se ve, pues, la epístola de Saavedra se orienta claramente a la búsqueda de la paz como fuente de ventajas para los Países Bajos. Ya lograda la libertad por las armas, se debe mantener por la paz. Dice: «Para que sea medio de la paz se hace la guerra» (365). En sus *Empresas políticas* ya refiere que la guerra solo tiene sentido para sustentar la paz, fuente de prosperidad y bienes (99), si bien debe ser «paz cuidadosa y armada» (59, 703; 98)²². Se trata de una teoría que ya habían propuesto los grandes humanistas de la Escuela de Salamanca: también Francisco de Vitoria en *Relectio de iure belli* defiende la tesis de la «paz activa o dinámica» con las armas como medio necesario para alcanzar la paz, pero era lícito solo para defenderse y cuando se agotasen todos los medios pacíficos²³.

Por supuesto, esta recomendación de la *Carta* persigue el interés de los holandeses: es una decisión pragmática, de pura conveniencia, que pretende evitar amenazas mayores. En el texto enviado a Felipe IV antes citado, ya señalaba Saavedra que en esta *Carta* pretendía representar a los holandeses «la mala razón de Estado en consentir que los franceses tomasen puestos en las provincias obedientes».

Por ello, el falso emisor recuerda a los holandeses que buscar la paz tras la guerra es una estrategia que resultó efectiva para los esguizaros: «con las armas adquirieron la libertad; y después, haciendo treguas y confederaciones con la Casa de Austria, pasaron de súbditos a amigos y confederados» (365). Ahora bien, no se pierda de vista que esta solicitud de paz está firmada por Saavedra, por lo que igualmente favorece la causa hispana, necesitada de un respiro que ya quedaba lejos en el reinado de Felipe IV.

Como resume Arredondo, en todos los escritos de Saavedra

parece que prevalece la petición y defensa de la paz, que le ha valido la consideración de «pacifista», cuando, en realidad, es un relativista o un ecléctico, representativo de un doble cambio: el «técnico», que se está produciendo en las capas altas del funcionariado y la diplomacia en los años de Westfalia; y el moral o ideológico, por la necesaria acomodación de un diplomático muy experimentado y lúcido al nuevo orden político. De ahí que la paz que hallamos en los sucesivos textos de propaganda esté filtrada por las voces y la nacionalidad de quienes la solicitan; y matizada por su asociación a tratados previos, neutralidades y treguas²⁴.

²² Escribe: «Poco dura el imperio que tiene su conservación en la guerra. Mientras está pendiente la espada, está también pendiente el peligro. Aunque se pueda vencer, se ha de abrazar la paz, porque ninguna victoria tan feliz, que no sea mayor el daño que se recibe en ella» (99, 1018).

²³ Ver Pereña, 1981.

²⁴ Arredondo, 2011: 321-322. Señala que la sinceridad debe buscarse en su correspondencia o en sus informes oficiales (323).

Cierto, debe atenderse al contexto de redacción de los tratadillos para juzgar adecuadamente sus avisos. En los años previos al Tratado de Westfalia (1648) proliferan en los documentos oficiales las referencias a la necesidad cada vez más urgente de paz para Europa y todavía más para España, exhausta por las diversas guerras abiertas, debilitada por una delicada situación económica y gravemente golpeada desde 1640, tanto dentro como fuera de sus fronteras. *Mutatis mutandis*, puede compararse con la coyuntura en torno a 1659, fecha de la Paz de los Pirineos: si el tratado marca la pérdida de la hegemonía española en Europa y el fin de la *Pax austriaca*, supuso mucho mayores beneficios a Francia en todos los frentes (político, económico, estratégico...). Con todo, no puede negarse que supuso un alivio para España a costa de un mal menor e inevitable, pero en textos como el auto *El lirio y el azucena* de Calderón, se suaviza esta decepción y se atiende, por encima de la instauración de un nuevo orden político, al comienzo de una época de paz donde la unidad en la fe promete un futuro próspero²⁵.

Esto es: los tratados de Saavedra transmiten también una versión interesada y mediada, parcial y subjetiva de los hechos. En este sentido, es muy notable que la Monarquía Hispánica trate de erigirse en embajadora de la paz en una Europa en estado de guerra. Esta estrategia se aprecia también en los autos que Calderón escribe inspirados en los sucesos de la guerra de Cataluña²⁶, donde mediante el paradigma de la embajada pretende presentar a España como defensora de la paz cristiana y universal —estandarte ya ondeado por Carlos V en sus aspiraciones imperialistas— frente a la tenacidad bélica de sus enemigos, quienes rechazan las ofertas de conciliación y fuerzan la guerra. Es un ardid que ya Julio César había empleado: dentro del programa político y legitimador que desarrolla en sus *Comentarios a la guerra civil* (I, 26; I, 85; III, 90...), insiste en su persistente búsqueda de la paz frente a la preferencia bélica de sus rivales pompeyanos. Leído en el contexto del siglo, se puede recordar la imagen de España como defensora de la paz y la Cristiandad que se quería presentar ante Europa en 1634, en vísperas del estallido de la guerra con Francia, junto al tono pacifista de la diplomacia española²⁷. Recuérdese que esta pretensión tiene un poso real: en 1632 Felipe IV envió a París a Gonzalo Fernández de Córdoba como «embajador de paz y amistad, tranquilidad y sosiego», con instrucciones para «retener y guardar disgustos y rompimientos»²⁸.

Junto a la insistencia en la búsqueda de una paz necesaria, los tratadillos propagandísticos de Saavedra pretenden desacreditar a Francia, especialmente frente a sus aliados, es decir: sembrar la discordia entre sus enemigos. Así lo explicita en la carta citada cuando dice: «me manda Vuestra Majestad que procure la unión entre el Emperador y el Imperio, y separar a Holanda de Francia» (*Obras completas*, 1382). A esta meta se orienta la *Carta de un holandés*, donde se examina la guerra con España, la oportunidad de una tregua y la inutilidad de los acuerdos con los franceses.

FINAL

En síntesis, el profundo conocimiento del mapa político por parte de Saavedra Fajardo, tanto en la teoría como en la *praxis*, y su estatuto de diplomático fecundan su labor polemista y propagandística en un abanico de textos que combinan la sinceridad

²⁵ Ver Sáez, 2012a: 135-142.

²⁶ Ver Sáez, 2012b: 216-222.

²⁷ Arredondo, 2011: 39 y 69.

²⁸ Citado en Ochoa Brun, 2005: 206. Esta insistencia en mantener la paz se explica porque, como potencia dominante, es el estado que le favorecía, mientras para Francia resultaba sumamente peligroso.

del consejero que busca el bien de su nación y el mensaje interesado del diplomático que trata de confundir a los enemigos, defender su causa y contrarrestar los ataques verbales lanzados contra España. Un tridente de funciones que se junta en la constante defensa de la paz en Europa que puebla sus textos, aquí tratando de influir en el enemigo mediante la curiosa estrategia desde dentro, adoptando su propia voz como disfraz. Porque frente a otras voces que claman a Marte o llaman tardíamente a la paz cuando el sol de los Austrias comenzaba a declinar —como el Consejo de Estado—, este argumento interesado es la nota característica de Saavedra en esta «guerra con la espada y la pluma» (*Noticias del tratado...*, 71) en favor de España, mientras ofrece una imagen de los holandeses en el quicio entre rebeldes y aliados, propia de un momento en que giraban las tornas.

OBRAS CITADAS

- ARREDONDO, María Soledad, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- BOADAS CABARROCAS, Sònia, «Guerras panfletarias del siglo XVII: *Locuras de Europa* y sus fuentes», *Criticón*, 2010a: 145-165.
- , «Un manuscrito inédito de suspiros de Francia», *Murgetana*, 122, 2010b: 9-36.
- , «Algunas cartas inéditas de Saavedra Fajardo camino a Múnster», *Studi ispanici*, 26, 2011: 337-354.
- , «Grandes diplomáticos en el congreso de Múnster: Diego de Saavedra y Josep Fontanella», en *Literatura en la Guerra de Treinta Años (Girona, 24-26 de noviembre de 2010)*, ed. Sònia Boadas Cabarrocas, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012: 151-168.
- CARTER, C. H., *The Secret Diplomacy of the Habsburgs, 1598-1625*, New York, Columbia University, 1964.
- CÉSAR, Julio, *Guerra de las Galias. Guerra civil*, ed. y trad. Valentín García Yebra, Hipólito Escobar Sobrino *et al.*, Madrid / Barcelona, Gredos / Círculo de Lectores, 2007.
- ECHIVARRÍA BACIGALUPE, Miguel Ángel, *La diplomacia secreta en Flandes, 1598-1643*, Lejona, Universidad del País Vasco, 1984.
- FRAGA IRIBARNE, Manuel, *Don Diego de Saavedra y Fajardo y la diplomacia de su época*, Madrid, Academia Alfonso X el Sabio, 2008.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «Saavedra fajardo», en *Diccionario Filológico de literatura española. Siglo XVII*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2010: 326-338.
- , «Sobre una edición “corregida” de las *Empresas políticas*», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca, SEMYR, 2012: 575-584.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Tres escritos desconocidos de D. Diego Saavedra Fajardo», *Murgetana*, 73, 1987: 51-90.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, *Diego Saavedra Fajardo: su vida y sus obras*, Madrid, Aguilar, 1946.
- GRANDE YÁÑEZ, Miguel, «La relevancia de la disimulación en Saavedra Fajardo», *Res Publica. Revista de filosofía política*, 19, 2008: 189-200. [Disponible en: <http://revistas.um.es/respublica/article/view/62151/59891> (06.09.2012)]
- JOVER, José María, 1635. *Historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, CSIC, 1949.
- LEFEVRE, Joseph, «Les ambassadeurs d’Espagne à Bruxelles sous le règne de l’archiduc Albert (1598-1621)», *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, 2, 1923: 61-80.
- MATTINGLY, G., *La diplomacia del Renacimiento*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970.
- OCHOA BRUN, Miguel-Ángel, «Los embajadores de Felipe IV» en *Felipe IV. El hombre y el reinado*, coord. José Alcalá-Zamora, Madrid, Real Academia de la Historia, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005: 199-234.
- PARKER, Geoffrey, *España y los Países Bajos, 1559-1659. Diez estudios*, trad. Luis Suárez, Madrid, Rialp, 1986.
- PEREÑA, Luciano, «La tesis de la paz dinámica», en Francisco de Vitoria, *Relectio de iure belli o paz dinámica*, ed. Luciano Pereña *et al.*, Madrid, CSIC, 1981: 29-94.
- PÉREZ, Joseph, *La leyenda negra*, trad. Carlos Manzano, Madrid, Gadir, 2009.
- QUEVEDO, Francisco de, *La Hora de todos y Fortuna con seso*, ed. Lía Schwartz, Madrid, Castalia, 2009.

- REICHERT, Folker, «Los viajes políticos: embajadas y diplomacia», en *Viajes y viajeros en la Europa medieval*, coord. Feliciano Novoa Portela y Francisco J. Villalba Ruiz, Madrid / Barcelona, CSIC / Lunwerg, 2007: 197-231.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Yolanda, *The Dutch Revolt through Spanish Eyes. Self and Other in historical and literary texts of Golden Age Spain (c. 1548-1673)*, Berna, Peter Lang, 2008.
- ROSA DE GEA, Belén, «Carta de un holandés: un texto desaparecido de Saavedra Fajardo», Murcia, Biblioteca Virtual de Pensamiento Político Hispano «Saavedra Fajardo», 2006.
[<http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/NOTAS/RES0067.pdf> (06.09.2012)]
- (ed.), *Carta de un holandés escrita a un ministro de los Estados Confederados* (1642), en *Rariora et minora*, dir. José Luis Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, 2008: 353-369.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Carta de un holandés escrita a un ministro de los Estados Confederados* (1642), ed. Belén Rosa de Gea, en *Rariora et minora*, dir. José Luis Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, 2008: 353-369.
- , *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- , *Obras completas*, ed. Ángel González Palencia, Madrid, Aguilar, 1946.
- , *Noticias del tratado de neutralidad entre el condado y ducado de Borgoña*, ed. Belén Rosa de Gea, en *Rariora et minora*, dir. José Luis Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, 2008: 327-351.
- SÁEZ, Adrián J., «Doctrina, historia y política en cuatro autos de Calderón con la guerra de Cataluña al fondo», en *Teatro y religión*, ed. Jesús G. Maestro, *Theatralia*, 14, 2012a: 119-145.
- , «Embajadas y guerras: algunos paradigmas compositivos en el auto sacramental de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 5, 2012b: 215-231.
- USUNÁRIZ, Jesús M.^a, *España y sus tratados internacionales: 1516-1700*, Pamplona, Eunsá, 2006.
- , «El inicio de la Guerra de los Treinta Años en Bohemia en la publicística española», *La Perinola*, en prensa a.
- , «El secreto en las relaciones internacionales: la imagen de los embajadores en algunos tratados del Siglo de Oro», en prensa b.
- VERMEIR, René, «El campo de Marte. Los Países Bajos que vivió Saavedra entre la realidad de la guerra y la búsqueda de la paz», en *Pensar Europa en el Siglo de Hierro. Actas del Seminario Internacional «El mundo en tiempos de Saavedra Fajardo»*, coord. José Javier Ruiz Ibáñez, Murcia, Región de Murcia / Ayuntamiento de Murcia / CAM, 2008: 75-89.
- VISCEGLIA, María Antonietta (ed.), *Diplomazia e politica della Spagna a Roma: figure di ambasciatori*, Roma, Universidad Roma Tre, 2008.

**EL AMIGO HASTA LA MUERTE DE LOPE DE VEGA
Y EL GALLARDO ESPAÑOL DE MIGUEL DE CERVANTES:
ENTRE INTERTEXTUALIDAD Y PROYECCIÓN AUTOBIOGRÁFICA**

Marcella Trambaioli

Università del Piemonte Orientale, Vercelli

***El amigo hasta la muerte* by Lope de Vega and *El gallardo español* de Miguel de Cervantes: between intertextuality and biographical projection**

RESUMEN: La comedia lopesca *El amigo hasta la muerte* parecería más temprana que la fecha propuesta por Morley y Bruerton (1606-1612) porque contiene una serie de alusiones crípticas a la relación del Fénix con Cervantes cuando todavía la amistad entre los dos ingenios no había degenerado en guerra literaria; por ende, debe remontarse a una fecha anterior a la publicación de la primera parte del *Quijote*. Además, a partir de la onomástica y de la elaboración del tema de los dos amigos, presenta un entramado de analogías y ecos intertextuales, que remiten claramente a la pieza cervantina *El gallardo español*, la cual bien pudo ser el modelo paradigmático que le sirvió al joven Lope para componer un homenaje personal y literario al entonces amigo de Alcalá por razones que se nos escapan.

PALABRAS CLAVE: *El amigo hasta la muerte*, Lope de Vega, *El gallardo español*, Miguel de Cervantes, intertextualidad, proyección biográfica, amistad.

ABSTRACT: Lope de Vega's *El amigo hasta la muerte* seems to be earlier than the date indicated by Morley and Bruerton (1606-1612) because it reveals a certain number of obscure allusions to the relationship between its author and Cervantes, at the time when their friendship hadn't become yet a literary war, which is before the publication of the first part of *Quijote*. Besides this, starting from the use of certain names and the elaboration of the two friends theme, it shows parallelisms and intertextual echos related to Cervantes' *El gallardo español*, a play that could perfectly be the paradigm that for mysterious reasons the young Lope used in order to write a personal and literary tribute to his friends from Alcalá.

KEY WORDS: *El amigo hasta la muerte*, Lope de Vega, *El gallardo español*, Miguel de Cervantes, Intertextuality, Biographical Dimension, Friendship.

Aunque a partir de un momento dado las relaciones entre Lope y Cervantes se enturbian, llegando a ser muy turbulentas, cierto es que las mismas no se reducen a las rencillas y escaramuzas literarias, pudiendo aislarse en varios niveles influencias recíprocas. Dicho de otra manera, la competencia y enemistad resultan artísticamente provechosas, en el sentido de que la escritura de uno funciona como acicate para la práctica literaria del otro.

Para brindar un ejemplo conocido, la cadena teatral que se origina con *Los tratos de Argel* lleva a *Los baños de Argel* pasando por la pieza lopesca *Los cautivos de Argel*¹. Ruffinatto, con su estudio pormenorizado de las tres comedias, ha podido constatar «chiaramente un influisso di Lope sul secondo Cervantes»², contagio posteriormente confirmado por Canavaggio³.

Wardropper, trazando un estado de la cuestión crítica sobre el teatro cervantino, certifica que los estudiosos no concuerdan sobre el acercamiento o independencia del alcalaíno con respecto al arte dramático de Lope. En todo caso, cotejando los pareceres de Casaldueiro, Aubrun, Castro, Ynduráin, Valbuena Prat y Avalle-Arce⁴, pone de relieve que, según la mayoría, Cervantes propone una interpretación paródica de la comedia nueva. Yo misma destaco semejante tendencia a propósito de las comedias de abolengo ariostesco⁵.

No abundan, en cambio, los estudios que detectan la presencia cervantina en el corpus teatral lopesco. En las páginas que siguen iré dando cuenta de algunos de ellos, con vistas a esbozar un posible capítulo inédito del enredado diálogo intertextual entre el Fénix de los Ingenios y el autor del *Quijote*. En concreto, intentaré escudriñar las llamativas correspondencias que la comedia lopesca *El amigo hasta la muerte* presenta con *El gallardo español* de Cervantes, junto con unas intrigantes referencias metatextuales que parecerían remitir de forma críptica a las relaciones amigables de los dos autores, asumiéndome todos los riesgos de dejarme llevar por el camino de las conjeturas.

De entrada, señalo que dicha obra del Fénix resulta ser un eslabón de dos cadenas intertextuales vinculadas respectivamente al tema de los dos amigos y al tema y ambientación moriscos. En cuanto al primero, Avalle-Arce hace hincapié en cómo Cervantes, tras elaborar el

¹ Esta comedia, que por ciertas alusiones coyunturales se hace remontar a 1599, ha sido considerada de atribución dudosa; al respecto Morley y Bruerton, 1968: 430, apuntan: «Cotarelo [...] se opone a que sea de Lope, creyendo que fue el mismo Cervantes quien refundió su propio drama. Por otro lado, Thornton Wilder en una carta particular que nos escribió en 1950 decía: “Creo que Cervantes dio permiso a un dramaturgo, y muy posiblemente a Lope, para que hiciese un rápido arreglo de su comedia, tal vez para que se representase en Denia”. McCready [...] llegó independientemente a la misma conclusión: “Cervantes debe de haberle pedido a Lope que refundiese su antigua comedia *El trato de Argel* para darle lección en el arte nuevo de hacer comedias”».

² Ruffinatto, 1971: 27; ver también la puesta al día del mismo estudioso, 2003.

³ Canavaggio, 1977: 198: «les *dramatis personae* de ces trois oeuvres [*El gallardo español*, *Los baños de Argel* y *La Gran Sultana*] tendent vers une codification assez proche de celle de la *comedia nueva*».

⁴ Wardropper, 1973: 156-157.

⁵ Ver Trambaioli, 2004a y 2007.

tema en la *Galatea*, lo desmonta en la novela interpolada del *Curioso impertinente*, dándole un vuelco que no solo modifica radicalmente la tradición, sino que la lleva a disolución⁶. Con respecto a Lope, además de analizar la trabazón que él hace del asunto en *La boda entre dos maridos* (1595-1601)⁷ y en la tardía *Amistad y obligación* (1620-25, prob. 1622-23)⁸, apunta de pasada que en *El amigo hasta la muerte* el madrileño vuelve a elaborar parcialmente el tema con ecos de su comedia juvenil, sin tomar en cuenta influjos cervantinos directos⁹.

Acerca de otra comedia de Lope sobre el mismo sujeto, *La traición bien acertada* (1588-1595), Dámaso Alonso se pregunta: «¿Imitó Lope a Cervantes? ¿Proceden los dos de una fuente común?», y a la luz de toda una serie de consideraciones puntuales termina afirmando que la historia de Timbrio y Silerio «ha dejado una huella mucho más directa tanto en las líneas generales como en los pormenores»¹⁰.

García Martín, recogiendo las sugerencias de sus ilustres antecesores, añade al repertorio lopesco sobre el tema de los dos amigos *La necedad del discreto* (h. 1613), si bien se trata de una comedia de dudosa atribución, incluida en la *Parte XXV*¹¹.

Con todo, ni Alonso ni García Martín fijan su atención en *El amigo hasta la muerte*, porque de los dos motivos que conforman el tema —el del marido que pone a prueba la fidelidad de la mujer con la ayuda de un amigo, y el del hombre dispuesto a acusarse de un crimen que no ha cometido para salvar la vida del amigo— Lope se limita aquí a desarrollar el segundo, y es un hecho que ambos críticos están interesados en la evolución del tema en todas sus facetas.

El caso es que *El amigo hasta la muerte* es una comedia *sui generis* del abundante repertorio sevillano del Fénix; en efecto, es una pieza en gran parte de ambientación urbana pero con una

⁶ Avallé-Arce, 1961: 206-207: «Cervantes quiere ahora explorar otra posibilidad del tema. Los dos amigos, paradigmas de lealtad y fidelidad, ya han sido tratados exhaustivamente en la *Galatea*, pero la historia puede dar más de sí si se alteran los valores. Aceptado el cambio de enfoque, una de las respuestas que surgen es ésta: ¿qué pasaría si uno de los amigos no fuera ni fiel ni leal? En el plano de la creación artística, la respuesta se formula en la *novella* del *Quijote*. [...] *El curioso impertinente* es etapa última en el desenvolvimiento de la historia de los dos amigos, y al mismo tiempo su destrucción. Es el tope de finalidad absoluta, después del cual no cabe plantearse el cuento de los dos amigos como problema».

⁷ Para la datación de las comedias de Lope citadas remito a Morley y Bruerton, 1968.

⁸ Avallé-Arce, 1961: 232: «Con Lope de Vega (*La boda entre dos maridos*) nos hallamos nuevamente más cerca de la forma tradicional. Sigue el cuento de Boccaccio, probablemente a través de la versión de Timoneda, y lo adereza con recuerdos de la *Galatea*. La lectura de esta última obra se manifiesta más claramente en la concepción de otra comedia suya, *Amistad y obligación*. Para esta época el cuento de los dos amigos era popularísimo y, como en todos los órdenes literarios, la popularidad acarrea la fragmentación. [...] Florece el proceso alusivo; el autor sabe que será entendido de todos, dada la popularidad del original».

⁹ Avallé-Arce, 1961: 223: «Las pruebas en sí no se asemejan en nada a las que ya conocemos como tradicionales, pero el final se parece al de la historia de los dos amigos, no por inspiración directa, según creo, sino por reminiscencias de *La boda entre dos maridos*».

¹⁰ Alonso, 1972: 126: «con fuente común o sin ella, creo que Lope se inspiró directamente en *La Galatea*».

¹¹ García Martín, 1980: 79-88; a propósito del desenlace de esta comedia comenta el crítico: «es poco edificante. Lope condena cruelmente la necedad del marido y los celos de la esposa, concediendo a estos defectos una suma gravedad; al mismo tiempo, premia, sublimándola, la traición del amigo», y excluye la influencia del *Curioso impertinente* cervantino (88).

macrosecuencia de trasfondo exótico, que deja en segundo plano el enredo amoroso para centrar toda la acción en la amistad de los galanes protagonistas: Bernardo y Sancho¹². Si bien en el desenlace los dos acabarán casándose con las respectivas hermanas, Ángela y Julia, la obra dramatiza los lances vinculados a la entrañable relación que los ata al punto que ambos están dispuestos a sacrificar su libertad y hasta su vida para salvaguardar al otro.

