

Dispensa

Letteratura e cultura spagnola II 2024-25

Prof. Andrea Bresadola

II. Testi Critici

2	B. J. García García	Los teatros madrileños y la Cofradía de la Soledad
31	I. Arellano	Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada
55	E. Rodríguez Cuadros	Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon
66	C. Rabell	Bajo la ley: la escritura de la <i>novella</i> española posterior al Concilio de Trento
83	M. Luengo Añón	El jardín barroco o la <i>terza natura</i> . Jardines barrocos privados en España
107	A. Bresadola	Los paratextos de Castillo Solórzano: estrategias de promoción de un administrador de su pluma
128	D. González Ramírez	Madrid, 1620. De la carrera editorial al nacimiento de un nuevo escritor: Alonso Castillo Solórzano y la narrativa de su tiempo
146	G. Giorgi	Técnicas e influencias teatrales en la narrativa breve de Alonso de Castillo Solórzano: el caso de <i>Las noches de placer</i>
155	A. Gallo	Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipogramma (<i>Estratti</i>)

LOS TEATROS MADRILEÑOS Y LA COFRADÍA DE LA SOLEDAD*

BERNARDO J. GARCÍA GARCÍA
Universidad Complutense de Madrid y
Fundación Carlos de Amberes

LA OBRA PÍA DE LA SOLEDAD EN EL MADRID DE FELIPE II

EL origen de la cofradía de Nuestra Señora de la Soledad se inscribe dentro de un proceso más amplio de fundación de obras pías dedicadas a la recogida y crianza de niños abandonados. Así, a lo largo del siglo XVI se crean en España hospitales, hospicios o casas cuna para expósitos en Sevilla (1518), Santiago de Compostela (1524), Valladolid (1540), Toledo (1542), Madrid (1567) o Salamanca (1586), por citar sólo algunas¹. El establecimiento de la capital de la Monarquía Católica y el asiento más permanente de la corte en Madrid provocarán un incremento espectacular de la población y agravarán considerablemente la incidencia de los abandonos y las necesidades de atención social en éste y otros ámbitos².

Como señala el padre Antonio Ares, primer cronista de la institución, esta cofradía fue fundada el 21 de mayo de 1567 y su primer cabildo se celebró el 23 de septiembre de aquel mismo año en el convento de Nuestra Señora de la Victoria³. En esta ocasión se designaron los primeros diputados y oficiales, y se aprobaron sus ordenanzas y capitulaciones. En el libro donde se asientan todos los cofrades fundadores desde sus orígenes hasta el año 1576 consta el registro de su principal valedora, la reina Isabel de Valois, como cofrade mayor⁴. Las estrechas rela-

* Recibido: 28/mayo/2009. Aceptado: 10/junio/2009.

¹ Reyes Leoz [1987: 147-152].

² Carbajo Isla [1987: 17-18] y Larquie [1976: 36-63].

³ Ares [1964: 263-266].

⁴ Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Inclusa, caja 10351, carpeta 1 (antes L-2063), *Libro registro de cofrades de la Cofradía de la Soledad (1567-1576)*, fol. 1v.

ciones de esta orden con la Casa de la reina⁵ se aprecian en que uno de los fundadores de los Mínimos de San Francisco de Paula en España, fray Diego de Balbuena, era confesor de la condesa de Ureña, camarera mayor de la reina y ésta había demostrado gran devoción por la orden desde su matrimonio con Felipe II. Según afirma el padre Ares:

muchas veces venía Su Magd. al nuevo convento de la Vitoria acompañada de toda su Real casa, y casi siempre de la serenísima Princesa de Portugal [Juana de Austria], su cuñada, hija del emperador Carlos V y hermana del señor rey don Felipe, su marido; a su imitación venían también las demás señoras, y lo mismo hacían los señores, a imitación del