En un fragmento del primer acto se incrusta el microtexto poético que sintetiza el valor paradigmático de semejante amistad. Don Sancho se ha ido de Sevilla nada más enterarse de que la hermana del amigo se ha prendado de él, porque su pobreza extremada le impide garantizar a la dama el decoro de un matrimonio adecuado, y durante la navegación hacia Lisboa cae en manos de los piratas moros. Cuando Bernardo lo llega a saber, expresa su desgarradora desesperación a Ángela describiendo al amigo en términos épicos mediante un articulado catálogo de amistades ejemplares procedentes de la cultura clásica.

el que es mitad de mi alma,
 el Pílates de este Orestes,
 el Eurialo de Niso,
 el Efestión valiente
 del más dichoso Alejandro,
 aunque dos mundos sujete;
 el Acates de este Eneas,
 y el Cástor resplandeciente
 de este Pólux desdichado,
 que ausente de su luz muere. (vv. 1075-1084)¹³

En una secuencia dramática anterior Guzmán había destacado el cariño de su amo por don Sancho, diciendo con amargura:

Porque a un amigo pobre quieres,
 que, en esta edad, se buscan los amigos,
 o poderosos, ricos o jüeces,
 que presten y conviden muchas veces. (vv. 711-714)

Como es de esperar, el criado rebaja el tema al nivel prosaico de la época contemporánea, creando el esperado contraste barroco entre el haz y el envés del tópico.

¹² En este sentido se podría tildar de «comedia de amistad», según propone Zugasti, 2001: 158, al igual que *La boda entre dos maridos*, *Los muertos vivos*, *Los palacios de Galiana* y *Los torneos de Aragón*.

¹³ Cito la comedia por la reciente edición de Badía Herrera.

El cautiverio de don Sancho empuja a Bernardo a ir a Argel para rescatarlo ofreciéndose como esclavo en su lugar, pese a que su repentina decisión le impide casarse secretamente con Julia al fin de evitar el matrimonio de la amada con el mediocre Octavio. Con lo cual el dramaturgo, conforme al título de la comedia, parece decirnos que la amistad verdadera es capaz de atropellar hasta la pasión amorosa¹⁴, contradiciendo la máxima virgiliana del *Omnia vincit amor*, que tantas veces encuentra adecuada aplicación en sus versos dramáticos y en su propia vida sentimental.

En el último acto, asistimos a la segunda prueba de fidelidad extremada de los galanes: don Sancho mata sin premeditación a Federico, hermano de Bernardo, porque lo sorprende acosando a Julia. El trágico acontecimiento, en lugar de separar para siempre a los dos varones, sella definitivamente su imperecedera amistad, ya que Bernardo, aun sufriendo por la pérdida del hermano, se acusa del crimen para cubrir a su amigo, y termina en la cárcel condenado al cadalso. No obstante, don Sancho, lejos de aceptar su sacrificio, entra literalmente en competición con él para reivindicar la responsabilidad del delito. Esta paradójica situación, que se podrá solucionar solo con la intervención del rey Felipe II, de visita en Sevilla, a manera de *deus ex-machina*, es la que pone al descubierto la deuda principal de esta comedia lopesca con el tema de los dos amigos¹⁵.

Dicho sea de paso, semejante línea argumental comprueba cómo para el madrileño vale lo que Avalor-Arce señala a propósito del autor del *Quijote*: «Una de las características de Cervantes es su continua vuelta a los mismos temas para ir encarándolos desde diversos puntos de vista»¹⁶. Al fin y al cabo, el perspectivismo es inherente de forma especial a la estética barroca.

A estas alturas es preciso recordar que las comedias de Lope suelen presentar un nivel metateatral bien desarrollado en que el poeta aprovecha algunos aspectos y caracteres del enredo dramático para hacerse personaje y halagar a los grandes del reino con el objetivo de conseguir el amparo de algún mecenas¹⁷; también, utiliza las tablas para lanzar dardos satíricos, defenderse de los ataques de los enemigos literarios¹⁸ e incluso celebrar a escritores y artistas coetáneos que forman parte de su entorno privado. En ocasiones, llega a hablar a su público privilegiado de sus cuestiones personales de forma realmente descarada y obsesiva, logrando un efecto contraproducente¹⁹. Según creo, *El amigo hasta la muerte* presenta varios elementos que se pueden

¹⁴ Notemos de paso con García Martín, 1980: 102, que esta misma situación se produce en *Amistad y obligación*: «La amistad triunfa sobre el amor y se suceden las escenas en las que cada uno se sacrifica en favor del otro».

¹⁵ De hecho Lope recurre aquí al motivo folclórico de la «Prueba de amistad: sustituto como asesino»; Zugasti, 2001: 158 y 162, así lo define, remitiendo al índice de motivos folclóricos de Thompson.

¹⁶ Avalor-Arce, 1961: 204.

¹⁷ Ver al respecto Trambaioli, 2009a, 2009b, 2010a, 2010b, 2011a.

¹⁸ Un ejemplo de ataque teatral contra Cervantes lo encontramos en la comedia *El animal de Hungría*; ver a dicho propósito Trambaioli, 2011b.

¹⁹ Ver Trambaioli, 2010b: 557-558: «cabe reconocer que, por lo menos en algunos casos, la aproximación exagerada de sus autorretratos dramáticos al público hace que sus cuadros teatrales resulten verdaderamente desaforados e inaceptables para el ojo del espectador cortesano. Así pues, el Fénix de los Ingenios, que a lo largo y a lo ancho de su

leer en esta dirección, deparándonos alguna pista borrosa que nos hace tropezar con la figura de Miguel de Cervantes.

Ante todo, observemos que la ambientación sevillana de la obra remite a un ámbito urbano referencial en que los dos escritores coincidieron en más de una ocasión y donde, quizás, se produjo la degeneración de su relación personal a raíz de los ataques que se lanzaron contra el Fénix en los circuitos culturales frecuentados por don Miguel²⁰. Nos recuerda al respecto Pedraza:

en el otoño de 1602 Cervantes no era enemigo declarado de Lope. Lo demuestra el soneto de *La Dragontea*. Pero, quizá, si vivía en Sevilla, tuviera estrecho contacto con los círculos de que partían los virulentos ataques contra el famoso dramaturgo. A los ojos del Fénix, pudo ir pasando a identificarse con esa chusma literaria y social que se reunía en academias como la de Juan de Ochoa Ibáñez. [...] La ruptura se produjo con toda seguridad en 1604. Quizás volvieran a coincidir junto al Betis, probablemente en el otoño de 1603 o el invierno y primavera de 1604. En esas fechas sabemos que Lope pasó una larga temporada en Sevilla. Se especula con la posibilidad de que Cervantes también estuviera en la capital andaluza –en la cárcel una temporada– y después partiera con su familia a Valladolid²¹.

Fijemos ahora la atención en los nombres y apellidos de los dos galanes protagonistas. En el II acto, Bernardo, prisionero en Argel, confiesa a la mora de quien es esclavo:

Después que soy amigo
de don Sancho, me llamo Osorio; que antes
de este tiempo que digo,
mi apellido era Chaves y Cervantes. (vv. 1457-1460)²²

El mismo galán, en el último acto, hablando con el duque de Medina Sidonia, biendispuesto a otorgar una renta a su amigo y a pedir al rey un hábito para el mismo, revela el nombre completo del personaje: «Don Sancho Osorio y Guzmán / se llama» (vv. 2394-2395)²³.

A mi modo de ver no se trata de denominaciones ficticias casuales, ni mucho menos. En primer lugar, Bernardo es un nombre que remite a una de las máscaras teatrales con que el joven Lope intenta autopromocionarse para conseguir el favor de los nobles que asisten al estreno de sus

larga carrera literaria pretende servir a señor discreto echando mano de su pluma prodigiosa como si se tratara de un pincel, se muestra absolutamente incapaz de servir con discreción pictórica al ilustre Senado de su teatro cortesano.

²⁰ Rodríguez Marín, en ed. *Rinconete y Cortadillo*: 151 y ss; el estudioso es quien nombra ‘academia de Ochoa’ la «alegre tropa de soneteadores» que acogieron a Lope de Vega con varias composiciones desenfadadas a fines de 1600 o principios del siguiente (155); a este propósito, ver también Rico García y Solís de los Santos, 2008.

²¹ Pedraza Jiménez, 2006: 31 y 34.

²² En el III acto, cuando Bernardo pretende reivindicar el asesinato de su hermano Federico, contesta tajante al amigo: «Don Sancho, si eres Osorio, / yo soy Chaves y Cervantes» (vv. 3169-3170).

²³ Don Sancho, hablando con Otavio en el acto intermedio, se limita a decir: «Don Sancho Osorio soy» (v. 1802).

comedias²⁴. Sabido es que su recurso a la figura legendaria de Bernardo del Carpio como doble literario, llegando al extremo de apropiarse del escudo nobiliario correspondiente, le acarrea las sátiras punzantes tanto de Cervantes como de Góngora. Pensemos tan solo en el célebre soneto atribuido a don Luis «Por tu vida, Lopillo, que me borres / las diez y nueve torres del escudo». Por lo que nos interesa aquí, el Bernardo de esta comedia, que en la trama se relaciona con el duque de Medina Sidonia, bien podría ser una figuración teatral del poeta madrileño. Es un hecho incontrovertible que Lope intenta asegurarse el amparo de la poderosa dinastía andaluza a lo largo y a lo ancho de su carrera artística²⁵.

Por más señas, que Bernardo sea un *alter ego* autoral lo revela Guzmán al comentar en clave metateatral su entrañable vínculo con don Sancho: «Serás, de amistades, Fénix» (v. 1124). A este respecto Badía Herrera subraya: «atendiendo al hecho de que Lope de Vega era conocido ya por sus contemporáneos como el Fénix, el verso podría encubrir una dilogía, según la cual el propio Lope se pondría como modelo de amigo fiel y perenne»²⁶.

Reflexionemos a continuación sobre los apellidos que el protagonista se atribuye. En cuanto al primero, Chaves, la primera referencia coetánea que se me ocurre es la del procurador Cristóbal de Chaves, autor de la *Relación de la Cárcel de Sevilla*, escrita a fines del siglo XVI (1585-1597)²⁷. Recordemos que tanto Mateo Alemán como Cervantes estuvieron encerrados en el centro penitenciario hispalense; el primero en 1580 y en 1602; el segundo, por su parte, ingresa en la cárcel andaluza en 1597, es decir el último año en que Chaves describe esa prisión²⁸.

²⁴ Ver al respecto, Trambaioli, 2012a: 87: «Bernardo del Carpio resulta funcional al joven Lope para experimentar con algunas de sus primeras estrategias de autopromoción, pero con el paso del tiempo, a raíz de los ataques satíricos, el Fénix prefiere separar de una vez por todas al Carpio legendario de su propia figuración poética, y cuando vuelve a insertar en su teatro algún que otro personaje que lleva su segundo apellido, éste ya no evoca al héroe de Roncesvalles, sino que remite más pragmáticamente a las ambiciones lopeveguescas de servir a ese señor discreto que no le otorgará nunca su favor»; ver también Sánchez Jiménez, 2006: 29, 37, 141, 189, 202, 234 y 238.

²⁵ Ver Trambaioli, en prensa: «Es un hecho que a lo largo de toda su larga y azarosa carrera artística el Fénix intenta congraciarse, entre otros linajes, a los Ayamonte, a los Medina-Sidonia y a los Béjar, quienes forman parte de la casa de Guzmán, la poderosa dinastía meridional de los protectores de Góngora. Recuértese que Lope se halla relacionado con esta familia a partir de cuando en 1583 embarca “a bordo del galeón San Juan, que pertenecía al grupo mandado por el Duque de Medina-Sidonia”, tal como él mismo recuerda en la dedicatoria de *La Dorotea* a don Gaspar Alfonso Pérez de Guzmán el Bueno, conde de Niebla. Por lo demás, agasaja a varios miembros de esta misma dinastía en diferentes obras cultas [...] En el teatro son incontables las menciones panegíricas de nobles representantes de la familia en cuestión que se incrustan en las réplicas de portavoces políticos del autor»; con respecto a esta pieza específica, Badía Herrera, en «Prólogo», ed. cit.: 9, comenta: «Si estamos en lo cierto, la insistencia con todo lo relacionado con “Guzmán” a lo largo de la comedia obedecería a la aspiración por parte del dramaturgo de obtener su mecenazgo. Quizás Lope estaba utilizando el premio a su trasunto en la ficción para mostrar una aspiración a obtener, en la realidad, el patrocinio del duque de Medina Sidonia».

²⁶ Badía y Herrera, en «Prólogo», ed. cit.: 71, nota al v. 1124.

²⁷ Es curioso que se haya atribuido tanto a Cervantes como a Chaves el entremés de *La cárcel de Sevilla*; escribe al respecto Asensio, 1965: 89: «Lamentamos no adivinar el nombre del autor. Descartado Cervantes —que allí estuvo preso, pero cuya técnica y modalidades cómicas son muy distantes—, don Francisco Rodríguez Marín, en su prolijo aunque divertido comentario a la segunda impresión que hizo de *Rinconete y Cortadillo*, le cuelga la paternidad al procurador sevillano».

²⁸ Canavaggio, 2003: 248, acerca de este episodio de la vida cervantina, escribe: «Sobre esta detención, cuya duración exacta desconocemos pero que se prolongó durante varios meses, el autor del *Quijote* apenas prodigó confidencias.[...]»

En el fragmento donde Bernardo revela su nombre, él y Arlaja intercambian unas réplicas cuyo sentido es a todas luces críptico. Dice el galán: «Mas tú, ¿de esto qué sabes?», y la mora contesta: «Pues sé tu lengua, bien sabré qué es Chaves» (vv. 1461-1462). Diríase que la mujer alude a algo o alguien muy conocido en España, celebrando su fama, y cuesta creer que se puede tratar del procurador o de su *Relación*. A Cervantes no le hubiera hecho ninguna gracia que Lope evocara su mala experiencia con la justicia sevillana, y, por otra parte, la comedia no depara otros elementos que se puedan leer a la luz de la sátira personal. Por lo tanto, el Chaves al cual el madrileño alude entre líneas debe de ser otro²⁹. Volveremos a ello.

Según queda dicho, Bernardo declara llevar como segundo apellido el de Cervantes; con lo cual una máscara dramática de Lope asume el primer apellido del autor del *Quijote*. Ahora bien, me pregunto: ¿sería tan descaminado suponer que de esta manera el dramaturgo pretende aludir a la amistad que lo une a don Miguel?³⁰ Pero, de ser así, *El amigo hasta la muerte* debería ser más temprana de la fecha propuesta por Morley y Bruerton quienes indican los años 1606-1612, reduciendo incluso el lapso temporal a 1610-1612. Quizás tenía razón Cotarelo cuando, en su edición, indicaba como fecha posible un intervalo más amplio, es decir: 1604-1618³¹. Tras la publicación de la *I Parte* del *Quijote*, tan repleta de ataques contra el Fénix, no tendría ningún sentido que el madrileño siguiera encareciendo la antigua amistad. Por ende, se trataría de una estrategia metateatral planeada o bien cuando la relación empieza a vacilar, o bien para darle al amigo las gracias por algún favor especial, en todo caso anterior a 1604, fecha en que Lope habla ya de Cervantes en términos más que negativos, como documenta la carta conservada del 4 de agosto de ese año³².

Tenemos, sin embargo, alguna idea de lo que pudo ser su estancia gracias a la detallada relación que debemos a uno de sus contemporáneos, el procurador Cristóbal de Chaves».

²⁹ La moderna editora de la comedia no se plantea la posibilidad de identificar al posible referente histórico, señalando en cambio: «Arlaja confunde la lengua castellana con la portuguesa cuando confiesa conocer la lengua de Guzmán. De acuerdo con Covarrubias, Chaves “es nombre portugués, y vale llaves, y nombre de un lugar de aquella tierra y reino, que antiguamente tuvo el de Aquae-flaviae, vel Aquiflavia. Es apellido de casa noble” (*Tesoro*). Posiblemente la identificación del portugués con el castellano conlleva un guiño a la incorporación de Portugal por Felipe II».

³⁰ No he podido consultar el ensayo de Gil-Oslé, 2013, que se acaba de publicar; con lo cual ignoro si contiene alguna noticia con respecto a la amistad entre Lope y Cervantes que podría ayudar a dilucidar esta cuestión.

³¹ Cotarelo, ed. *El amigo hasta la muerte*: XXII.

³² *Epistolario*: 4: «De poetas, no digo: buen siglo es este. Muchos en ciernes para el año que viene; pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a Don Quijote» [he modernizado la grafía]; observa a dicho propósito Marín, 1973: 28: «Si el convencimiento de que Cervantes había sido uno de los que lo atacaron audazmente en Andalucía llevó a Lope a maldecirlo con toda lógica y aviesa intención como el peor de los poetas, sin distinguir ni matizar su ya vieja obra poética, si su enemistad con él le dictó las injuriosas palabras acerca de su soledad personal, la referencia al teatro, en otro lugar, indica que era menos trascendente y menos motivada por algún suceso reciente»: 29: «la carta y los preliminares del *Quijote*, ambos de 1604, no son la causa del rompimiento sino su efecto inmediato; no pudo ser mucho antes por la violencia que estos textos muestran y por los testimonios que quedan de una relación mantenida hasta no hacía mucho»; por su parte Canavaggio, 2003: 285, reflexiona: «Si la fecha de esta carta es exacta – ha sido puesta en duda por Astrana Marín –, al menos algo parece cierto: en el verano de 1604, Lope había oído hablar del caballero manchego y se refería a él cinco meses antes de que apareciese el relato de sus aventuras».

Apuntemos que en dos ocasiones, respectivamente en 1584 y en 1585, el alcaíno interviene en sendas cuestiones financieras que atañen a Inés Osorio, madre de Elena y mujer de Jerónimo Velázquez, firmando como testigo³³. Canavaggio indica que «por eso se ha llegado a la conclusión de que entre los dos hombres hubo intimidad»³⁴. Cuando estalla el escándalo de los libelos, Luis de Vargas admite que, además de Lope, las sátiras contra la familia de la hermosa Filis hubieran podido componerlas solo unos pocos autores, a saber: Liñán, Vivar y Cervantes³⁵. Por aquel entonces los dos autores frecuentan los mismos círculos y son amigos íntimos. Un dato más: Rodrigo de Saavedra, oscuro autor de comedias, al parecer deudo de don Miguel, declara contra Lope en 1584 en el proceso por libelos contra la familia de Velázquez. Agustín de la Granja se pregunta al respecto: «¿Arrancarían de aquí, y del hipotético parentesco, las rencillas y enemistad entre el Fénix y el manco de Lepanto?»³⁶.

En realidad, si tuviera algún fundamento la hipótesis de que con esta comedia el Fénix intenta exaltar su relación con Cervantes para fortalecerla y/o conservarla, la elección de los apellidos de los galanes protagonistas sería la prueba de que la implicación de don Miguel en las desavenencias de Lope con la familia Velázquez no fue la razón de la hostilidad. Más bien, es a este mismo propósito que podemos sacar a relucir la referencia a otro Chaves contemporáneo: se trata del alguacil que en 1595 firma la declaración en la cual Velázquez acepta perdonar al poeta tras los años del destierro³⁷. ¿No sería posible aventurar que Cervantes, cercano a Velázquez, hiciera de mediador para la pacificación y que para darle las gracias el poeta madrileño compusiera *El amigo hasta la muerte*, reuniendo en clave metateatral los apellidos de los que lo habían favorecido en uno de los muchos momentos complicados de su azarosa biografía? Claro está, no son más que elucubraciones, pero es igualmente cierto que si el Fénix otorga a Bernardo los dos apellidos (Chaves y Cervantes) para conformar el nombre de familia de su principal *alter ego* teatral, tiene que ser por algo muy relevante.

Adviértase que no sería este el único caso en que Lope mediante la onomástica de un personaje celebra al autor del *Quijote*. Ruffinatto, a propósito del esclavo Saavedra de *Los cautivos de Argel*, se pregunta de soslayo si es «(un omaggio di Lope a Cervantes?)»³⁸.

Pasemos a analizar la denominación del amigo de Bernardo. Don Sancho se llama Osorio, es decir el apellido del primer amor turbulento del poeta, resultando relacionado así al tema de *La*

³³ Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 138 y 144-145.

³⁴ Canavaggio, 2003: 200.

³⁵ Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 162.

³⁶ Granja, 1995: 249.

³⁷ Tomillo y Pérez Pastor, 1901: 5.

³⁸ Ruffinatto, 1971: 85.

*Dorotea*³⁹. Por ende, de buenas a primeras este personaje parece, a su vez, un doble teatral del dramaturgo. Por más señas, en el texto dramático este galán se hace portavoz panegírico del poeta cuando elogia al duque de Medina Sidonia: «¿Quién tan bueno como vos / –siendo vos Guzmán el Bueno– / ni de más grandezas lleno?» (vv. 2426-2428). También, parece trasunto del Fénix por su pobreza declarada y por el hecho de que, gracias a sus virtudes caballerescas, el Duque le concede una renta, motivo de autopropaganda autoral que se reitera en muchas comedias y que suele suscitar el sarcasmo de sus enemigos. Según he destacado en otro lugar, el propio Cervantes en *La casa de los celos* parodia este tópico tal como queda elaborado en *Las pobrezaas de Reinaldos*⁴⁰.

Sin embargo, la penuria económica del personaje puede remitir asimismo a la del Cervantes que regresa del cautiverio en Argel⁴¹. A fin de cuentas, don Sancho comparte con el escritor de Alcalá la experiencia de la esclavitud en tierra mora, y de esta manera, tal como Bernardo, *alter ego* de Lope, asume el apellido de Cervantes, don Sancho, al menos en parte máscara dramática de don Miguel, se denota con un nombre bien conocido de la biografía sentimental del Fénix. Dicho intercambio onomástico me parece perfectamente funcional a la supuesta celebración de la amistad referencial.

Sobre la marcha no puedo hacer menos de preguntarme de paso si la elección cervantina del nombre Sancho para el destartelado escudero de don *Quijote* pueda estar vinculada oblicuamente a este patético personaje lopesco. Sería esta una razón ulterior para considerar que la fecha de composición de *El amigo hasta la muerte* tiene que ser necesariamente anterior a la redacción de la *I Parte* de la novela y a la ruptura definitiva de la relación personal entre los dos ingenios. También, sería la prueba de que a don Miguel no le debió de hacer ninguna gracia el homenaje lopesco, por las razones que sean.

Y llegamos al segundo apellido de don Sancho que es Guzmán, nombre que, ante todo, remite al linaje del duque de Medina Sidonia elogiado en los versos, es decir Alonso Pérez de Guzmán el Bueno. Pero, a la vez, Guzmán se llama el gracioso de la comedia, y que la doble connotación del nombre forme parte de la intencionalidad autoral se evidencia en una jocosa réplica de la figura del

³⁹ Otro motivo que forma parte de este tema autobiográfico es el del indiano, ya que doña Ángela es rica porque su padre se ha enriquecido allende el océano.

⁴⁰ Trambaioli, 2004a: 413: «el tratamiento del tema de la pobreza y del personaje carolingio es diametral: serio, diríamos patético en la obra de Lope, cómico y desenfadado en la de Cervantes [...] En la pieza del Fénix el clímax se alcanza en la III jornada cuando Reinaldos, públicamente, ostenta con orgullo su pobreza y explica al emperador las razones de su desgracia. Frente a los Doce Pares que hacen alarde de sus posesiones y títulos, él se presenta humilde con su familia y con un cofre que contiene unos objetos simbólicos que son prueba de su honestidad y grandeza moral. Una vez más, el momento de gran tensión emotiva en *La casa* acaba volviéndose trivial y se reduce a la imagen destartada del protagonista quien, entrando con pobre arreo en el patio del palacio, cree que Roldán y Galalón se mofan de él: “Los dos miraron mi bohemo lacio / y no de perlas mi capelo ornado” (109)».

⁴¹ Zamora Vicente, 1950: 247: «Cervantes llega a España sin un céntimo. Su familia se ha arruinado en el rescate de los dos hermanos».

donaire. En el último acto, bromeando acerca de la concesión de la renta a don Sancho, dice a su amo: «¿No me llamo Guzmán?», «Y él, ¿no se llama Guzmán?» (vv. 2476-2477).

Ahora bien, en una primera aproximación parecería lógico poner en relación a este personaje con el pícaro protagonista de la novela de Mateo Alemán, interpretando esta referencia como una especie de homenaje al mismo, puesto que por los años en que supuestamente el dramaturgo escribe su comedia el *Guzmán de Alfarache* es todo un éxito editorial. En el texto de la pieza se incrustan tres pasajes que bien podrían referirse en clave metateatral al novelista. En el I acto, comentando la carrera de un caballo que lleva asimismo el nombre Guzmán, Bernardo alude a Guzmanillo⁴²; en el acto intermedio el gracioso, bromeando sobre sus orígenes, dice haber nacido en Indias «aunque de alemán color» (v. 1504). Finalmente, en una macrosecuencia dramática del mismo acto, Bernardo alude a San Juan de *Alfarache* (v. 2147). Me parecen muchos indicios por ser azarosos. Quizás valga la pena recordar que en 1604 Alemán, amigo de Lope, interviene como testigo por un pleito que Micaela de Luján había entablado por la tutela de sus hijos⁴³.

Pero en tercer lugar Guzmán es el nombre de un personaje de *El gallardo español* de Cervantes, pieza que presenta sugerentes analogías con la comedia lopesca que nos ocupa. En lo que queda del trabajo nos dedicaremos a subrayar dichos paralelismos, para luego plantearnos la naturaleza de la posible relación intertextual entre las dos obras.

De entrada, destaquemos que el susodicho Guzmán es un capitán amigo del protagonista, Fernando Saavedra, el cual en la I jornada se entrega a los moros ocultando su identidad –dice llamarse Juan Lozano– para poder desafiar a sus anchas a Alimuzel, caballero enemigo que lo ha retado. Al final de la jornada de apertura, Guzmán se halla forzado a defender la fama del gallardo galán de las sospechas de ser un renegado, y riñe contra Robledo, dando prueba de su lealtad:

Ni me afrenta ni me corre
este agravio, porque nace
de la justicia que hace
el que su amigo socorre. (vv. 1086-1089)

Ya casi en el desenlace, Fernando necesita de nuevo su ayuda, y Guzmán no duda un instante en seguirlo, afirmando: «que hasta las aras he de serte amigo» (v. 2962). No me parece un detalle

⁴² Según Badía Herrera, «Prólogo», ed. cit.: 38, nota a los vv. 321-327, se trataría, en efecto, de un «guiño de Lope a Mateo Alemán».

⁴³ Ver Castro y Rennert, 1969: 104: «Hízose el nombramiento, y Mateo Alemán, el autor de *Guzmán de Alfarache*, y otro testigo llamado Simón González, declararon conocer a Micaela de Luján y a Lope de Vega, saber que los bienes quedados por muerte de Díaz importaban unos 700 ducados y constarles asimismo que Lope era “hombre rico y abonado para ser fiador de la dicha Micaela de Luján..., porque le conoce este testigo por bienes suyos propios –es Mateo Alemán el que habla– dos pares de casas en la villa de Madrid [...]”».

secundario que la réplica del capitán exprese el mismo concepto que encierra el título de la comedia lopesca.

Adviértase que el tema de la amistad se desarrolla incluso de forma engañosa mediante la figura del protagonista, dado que, además de asegurar a los moros que es amigo íntimo de Fernando⁴⁴, profesa lealtad a Alimuzel prometiéndole que favorecerá su combate con aquel:

y aun pienso hacer por ti
lo que un amigo fiel,
porque la ley que divide
nuestra amistad no me impide
de mostrar hidalgo el pecho. (vv. 1043-1047)

Que la traza funcione a la perfección queda comprobado cuando en una de las escaramuzas que enfrentan moros y cristianos Alimuzel resulta herido, y Arlaja pide socorro al falso don Juan exclamando: «¡Acude, Lozano, acude, / que han muerto a tu grande amigo!» (p. 68).

En el juego de correspondencias, Fernando, según ya recordado, se entrega voluntariamente a los moros, al igual que el Bernardo lopesco. También, en las dos obras un galán secundario se connota por la codicia. En *El gallardo español*, don Juan, hermano de Margarita, no quiere que la dama se case para adueñarse de toda la herencia familiar, tras la muerte de los padres. Así lo relata la joven española:

Vi que mi hermano aspiraba,
codicioso de mi hacienda,
a dejarme entre paredes,
medio viva y medio muerta. (vv. 2199-2202)

En la pieza del Fénix Federico, hermano de Bernardo, considera la riqueza como bien supremo y utiliza este argumento para convencer a Julia a aceptar sus requiebros: «¿Qué calidad, qué riqueza / tiene, mientras no heredó, / don Bernardo más que yo?» (vv. 57-59).

El espacio morisco es otro ámbito en que salen a relucir analogías macroscópicas, dado que en ambas comedias campea una figura femenina homónima. Sabido es que cuando se entabla una relación intertextual las coincidencias onomásticas pueden ser índices del diálogo paródico subyacente, y con Arlaja los nombres coincidentes son dos. En este mismo sentido Alonso

⁴⁴ En el I acto dice a los moros «que es don Fernando mi amigo» (v. 935); más tarde, al principio de la II jornada, confiesa a Arlaxa que Fernando «es otro yo» (v. 1114).

interpreta la presencia de un personaje secundario llamado Darinto tanto en *La Galatea* como en la comedia lopesca *La traición bien acertada*⁴⁵.

En las dos piezas se trata de una mora hermosa quien, pese a estar ya comprometida, manifiesta atracción por el héroe cristiano. En *El amigo hasta la muerte*, Arlaja⁴⁶ reviste una importancia menor que la Arlaxa de la pieza cervantina⁴⁷, conforme al hecho de protagonizar tan solo una macrosecuencia dramática del II acto. Casada con un moro cautivo en Lisboa, ella quisiera rescatar al marido, pero los cristianos exigen «cien esclavos por su vida» (p. 334), y, pasando reseña a los nobles cautivos, expresa el deseo de conocer a don Sancho, del cual le cuentan las virtudes y notables hazañas. Aunque reconoce su «buen talle» (p. 334), su fascinación no se traduce en ningún momento en pasión erótica, mostrándose fiel al lejano esposo; con todo, admirada por su persona le concede la libertad de moverse a sus anchas en su palacio y jardines. Lope compensa la falta de desarrollo del tema amoroso con la sensual actuación de la mora en un fragmento poético de corte pictórico. Bañándose en un lugar ameno Arlaja se asimila a la figura de Diana, y Bernardo, en búsqueda del amigo, la sorprende como un novel Acteón, sin que se produzcan las trágicas secuelas del episodio mítico⁴⁸. Tampoco en el caso de Bernardo el encuentro con la mora tendrá implicaciones sentimentales, pero, con todo, la mujer no deja de apreciar en aparte la gallardía del cristiano:

Bien me parece el hombre;
o fue que al desnudarme no tenía
muy lejos de su nombre
el natural amor y fantasía;
porque las cosas bellas
agradan más cuando se piensa en ellas. (p. 337)

De manera que cuando Bernardo le propone el canje con don Sancho acepta gustosa, suscitando el asombro de Jacimín: «Ya, por obedecerte, no pregunto / novedad tan extraña» (p. 338). Así y todo, a Lope le interesa que Bernardo vuelva a España para desarrollar un aspecto

⁴⁵ Alonso, 1972: 127: «Lope, al escribir su comedia estaba inmerso en el mundo de la “novella” de Timbrio y Silerio: es la acción burlona, maligna y solapada de esos diablillos inesperados que se llaman reminiscencias».

⁴⁶ Este nombre aparece en las *dramatis personae* de otras comedias lopescas, a saber, *El hijo de Reduán* (a. 1596, prob. 1588-1595), *El Argel fingido* (1599), *El negro del mejor amo* (1599-1603), *El bastardo Mudarra* (1612), y *Virtud, pobreza y mujer* (1612-1615) (cito por Morley y Tyler, 1961: 208); como se ve es un nombre que Lope empieza a utilizar en fecha temprana, y quizás que en este detalle no sea él el que influencia a Cervantes, el cual bien conoce su producción primeriza.

⁴⁷ Escribo el nombre tal como aparece en la edición citada, aunque, desde luego, la forma distinta no supone ninguna variación fonética o fonológica.

⁴⁸ Sobre la trayectoria del motivo del baño en la poesía lopesca ver Trambaioli, 2001; acerca del motivo en el teatro barroco, ver MacCurdy, 1959.

fundamental del tema de los dos amigos y la figura de Arlaja agota pronto su funcionalidad dramática.

En *El gallardo español* Arlaxa, que desempeña en cambio un papel relevante a lo largo de toda la acción, se prenda de oídas del héroe cristiano, cuya fama ha traspasado las fronteras de su reino, y pide a su pretendiente que se lo traiga como prueba amorosa. Con este deseo se abre *in medias res* la I jornada:

Es el caso Alimuzel,
que, a no traerme el cristiano,
te será el amor tirano,
y yo te seré crüel.
Quiérole preso y rendido,
aunque sano y sin cautela.
[...]
Quiero ver la bizarría
deste que con miedo nombro,
deste espanto, deste asombro
de toda la Berbería (vv. 1-36)

En una secuencia dramática posterior, Arlaxa, preocupada porque Alimuzel tarda en volver, echa la culpa de su caprichosa petición al cautivo Oropel quien le había retratado a Fernando como un héroe mítico, suscitando su curiosidad enfermiza:

Las alabanzas extrañas
que aplicaste a aquel Fernando,
contándome sus hazañas,
se me fueron estampando
en medio de las entrañas,
y de allí nació un deseo
no lascivo, torpe o feo,
aunque vano por curioso,
de ver a un hombre famoso
más de los que siempre veo. (vv. 700-709)

Posteriormente es el propio Fernando quien, de incógnito, exalta su persona, volviendo a encender el interés de la mora⁴⁹; así Oropesa comenta al protagonista lo sucedido:

⁴⁹ Así Arlaxa invita de nuevo a Alimuzel a traérselo: «Vuelve, Alí, por el cristiano; / que te doy mi fe y mi mano / si le traes, de ser tu esposa» (vv. 915-917).

De tu fama valerosa
que está enamorada creo.
No te des a conocer,
que deseos de mujer
se mudan a cada paso. (vv. 993-997)

Al principio del segundo acto, aún a propósito de la reputación de la cual goza el cristiano Arlaxa reitera: «me incita y mueve el deseo / de velle» (vv. 1136-1137).

A pesar de todo, la mujer no llega a prendarse realmente del cautivo cristiano⁵⁰, porque el personaje femenino destinado a casarse con Fernando es Margarita. Esta, a su vez, se ha enamorado del gallardo español sin conocerlo y, acompañada por su ayo Vozmediano, va en su búsqueda en tierra mora disfrazada de hombre, dispuesta a portarse de forma parecida a lo que hace Bernardo en *El amigo hasta la muerte*, es decir, a sacrificar su libertad por amor del varón:

Sabré cautiva de quien
me cautivó sin sabello,
pensando de hacerme bien;
daré al moro perro el cuello
porque a mi alma me den. (vv. 1548-1552)⁵¹

La joven e ingenua Margarita revela pronto su identidad, y, a finales de la II jornada, traba amistad con Arlaxa, la cual, tras escuchar su historia, reconoce de forma explícita su experiencia común:

Cristiana, de tu dolor
casi siento la mitad;
que tal vez curiosidad
fatiga como el amor.
Y al que te enciende en la llama
de amor con tantos extremos,
como tú, le conocemos
solamente por la fama. (vv. 2310-2317)⁵²

⁵⁰ Ver Stapp, 1978: 262: «El deseo de verle que la fama de su gallardía ha despertado en la bella mora no merece llamarse amor [...] en ningún momento se declara enamorada Arlaxa. Antes, ella misma identifica la curiosidad como el motivo de su irracional deseo».

⁵¹ Más adelante, en el momento en que resulta presa, Margarita subraya cómo ha conseguido su objetivo: «Mas no puedo retirarme / ni pelear, y he de darme / de cansado a moras manos» (vv. 1837-1839), y en la III jornada reconoce: «La fama de su cordura / y valor es la que ha hecho / la herida dentro del pecho» (vv. 2342-2344).

⁵² Con mucha razón los críticos han insistido en la relevancia que reviste el concepto de fama en esta comedia cervantina; ver al respecto, Correa, 1959: 290: «En esta comedia el protagonista, Don Fernando de Saavedra, es la personificación de la Fama misma en el plano individual»; Zimic, 1975: 67-68: «[Fernando] es el verdadero

El motivo del amor por fama, tan desarrollado en la comedia cervantina, se elabora asimismo en *El amigo hasta la muerte* a través del personaje de Ángela, la cual se ha prendado de don Sancho por culpa de su hermano Bernardo quien, además de hacerle un retrato halagador y atractivo del galán, se lo ha presentado personalmente, tal como la joven revela en el acto de apertura al gracioso Guzmán:

Reportárase en traelle,
acortara en alaballe
y no me enseñara a amalle
ni diera ocasión de velle. (vv. 197-200)

Adviértase que la amistad de las dos mujeres protagonistas de *El gallardo español* es análoga a la relación que vincula a Ángela y Julia en la obra lopesca, con la diferencia que estas desempeñan un papel secundario.

También, en la narración que Margarita hace de sus desventuras sale a relucir un detalle similar a lo que ocurre a la Ángela del Fénix: tal como esta acaba casándose con don Sancho, que es el matador de su hermano Federico, la dama cervantina se une a Fernando, que había herido a su hermano Juan en una pendencia⁵³. Apuntemos que en este suceso Blanca de los Ríos ve un reflejo de la marcha de Cervantes a Italia en 1569, llegando a identificar en clave extratextual a don Fernando, Margarita y Vozmediano respectivamente con el alcalaíno, su esposa y su suegro⁵⁴.

Lo cierto es que la proyección autobiográfica es un elemento común ulterior entre esta pieza y *El amigo hasta la muerte*. Así como en la comedia de Lope tanto Bernardo como don Sancho revelan su función de máscaras metateatrales, en *El gallardo español* el protagonista aparenta ser un *alter ego* dramático del escritor a partir del apellido: Saavedra⁵⁵. Es notorio que las comedias de

protagonista de la obra y su afán de fama, gloria y honor constituye el tema fundamental, mientras todos los otros elementos en la obra incluso las referencias históricas, tan solo sirven para definirlo claramente»; Stapp, 1978: 263: «hay varios tipos de fama en esta obra».

⁵³ Cuenta Margarita: «Quedé, si mal no me acuerdo, / en una mala respuesta / que dio mi bizarro hermano / a un caballero de prendas, / el cual, por satisfacerse, / muy malherido le deja», para luego informar que su ayo «quisiera / que el caballero que tuvo / con mi hermano la pendencia, / fuera aquel que me alcanzara / por su legítima prenda, / porque eran tales las tuyas, / que por extremo se cuentan» (vv. 2183 ss).

⁵⁴ Ríos, 1910: 147-151; subrayemos que la estudiosa recoge y amplía una sugerencia de Nicolás Díaz de Benjumea, especificando: «olvida Benjumea que Cervantes se personifica en el *Persiles* en otro Gallardo español, tan semejante a él, o acaso más, que el de la comedia»; en todo caso, admite: «Hallar la proporción en que la *verdad* se mezcla con la *fábula* en las obras cervantinas, y saber discernir la una de la otra, es tarea difícil y arriesgadísima».

⁵⁵ Observa al respecto Albuisech, 2004: 334: «Cervantes viajó a Orán en 1581 y, como señala Angel Valbuena Prat, no ha faltado quien haya sugerido que el personaje central de la comedia, don Fernando de Saavedra, comparte más que el apellido con su creador»; lo mismo hace Abi-Ayad, 2008: 239: «En algunos casos, don Fernando resulta algo parecido al propio autor y ciertos aspectos autobiográficos aparecen en este personaje tal como la valentía y el heroísmo que demostró Cervantes en la batalla de Lepanto en 1571»; al parecer, el único estudioso que niega rotundamente la

tema morisco presenten reminiscencias del cautiverio cervantino⁵⁶. Además, todos los estudiosos concuerdan en que esta pieza se remonta a la segunda época teatral del escritor⁵⁷, posterior a su regreso de la mala experiencia en el norte de África. Bien mirado, la obra parecería fruto de unas estrategias de autopromoción muy parecidas a las que Lope pone en práctica una y otra vez en sus comedias; es decir, Cervantes-don Fernando exalta su figura aludiendo al heroísmo demostrado en tierra mora para que los poderosos que hubieran asistido al espectáculo se recordaran de él concediéndole un puesto o cuanto menos otorgándole el reconocimiento oficial de sus méritos militares, pero por desgracia esta pieza, a la par que las demás de la segunda etapa, no se llegó a representar. Tal vez es por esta razón que lo que Cervantes, por lo general, más se empeña en parodiar de la escritura de Lope es la dimensión autobiográfica con su inherente función autopromocional, amargado por el hecho de que a él le había resultado imposible aprovecharse de la dimensión pública del teatro *pro domo sua*.

A la luz de lo expuesto, me parece evidente que los relevantes paralelismos rastreados entre las dos comedias no pueden ser fruto del azar, remitiendo a una contaminación directa. Aunque siempre quede la posibilidad de alguna fuente común, la atención que ambos escritores muestran constantemente para con las respectivas creaciones induciría a hipotetizar sin más un diálogo intertextual concreto, sobre todo considerando que, por lo visto, las piezas son eslabones de la cadena textual que elabora el tema de los dos amigos, tan relevante en la escritura de ambos ingenios. Es lícito entonces preguntarse: ¿Quién imitó a quién?

Ya sabemos que el alcalaíno, cuando volvió a cimentarse con el teatro, no tuvo más remedio que acercarse al arte dramático del Monstruo de la Naturaleza que ya imperaba con su monarquía cómica. Entre otros elementos significativos a este respecto mencionemos la presencia de un gracioso⁵⁸, la figura de la mujer vestida de hombre y una serie de referencias ariostescas que, como se sabe, ven en el primer Lope el mayor intérprete español, tanto en el teatro como en la poesía⁵⁹. A

identificación entre don Fernando y Cervantes es García Martín, 1980: 220: «Si esta conjetura fuera cierta, cosa que dudamos, Cervantes pecaría de engreído y presuntuoso al retratarse en un personaje tan cargado de fantasía».

⁵⁶ Schevill y Bonilla, «Introducción», en Cervantes, *Obras completas*, 1922: 72-73.

⁵⁷ Entre otros, Buchanan, 1938: 38, indica como años posibles para la redacción el periodo 1600-1606; Ruffinatto, 1971: 19, se limita a asignar la comedia genéricamente a la segunda época del teatro cervantino; Zimic, 1992: 92, no toma partido afirmando de soslayo que «es de fecha incierta»; tan solo Cotarelo y Valledor, 1915: 63, la había situado en una fecha temprana como 1594.

⁵⁸ Ver Ruffinatto, 1971: 68: «Che proprio all'influsso di Lope si debba la presenza del personaggio comico, o gracioso, nelle otto commedie della seconda epoca cervantina è cosa risaputa»; a este respecto, el mismo crítico, 2003: 369, puntualiza: «Cervantes no consigue integrar la figura del gracioso en su teatro de la segunda época dándole una dimensión lopesca: los distintos Buitrago, Sacristán y Madrigal desarrollan su papel cómico en total autonomía sin convertirse en ningún momento en interlocutores permanentes de los otros personajes, de los personajes serios para entendernos».

⁵⁹ Sobre este aspecto, ver mi estado de la cuestión en Trambaioli, 2004b: 298-303.

dicho propósito, apuntemos que Arlaxa resulta connotada con rasgos de Angélica⁶⁰, en primer lugar porque es objeto del amor y admiración de varios hombres (Alimuzel, Nacor, y los reyes del Cuco y Alabez), y en segundo lugar por los términos poéticos con que Alimuzel describe su dependencia de ella como si de Medoro se tratara: «[...] es reina de la hermosura, / de quien soy humilde esclavo» (vv. 165-166)⁶¹.

Otro detalle que cabe leer como eco del *Furioso* es el episodio en que Alimuzel herido es curado por Arlaxa, tal como el moro en persona nos informa en la siguiente réplica:

El remedio que aplicaste,
bella Arlaxa, de tu mano
fue tal, que en él te mostraste
ser un ángel soberano
que a la vida me tornaste. (vv. 2043-2047)

Esta interpretación lírica del personaje por parte de Cervantes depara un dato importante a la hora de determinar la temporada en que posiblemente se debió de componer la comedia, ya que cuando estalla la guerra contra Lope el autor del *Quijote* recurre a la materia ariostesca, y sobre todo al episodio del pastoral albergue, deformándola en clave grotesca con el objetivo de parodiar la lectura que el Fénix había ofrecido de la misma en su poema juvenil *La hermosura de Angélica* y en algunas piezas tempranas, creando así la quinta edad del personaje, para parafrasear una sugerente fórmula de Ruffinatto⁶².

Pero ya es hora de ir resumiendo para intentar sacar algunas conclusiones de todos los datos que acabamos de espigar. *El amigo hasta la muerte* de Lope y *El gallardo español* de Cervantes comparten un número relevante de elementos temáticos y teatrales, pero ninguna de las dos comedias presenta una dimensión paródica de corte satírico en relación con la escritura ajena, lo

⁶⁰ Ya Zimic, 1992: 97, había subrayado la conformación de Arlaxa sobre el modelo paradigmático de Angélica, extendiendo el patrón ariostesco a otros personajes de la comedia: «Tanto por su carácter, en cuanto éste se delinea, como por el papel que desempeñan, los personajes de *El gallardo español* se revelan claramente como contrapartes de algunos de los más notorios del ciclo carolingio: Roldán-D. Fernando [...]».

⁶¹ No me parece nada secundario que en *La hermosura de Angélica* de Lope la princesa del Catay gane una competición de belleza, resultando por ende una «reina de hermosura».

⁶² Ruffinatto, 2008; ver mi propia interpretación en Trambaioli, 2012b: 113: «Cervantes decide parodiar la Angélica lopesca –dentro de su ya complejo diálogo intertextual con las octavas de Ariosto– determinando la entrada del personaje en la última edad de su existencia literaria, la del tratamiento grotesco que determina la muerte del mismo, para seguir utilizando el atinado marbete empleado por Ruffinatto, aunque, en mi perspectiva, ya no se trata de la cuarta edad, sino de la quinta. Ante todo, lo hace en el *Quijote*, donde no sólo ahonda en la caracterización degradada de la princesa del Catay y de Medoro, sino que se niega a reconocer la aportación lopesca en el ámbito de la poesía narrativa [...] Pero la operación paródica más compleja Cervantes la lleva a cabo en una pieza, *La casa de los celos*, cuyo título puede referirse perfectamente al pastoral albergue».

cual remitiría en ambos casos a una composición anterior al momento de la ruptura definitiva de las relaciones personales.

Las influencias parecen genéricamente recíprocas, pero a la hora de determinar quien entabla el diálogo intertextual, si es que Lope con su comedia pretende realmente celebrar la amistad con el alcalaíno según la dimensión metateatral parecería sugerir, diríase que es el Fénix quien decide juntar la evocación del cautiverio a un motivo del tema de los dos amigos para rendir un homenaje no solo personal sino también literario a Cervantes, tal como ya había hecho con *Los cautivos de Argel*. No deja de ser llamativo que en ambos casos de imitación Lope aprovecha comedias de ambientación morisca.

Se podría objetar que Lope difícilmente podía conocer una comedia que no se había representado nunca. Siempre cabe la posibilidad de que en el prólogo de su edición de las *Ocho comedias* Cervantes mienta con intencionalidad polémica al decirnos que publica unas piezas que ningún autor de comedias quiso poner en escena por culpa del predominio lopesco. Verdad es que la factura dramática de sus obras muestra tener en cuenta las exigencias y resortes de los teatros públicos, según oportunamente hace notar Shergold⁶³.

Por supuesto, a falta de datos extratextuales que confirmen este presunto episodio positivo en las tempranas relaciones entre Lope y Cervantes, solo nos queda lo que nos dicen los textos, siendo lo demás puras conjeturas, pero a mí no me cabe la menor duda de que *El amigo hasta la muerte* remita en varios niveles a la persona y a la escritura de don Miguel, remontándose a una época más temprana de la tradicionalmente indicada por la crítica. Quizás el madrileño compuso esta pieza en los mismos años de *La viuda valenciana* (1595-1599), donde se engasta otra referencia elogiosa al manco de Lepanto⁶⁴. Una razón ulterior para adelantar la fecha de composición estribaría en que la cronología interna a *El amigo hasta la muerte* remite al periodo final del reinado de Felipe II, tal como subraya puntualmente Badía Herrera⁶⁵. Así, pues, por todo lo dicho, la fecha aproximada sería 1599-1604, es decir, posteriormente a la publicación del *Guzmán de Alfarache*, y antes de la ruptura con Cervantes.

Bajo esta luz, dicha comedia lopesca descollaría por ser un testigo precioso, aunque oblicuo, de hasta qué punto el Fénix es un atento receptor de la escritura ajena, incluso de la de un autor que no estaría en condiciones de hacerle ninguna sombra en el panorama teatral de la época.

⁶³ A propósito de las *Ocho comedias* cervantinas, escribe Shergold, 1967: 231: «Although these are said never to have been performed, Cervantes was nevertheless mindful of contemporary stage conditions when he wrote them. In both *Los baños de Argel* and *El gallardo español*, the upper gallery represents the walls of a town, and in the latter play there is an assault with scaling ladders similar to that found in various plays by Lope and other writers, and in Cervantes' own *Numancia*».

⁶⁴ Dice el librero Otón en *La viuda valenciana*: 162, vv. 846-851: «Aquéste es *La Galatea*, / que si buen libro desea, / no tiene más que pedir. / Fue su autor Miguel Cervantes, / que allá en la Naval perdió / una mano».

⁶⁵ Badía Herrera, «Prólogo», en ed. cit.: 7.

Y concluyo formulando una hipótesis intrigante: no conocemos las razones que provocan la enemistad entre Lope y Cervantes; tampoco sabemos si este curioso homenaje dramático consigue el efecto contrario, contribuyendo a enfriar la amistad. ¿Podríamos tal vez conjeturar que a don Miguel debió disgustarle el hecho de que el Fénix juntara en esta obra el homenaje a su persona y escritura al tributo reservado a Mateo Alemán?

Sea como fuere, puesto que *El amigo hasta la muerte* y *El gallardo español* forman parte del repertorio que elabora el tema de los dos amigos, ¿sería tan descaminado pensar que la disolución de este tópico narrativo en la *novella* del *Curioso impertinente*, señalada certeramente por Avelar-Arce, no se explica tan solo por razones estéticas, sino también por unas motivaciones metaliterarias relacionadas con la degeneración de la relación amigable con el madrileño? Al fin y al cabo, esta no sería sino una de las muchas piezas del rompecabezas antilopesco que, a partir de los paratextos, el alcalaíno construye sutilmente a lo largo y a lo ancho del *Quijote*. Lo que explicaría, al menos en parte, el por qué el Fénix, pese a todo, sigue mencionando en términos positivos *La Galatea*, novela que encierra la versión cervantina modélica del tema de los dos amigos, en ese fragmento del III acto de *La dama boba* que además de ser una beligerante respuesta de corte metaliterario al escrutinio de la biblioteca del ingenioso hidalgo manchego, bien podría revelarse una picada reacción a la parodia de su hiperbólico homenaje teatral⁶⁶.

⁶⁶ Notemos que en ese catálogo bibliográfico que corresponde a la librería de Nise *La Galatea* se menciona inmediatamente después de las *Rimas* del propio Lope; de paso señalo que en una microsecuencia del II acto, Laurencio y Liseo, rivales o cómplices según las distintas fases del enredo, declaran la ejemplaridad de su amistad: «Yo seré vuestro Pilades», afirma el primero, y el segundo contesta: «Yo, Orestes» (v. 1647).

Obras citadas

- ABI-AYAD, Réda, «*El gallardo español: entre realidad histórica y ficción literaria*», *Iberoamérica Global*, 1.3, 2008: 237-245.
- ALBUISECH, Lourdes, «“Mezclar verdades con fabulosos intentos”: metateatro y aporía en *El gallardo español* de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 36, 2004: 329-344.
- ALONSO, Dámaso, *En torno a Lope. Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios*, Madrid, Gredos, 1972.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Editorial Gredos, 1965.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, «El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria)», en *Deslindes cervantinos*, Madrid, Ed. de Historia, Geografía y Arte, 1961: 163-235.
- BUCHANAN, Milton A., «The works of Cervantes and their dates of composition», *Transactions of the Royal Society of Canada*, Section II, 32, 1938: 23-39.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge. Une théâtre à naître*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.
- *Cervantes*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.
- CASTRO, Américo y RENNERT, Hugo A., *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, reed. Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Anaya, 1969.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El gallardo español*, en *Teatro completo*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987: 15-106.
- *Obras completas*, t. VI, *Comedias y entremeses, poesías sueltas*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, 1922.
- *Rinconete y Cortadillo*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, RAE, 1920.
- CORREA, Gonzalo, «El concepto de la fama en el teatro de Cervantes», *Hispanic Review*, vol. 27. 3, 1959: 280-302.
- COTARELO Y VALLEDOR, Armando, *El teatro de Cervantes. Estudio crítico*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- GIL-OSLÉ, Juan Pablo, *Amistades imperfectas: de la tradición a la modernidad con Cervantes*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- GRANJA, Agustín de la, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en *Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995: 225-254.
- MACCURDY, Raymond, «The Bathing Nude in Golden Age Drama», *Romance Notes*, 1.1, 1959: 36-39.

- MORLEY, S. Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- y TYLER, Richard W., *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, I, Madrid, Editorial Castalia, 1961.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Cervantes y Lope de Vega: historia de una enemistad y otros estudios cervantinos*, Barcelona, Octaedro, 2006.
- RICO GARCÍA, José M., y SOLÍS DE LOS SANTOS, J., «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo», *Anuario Lope de Vega*, 14, 2008: 231-264.
- RÍOS, Blanca de los, *Del Siglo de Oro*, Madrid, [s. n.], 1910.
- RUFFINATTO, Aldo, *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervante e Lope de Vega)*, Torino, G. Giappichelli Editore, 1971.
- , «El arte viejo de hacer comedias y fracasar», *Theatralia, El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario*, ed. Jesús G. Maestro, Vigo, Mirabel Editorial, 2003: 361-373.
- , «Las edades de Angélica», en *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, ed. José Manuel Martín Morán, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2008: 151-189.
- SHERGOLD, Norman D., *A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- STAPP, William A., «El gallardo español: la fama como arbitrio de la realidad», *Anales Cervantinos*, 17, 1978: 123-136.
- TOMILLO, D. Atanasio, y PÉREZ PASTOR, D. Cristóbal, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1901.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «La trayectoria poética del motivo del baño en Lope de Vega: de *La hermosura de Angélica* al *Laurel de Apolo*», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 20-24 de julio de 1999)*, ed. C. Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001: 1275-1285.
- , «Una protocomedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en *Cervantes y su mundo*, ed. Kurt y Eva Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2004a, vol. 1: 407-438.
- , «El primer Lope y el teatro de inspiración ariostesca (con un estudio de *Los celos de Rodamonte*)», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 7, 2004b: 11-38.
- , «Diálogos intertextuales en *El laberinto de amor* de Cervantes (Ariosto y Lope)», *Anuario de Estudios Cervantinos. Cervantes entre dos Siglos de Oro: de La Galatea al Persiles*, III, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007: 93-108.
- , «Las dobles bodas reales de 1599: la construcción del Lope-personaje entre autobiografía y autopromoción política», en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro. (II*

- Seminario GLESOC, Universidad Complutense de Madrid, 17-18 de diciembre de 2007*), ed. Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo, Madrid, Visor Libros, 2009a: 167-191.
- , «Lope de Vega y la casa de Moncada», *Criticón*, 106, 2009b: 5-44.
- , «Las dobles bodas reales de 1615: el triunfo del Lope-personaje sobre el Lope cortesano», *Bulletin of Hispanic Studies*, 87. 7, 2010a: 755-772.
- , «Lope *in fabula*: el Fénix pintado por sí mismo en el marco dramático de su teatro cortesano», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo, Madrid, Visor Libros, 2010b: 537-563.
- , «“Aquí, Senado, se acaba...”: normas implícitas y rasgos dramáticos del teatro de cámara de Lope de Vega», en *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all «Arte Nuevo»*, ed. Giulia Poggi y Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2011a: 185-198.
- , «Una pulla contra Miguel de Cervantes en *El animal de Hungría* de Lope de Vega», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011b, vol. 3: 457-466.
- , «Bernardo del Carpio y los comienzos de la autopromoción del joven Lope de Vega», en «*Callando pasan los ligeros años...*»: *El Lope de Vega joven y el teatro antes de 1609*, ed. Héctor Briosos Santos, con la colaboración de Alexandra Chereches, Madrid, Liceus, 2012a: 69-90.
- , «La resemantización en las tablas de un episodio del *Furioso*: el pastoral albergue», en *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, ed. Valentina Nider, Trento, Università degli Studi di Trento, 2012b: 99-128.
- , «El peregrino de amor en Lope y Góngora: entre competición literaria y mecenazgo», en prensa.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El amigo hasta la muerte*, en *Obras de Lope de Vega, XI*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1929: 320-364.
- , *El amigo hasta la muerte*, ed. Josefa Badía Herrera, en *Comedias. Parte XI*, Barcelona / Madrid, Prolope / Gredos, 2012, vol. 2: 1-175.
- , *Epistolario*, ed. A. de Amezúa, vol. III, Madrid, RAE, 1989.
- , *La dama boba*, ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, Barcelona / Lleida, PROLOPE, UAB / Editorial Milenio, 2007, vol. 3: 1293-1466.
- , *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001.

- WARDROPPER, Bruce W., «Comedias», en *Suma Cervantina*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce y Edward C. Riley, London, Tamesis Books, 1973: 147-169.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, «El cautiverio en la obra cervantina», en *Homenaje a Cervantes*, ed. F. Sánchez Castañer, Valencia, Mediterráneo, 1950, vol. 2: 237-256.
- ZIMIC, Stanislav, «El libro de caballerías de Cervantes (*El gallardo español*)», en *Acta Neophilologica*, 1975, 8: 3-46.
- , *El teatro de Cervantes*, Madrid, Editorial Castalia, 1992.
- ZUGASTI, Miguel, «Presencia de un motivo clásico en Calderón: el galán que renuncia al amor de su dama en favor de un amigo o vasallo», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 11-13 de junio de 2000)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elenea E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001: 155-185.

THE DUKE OF ALBA: THE IDEAL ENEMY

Daniel R. Horst
Rijksmuseum
Museumstraat 1
1070 DN Amsterdam
d.horst@rijksmuseum.nl

RESUMEN: En este trabajo voy a presentar cómo la imagen de Fernando Álvarez de Toledo, III Duke of Alba (1507-1582) ofrecida por los propagandistas neerlandeses durante la Revuelta holandesa se corresponde con antiguos estereotipos holandeses sobre los españoles en general. El duque de Alba es ampliamente criticado por su orgullo, un pecado más claramente visible en la estatua de su figura erigida en Antwerp en 1571. La conexión entre Alba y el vicio de orgullo se usa reiteradamente en la propaganda holandesa anti-española durante el gobierno del duque de Alba en las Provincias Unidas pero igualmente permanece como un tema popular con algunos ejemplos de textos menos conocidos de este período que tratan sobre el duque de Alba. Finalmente mostraré cómo el nombre del duque de Alba vive todavía en la lengua holandesa.

PALABRAS CLAVE: Fernando Álvarez de Toledo (Duque de Alba), propaganda visual, Revuelta holandesa, Guerra de Ochenta Años, estereotipos españoles.

ABSTRACT: This article I will show how the image Fernando Álvarez de Toledo, III Duke of Alba (1507-1582) portrayed by Netherlandish propagandists during the Dutch Revolt corresponds with older existing Netherlandish stereotypes of the Spanish people in general. The duke of Alba is widely criticized for his Pride, a sin which most clearly visible in the statue of himself which the duke erected in Antwerp in 1571. The connection between Alba and the vice of Pride is used over and over again in Dutch anti-Spanish propaganda during Alba's reign in the Netherlands but also remains a popular theme well into the seventeenth, eighteenth and even nineteenth centuries. I will illustrate this popularity with some examples of less well-known Dutch prints from these periods dealing with the duke of Alba. Finally I will show how the duke of Alba's name still lives on in modern day Dutch language.

KEY WORDS: Fernando Álvarez de Toledo (Duke of Alba), Visual propaganda, Dutch Revolt, Eighty Years' War, Spaniards stereotypes.

Fernando Álvarez de Toledo, 3rd Duke of Alba (1507-1582), holds the questionable reputation as the Spaniard figuring most prominently in Netherlandish propaganda from the period of the Dutch Revolt (1568-1648), also known as the Eighty Years War. The role of the duke of Alba in the Black Legend (*Leyenda negra*) is well-known¹. In this article I will illustrate several of notable aspects of the characterization of Alba in some less and some more familiar Dutch propaganda images published during the war and show how the duke in

¹ For an overview of the development of the Black Legend during the Dutch Revolt, see: Swart, 1975.

the following centuries remained a easily recognizable symbol of Spanish arrogance and cruelty².

As an introduction, and to set the tone on Alba's reputation in the Netherlands, it is illuminating to recall an anecdote the Netherlandish artist and art-historian Karel van Mander conveys in his famous *Schilder-boeck*, a volume of the lives of Netherlandish artists first published in 1604. The anecdote concerns the painting of a portrait of the duke by the Antwerp painter Willem Key (ill. 1)³. Van Mander tells us that Willem Key overheard the duke while posing for his portrait in 1568 confirm to a member of the Council of Troubles the death sentences of the Dutch counts of Egmont and Horne. As a supporter of these noblemen Key was so shocked that he fell ill and died shortly after. Van Mander also mentions another possible reason for the sudden death of the painter: others say that the painter while painting was so shocked by the cruel countenance of the duke that he instantly fell ill and died⁴.

This little story can present the correct perspective in which the objects which will be further discussed below should be seen.

Early stereotyping of the Spanish people can be found in the writings of the Flemish traveler and writer Nicolaes Cleynaerts or Clénardus (1493-1542) who travelled through Spain in 1535 and whose journals were first published in Latin in 1550 and summarized in 1706 under the Dutch title *Naauw-keurige voyagie, van Nicolaas Clénard, hoog-leraar in d'Academie tot Leuven, door Vrankrijk, Spanjen en Portugaal, na Africa; gedaan in het jaar 1535, en vervolgens. Handelende beknoptelijk van de wellustigheyd der Franssen, de armoede, en belacchelijke grootsheyd der Spanjaarden en Portugysen [...]*⁵.

According to this Dutch title Clénardus writes that the book will deal, among other things, with «the poverty en ridiculous grandness of the Spaniards and Portuguese». In his journal Clénardus complains of the scanty meals and inhospitality he encounters in the Castilian inns which he visits. Even the meals the nobles enjoy are meager and consist merely of such staples as bread and water, carrots and turnips. For this reason he calls the Spaniards *rapphanofages*, «eaters of turnips». At the same time he notices in contrast to this poverty a laziness combined with misplaced arrogance and pride⁶. This haughtiness seems to be the main characteristic attached to the Spanish people from the middle of the sixteenth century onwards.

In both religious and humanist circles the Netherlands the sin of Pride was seen as the source of all other vices. In allegorical parades and print series from Antwerp in the 1560's the sin Pride is shown in the cycle of human activity to be the driving force in the downfall of man. Pride leads to Envy, Envy leads to War and War leads to Poverty, after which things take an upturn with Poverty leading to Humility which begets Peace whose rewards Wealth and Prosperity in turn lead to Pride starting the whole cycle over again. An engraving by

² The most important sources on the duke of Alba in Dutch propaganda pamphlets and prints are: Geurts, 1956, Becker, 1971: 75-115, Tanis and Horst, 1993, Van Nierop, 1995 and especially Horst, 2003 and Arnade, 2008: 166-211. The most recent biographies of the duke include Kamen, 2004; and Fernández Álvarez, 2007.

³ Jonckheere, 2011: 107-110. The original portrait by Willem Key in the Dukes of Alba Collection in the Palacio de Liria, Madrid. See Ribot and Herrero, 1998: 378, n. 190. The copy in the Rijksmuseum is an anonymous seventeenth-century copy.

⁴ Van Mander, 1604: fol. 232v-233r.

⁵ Also known as Clénard or Clénardus. First Latin edition: *N. Clénardi Peregrinationum ac de rebus machometicis epistolae elegantissimae*. Petrus Phalesius, Lovanii, 1550.

⁶ Meijer Drees, 1997 quotes from Clénard, 1706, column 2.

Cornelis Cort after a design by Maarten van Heemskerck in the printseries *Circulus Vicissitudinis Rerum Humanarum*, published by Hieronymus Cock in Antwerp in 1564, shows the triumphal chariot of *Superbia* (Pride) as it figured in the Antwerp civic parade *Ommegang* of 1561 (ill. 2)⁷. Pride carries a mirror and peacock feather as her attributes, her chariot is driven by *Contemptus* (Contempt) and other vices such as *Inobedientia* (Disobedience), *Derisio* (Derision) and *Iactantia* (Boastfulness) follow on foot. *Invidia* (Envy) sits at Pride's feet, gnawing on a human heart. These prints illustrate the reasoning in which Pride is seen as the main cause of war among men.

An anonymous German print from c. 1567 continues on the theme of the Spaniard's pride in contrast to his humble origins (ill. 3). This etching must be one of the earliest, if not the earliest of prints aimed against Alva's rule in the Netherlands (1567-1573)⁸. The image shows four soldiers from different nations. In the center a Spanish soldier stands beside the duke of Alva (*Albanus*) who defiantly stares out of the print at the beholder. On the left side is a German lansquenet (*Hoichtuitscher laness*) and on the right a Dutchman (*Hollander*). The print focusses on the changes which have taken place in the Netherlands since the arrival of Alva in 1567. The German mercenary is dressed in rags and complains that once he could make a good living, but now with the arrival of the Spanish army he has become unemployed and poor: «now the duke of Alva teaches us the beggar's trade». With the arrival of Alva's army in the Netherlands many German mercenaries in the service of the governess Margaret of Parma were made redundant. The Dutchman also has a complaint. Once the Dutch used to be successful merchants on water and on land, «but now the enemy Alva has taught us how to make war». In the background are small figures of the German and the Dutchman, happy in their former professions. The Spaniard however has also undergone a transformation. He declares that in Spain they used to be men of low esteem, nothing more than weavers of fig baskets and chimneysweeps⁹. But now in Holland their status has changed for the better, here they are fine gentlemen and proud companions fighting for the papal cause. He is fashionably dressed in paned trunk hose and a plumed beret but at his feet lie a scraper, rope and chimney broom, symbols of his former profession as chimneysweep. To summarize: the governorship of Alva has brought negative effects on the lives of the German and the Dutchman but has proved to be a big improvement for the Spaniard.

The duke of Alva makes an symbolic reappearance in an interesting and surprisingly original print which dates from c. 1580, seventeen years after Alva's departure from the Netherlands in 1573 (ill. 4)¹⁰. In a coastal landscape the Dutch lion armed with a spiked club defends a fenced off piece of land. This enclosed space of a *hortus conclusus* is a traditional iconographic motive of biblical origin where it is connected with divine protection and inviolability. The usage of this motive during the revolt as the *Hollandse Tuin*, the Dutch Garden, is still connected to the divine protection of a righteous cause¹¹. Here it stands for the liberated province of Holland. The flags of liberated cities in the province of Holland are attached onto the fence, the coat of arms of William the Silent, prince of Orange, adorns the

⁷ Veldman, 1986: 47-57; *The New Hollstein: Cornelis Cort*, part 2, p. 50, nr. 23.

⁸ Muller, 1863-1882, part 4: 64, no. 525B; Horst, 2003: 63-66, 313, ill. 11. Although the print bears the handwritten later added date 1573 the content of the print makes a creation date around 1567 more plausible.

⁹ «Weavers of fig baskets» and «chimneysweeps» are used as derogatory terms for Spaniards in several of the Beggars' songs, see Kuiper 1924-1925, part 1: no. 84 (1573), 194 (commentary), no. 114 (1576), p. 261, no. 115 (1576), 263; and Horst, 2003: 65, 105 (notes 6-7).

¹⁰ Muller, 1863-1882, part 1: 93, no. 701; Horst, 2003: 288-292, 361, ill. 94. Date based upon the towns depicted as liberated, Oudewater being the latest in 1580.

¹¹ For the development of the motive of 'the Dutch Garden' see Winter, 1957. Also Ribot and Herrero, 1998: 274, no. 79.

gate. The lion defends the freedom of his country against an army of Spanish pigs which swarms over the countryside. Many pigs have turnips tied to their backs and some are armed with swords. In the foreground a sow wearing a crucifix tows a litter of piglets behind her. Several pigs are mating with each other, in the background a boar mounts an ass who continues grazing as if nothing is happening. In the first line of the Dutch inscription the pigs are identified as *Spaensche Beeren*, Spanish Boars. The Dutch verse under the image translates as follows:

Stop rooting in my garden Spanish boars
 Turn your pig's back around and leave
 Or my Beggar's bludgeon will teach you a lesson
 It will break your head or stretch your neck
 The noble prince [of Orange] who you tried to fool
 Will fight you on sea and on land
 Leave with your dirty sows and your piglets
 Run rogues run, or the Beggars will force you to.

Significantly one pig the right of the image carouses with a checked banner, the flag of the duke of Alva. This flag is the only specific individual reference to any Spaniard in the print, the duke is not mentioned in the inscriptions. Evidently in 1580 Alva and not king Philip II nor the current governor Alexander Farnese was still the most recognizable symbol for referring to Spanish enemy.

The use of the word pigs as a term of abuse for Spaniards in pamphlets and songs is well-known, but images of such are more rare¹². In this print all the warring parties are depicted as animals. The geese on the left are the *Watergeuzen* (Sea Beggars) fighting from boats which bear the names of the major cities in the province Zeeland. In this context the choice to use pigs to symbolize the Spaniards in negative way seems logical. The conspicuous use of turnips in the image is striking. Is it too far stretched to see a link here with Clenardus' description of the Spaniards as «eaters of turnips» as we have seen above?

At this point I would like dwell a bit longer on the issue of the duke of Alva and the Spanish pride. In 1571 the duke of Alva had a statue of himself erected in the fortress in Antwerp (ill. 5). The bronze statue was made by the sculptor Jacques Jonghelinck and the Spanish humanist Benito Arias Montano was responsible for the iconological program¹³. The statue was cast from the bronze of the cannon captured by Alva in his victory over the rebel troops led by count Louis of Nassau, prince William of Orange's brother, in the battle of Jemmingen in July 1568. In this sense the statue could be regarded as a trophy of war. The statue was thus meant to celebrate the duke's crushing of the rebellion, iconoclasm and heresy and to emphasize his role as a strong and pious leader. Contemporaries on both sides were however quick to condemn the monument as proof of Alva's foolish personal pride and vainglory. For wasn't Alva merely doing his duty in the service of the king? Alva was glorifying himself and thus usurping the king's authority, for all deserved praise should surely come to the glory of the highest ruler, and not to his servant.

A large and iconographic complex print condemns the pride of the duke (ill. 6)¹⁴. In the image the iconography of the statue is reversed. Where in the original statue Alva defeats

¹² For the origin of «pigs» as a term of abuse for Spaniards see Swart, 1975, pp. 46-47 and Meijer Drees, 1997: 96.

¹³ On the statue, its commission and maker see Smolderen, 1996: 117-151. For the iconographic program and the statue's reputation see Becker, 1971: 75-115. Also Horst, 2003: 130-136 and Arnade, 2008: 198-203.

¹⁴ Muller, 1863-1882, part 4: 66, no. 569A; Horst, 2003: 130-134, 330, ill. 40, Arnade 2008: 207-209.

rebellion and iconoclasm, in the propaganda print he is shown trampling upon a widow and an orphan as well upon Justice and Truth. A flying horned devil wearing a papal tiara encourages Alva to continue in his good work and promises to reward him with riches. Time however tells the truth and condemns the mortal being for this foolish, arrogant and weak gesture against his divine creator. The blood of the innocent cries for vengeance and the duke's end is near. At the same time the foolishness of the statue is proven by having the opposite of its desired effect as it emboldens the Dutch in their armed struggle against the Spanish. The rebels find new courage as they literally retrieve their hearts and prepare to support the prince of Orange and his cavalry in the right of the image.

Although the controversial statue was destroyed several years after Alva's departure from the Netherlands, the ill reputation the statue acquired made Alva an easy target for the duke's enemies and remained a potent symbol of Alva's foolish pride in Dutch propaganda throughout the seventeenth and eighteenth centuries. In an historical dictionary of the Netherlands published in 1725 the lemma on the duke of Alva is not illustrated with a portrait, as are the Spanish king Philip II and other historical figures, but with an etching of the infamous statue (ill. 7)¹⁵. Here the statue is shown in a frame which is full of scenes and symbols which are meant to characterize and make clear the true nature Alva's government in the Netherlands: tyranny, inquisition, torture, executions and so forth.

After Alva left the Netherlands and returned to Spain in 1573 his successor as governor Luis de Zúñiga y Requesens, realizing very well the controversy the statue caused, decided to have it removed from the Antwerp citadel. What further became of the statue is not exactly clear, evidently it was smelted down sometime between February 1576 and March 1577 and the bronze reused for other purposes¹⁶.

One way or another later in the seventeenth century Alva's thumb, a fragment of the original statue, came into the possession of the eminent Dutch historian and poet Pieter Cornelisz Hooft. A print from 1719 shows the bronze thumb (ill. 8)¹⁷. Joost van den Vondel, Holland's most important poet from the seventeenth century, wrote a short poem about the thumb for his friend Hooft in which he cleverly makes use of Hooft's name (which means 'head' in Dutch) and the reversal of fortunes:

Your [he addresses Hooft] hand now plays with Alva's thumb
 But were he still in power
 His hand would have played with your head [Hooft]
 As with a ball in a game
 How brittle and fragile tyranny is!
 Once you [Alva] had the nation under your thumb
 Now your thumb only inspires this poem¹⁸.

The poem emphasizes the transient nature of earthly power and the foolishness of earthly pursuits such as fortune and fame. Unfortunately there is no information of the present whereabouts of the bronze thumb.

¹⁵ Muller, 1863-1882, part 1: 81, no. 569, *The New Hollstein: Philips Galle*, part 3: 219-221, no. 504, copy g. The print was published in: F. Halma, M. Brouërius van Nidek, *Tooneel der Vereenigde Nederlanden en onderhorige landschappen, geopent in een algemeen historisch, genealogisch, geographisch en staatkundig woordenboek*, Leeuwarden, H. Halma, 1725, part 1: fol. 298/299.

¹⁶ Smolderen, 1996: 50-54.

¹⁷ Muller, 1863-1882, part 4: 67, no. 570A; Becker, 1971: 108.

¹⁸ My translation. Vondel's poem dates from 1641. Sterck, 1927-1940, part 4 (1640-1645): 209.

In a print from 1748 which celebrates the centennial anniversary of the Peace of Münster in 1648 which ended the Eighty Years War, the statue of Alva returns (ill. 9)¹⁹. Central in the composition is the Netherlandish Maid. With symbols of Freedom in her right hand she gestures with her left hand towards three figures lying on the ground under her feet. These figures represent three aspects of the defeated enemy: slavery of the Netherlands under the Spanish reign, violent persecution of the protestants by the Catholic Church and the tyranny under the duke of Alva. But the tyranny of Alva is not portrayed by the duke himself but by the fragments of his broken statue. An enlargement of this detail shows that the printmaker was aware of the existence of fragment of the thumb, because it is clearly missing from Alva's hand (ill. 10).

There are many more examples of the use of Alva and his statue in Dutch propaganda. I would like to describe just one more of example of this usage.

An anonymous Dutch engraving celebrates the death of the Spanish governor Don John of Austria on the first of October 1578 (ill. 11)²⁰. The figure of Death on horseback shoots the fatal arrow which kills the governor who lies on the ground in the right side of the image. Under the feet of the horse lie the bodies of Death's previous victims in the Netherlands during years 1572-1577. They include Don John's predecessor Luis de Zúñiga y Requesens and other prominent Spanish military commanders and Catholic church leaders²¹. According to the printmaker all belong to a false and ungodly government and their death should be seen as righteous punishment by the hand of God. The inscriptions which are in Dutch and French contain many citations from the prophecies in the Old Testament. A verse at the bottom of the print summarizes the moral message the print seeks to deliver: all the worldly kings are in God's hands, He gives and takes for they are his servants.

The story of the Babylonian king Nebuchadnezzar in the Old Testament book of Daniel is given as an example of an ungodly and proud king who was cast from power and humiliated by God (*Daniel*, 4, 31-32). The printmaker draws a comparison between the duke of Alva and the fate of Nebuchadnezzar who was thrown from power and led to graze in a pasture as a wild animal. *Duck Dalbe* crawls on his knees with his ankles in fetters. A figure representing Conscience presents the duke a trough overflowing with blood in which two heads float and also offers him a clump of grass. The inscription here warns Alva that for all his bloodshed, to be saved he must follow the example of Nebuchadnezzar and humble himself and seek God's forgiveness. Otherwise he will be killed like Belshazzar. The link between Alva and Nebuchadnezzar is of course that both erected a statue, an idol against God. To be sure the beholder does not miss this similarity Alva's statue is pictured in the upper left hand corner. In front of it a group of men is gathered among whom we can recognize the counts of Egmont and Horne. This group most likely represents Alva's victims, the victims whose blood fills the trough held before the duke. One of the men points at the statue and mocks Alva by kicking his behind. The roles have been reversed: the victims witness the humiliation of their prosecutor. The statue is proof of Alva's foolish pride and ungodly ways for which he is now being punished.

¹⁹ Muller, 1863-1882, part 2: 173, no. 3961a.

²⁰ Muller, 1863-1882, part 1: 101, no. 794 and part 4: 82, no. 794a, Horst, 2003: 252-254, 354, ill. 81.

²¹ The other bodies are those of governor Requesens (signified here by his Dutch nickname *Grote Commandeur* = Mighty Commander, died 1576), the Spanish military commander Julian Romero (died 1577), the Italian military commander Chiappin Vitelli (died 1575), bishop of Antwerp Franciscus Sonnius (died 1576) and the inquisitor Pieter Titelmans of Ronse (died 1572).

The chance to identify Alva with Nebuchadnezzar was not lost on the prince of Orange either. In his letter *Sendbrief* to the king Philip of Spain in 1573 he makes the same comparison. Although the prince addresses the pamphlet to the king, the main purpose was to justify the revolt and to raise support for it in Germany²².

The humiliation of Alva returns in a similar fashion in a much later print probably made in 1817 or 1827 (ill. 12)²³. The print celebrates the anniversary of the freedom won by the Protestant Church in the Netherlands. On the left the defeated Spanish forces and the Catholic Church flee the country. The charred remains of a person burned at the stake for his faith slumps at the left border of the image as a reminder of the religious persecution of the Protestants in the Netherlands in the sixteenth century. The center stage is for prince William of Orange and the personification of the Protestant faith. The rays of a rising sun illuminate their group while the Catholics and Spaniards on the left remain in darkness.

On the right-hand side a strange monument can be seen. It is composed of two figures in armor standing upon the back of a third person, also in armor, who crouches upon the ground. In the features and clothing of this person it is easy to recognize the duke of Alva. If this person represents Alva then the two men standing on this back must be the counts of Egmont and Horne, the duke's two most important victims. Here we once again see a reversal of fortunes which is very similar to the one in the previous image. In the final outcome the victims triumph over their persecutor. The punishment of humiliation befits the proud aggressor. History vindicates the counts and presents their deaths as a sacrifice in the struggle for freedom in the Netherlands. It is significant to realize that this print proves that even in the nineteenth-century the duke of Alva was still considered to be the most recognizable and potent symbol of the Spanish tyranny in the Netherlands.

In many propaganda prints the duke of Alva is shown as a tyrant and oppressor of the Netherlands. In terms of propaganda the most successful early image of Alva as tyrant must be the engraving dated 1569 which is commonly known as 'the throne of Alva' (ill. 13)²⁴. Although the inscriptions are in German and French the subject of the print is the tyranny of Alva in the Netherlands. In this print the duke of Alva is shown sitting on a throne. At his feet the seventeen enslaved provinces of the Netherlands kneel in submission. A rope is tied around their necks which is attached to Alva's throne. The members of Alva's Council of Blood stand to the right of his throne. Positioned behind the throne are the dukes inspirers: the cardinal Granvelle and the devil. On the right-hand side of the image stand the dumbfounded and powerless members of the States-General, the representatives of the provinces. The scenes in the background show the horrors of war and religious persecution. In the center of the print space has been reserved for the beheading of the counts of Egmont and Horne in Brussels in 1568.

Over the years the composition of this print was copied in various different printed and painted versions. This composition returns some fifty years later in what must be by far the most widespread image of the duke of Alva. In this later version of Alva's throne dated 1622 we can see that all the main elements from the older image have been preserved (ill. 14)²⁵. However, the setting was been transformed into a much more realistic architectural

²² Geurts, 1978: 47-48, 208, Arnade, 2009: 207.

²³ Muller, 1863-1882, part 1: 96, no. 728.

²⁴ Muller, 1863-1882, part 1: 76-77, nos. 517-518, Sawyer, 2000; Van Nierop, 1995; Horst, 2003: 84-86, 319, ill. 21.

²⁵ Muller, 1863-1882, part 1: 76, no. 514 and part 4: 62, no. 514, Tanis and Horst, 1993: 62-63, no. 12, Ribot and Herrero, 1998: 274-275, no. 80, Sawyer, 2003: 181-186.

space. Alva now governs from a large palace hall which offers through a vaulted passage a view onto the Grote Markt in Brussels where the beheading of the counts of Egmont and Horne is taking place. The print seems to have been very popular. Many copies still exist, some of which were hand colored or printed on silk to be sold as a luxury item. Also at least twenty-two painted versions of this image are known, most of rather poor quality, as is the copy in the collection of Rijksmuseum, which is actually only a fragment with the left part of the painting with the throne of the Duke of Alva missing entirely²⁶. In the Getty Provenance Database there are at least four inventories from the years 1629-1678 which list a framed copy of the print meant to hang on the wall, as well as many of the painted copies of this scene²⁷.

This leads to the question why these images were so popular around the year 1620? The answer must lie in the fact that the Twelve Years Truce in the war with Spain came to an end in 1621, and the print which was published in 1622 can be seen as part of a propaganda campaign to rally support for Maurice, the prince of Orange, William's son and successor. In the debate between the prince and his supporters who wanted to continue the war on one side and the States-General who were in favor of continuing a peace agreement on the other side, the image was a reminder of how and why the war against the Spanish began. The duke of Alva is used as the symbol of the Spanish tyranny at its worst but is also proof that the Dutch were capable of beating the Spanish.

A last example shows how the duke of Alva's legacy has been preserved over the centuries even into modern times. In Dutch a tall wooden mooring-post for a boat is called a *duc d'Alva*, the French name for the duke of Alva but also the name commonly used for Alva in the Netherlands in the sixteenth-century (ill. 15). The usage probably originates from the Sea Beggars who saw a resemblance between the black and white stained wooden mooring post and the figure of the duke: tall and thin, with a stern face, dressed in dark clothes, with white or grey hair and beard²⁸. The joke being that when mooring their boat the sailors would throw a rope over the post as if throwing a rope around the duke of Alva's neck.

²⁶ The fragment in the Rijksmuseum is inv.no. SK-C-1551. Sawyer, 2003: 202-210, supplies a list of all known painted and printed versions.

²⁷ See the website of the Getty Provenance Index Databases. Print listings in Dutch inventories: *Een prent vande bloetraet van Duc d'Albe*, Adriaen van Beverwyck, 1629; *Een printbortgen van Duc'd Alba ende van d'Nederlandse Staten*, Jacob Andriess Wormbout, 1642; *Een printbort van Duc d'Alva met een ekenhoutte lijst*, Janneken Hendrix, 1648; *Een prent op sijde van Duck d'halva, met rollen*, Elisabeth Francken, 1678.

²⁸ For descriptions of Alva's physique and features see: Bor, 1621-1634, vol. 1: fol. 349v, Kuiper 1924-1925, part 1, no. 84: 195, Maltby, 1983, p. 13, 134 and Kamen, 2004: 75.

WORKS CITED

- ARNADE, P. J., *Beggars, Iconoclasts, and Civic Patriots: The Political Culture of the Dutch Revolt*, Ithaca, Cornell University Press, 2008.
- BECKER, J., «Hochmut kommt vor dem Fall: zum Standbild Albas in der Zitadelle von Antwerpen 1571-1574», *Simiolus: kunsthistorisch tijdschrift*, 5, 1971: 75-115.
- BOR, P. C., *Oorsprongh, begin, ende vervolgh der Nederlantsche oorloghen, in XVIII. boecken waerachtelijck en onpartydelijck beschreven*, 6 parts, Amsterdam, Michiel Colijn, 1621-1634.
- CLÉNARD, N., *Naauw-keurige voyagie, van Nicolaas Clenard, hoog-leraar in d'Academie tot Leuven, door Vrankrijk, Spanjen en Portugaal, na Africa; gedaan in het jaar 1535, en vervolgens. Handelende beknoptelijk van de wellustigheyd der Franssen, de armoede, en belacchelijke grootsheyd der Spanjaarden en Portugysen, verscheyde seldsaamheeden van Mahometh en sijnen Alcoran; alsmede der pelgrims, na Mecca reysende, met eenige bysonderheeden van de stad Fez. Getrokken uyt des reysigers eygene brieven, geschreeven aan Jacob Latomus, en andere sijner goede vrienden*, Leiden, Pieter van der Aa, 1706.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *El Duque de hierro, Fernando Alvarez de Toledo, III Duque de Alba*, Madrid, Espasa Calpé, 2007.
- GEURTS, P.A.M., *De Nederlandse opstand in pamfletten 1566-1584*, Utrecht, HES Publishers, 1978. [1956.]
- HORST, Daniel R., *De Opstand in zwart-wit. Propagandaprenten uit de Nederlandse Opstand 1566-1584*, Zutphen, Walburg Pers, 2003.
- JONCKHEERE, K., *Willem Key (1516-1568): Portrait of a Humanist Painter: With an Appendix to the Oeuvre of Adriaen Thomasz. Key*, Turnhout, Brepols Publishers, 2011.
- KAMEN, Henry, *The Duke of Alba*, New Haven and London, Yale University Press, 2004.
- KUIPER, E. T., *Het Geuzenliedboek. Naar de oude drukken uit de nalatenschap van Dr. E.T. Kuiper*, Zutphen, 2 parts, ed. P. Leendertz Jr., Zutphen, W.J. Thieme & Cie, 1924-1925.
- MALTBY, W. S., *Alba. A Biography of Fernando Alvarez de Toledo, Third Duke of Alba 1507-1582*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1983.
- MANDER, K. van, *Het Schilder-Boeck waer in voor eerst de leerlustighe jueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen wort voorghedraghen : daer nae in dry deelen t' leven der vermaerde doorluchtighe schilders des ouden en nieuwen tyds : eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon pub. Ouidij Nasonis: oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren: alles dienstich en nut den schilders constbeminners en dichters, oock allen staten van menschen*, Haarlem, Paschier van Wesbusch, 1604.
- MEIJER DREES, M., *Andere landen, andere mensen. De beeldvorming van Holland versus Spanje en Engeland omstreeks 1650*, Den Haag, Sdu Uitgevers, 1997.

- MULLER, F., *De Nederlandsche geschiedenis in platen: beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historieplaten, zinneprenten en historische kaarten*, 4 parts, Amsterdam, Frederik Muller, 1863-1882.
- NIEROP, H. F. K. van, «De troon van Alva. Over de interpretatie van de Nederlandse Opstand», *BMGN- Low Countries Historical Review*, 110, 1995: 205-223.
- RIBOT, L. and M. HERRERO (ed.), *Felipe II: un monarca y su época: las tierras y los hombres del rey*, Valladolid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- SAWYER, A.C., *Pictures, Power, and the Polity: A Vision of the Political Images of the Early Dutch Republic*, Southampton, Andrew Sawyer, 2000.
- , «The Tyranny of Alva: The Creation and Development of a Dutch Patriotic image», *De zeventiende eeuw*, 19, 2003, pp. 181-209.
- SELLINK, M. and H. LEEFLANG, *The New Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Cornelis Cort, 3 parts, Rotterdam and Amsterdam, Sound and Vision Interactive and Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, 2000.
- , and M. LEESBERG, *The New Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Philips Galle, Rotterdam / Amsterdam, Sound and Vision Publishers and Rijksprentenkabinet / Rijksmuseum Amsterdam, 2001, 4 parts.
- SMOLDEREN, L., *Jacques Jonghelinck : sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)*, Louvain-la-Neuve, Département d'archéologie et d'histoire de l'art, 1996.
- STERCK, J.F.M. (ed.), *De werken van Vondel: volledige en geïllustreerde tekstuutgave in tien delen*, ten parts, Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkope lectuur, 1927-1940.
- SWART, K.W., «The Black Legend during the Eighty Years War», in *Britain and the Netherlands. Papers Delivered to the Fifth Anglo-Dutch Historical Conference*. Vol. 5: Some political mythologies, ed. J.S. Bromley and E.H. Kossmann, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975: 36-57.
- TANIS, J., HORST, D.R., *Images of Discord: A Graphic Interpretation of the Opening Decades of the Eighty Years' War / De Tweedracht verbeeld: prentkunst als propaganda aan het begin van de Tachtigjarige Oorlog*, Bryn Mawr (PA), Bryn Mawr College, 1993.
- VELDMAN, I. M., *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck*, 's-Gravenhage, Staatsuitgeverij, 1986.
- WINTER, P. J. van, «De Hollandse Tuin», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek / Netherlands Year-book for History of Art*, 8, 1957: 29-121.

Illustrations

1:



Willem Key (copy), Portrait of Fernando Álvarez de Toledo, duke of Alba, c. 1620. Oil on panel. Rijksmuseum Amsterdam, inv. no. SK-A-18.

2:

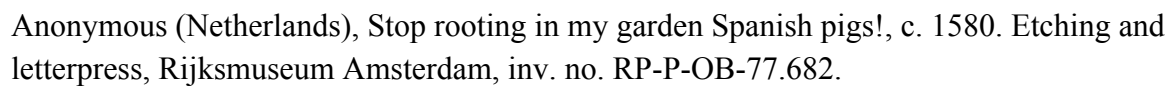


Cornelis Cort after Maarten van Heemskerck, published by Hieronymus Cock in Antwerp, The Triumph of Pride (Nr. 3 in the series: The cycle of vicissitudes of human affairs), 1564. Engraving, Rijksmuseum Amsterdam, inv. no. RP-P-1911-434.

3:



Anonymous (Germany), The complaint of the German and the Dutchman, 1567. Etching, Rijksmuseum Amsterdam, inv. no. RP-P-OB-79.022.



5:



Anonymous copy after Philips Galle's engraving of Jacques Jonghelinck's sculpture, Monument to the duke of Alva of 1571, c. 1650. Engraving, Rijksmuseum Amsterdam, inv. no. RP-P-OB-79.156.

6:



Anonymous (Netherlands), Satire on the duke of Alba's statue, c. 1572. Etching, Rijksmuseum Amsterdam, inv. no. RP-P-OB-79.166.

7:



Anonymous copy after Philips Galle's engraving of Jacques Jonghelinck's sculpture, Monument to the duke of Alva of 1571, 1725. Etching, Rijksmuseum Amsterdam, inv. no. RP-P-OB-79.154.

8:



Anonymous (Netherlands), Alva's thumb and a poem by Joost van den Vondel, 1719.
Engraving and letterpress, Rijksmuseum Amsterdam, inv. no. RP-P-OB-79.162.

9:



Simon Fokke, Centennial of the 1648 Peace treaty of Münster, 1748. Etching and engraving, Rijksmuseum Amsterdam, inv. no. RP-P-OB-84.046.

10:



Detail from ill. Nr. 9.

11:

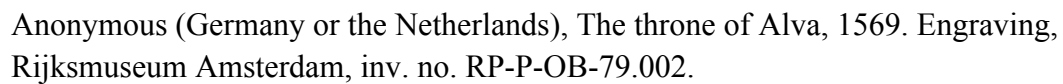


Anonymous (Netherlands), The death of Don John of Austria and the humiliation of Alva, 1578. Engraving, Rijksmuseum Amsterdam, inv. no. RP-P-OB-79.397.

12:



Joannes Bemme after C. Meyer, Celebration of the freedom of Protestant religion in the Netherlands, c. 1827. Stipple etching, Rijksmuseum Amsterdam, inv. no. RP-P-OB-80.441.



14:



Willem Delff, published by Jan Pietersz. van de Venne in Middelburg, The throne of Alva, 1622. Engraving, Rijksmuseum Amsterdam, inv. no. RP-P-OB-79.001.

15:



‘Dukdalf’, photograph by the author, Amsterdam 2013.

RESEÑAS

CORTIJO OCAÑA, Antonio, *La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega*, Barcelona, Anthropos, 2013. ISBN: 978-84-15260-59-2. 253 páginas.

La Leyenda Negra es un conjunto de estereotipos negativos que pintan a los españoles como un pueblo especialmente bárbaro, codicioso, cruel y tiránico. Es una imagen que dominó la idea de lo español durante los siglos XVI y XVII, y que ha sobrevivido después, aunque esta vez superpuesta con otras concepciones, algunas de ellas ambiguas o directamente positivas, como las derivadas de la idea de la España romántica. Aunque el término fue acuñado a comienzos del siglo XX por Julián Juderías, hoy la crítica usa el concepto retrospectivamente y atendiendo a su utilidad. Es cierto que para emplearlo necesitamos en primer lugar precisar o corregir algunas ideas de Juderías, sobre todo las relativas a la falsedad de las acusaciones antiespañolas: los estudios actuales no tienen tenor apologético, y sobre todo no consideran apropiado contrastar el espíritu nacional con lo que se dice sobre él, pues ven ese espíritu más como un constructo que se forma en este tipo de polémicas que como una esencia que se pueda representar con mayor o menor fidelidad.

Los trabajos sobre la Leyenda Negra en relación con la historia de la literatura están actualmente viviendo una suerte de edad dorada, impulsados por los estudios acerca del nacionalismo —como el reciente libro de Veronika Ryjik— y por los trabajos que han dado a conocer la imagología en el ámbito de nuestra disciplina —las diversas aportaciones de Yolanda Rodríguez Pérez—, así como por la actividad de un grupo de investigación formado por diversas universidades europeas y liderada por la Universiteit van Amsterdam. Visto este panorama, se diría que estamos ante toda una corriente dedicada a examinar el reflejo en la literatura de un fenómeno que hasta hace poco se consideraba más bien patrimonio del historiador.

En este contexto podemos inscribir el libro que nos toca reseñar, *La porfía: identidad personal y nacional en Lope de Vega*, de Antonio Cortijo Ocaña (Universidad de California-Santa Bárbara). En él, Cortijo Ocaña abre una vía esencial para los estudios literarios acerca de la Leyenda Negra: fijarse en cómo los autores áureos, y en particular Lope de Vega, respondieron a las opiniones antihispánicas con su literatura. En este sentido, *La porfía* debe relacionarse con otros hitos —Arredondo, Roncero López— aparecidos en los últimos años, y que han examinado la munición que los españoles aportaron a las guerras de la pluma del momento. Como ellos, y en la estela del clásico estudio de José María Jover, Cortijo Ocaña demuestra con creces que los escritores españoles conocían perfectamente lo que se decía sobre el carácter español en Europa y que contestaron con virulencia esta imagen negativa de su patria.

Mucho más arriesgada resulta la tesis principal de *La porfía*, o más bien la tesis de la primera parte del volumen y su conexión con la segunda parte del mismo. Y es que Cortijo Ocaña divide su libro en dos partes de casi igual longitud (unas cien páginas) en las que examina cómo Lope representó el carácter español en dos grupos de obras dramáticas (dos ciclos, según autor) que normalmente no se han relacionado. Estos dos ciclos son, y siempre de acuerdo con Cortijo Ocaña, el de la porfía y el de las guerras de Flandes. El primero lo constituyen las comedias *Porfiar hasta morir*,

Porfiando vence amor y *La porfía hasta el temor*, y se centra en la figura de Macías el enamorado y en la cualidad de la porfía amorosa, que, explica Cortijo Ocaña, Lope interpreta «*in bonam malamque partem*» (13), es decir, a un tiempo como una cualidad (perseverancia) y un defecto (obcecación). Para Cortijo Ocaña esta cualidad expresa la ambigüedad trágica de la pasión amorosa, y también, lo que resulta más polémico, una cualidad esencial del carácter español, porque «Macías representa lo español y representa al [sic] amor; su muerte en Santiago sólo provoca una simbiosis más entre los motivos del amor-muerte y la elevación barroca del apóstol a patrón de las Españas» (52). El autor podría haber sostenido con más argumentos textuales una asociación tan esencial para su tesis y tan sorprendente, lo que podría haber hecho utilizando, por ejemplo, un dato que él mismo aporta (42): aunque el Macías de la tradición era gallego, Lope lo hace montañés, lo que podría tener implicaciones notables para una lectura del personaje como epítome de la nación española, que es lo que sostiene Cortijo Ocaña.

Basándose en esa asociación entre lo español y la porfía, Cortijo Ocaña se adentra en el segundo de los ciclos que examina, el de las guerras de Flandes, en el que incluye tres comedias lopescas —*Los españoles en Flandes*, *Pobreza no es vileza* y *El asalto de Maastrique*— y una atribuible ya al Fénix, ya a Alonso Remón —*Don Juan de Austria en Flandes*—. Es decir, se trata realmente de las comedias sobre la primera parte de la contienda, la previa a la tregua de 1609, pues no tiene en cuenta otros textos lopescos acerca de la guerra de contra las Provincias Unidas, como por ejemplo *El Brasil restituído*. Cortijo Ocaña ve este corpus tan claramente delimitado como un esfuerzo coherente de Lope por llevar a cabo una especie de contrapropaganda para contrarrestar la imagen negativa que difundían los textos de la Leyenda Negra (177-178), y que el Fénix conocía por diversas vías, entre ellas las crónicas de Flandes en que se basó para escribir sus comedias. Para contestar a lo que consideraba calumnias extranjeras, Lope propone una antiimagen del carácter español, un reverso total del estereotipo negativo que difundía la Leyenda Negra. Con ella, el Fénix contrasta la avaricia y traición de los flamencos con los pobres y fieles españoles, que jamás podrían ser acusados de los vicios que encarnan los enemigos, y que sin embargo la Leyenda Negra les achacaba a los españoles. Además, Cortijo Ocaña resalta que la porfía también forma parte de esta imagen patria, pues la perseverancia hispana se opone a la alevosía de los flamencos, enfrentándose así porfía (en este caso en el sentido puramente positivo del término) y perfidia (216). Y es que para el autor de *La porfía* los aspectos amorosos y militares de la porfía se unen en el carácter español que presenta Lope, del mismo modo en que las tramas amorosa y principal se intercalaban en estas comedias de Flandes. Desde luego, en esta segunda parte Cortijo Ocaña demuestra con eficacia que Lope estaba preocupado por la imagen de España, y que ofreció una positiva para contrarrestar la que difundía la Leyenda Negra. Además, enfatiza con razón el hecho de que el Fénix adoptara una identidad militar —los protagonistas de estas obras son soldados de los tercios— para forjar su imagen del carácter patrio. Reiteramos que lo que no resulta totalmente satisfactorio es la conexión entre esta imagen del español en las comedias de Flandes y la del «ciclo de la porfía». Como el propio Cortijo Ocaña deja entender con sus datos acerca del uso de la palabra «porfía» en el teatro lopesco, el Fénix asociaba la porfía —con su lado negativo y positivo, como demuestra el autor— con el amor, pero no exclusivamente con los enamorados españoles.

Pese a esta objeción, *La porfía* se nos antoja un libro valioso. En él Cortijo Ocaña aprovecha conocimiento y material de investigaciones anteriores, que determinan la forma y las partes del libro. Así, la primera sección —sobre el «ciclo de la porfía»— procede de la faceta medievalista del autor, y de sus análisis de la novela sentimental y de la figura de Macías el enamorado, así como con su experiencia como editor de *Porfiar hasta morir*. En cuanto a la segunda sección, se relaciona también con una edición crítica —la de *Los españoles en Flandes*—, pero también con sus trabajos sobre la Leyenda Negra en Inglaterra y sus ediciones de crónicas de la guerra de Flandes (Coloma de Saa y Bernardino de Mendoza). Cortijo Ocaña emplea en diversas ocasiones materiales de estos libros, lo que convierte *La porfía* en un tesoro de información muy detallada y de alto nivel de especialización. Sin embargo, en ocasiones las suturas se notan demasiado, y el estilo se acerca a lo digresivo. Se aprecia en la extensísima longitud de algunas citas —en otras ocasiones, Cortijo Ocaña integra de modo capaz texto y análisis—, dando una impresión que se podría haber evitado aclarando la relevancia de esta información —valga como ejemplo la disquisición sobre el *Book of Common Prayer* o la Leyenda Negra y la imagen nacional británica— para comprender las tesis del libro.

Pese a ello, la impresión general que produce *La porfía* es positiva. Cortijo Ocaña domina la historiografía del momento, conoce a fondo la difusión de la Leyenda Negra en varios países, y sabe analizar textos muy diversos del Fénix. Conoce asimismo la bibliografía, que es impresionante, completísima y muy actualizada, y eso en un campo tan ingente como el de la Leyenda Negra y aplicado a un autor sobre el que se ha escrito tanto como es Lope. Además, y sobre todo, Cortijo Ocaña ha dado con un aspecto clave que le revela un lector inteligente y un crítico original: la importancia de la literatura del Siglo de Oro para entender la difusión de la Leyenda Negra y la respuesta que los españoles áureos le dieron a los estereotipos negativos que contenía. En estos aspectos, *La porfía* es un libro importante, que abre un camino que se antoja muy rico para futuras investigaciones.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013. ISBN 978-84-8489-743-9. 440 páginas.

Tras la clausura del texto por los formalismos, su disolución en *écriture*, como premisa para la patente de corso de un archilector que reclama su derecho a descontextualizar su objeto, remató cualquier perspectiva de historicidad, donde las prácticas de escritura y lectura se interrelacionan con la vida y la multiplicidad de sus componentes, tanto materiales como ideológicos. Con un notable empeño, una creciente tendencia de la crítica actual está recuperando una mirada sobre los textos que, renovando el viejo positivismo desde la riqueza teórica de las últimas décadas (*cultural studies* incluidos), los devuelve a una dimensión estrictamente humana, donde el autor vuelve de la tumba a la que pretendieron arrojarlo Foucault y Barthes, pero también suena la hora del lector y se presta atención a los mecanismos que regulan el diálogo entre ambos, incluido el mercado objeto de tantos denuestos.

Mirado con recelo desde un régimen antiguo de control de poderes y saberes, desde la clerecía medieval a Quevedo, el mercado que hoy aparece como el supremo altar de la alienación se extiende en el período altomoderno como la vía para el asentamiento de la moderna individualidad, la del ciudadano político, la del sujeto privado y la del autor con conciencia de su estatuto, en camino a la profesionalización. Alrededor de la noción de «campo literario» aplicada por Bourdieu a su plenitud de manifestaciones en la Francia de la segunda mitad del XIX, una renovada mirada crítica está indagando en unas manifestaciones en las canonizadas letras áureas para mostrar un incipiente asentamiento del modelo muy anterior a lo establecido por el sociólogo francés. Entre las figuras que con más claridad se apean de su pedestal para mostrarse en su devenir más humano se encuentra Lope de Vega, con unas relaciones entre vida y literatura de raíces más profundas que las tradicionalmente consideradas en torno a su «confesionalismo».

Ya en su primer gran panegírico póstumo Juan Pérez de Montalbán incluía entre las pruebas de la grandeza del Fénix su enorme capacidad para obtener beneficios económicos, tanto en la tradicional vía indirecta, en forma de favores derivados del servicio a los nobles y las relaciones de mecenazgo, como de la moderna y directa contribución del mercado. En el pasado siglo el positivismo de González de Amezúa o las tempranas aproximaciones de Díez Borque a una sociología cuantitativa sirvieron para recopilar datos más precisos sobre los ingresos de Lope y la relación con su *modus vivendi*, pero también sobre el peso en su escritura. La condición socioeconómica del escritor también ha sido considerada como dato de interés desde posiciones complementarias, como las de José Simón Díaz y Ricardo García Cárcel, en relación con nuestros autores áureos, mientras que en manos de Alain Vialà ha mostrado su productividad para acercarse al entramado de modelos y relaciones de autor en *le Grand Siècle* francés, en una cronología no muy lejana de la de Lope de Vega. Todos estos fundamentos y una muy actualizada bibliografía teórica y crítica son el punto de partida de la sistemática lectura con que García Reidy aborda la relación del autor con su obra, tanto en lo material como en lo ideológico, al analizar con detalle no sólo sus decisiones en la orientación de su escritura, sino también la generación de un discurso, implícito y explícito, para formalizar y justificar un conjunto heterogéneo pero coherente de estrategias autoriales, de conformación de una imagen a partir de la conciencia de la profesionalización.

Esta superación de la noción romántica del poeta no es completamente novedosa en relación a los autores de las letras hispanas altomodernas, con monografías brillantes y esclarecedoras como las dedicadas a Esquilache por Jiménez Belmonte, a Quevedo por Carlos Gutiérrez o al propio Lope por Jiménez Sánchez, todas ellas forjadas en campus americanos, en una lúcida síntesis de las posibilidades de fusión de dos escuelas más complementarias que antagónicas. Así opera García Reidy desde su formación en uno de los núcleos, el valenciano, más renovadores y activos en la innovación de la metodología de crítica e investigación en el hispanismo. El dominio de un aparato teórico actualizado y la solidez de las bases procedimentales de una tradición acendrada se muestran en el rigor con que se despliegan en el estudio y en su resultado escrito el marco conceptual y el análisis detenido de un amplio corpus textual, articulados en la cuidadosa atención a la dimensión diacrónica y, en menor medida, a la variedad genérica de la obra del Fénix, tanto la estrictamente creativa como la metapoética y de reflexión. Desde las nociones ligadas a la mercantilización de la sociedad altomoderna y su implicación en la literatura a su impacto sobre la

conciencia autorial y sus estrategias de legitimación y aun de institucionalización, García Reidy reconstruye el escenario en el que Lope conformó su papel (mejor cabe decir sus papeles) y puso en pie su representación, su autorrepresentación como autor, abriendo el camino del moderno estatuto del escritor. El paradigma lopesco, aun con su distancia del horizonte contemporáneo, se ofrece como la puerta abierta al sujeto como entidad literaria, incluida la fluidez de una imagen que ya no es necesariamente única y estable, algo tan visible en el plano textual como en el de la propia representación plástica, según ya mostrara Antonio Sánchez Jiménez a propósito de los retratos del poeta.

La complejidad del proceso de conformación a que se somete Lope durante su medio siglo de práctica creativa se sitúa en un horizonte que, si no exhaustivamente estudiado en este libro, se tiene muy en cuenta a partir de investigaciones precedentes. Así, se atiende a los elementos de resistencia a la profesionalización de la escritura (Strosetzki) y sus contrarias tendencias al paso del artesano al artista (Gállego), junto con unos discursos de reivindicación de la poesía que dan respuesta a las formulaciones opuestas, dentro de un marco social reticente al trabajo y un modelo de poética, la clasicista, donde la jerarquización de los géneros se traduce en diversas formas de menosprecio por los menos sublimes, como la poesía lírica y la comedia, justamente lo más trascendente de la escritura lopesca o, por mejor decir, de las escrituras de Lope. Como muy bien señala García Reidy, el poeta y dramaturgo despliega una gran variedad de estrategias autoriales, determinada por la articulación en los diferentes registros genéricos, pero también con significativos cambios en su trayectoria. Precisamente, ésta viene marcada en el comienzo de su madurez, tras los triunfos iniciales del romancero nuevo y los primeros éxitos en el tablado escénico, por una llamativa reacción a la imagen derivada de su éxito popular y su relación con la incipiente mercantilización de la escritura; frente a ella, el poeta busca el amparo del mecenazgo y la corte, tratando de alcanzar, al tiempo que una mayor estabilidad económica, una posición social de mayor honra y dignidad, de donde procede la apertura del abanico de estrategias desplegado por Lope, sobre todo al sumar sus pretensiones de reconocimiento como poeta docto. Localizadas de manera significativa en los cambios de reinado, determinan momentos cruciales de su carrera: en el cambio de siglo, entre *La Arcadia* y el *Arte nuevo*, se registra un despliegue genérico marcado por una búsqueda de reconocimiento entre los cultos, que le granjee un puesto honorable «silenciando la escena», como señala García Reidy; unos veinte años después, con Felipe IV y Olivares, el ciclo *de senectute* (Rozas) presentará un Lope que acomoda su posición y sus estrategias autoriales y discursivas sobre la asunción y la orgullosa afirmación de su «profesionalidad», como queda minuciosamente documentado en las páginas de esta obra. El paso de un empeño por construir un prestigio de poeta docto sobre el modelo de Virgilio a la conciencia de su posición de dramaturgo de éxito incontestable marca la línea mayor en una trayectoria lopesca donde se materializa con la luminosidad de lo auroral el paso a un mecenazgo diferenciado (Lefevre), donde la pervivencia del viejo sistema de patronazgo nobiliario convive, no sin conflictos, con el derivado de la incipiente aparición del mercado, con un público que consume, paga y, en consecuencia, comienza a imponer sus gustos o, de manera más trascendente, a extender una estética del gusto frente a las normas de la poética clásica. En pocas líneas quedan sintetizadas las conclusiones del estudio de García Reidy en este punto: «El conflicto que se detecta en estos textos de Lope —por un lado, publica sus comedias para el mercado literario y reivindica su orgullo como dramaturgo; por otro lado, siempre tiene en la mente el ideal del

mecenazgo— es el que caracteriza precisamente la condición de crisis (en el sentido etimológico de ‘cambio’) que los siglos XVI y XVII supusieron para los escritores: se enfrentaron a la realidad de las transformaciones culturales que permitieron el desarrollo de un incipiente campo literario y de un mercado que convirtió la literatura en fuente de ingresos; al mismo tiempo, seguían participando de un ideal de la república literaria inspirado en la tradición clásica y que se organizaba en torno a relaciones de mecenazgo» (p. 283). La transcendencia para el desarrollo de las letras y aun para el giro en las nociones poéticas se percibe en una situación que cada vez más ha de tenerse en cuenta (y así está siendo) en la conformación de nuestro discurso historiográfico y crítico.

De acuerdo con su formación de procedencia, García Reidy centra su análisis en lo relativo al teatro, en lo que tampoco se aparta mucho de la realidad en la práctica de escritura de Lope. Esta circunstancia, que no cuestiona en absoluto la validez de su análisis, exige que su necesaria proyección a consideraciones más generales tenga en cuenta la diversidad genérica, pues no hubo en el debate en campos como el de la lírica, la épica o la novela una sincronía ni un paralelismo con lo ocurrido en la escena cómica. Como muy bien se resume en el capítulo 2 de *Las musas ramera*s, el teatro experimentó una temprana profesionalización, al hilo de las condiciones de la representación en unas ciudades donde el ocio del público demandaba unos entretenimientos que las compañías de cómicos no dejarían de atender a cambio de unos estipendios cada vez más reglados, lo mismo que los espacios escénicos que las acogían; la formulación de la comedia nueva lopesca y su irrefrenable éxito son inseparables de este contexto; las contradicciones que engendra en la conciencia del poeta, entre la vergüenza y el orgullo, determinarán su cambio de actitud. Aunque «el conflicto de un escritor de la Alta Edad Moderna» es abordado en el capítulo 4, y en sus páginas centrales García Reidy se aproxima a los ensayos de Lope en otros géneros distintos al teatro, su estudio deja un amplio espacio para la consideración no sólo de los ensayos épicos, sino también de las estrategias y poéticas incorporadas a la escritura y publicación de su poesía lírica y de su narrativa en prosa; la extensión a estos campos de la metodología ordenada en este estudio ofrecerá, sin ninguna duda, óptimos frutos en la elucidación de algunas marcas lopescas, pero también de las inflexiones en el devenir de las letras a lo largo del siglo XVII, tanto en los géneros más mercantilizados (el teatro, la novela) como en los que siguen un camino más pausado o indirecto en esa dirección.

Valga aprovechar esta referencia para señalar dos leves lunares, que en este conjunto amplio y profundo de páginas son poco más que una excusa para que el reseñista muestre su demorada lectura. Así, la referencia a Góngora, entre Tirso y Lope (p. 43), en una condición de «semiprofesionalización» por sus rentas eclesiásticas, requeriría una matización, ya que no puede considerarse que hubiera ingresos significativos de la imprenta o el escenario para el poeta cordobés, en quien la conciencia autorial encontró formas de afirmación al margen del mercado. En otro caso bien puede tratarse de una errata o un simple lapsus, pues al mencionar a los ingenios sevillanos protegidos por Olivares (p. 284) une al de Velázquez el nombre del «escritor Francisco de Rojas»; si bien Rojas Zorrilla alcanzó predicamento en la corte de Felipe IV, no parece el contexto adecuado para referirse al dramaturgo, sino más bien al poeta y erudito Francisco de Rioja. Insisto: dos notas a beneficio de reseña, que no empecen lo más mínimo un trabajo impecable.

En este sentido, me aparece oportuno destacar, a tenor de los tiempos en curso, la enorme validez demostrada por la sabia y ajustada utilización de los datos decantados por una labor de erudición que en el campo del teatro ha tenido un notable impulso con la deriva a las humanidades digitales del núcleo valenciano de estudios sobre la comedia. De él toma también García Reidy su ponderada renovación metodológica y su equilibrado respeto por la investigación precedente, cuyos resultados pasan brillantemente a sus páginas convertidos en eslabones de una sólida argumentación, que convierte el dato de archivo, el olvidado pasaje de una carta o la recóndita alusión en un prólogo en iluminadores instrumentos para esclarecer un hecho literario o leerlo a nueva luz. Es más, para situarlo en el eje de unos cambios históricos de primera magnitud.

Sirva para ir hacia la conclusión detenernos en uno de estos aspectos, de enorme fecundidad. Al situar la estrategia autorial de Lope en la deriva del texto teatral desde su inicial carácter performativo, ligado casi exclusivamente a la escena, hasta el asentamiento en los tipos de imprenta, abriéndose a la solitaria lectura de gabinete, García Reidy plantea el asunto de gran calado de las relaciones genéricas y pragmáticas entre el teatro y la literatura, con todas sus diferencias, pero también nos sitúa en los albores de lo literario, al menos tal como se lo concibe en la modernidad, ligado al papel casi exclusivo del autor (frente a la dimensión colectiva de la representación en el corral), a su carácter creador y docto (frente a la multiplicidad de códigos y registros del escenario) y a la singularidad de los hechos de lectura (frente a la recepción colectiva en el patio y los aposentos), pero también se abre un espacio para la consideración sobre el papel catalizador en estos cambios de un elemento compartido por ambas prácticas, la de la escena y la del gabinete, como es la progresiva mercantilización y, en consecuencia, la profesionalización de sus protagonistas y de las relaciones que establecen. La oportuna ubicación que García Reidy hace de los usos hispanos en el horizonte europeo, singularmente el teatro inglés y francés, proyecta el análisis de la trayectoria lopesca en una dimensión aún más amplia que la del valioso esclarecimiento de algunas peculiaridades del Fénix. En estas páginas el proceso de profesionalización de Lope de Vega se muestra como un índice exacto del florecimiento de la conciencia autorial en la España moderna, del despliegue de sus estrategias de autorrepresentación y de los intentos por el control o «reapropiación» de la obra, en camino de la afirmación de los derechos de autor, reconocidos en la legislación más de siglo y medio después, pero operante ya de manera implícita y larvada en unas prácticas con las que se comienza a inflexionar la condición de algunos géneros, pero también de la práctica literaria en su conjunto, iluminando la conformación de un campo literario casi dos siglos anterior al delimitado por Bourdieu. Aportaciones como las recogidas en el planteamiento y los resultados de *Las musas ramera*s alumbran el desarrollo de nuestra historia literaria, retiran otra piedra en el muro con que se han empeñado en aislar la singularidad hispana y señalan un elemento más de engarce de nuestras letras con las del escenario europeo de la primera modernidad.

PEDRO RUIZ PÉREZ
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

FERNÁNDEZ, Laura y Gonzalo PONTÓN, *Lope de Vega. Comedias. Parte XI*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2012. ISBN: 978-84-89790-00-1. 1074 y 1025 páginas.

A mediados del reinado de Felipe III, Lope de Vega decidió intervenir en el negocio que suponía la publicación de sus comedias y, tras pleitear en vano contra Francisco de Ávila en 1616 a propósito de las *Partes séptima* y *Octava*, se inclinó por dar él mismo las comedias a la estampa. Se abrió así una etapa de frenética editorial que, en los años 1617 y 1618, produjo las partes IX, X, XI y XII, a razón de un volumen cada seis meses.

El libro que nos ocupa, la *Parte XI* de comedias de Lope, supone un hito moderno de actividad editorial y filológica: es la última producción de las partes de manos del grupo Prolope, producción que se ha convertido en el más importante proyecto que ha merecido jamás la obra del Fénix, y en un modelo de la filología contemporánea. Con volúmenes como la *Parte XI*, Prolope proporciona a los lectores textos depurados, presentados con criterios uniformes y científicos, y un aparato crítico utilísimo, que va desde estudio textual hasta introducciones y notas de mano de cada uno de los editores, pues aunque cada parte la dirigen uno o dos estudiosos de Prolope, el grupo suele externalizar las ediciones de las comedias individuales, cada una responsabilidad de un filólogo diferente. Así, en el caso concreto de la *Parte XI*, la lista de autores puede leerse como un elenco de los mejores lopistas —y siglodeoristas— del momento, y salidos de diversas universidades: Luis Gómez Canseco, José Enrique Laplana, Teresa Ferrer Valls, etc. Esta calidad científica viene acompañada de una gran pulcritud de presentación, si cabe mayor en esta nueva etapa en la editorial Gredos, que además tiene sobre la anterior la uniformidad en la disposición y el número de volúmenes por parte (dos).

La introducción, de los coordinadores del libro, Laura Fernández y Gonzalo Pontón, explica la historia del texto, exponiendo en detalle y con abundantes referencias el contexto editorial al que hemos aludido arriba. Además, dedican unas páginas que se nos antojan esenciales para precisar algunos aspectos esenciales. En primer lugar, aclaran el modo en que Lope llevó a cabo las ediciones «en parte a remolque de las necesidades o de las propuestas de los libreros que le costearon la iniciativa» (Fernández y Pontón, 2012: 3) y muy ayudado por el duque de Sessa, que no solo proporcionó muchos de los textos del volumen, sino incluso ayuda material para el trabajo de impresión, al ceder criados como mano de obra para la imprenta.

En segundo lugar, Fernández y Pontón explican los motivos que llevaron al Fénix a implicarse de tal modo en este proyecto, que fueron más profesionales que económicos, como se ha afirmado con demasiada frecuencia. Al respecto conviene recordar que el beneficio pecuniario de la impresión era muy inferior al que le proporcionaban las obras nuevas que Lope seguían entregando a los autores de comedias, motivo que debemos añadir a otro tal vez más importante: en una sociedad precapitalista como la de la España del momento el dinero no tenía el peso que cobra en la nuestra. Y es que no todo el dinero valía igual —no tenían el mismo prestigio las rentas obtenidas de las posesiones agrícolas que las de la venta de productos manufacturados (o escritos) por uno mismo—, y además sabemos que la «opinión» (‘prestigio, honor’) tenía entre los españoles áureos un peso mayor que el que goza entre nosotros. Por ello, no nos debería extrañar que, además de por dinero, fuera sobre todo por prestigio por lo que Lope decidiera imprimir sus obras: es lo que

Fernández y Pontón han llamado «proyección», o «reivindicación del talento y la preeminencia de Lope» (2012: 5). El Fénix practicaría esa estrategia durante toda su carrera, como muchos han estudiado, pero resultaba una necesidad acuciante en los años de la *Parte XI*, en que Lope andaba preocupado por responder a detractores como Torres Rámila, al que ataca en la materia preliminar del volumen.

Por último, el estudio introductorio de Fernández y Pontón resulta interesante por las páginas dedicadas al «orden y concierto» (2012: 12) del libro, es decir, a la espinosa cuestión de si podemos especificar cuál fue el criterio de selección y ordenación de las comedias del volumen. En este punto la opinión que avanzan los dos autores nos parece modélica: teniendo en cuenta que Lope disponía de poco de donde elegir (prácticamente solo lo que había en la biblioteca de Sessa) y que el ritmo de trabajo fue muy rápido, no parece prudente proponer que hubiera demasiada intención autorial en la selección de las obras, pero tampoco conviene leer la *Parte XI* como un producto del azar: «No parece que la composición de las *partes* controladas por Lope obedezca al puro capricho de principio a fin, pero igualmente es insostenible que respiren igualdad y coherencia; al fin y al cabo, se trataba de una miscelánea, la reunión en un nuevo contexto de elementos de procedencia y condición diversas» (2012: 13). Tras presentar este *caveat*, Fernández y Pontón indican cuáles podrían haber sido los criterios de selección: sobre todo, elegir «comedias de amores», que tratan los temas del honor en tensión con el amor, de la amistad, y de la privanza. Temas que se tratarían con diversos tonos, predominando los ligeros al comienzo del volumen, y los oscuros al final (2012: 16).

Al final de esta excelente introducción, los coordinadores explican cuáles son los testimonios (que no presentan problemas textuales muy llamativos, y que tienen alta calidad, pues Lope se preocupó de buscar buenos originales o copias) y los criterios de edición. Son estos impecables, aunque cabría discutir una decisión por otra parte muy extendida entre los editores modernos: modernizar la grafía según criterios fonéticos pero mantener, contra este principio, una miríada de excepciones que parecen puramente fonéticas. La primera decisión (modernizar) se toma apelando, sabiamente, al poco interés que suscitaba la ortografía en la mayoría de los autores de la época y a la intervención de los cajistas, así como al hecho de que «para los interesados será mucho más útil estudiar las grafías antiguas en los originales» (2012: 32). Sin embargo, la segunda (conservar algunas lecturas) se basa en una opinión parecida, pero contraria: lo que no se moderniza será «de gran utilidad para la fonética histórica» (2012: 33). Cabría argumentar que los interesados en fonética histórica podrían también acudir a los originales, y sobre todo que algunos de los rasgos que los coordinadores deciden mantener no parecen fonéticos, sino gráficos: es el caso de la *s* líquida, por no hablar de la separación de palabras, que les lleva a separar ‘dello’ (por ‘de ello’) pero a mantener ‘a Dios’ (‘adiós’) o la *a* embebida (‘voy hablarla’ por ‘voy a hablarla’). Dudamos que los españoles del XVII pronunciaran la *s* líquida en ‘scena’ (dirían ‘cena’, o, con cultismo, ‘escena’), y no vemos la diferencia entre los casos de separaciones de palabras que hemos indicado. Por ello, convendría una modernización fonética o, mejor, una que tuviera en cuenta la diferencia entre criterios fonéticos y fonológicos (habría que distinguir entre grafías que representan

alófonos y grafías que representan fonemas¹), algo que, que sepamos, no se ha hecho todavía en la edición de obras áureas.

La calidad excepcional del trabajo de los coordinadores se refleja también, con pocos altibajos, en el de los editores de las comedias. La primera es un excelente ejemplo de esta tendencia general, pues la *Parte XI* se abre nada más y nada menos que con *El perro del hortelano* en edición de Paola Laskaris. Como sabemos, esta comedia palatina ha alcanzado grandes cotas de merecida popularidad desde los años 90, gracias sobre todo a la versión cinematográfica de Pilar Miró, pero no disponíamos de una edición a la altura de la obra. La de Laskaris lo está, pues resuelve con profesionalidad los problemas textuales existentes (la obra se conserva, además de en los testimonios de la *Parte XI*, en sueltas y un manuscrito), y además aclara muchos aspectos oscuros. Así, la introducción explica la hibridez genérica que caracteriza la comedia, aunque habría sido todavía más útil si hubiera contextualizado el tema de los celos, omnipresente en Lope, pero muy importante en particular en esta pieza. Las notas son igualmente brillantes, aclarando motivos y dando oportuna noticia de las contribuciones críticas sobre la comedia, que no son pocas. No estamos de acuerdo, sin embargo, con la nota al v. 1499, que no alude a la volubilidad de la condesa, como afirma Laskaris, sino a la de Teodoro, que en su «mudancita» «a las mujeres imita», como afirma, recurriendo al tópico misógino, Tristán (vv. 1489-1490). Tampoco nos parece hubris la actitud de Teodoro al final del acto III, según afirma Laskaris (2012: 244), sino dignidad propia de su nuevo estado nobiliario. El resto de las notas es apropiadísimo, y la puntuación, fina y útil.

La segunda edición del libro, de *El acero de Madrid*, es tal vez la mejor de la *Parte XI*. En ella la erudición de Luis Gómez Canseco no conoce fin, ilustrando el texto con un estilo claro y, sobre todo, muy ameno. Gómez Canseco aclara en la introducción los problemas de datación, género, fuentes, representaciones y testimonios — recordemos que las ediciones de Prolope siguen en esto un modelo común —, pero donde se salta el guión es en las magníficas notas, que ilustran pasajes paralelos, costumbres de la época — *El acero de Madrid* es rico en comentarios satíricos —, elecciones estilísticas, etc., todo con una riqueza generosísima. De hecho, esta comedia está mucho más intensamente anotada que las demás, lo que significa que los coordinadores no han impuesto estrictamente un criterio de anotación, lo que nos parece loable y les agradecemos sobremanera, pues permite el despliegue de la erudición amena del editor. Podríamos destacar muchas notas acertadas de Gómez Canseco, pues lo son todas, y van desde los aspectos explicativos o referenciales que hemos señalado a las enmiendas — o faltas de enmienda —, como la del v. 3144. Sin embargo, hay un lugar que tal vez podría haber explicado (el uso de los tercetos en la carta de los vv. 169 y siguientes) y un segundo para el que habríamos elegido otros

¹ Los editores de obras áureas no parecemos plantearnos la pregunta de los alófonos y cómo representarlos. Es decir, en el doblete ‘efeto / efecto’, ¿estamos ante dos alófonos o ante dos fonemas? En el primer caso, las grafías representarían diferentes maneras de pronunciar el fonema /k/ en posición implosiva: una que correspondería a una pequeña aspiración, doblete o, incluso, a un alófono 0 (‘efeto’) y otra que daría fe de una /k/ más o menos clara. Sería, pues, un caso semejante al modo en que se pronuncia la palabra en la zona de España con sustrato leonés o gallego, en la que la /k/ de ‘efecto’ se puede pronunciar como [k], como aspiración o doblete [efétto], como [θ] o como [0] ([efétto]). En el segundo de los casos, estaríamos ante un doblete del tipo ‘quizás / quizá’, en el que la primera opción exigiría un alófono de [s] en posición implosiva (que se puede pronunciar de diversos modos) y el segundo, ningún fonema extra. Parece que solo un proceso de reflexión conjunta, apoyada en estudios de historia de la pronunciación, podría sacarnos de esta coyuntura.

textos paralelos: se trata del comentario a los vv. 690-691, en que señala en nota que muchos franceses trabajaban de buhoneros y practicaban la venta ambulante de mercería. El particular es cierto, pero el pasaje que anota Gómez Canseco no se refiere a esas actividades, sino a la venta matinal de aguardiente y letuario, que Lope consideraba característica de estos gabachos en varios textos. Por último, cabe agradecer a Gómez Canseco la perfecta puntuación, aunque en dos ocasiones opta por la interrogativa en lugar de una exclamativa (vv. 2123 y 2536 y ss.).

La tercera edición es la que Elizabeth Wright nos ofrece sobre otra comedia urbana, *Los ramilletes de Madrid*, sobre el que la autora ha publicado aclarando aspectos como los que ilustra en su introducción, que se centra en un detalle muy característico de las comedias urbanas del Fénix: su relación con la actualidad del momento. A veces, Wright percibe comentarios políticos que no notamos, como cuando afirma que la disputa entre Marcelo y unos italianos, provocada sobre una discrepancia de opiniones poéticas, «introduce un eco irónico de la política internacional del momento» (2012: 471). Pero sí que nos parece apropiadísima su observación sobre el campo semántico botánico que domina las metáforas amorosas de la obra (2012: 473), y celebramos igualmente la labor de detectar fuentes en diversas relaciones, que ha sido muy fructuosa. El texto que presenta Wright es muy correcto, pese a pequeños errores como el de atribuir el v. 57 a Fabio, y no a Marcelo. Las notas son muy apropiadas e informativas, como la que ilustra un uso satírico de la opilación y la referencia a «Hortelano era Belardo» (vv. 279-280)². En algunas ocasiones, sin embargo, dejan ver una tendencia a favor de la referencia histórica, obviando la literaria, como en la nota a los vv. 506-508, que explica con propiedad la geografía madrileña de la época pero no la referencia al motivo virgiliano del *latet anguis in herba*. También echamos de menos una explicación de las conexiones con *El acero de Madrid*, que son obvias en ocasiones (en los vv. 820-21, por ejemplo). En cuanto a la puntuación, es en general correcta, aunque no estamos de acuerdo con la propuesta para los vv. 475 y ss., y con la separación de palabras del v. 779, que lee «en cinta Jimena está» y no «encinta». Tampoco nos parece apropiado el uso de mayúsculas en el v. 888 («de mi Marcelo, o Martelo»), que alude al amor ('martelo'), y que quizás merecería una explicación en nota. Nota que también sería de agradecer para ilustrar un aparte del Alferez («¡La más cuerda, al fin de lana!», v. 1876) cuyo sentido no nos parece obvio.

La cuarta comedia de la *Parte XI* es *Obras son amores*, que edita Carlos Mota. Es una curiosa comedia húngara con referencias a la geografía balcánica, en un producto que para el editor contiene elementos de ambientación urbana, palatina y fronteriza. Mota aclara con solvencia el contexto húngaro y aporta algunas notas de mucho mérito y relevancia, como la que ilustra la decoración pictórica (2012: 653). No obstante, el texto presenta algunos problemas a nivel de puntuación y ortografía, así como otros defectos menores. En cuanto a la puntuación, Mota interpreta mal un giro común en las comedias lopescas, la pregunta introducida por «mas», como en los vv. 285-286: «¿Mas que Laura fue / la causa?». El editor lo puntúa como «Más: que Laura fue / la causa», lo que dificulta notablemente la comprensión del pasaje. No es un problema aislado, pues repite la puntuación en otras ocasiones, lo mismo que ocurre con la falta de marca de apartes en dos conversaciones entre Marín y Julia (2012: 659-60 y 694) que resultan difíciles de entender sin estos signos. Además, Mota deja pasar un error

² De hecho, esta comedia es muy rica en referencias a los romances de Lope.

en numeración de los versos (en el v. 1655) y, sobre todo, yerra al incluir una enmienda *ope ingenii* que más bien parece una simple propuesta de separación de palabras (2012: 656), y que en todo caso no justifica el contexto. Pese a ello, la mayoría de las notas son acertadas y contenidas. De hecho, podría haber incluido alguna más: hay dos referencias explícitas a *Las grandezas de Alejandro* (vv. 3012-13 y 3031-32) que el editor podría haber señalado.

A continuación aparece una de las ediciones más brillantes de la obra, la de *Servir a señor discreto*, que debemos a José Enrique Laplana. El editor aclara con erudición el problema de las fuentes italianas y su adaptación hasta formar una comedia urbana, así como la relación de la pieza con el conde de Palma, al que Lope alaba en el texto. Además, Laplana solventa con solvencia los problemas textuales —con enmiendas como la de 2012: 872—, puntúa con finura y anota con precisión y pertinencia, logrando notas brillantísimas. Pongamos tres como ejemplo: la que explica el contexto de los vendedores de poesía, que en la obra resulta satírico (2012: 805), la que aclara la parodia del diálogo de los enamorados (2012: 826), que nos recuerda un soneto del *Burguillos*³, y la que documenta un dicho de Diógenes (vv. 2585-88). Por el contrario, Laplana ha considerado innecesarias algunas notas que no nos parecen ociosas. Así, y por ejemplo, no ha explicado el contexto del beber frío (v. 636) o las bromas sobre perros que sufre la mulata Elvira, y que son alusión despreciativa —pero cómica y ligera— a su raza (vv. 791-96; 887-88) muy recurrente en la obra. En suma, la de Laplana es una edición erudita y utilísima, casi modélica, a la que solo se le pueden achacar un par de erratas («plieto» por «pleito», en dos ocasiones seguidas, vv. 126 y 127) y una nota fallida: es la que interpreta que las cejas de Elvira están en «rizo o chamebote» (v. 1373) «por alusión al pelo rizado de la negra» (2012: 844), alusión imposible —las cejas no son rizadas—, que más bien hay que interpretar como una metáfora del ceño fruncido de la mulata, que con su enfado hace que sus cejas tomen una forma parecida al fruncido de esas telas.

Judith Farré nos ofrece la edición de *El príncipe perfeto*, comedia historial portuguesa que la editora entiende, en la línea de Merveena McKendrick, como un *speculum principis* para mostrar las discrepancias entre Felipe III y su idealizado antepasado, Juan III de Portugal, que no solo es un monarca perfecto, sino que además gobierna sin validos (2012: 923-924). Tras una útil introducción, Farré presenta un texto muy pulcro que se abre con una ronda nocturna del príncipe don Juan, motivo tópico —procede de las rondas más o menos míticas de Nerón, Harún al Raschid o Pedro el Cruel— muy común en las comedias en las que Lope comenta sobre los poderosos, como *El castigo sin venganza*, y que Farré podría haber anotado. También habría sido oportuna una nota en el v. 647 (y, otra vez, en los vv. 1606-1607), que alude al tópico del portugués enamorado, o en el retrato del monarca de comienzo del acto segundo, que se basa en la tónica descripción de Alejandro Magno airado. Sin embargo, y en general, las notas de Farré son adecuadas e incluso eruditas, por lo que lo que destacamos como errores son la excepción en su trabajo. Vamos a señalar en concreto dos: en primer lugar, conviene recordar que «la blanca» ('la espada', en oposición a la espada de esgrima, «negra») no alude a la «navaja», como piensa la editora (2012: 946); en segundo lugar, los lectores sabrán que los bancos de Flandes no aluden «a las casas de crédito de Flandes» (2012: 993), sino a unos bajíos que dan pie a una broma

³ También es muy burguillesca la alusión a la «fulana de estameña» (v. 1850), que en el poemario de 1634 se convertiría en «musa de estameña».

muy común en Lope (aparece asociada a un premio de justas de Tomé de Burguillos), basada la dilogía de la palabra. En cuanto al texto, la puntuación es muy correcta —notamos fallos aislados de acentuación, como un «quién» que debe llevar tilde en el v. 55—, así como el texto, aunque dudamos sobre la «Taprobana» del v. 1490, que es normalmente «Taprobana» en Lope, y que quizás necesite enmienda (en este caso, además, *ope codicum*).

Más irregular en sus interpretaciones es la edición de *El amigo hasta la muerte* que ofrece Josefa Badía Herrera, aunque no por ello deja de ser un trabajo sólido, bien estructurado y documentado. La estudiosa nota con solvencia algunos detalles métricos —los endecasílabos de rima interna— que, como veremos más adelante, otros editores no localizan, y además nota con inteligencia en la introducción la mezcla de subgéneros que se da en la comedia. Sin embargo, su interpretación del criado (Guzmán) como un alter ego del dramaturgo, o como un guiño a Mateo Alemán (2012: 38), nos parece muy alejada del sentido del texto. De modo semejante, Badía incluye notas realmente modélicas e inmejorables (sobre las mudas, a los vv. 113-119, que sirve como excelente punto de referencia sobre los afeites áureos; sobre el poder rejuvenecedor del agua del Jordán, en el v. 228), pero también otras en las que malinterpreta el texto, como la que ilustra el v. 131, en la que entiende mal un interesante chiste del gracioso (que se burla de la exageración y falta de decoro de su amo) como una profunda metáfora. Tampoco es acertada la nota a los vv. 211-212: «Resolución de mujer, / tudesco sin paso atrás», en la que «tudesco» no es ningún ‘capote’ ni ninguna metáfora para el ceño de la dama (2012: 33), sino un mercenario alemán que no retrocede en la furia del combate. Y otro tudesco: el de los vv. 899-900 («¿Para qué te haces tudesco / y pasas tragos de acíbar?») no alude a ningún ‘malencarado’ (2012: 60), sino a la tópica borrachez de los alemanes, un clásico desde Tácito. Igualmente errada es la nota a los vv. 1673-1708, que no explica que lo que está haciendo Julia es regalar albricias, o la del v. 1713, que no detecta que la «cama de viento» es una hamaca. Por otra parte, la puntuación es muy correcta (hay una excepción en el v. 771, mal distribuido: debería leer «De tu virtud soy galán»), lo que confirma nuestra impresión de que Badía ha hecho un trabajo profesional y sólido, con un par de lunares correspondientes a interpretaciones demasiado libres del texto.

En cuanto a la edición de *La locura por la honra*, de Florence d’Artois, se revela como muy acertada y digna de una comedia que, como reclama la editora, merecería más atención crítica. En la introducción, d’Artois toca el tema de la locura y su molde ariostesco, así como una de las especialidades de la editora: el «patrón trágico» al que pertenecerían muchas obras del Fénix. Especialmente certera nos parece la reflexión acerca de los supuestos mensajes políticos de las comedias lopescas, que, recuerda d’Artois, han de leerse siempre en el contexto de las necesidades internas de la dramaturgia y de la acción, que pueden llevar a Lope a (aparentemente) «defender» soluciones opuestas (2012: 189). Las notas son igualmente interesantes (un modelo de nota contenida pero utilísima puede ser la que ilustra el v. 249, o el v. 974, o los vv. 2007-2104), aunque faltan algunas que nos parecen necesarias. Un ejemplo serían las que deberían acompañar el soneto de Mirón (vv. 197-210), que no explica el motivo de las tórtolas (tan folklórico, tan lopesco), la falsa prolepsis que supone la alusión a unos celos sangrientos, o la curiosa imagen que adjudica al amor (y no a la codicia) la invención de la navegación. Tampoco parece sencilla la referencia a los «montes de la luna» del v. 889 (un clásico en la literatura sobre brujas, muy usado en otras comedias lopescas), que d’Artois deja pasar sin anotar, o los vv. 2116-2119, que enuncian el

problema clave de la obra y que además contienen la anagnórisis del personaje, y que por tanto deberían haber sido resaltados. Del mismo modo, entre tanta nota útil alguna resulta incompleta o errada, como la que aclara los vv. 289-290, que no percibe que los «puntos» aludidos son los de la honra. Tampoco parece apropiado hablar de «traición» de Angélica a Orlando (2012: 282), a no ser que adoptemos sin más el punto de vista del héroe carolingio. De modo parecido, no estamos de acuerdo con la nota al v. 2681, que habla de la poca valentía del Príncipe (huye del Conde enloquecido) cuando lo cierto es que la opinión general en el Siglo de Oro (y probablemente en el nuestro) es que pelearse con un loco furioso no es valentía, sino imprudencia, como vemos en el pasaje del loco Celio al comienzo de la *Arcadia* lopesca. Como las notas, la puntuación es muy correcta, casi modélica, solventando pasajes realmente complejos (un ejemplo en los vv. 437-439). Solamente parece un error la atribución de los vv. 1382 y ss. a Flordelís, aunque no nos consta si el fallo procede del texto base o de la editora. De modo semejante, los vv. 2467 y ss. incluyen un error de puntuación que tiene consecuencias más graves, pues llevan a d'Artois a interpretar mal una enmienda (errada) de Cotarelo. D'Artois puntúa así:

¿Carlos a Jerusalén
no teniendo otro Delfín?
Francia, aunque es muy santo el fin,
no lo considera bien.

Pero esa posición de «Francia» como sujeto nos parece aberrante, siendo posible la siguiente puntuación, que no exige además especular sobre qué opina o deja de opinar el país ante la resolución de Carlos:

¿Carlos a Jerusalén
no teniendo otro delfín
Francia? Aunque es muy santo el fin,
no lo considera bien.

Donde «considera» tendría como sujeto a «Carlos».

Otra joya de comedia, o más bien tragedia, es *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, que edita modélicamente Teresa Ferrer. La editora explica con claridad las relaciones de esta obra con *El perro del hortelano* (con la que comparte, además de otros temas y «pasos» señalados por Ferrer, el de los celos y el de la revista de criados) y con los dramaturgos valencianos, que habían escrito tragedias y tragicomedias de materia palatina como la de la obra que nos ocupa. Ferrer solventa con igual elegancia los problemas textuales, explicando los fallos de editores anteriores, y en especial de Menéndez Pelayo. Además, nos ofrece un texto modélicamente puntuado (tan solo notamos la falta de acento en el «venía» del vv. 2894, que sin duda responde a una errata) y anotado con mucho juicio, pues los comentarios añadidos al pie son de longitud adecuada sin dejar de ser esclarecedores. Valgan como posibles ejemplos las notas a los vv. 70, 172, 679-682, 729-730, 857-858, o 1767-1768, algunas de notable dificultad. De hecho, no encontramos ninguna nota errada, pues la única con la que discrepamos, la que ilustra los vv. 822-824, no es incorrecta, sino tal vez incompleta, pues no recoge el juego de palabras sobre la expresión «sacar suerte en blanco», que explica el pasaje. Sí que hallamos pasajes que podrían merecer notas de diverso tipo. Así, los vv. 167-170 tienen una notable semejanza con varios pasajes de *La locura*

por la honra, que podría haber sido explicada. De modo semejante, hay palabras o construcciones que no son transparentes para la mayoría de los lectores, y que por tanto podrían haberse anotado: «decorar» (v. 182), en el sentido de ‘aprender de memoria’, la fábula del sátiro y el fuego (vv. 284 y ss.), o el juego de palabras sobre la construcción «secretario de cifra» en los vv. 602 y ss. Por último, un chiste del gracioso sobre una dama que se quedó misteriosamente embarazada (vv. 2211-2212) usa la misma expresión que un soneto del *Burguillos*: «había duende» («Había duende en una casa y amaneció preñada una doncella», núm. 127 de la edición de Carreño). En cuanto a la métrica, Ferrer resume la estructura de la polimetría pero, como suele ser habitual en las ediciones modernas, no la comenta, pese a que hay algunos usos métricos (el cambio en los vv. 480 y ss., o las octavas reales, tan relacionadas con la tragedia) que podrían merecer comentario, y pese a que hay un ejemplo de endecasílabos blancos con rima interna (vv. 903 y ss.) que la editora no detecta, pero que resulta sumamente interesante.

A continuación, Manuel Cortejo nos ofrece una edición de la comedia urbana *El arenal de Sevilla*, ilustrada por una erudita introducción sobre el género de la comedia urbana y la adecuación de la obra al mismo. También son muy completas las notas a pie, aunque en ocasiones demasiado extensas. Pese a ello, no deja de haber en las notas algunas indicaciones bastante crípticas, como la que se limita a explicar que «el cuartón, el tiro, el pino» es una «enumeración de tres clases de madera» (2012: 488). Del mismo modo, hay algunos pasajes que necesita anotación y no la reciben, como la amenaza de «pringar» (vv. 191-192) o, en la misma página, la broma sobre el color de la mulata, comparado con «membrillo cocido» (vv. 201). Sin embargo, debemos resaltar de nuevo que la anotación es, en general, muy correcta, al igual que la puntuación, que aclara eficazmente el sentido de los versos.

En cuanto a *La fortuna merecida*, edición que nos brinda Ana Isabel Sánchez, se encuadra en la relación de Lope con el conde de Lemos, como explica la editora en la introducción, en la que, basándose en esa indudable conexión con el magnate, propone una nueva datación para la obra, precisando la de Morley y Bruerton: el término *post quem* estaría en agosto de 1606 (llegada de Lemos a Valencia) y el *ante quem* en 1618 (aparición de la *Parte XI* y caída de Lerma) (2012: 615). Es decir, es una comedia que debemos relacionar con los dramas genealógicos, y más concretamente con los de privanza, como aclara la editora. Sánchez también solventa los escasos problemas textuales de la obra, así como la anotación, que incluye notas completísimas, como la dedicada a ilustrar la palabra «hechura» (vv. 136-149), por poner solo un ejemplo. Se echan de menos, sin embargo, notas para explicar expresiones tal vez no conocidas por todos los lectores, y en todo caso importantes por los conceptos que sustentan. Es el caso de las «casas a la malicia» (v. 168), de las costumbres del armiño (v. 289), o de los colores de las cruces de las órdenes militares (vv. 1793-1794), que tampoco ilustran, como hemos visto, otros editores en el volumen. La puntuación es, sencillamente, modélica. Tan solo notamos lo que parece una errata: la acentuación aguda de «engendrará» en el v. 1974, que debería ser llana. Y un aparte no apuntado: el de los vv. 2083-2084.

El broche del volumen es la interesante comedia *El bautismo del príncipe de Marruecos*, preparada por Gonzalo Pontón. El editor nos ofrece una introducción sobre las circunstancias de escritura de la comedia, que retrotrae a 1601 basándose en la necesaria actualidad de los hechos contados en la obra. Además, Pontón explica

cómo la comedia se relaciona con el problema morisco, lo que añade una dimensión extra a la obra. Solo cabe señalar un pequeño error en estas páginas introductorias: la por otra parte muy común opinión de que Lope fue secretario del duque de Alba, don Antonio, cuando no fue sino su gentilhomme: durante la estancia de Lope en Alba de Tormes, el cargo de secretario lo ocupaba Jerónimo de Arceo. Como es costumbre en este volumen, Pontón solventa muy bien los problemas textuales y puntúa con claridad los versos de Lope (abajo apuntamos un par de pasajes en los que disentimos de su interpretación), a los que añade una completa anotación al pie que no peca de extensa, y que aclara con gran erudición referencias complejas, que ilustra, por ejemplo, con la crónica de Conestaggio (véase un ejemplo en los vv. 687-689). Aunque Pontón explica con economía y claridad la inmensa mayoría de los pasajes oscuros de la comedia, hay algunos que tal vez podría haber aclarado. Es el caso de las hazañas de Carlos V (las capturas del elector de Sajonia y Francisco I) en los vv. 121-122, del color de las cruces de las órdenes militares (vv. 745-746), de la palabra «tendaleta» (2012: 857), de la «barra» (de Sanlúcar) (v. 756), o de las didascalias implícitas del v. 844 («¡Salva es esta!») y 1026 (no solo «Salga el rey», sino «Salga [aseteado]»), así como de los simbólicos (y bíblicos, y lopescos) «ciprés, cedro y palma» del v. 2568. Como anticipábamos, la puntuación es excelente, aunque añadiríamos una coma tras «tendré» en el v. 509:

Mira tú cómo tendré,
vivos dos reyes, corona
de África.

Tampoco estamos de acuerdo totalmente con la diéresis del v. 674 («quitarle el cargo y a la India envíalle»), pues aunque nos parece una posibilidad clara, no se puede excluir una escansión alternativa («Qui - tár - le el - cár - go - y a - la - Ín - dia en - viá - lle»), y por tanto no parece prudente colocar la diéresis. Por último, nos parece que el «de ese» del v. 2175 debería ser un «dese»: «Ahora bien, dese un decreto / de lo que se debe hacer».

Es, en suma, una edición digna de la comedia, y de un volumen que augura una edición definitiva del resto de las partes de comedias de Lope.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

COUDERC, C., y H. TROPÉ (ed.), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013. [Travaux du Centre de Recherche sur L'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles.] ISBN: 978-2-87854-611-8. 272 páginas.

Hasta no hace mucho tiempo parecía que los ingenios españoles eran incapaces de escribir tragedias, fuese por su manido distanciamiento de los preceptos clásicos o por el imperio que la religión cristiana ejercía en la práctica literaria. Nada más lejos de la realidad, pero afortunadamente estos tópicos ya se encuentran desterrados —salvo coletazos trasnochados— de la crítica, de lo que da buena muestra esta colectánea coordinada por C. Couderc y H. Tropé. Todo libro tiene su propia historia, y la que

explica esta miscelánea es doble: primeramente, deriva del programa del concurso de la «Agrégation externe d’Espagnol» para las sesiones de 2013 y 2014, que abarca el estudio de tres representantes del teatro trágico del Siglo de Oro (*La gran Semíramis* de Virués, *El castigo sin venganza* de Lope y *El médico de su honra* de Calderón), en torno a las cuales orbitan las aportaciones que contiene el tomo, que son fruto —segundo— del Colloque international «La formation du théâtre tragique dans l’Europe méditerranéenne: adaptation, circulation et renouveau des modèles (xvi^e-xvii^e siècles)», coorganizado por la Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 y la Université Paris Ouest Nanterre La Défense, celebrado en París (17-19 de enero de 2013).

Aunque los tres modelos hispánicos guían buena parte de las aproximaciones, el libro se divide en una primera sección dedicada a la circulación de los modelos y renovación de las formas (donde entran las tragedias filipinas) y una segunda centrada en la nuevo patrón trágico articulado desde Lope hasta Calderón. Por de pronto, hay que destacar que las aportaciones previas al esquema de la comedia nueva son más variadas y trascienden las fronteras hispánicas para abarcar las dramaturgias de Francia, Italia y Portugal, en un rico diálogo comparativo e intertextual que favorece una mejor comprensión de las aportaciones de cada tradición teatral.

En el prologal «Avant-propos» se insiste en la buena salud de los estudios «trágicos» en Francia y se explican las razones de este nuevo asedio a la tragedia en el área románica, que pretende reflexionar sobre la ««impureté» foncière, si ce n’est délibérée» (p. 9) de la comedia española, que parece haber dado lugar a un malentendido tanto nominal como hermenéutico, ahora revisado desde diferentes atalayas que glosan los editores antes de dejar hablar a los textos.

Abre fuego C. Biet con un trabajo centrado en una serie de piezas francesas de entre 1580 y 1630 que se caracterizan por «l’hyperviolence» (p. 21). Entre el catálogo de horrores que ponen sobre las tablas en este corpus, brilla el conflicto entre una espiral de venganza en ascenso y la «réflexion philosophique, morale, politique qui s’interroge sur les possibilités, ou non, d’arrêter le cycle infernal de la rétribution vengeresee et des humiliations» (p. 23). Este «style sanglant» (p. 23) resulta de gran impacto para el público al mismo tiempo que representa un reto para los representantes. Además, estos excesos de violencia se pueden relacionar con los acontecimientos coetáneos, de modo y manera que la imagen teatral invita a poner en juicio los sucesos que se ponen ante los ojos del senado. La única cala portuguesa viene de la mano de G. dos Santos y J. M. da Costa Esteves, que examinan los rasgos trágicos de *Castro* (representada 1550) de António Ferreira. Con esta reescritura dramática el dramaturgo lusitano eleva un episodio histórico y ya romanceado a la categoría de mito y construye una de las primeras tragedias europeas, no editada hasta 1587 pero ya antes castellanizada en la *Nise lastimosa* de Jerónimo Bermúdez.

C. Lucas Fiorato examina una de las claves italianas que fundamentan la fórmula dramática de Lope. Más en detalle, repasa la poética de Giraldi Cinzio en tanto sus experimentos trágicos constituyen uno de los gérmenes de ciertos rasgos del teatro clásico español (tragedia *a lieto fine*, la importancia de las figuras femeninas, el tipo del melancólico, el uso de la simulación y la disimulación, etc.), para revisar *El castigo sin venganza* de Lope desde esta ladera. Así, esta comedia «italiana» (p. 43) recibe nueva luz al no vincularse solamente con su hipotexto bandelliano sino con las

ideas de Cinzio y, de paso, se enlaza con otra novela de Grazzini (les *Cene*). Por su parte, D. Boillet traza un buen panorama de la dramaturgia de Muzio Manfredi, nacida en un ambiente de polémicas y crisis de mecenazgo. En este ambiente se establece un careo ente la *Semiramis* (1583) de Manfredi y el *Orbecche* de Cinzio (1541 e impresa en 1543), un díptico que ofrece soluciones diversas para un mismo conjunto de elementos: el tratamiento del incesto y el parricidio, la caracterización moral de los personajes y el ejercicio del poder en los tiranos. Desde aquí todo es terreno español, salvo una deshilvanada cata francesa que hubiese casado mejor entre las primeras aportaciones del volumen.

Para empezar, J. L. Sirera se centra en la construcción de las figuras dramáticas de *La gran Semíramis* desde el convencimiento de que se trata de una propuesta didáctica, a veces un tanto ambigua. En rigor, el trabajo se reduce a Semíramis, entendida como un ejemplo paradigmático de la crítica que lanza el poeta contra las mujeres poderosas, si bien el desenlace pueda leerse de manera más comprensiva. Nada claro —ni coherente— me parecen las sospechas de Sirera acerca de que «el recurso al erotismo desenfrenado de la mujer no sea sino un mecanismo denigratorio que sirva para apuntalar la razón mayor de la condena del personaje: su deseo de ocupar el poder político en igualdad con los hombres» (p. 73). En realidad, el triunfo de las pasiones es un yerro habitual para retratar a los tiranos que se desvían de sus deberes, y en el caso de Semíramis es todavía más grave no solo por ser mujer —si se quiere conceder en ello— sino porque roza el incesto, un grave pecado que asusta a su hijo al punto de dar muerte a su propia madre. Buen botón de muestra que se podría haber tenido en cuenta es *La hija del aire* calderoniana, donde desaparece el deseo incestuoso sin que disminuya «la condena del personaje» (p. 73), para aprovechar palabras del ensayo.

A todas luces, las aportaciones de F. d'Artois han abierto vías decisivas en el examen del «arte nuevo de hacer tragedias» de Lope en adelante. En esta ocasión, examina con finura la evolución estética en la producción trágica lopesca de los años 1615 a 1620, que se encuentra «intrinsèquement liée à une évolution de l'idée du pathétique mise en oeuvre dans les pièces en ce sens que l'on passe d'une tragédie qui vise à susciter des émotions violentes, finalité commune aux tragédies philippines et aux premières tragédies lopesques, à une tragédie qui cherche plus à «tempérer» les passions qu'à les exciter» (p. 81). Es decir, en esta época se asiste al cambio entre el *pathos* violento (y su retórica) de la tragedia filipina que hereda Lope en una primera época en torno a 1610 y su transformación desde 1615 en un *pathos* dulce aderezado de Guarini y otros teóricos.

E. Zanin relee el molde trágico de *La gran Semíramis* y *El castigo sin venganza* desde las primeras tragedias italianas (1540-1580). Con esta amplitud de miras, por ejemplo, juzga el incesto como «moins «horrible»» y entiende que actúa más al servicio de la moralización que de la compasión (pp. 97-98), y asimismo establece un catálogo de diferencias entre las tragedias italianas y filipinas: la ausencia de coro, la falta de dioses, el énfasis en el carácter ejemplar, etc., para concluir que la práctica española de la tragedia debe más a la novela italiana que a su teoría y prácticas dramáticas.

Al examen de *El castigo sin venganza* añade A. Teulade *El caballero de Olmedo* de Lope y *Pyrame et Thisbé* de T. de Viau, en tanto representantes contemporáneos de diferentes estadios de desarrollo de la tragedia en España y Francia que, sin embargo,

comparten el carácter melancólico del héroe, expresión de su conflicto interior. En sintonía con esto, F. Cavaillé examina la elección del amor como sujeto trágico de la tragedia, que da pie a un extenso abanico de conflictos violentos (incesto, suicidio, venganzas, etc.) muchas veces en oposición a normas sociales (familiares o políticas). Ahora, estos ejemplos de violencia no son únicamente negativos, porque también se pueden entender como la puerta que conduce a la unión con el amado: «du point de vue des amants, la mort partagée n'est pas une tragédie, elle a une positivité paradoxale; le véritable désastre en amour, c'est la rupture, l'abandon, la solitude» (p. 124).

J. Oleza vuelve a una de las más tempranas calas trágicas de Lope, *Adonis y Venus*, que aúna la historia de raigambre mitológica con ingredientes del *Orbecche* de Cinzio, a su vez heredero de Séneca. Y, aunque de los textos que el mismo Lope etiqueta como tragedias «podría ser la más propicia a entroncar con la poética de la tragedia clasicista» (p. 131), bien mirado rompe con este esquema en la disposición del material narrativo, el modelo de espectáculo y el contenido de la fábula. En este sentido, en el corpus lopesco destaca del desplazamiento de la historia antigua a los hechos pasados o modernos de España, «todo un manifiesto de [...] distanciamiento de la tragedia clásica» (p. 135). Un cambio que en conjunto —lo dice bien Oleza— hace que la tragedia deje de ser un género independiente y se transforme en una dimensión posible dentro de la comedia nueva: el drama trágico.

Un camino parejo recorre F. B. Pedraza Jiménez, pero con una mirada más amplia y ya dentro del segundo manojo de estudios. Desde opiniones posteriores y comentarios teóricos, llega a los parámetros de recepción coetáneos, que en esencia son dos: el clasicista, que percibe solo tragicomedias; y los poetas junto a su auditorio, para quienes existen las dos variedades privilegiadas del teatro son cómicas o trágicas. Por aquí, Pedraza Jiménez subraya que Lope deslinda entre comedia, tragicomedia y tragedia a diferencia de otros ingenios de su tiempo (p. 147) mientras los verdaderos productos trágicos de entonces «no son los fallidos intentos de recrear los modelos senequianos en la segunda mitad del siglo XVI, sino las *comedias españolas* de carácter trágico» (p. 148). Prosigue, en un admirable ejemplo de erudita síntesis, con un perfil de la trayectoria del género trágico, eslabonado en cinco puntos: la superación del senequismo dramático, la tragedia cronística, la tragedia teológica, la tragedia compleja de la década de 1630 y la tragedia experimental, modalidades presentes en todas las etapas de los escenarios y las prensas áureas.

Después de algunos matices sobre las controversias teóricas, C. Herzig se adentra con fuerza en este polémico sendero. Recuerda que el triunfo de la comedia nueva genera una doble polémica dramática y moral, que se cuestiona los límites estéticos y éticos del drama áureo. A partir de una gavilla de textos a favor y en contra de la reforma del teatro, se aprecia una escasa presencia del género trágico que, no obstante, no oculta la conciencia del surgimiento de una nueva forma de hacer tragedias.

A su vez, C. Couderc se centra nuevamente en el sistema de personajes desde ideas formuladas anteriormente (en *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006), que en *El castigo sin venganza* se caracterizan por las relaciones conflictivas en el seno familiar. En efecto, las figuras se encuentran «tous unis au moins deux à deux par des liens de parenté», que establecen una fuerte simetría social que se

quebranta con una transgresión diagonal «techniquement incestueuse» (p. 171). A la par, se incide en la combinación de ingredientes de varios esquemas genéricos (comedia de enredo, cómica, trágica, etc.). Las complejas y tortuosas relaciones familiares del duque de Ferrara ocupan igualmente a P. Meunier, que se interesa preferentemente por la ambigüedad imperante en el juego de matrimonios, proyectos y ruptura que atrapan a padre e hijo en el centro del peligro.

En un tercio algo distinto, M. Torres analiza el mote cancioneril «Sin mí, sin vos y sin Dios» como guía de lectura lírica que permite entender la construcción dramática y los parámetros de actuación, más otros monólogos de Casandra. En esta visión de conjunto de la tragedia no podía faltar el referente clásico, que selecciona H. Tropé para acercarse a *El castigo sin venganza* y *El médico de su honra*. Así, revisa el alcance del concepto de ironía trágica (y sofoclea) en relación con el recurso del engaño con la verdad que recomendaba Lope en su *Arte nuevo* (v. 319). M.^a L. Lobato, en cambio, prefiere dedicarse a las sales de la comedia y analiza la función de la comicidad de Batín y Coquín en contextos de gravedad, a caballo entre las burlas y las veras. Entre otras tareas, considera que el gracioso es el responsable de la mediación entre la galería de *dramatis personae* a la vez que retarda la catástrofe final.

Brillante —como suyo— es el trabajo de F. Antonucci, que emprende una lectura intertextual de *El médico de su honra* de Calderón a la luz de importantes hipotextos de otros ingenios. Más allá del establecimiento de nexos de fuentes, examina las estrategias de reescritura calderonianas a partir del recurso intencional a *Deste agua no beberé* de Claramonte, *La fuerza lastimosa* y *La locura por la honra* de Lope de Vega y *El conde Alarcos* de Guillén de Castro junto con su fundamento romanceril, una «tupida red intertextual» (p. 230) que contribuye a perfilar no solo las deudas y el distanciamiento de Calderón de sus modelos sino también el nuevo sentido trágico que poetiza en su arte.

Muy rica es asimismo la revisión —con algo de estimable gracejo— de L. Iglesias Feijoo de los problemas que han acosado a la tragedia nueva desde la crítica, con el ejemplo de *El médico de su honra* calderoniano. Así pues, reexamina las ideas de ciertas escuelas interpretativas y alumbrá ciertas claves exegéticas que defienden la esencia dramática del teatro frente a lecturas que, entre otras cosas, pierden de vista los parámetros estéticos de su tiempo y prescinden del contexto como límite de la lectura.

I. Arellano pretende desterrar una serie de tópicos que ha sufrido la recepción de la tragedia española, pues se tiende a pasar «de la ideología al arte según conviene al prejuicio» para al mismo tiempo mantener que todo sería trágico en la España del siglo XVII y nada puede serlo porque «los dramaturgos no son capaces de expresar esta condición humana» (p. 250). Revisa, en este sentido, la función del honor y la mezcla de lo trágico y lo cómico para repasar el complejo estatuto genérico de *No hay cosa como callar*: en resumen, considera —otra vez— que se trata de un ejemplo de tragedia, porque los elementos de comedia que presenta son rasgos secundarios y no esenciales. Por fin, M. Trambaioli cierra con una reconsideración de la fiesta teatral cortesana y el género trágico: descendiente de modelos italianos, evoluciona de Lope a Calderón y acaba preguntándose si resulta oportuno referirse a la comedia cortesana sería o, más bien, se tiene que destacar «el nivel de significados filosóficos» que se

insertan en las fiestas a la vez que se evalúa «el espectáculo por lo que es, es decir, una diversión de palacio» que se aprovecha lúdicamente de lo trágico (p. 266).

En pocas palabras, la unidad se bifurca en una variedad de enfoques, intereses y métodos que iluminan nuevas vetas de la tragedia española de los siglos XVI y XVII. La perspectiva comparativa e intertextual deviene especialmente fructífera, toda vez que el drama áureo se nutría de componentes y lecturas tanto foráneas como patrias para más adelante inspirar reescrituras y versiones. La cantera no se agota aquí, y resta materia para reflexiones ulteriores, que podrían versar sobre otros poetas clave en el desarrollo del arte trágico (como Guillén de Castro o Rojas Zorrilla) o una mirada más a ciertas relaciones directas o indirectas con ingenios de otros lares, como las muchas deudas que se pueden examinar con el teatro de Inglaterra y que reclaman atención, por ejemplo. Con todo, no cabe duda de que *La tragédie espagnole* es un compendio de saber hacer que debe ser muy bienvenido. Ojalá no sea una pica solitaria sino que dé lugar a indagaciones espoleadas por este ejemplar trabajo.

ADRIÁN J. SÁEZ
CEA-UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL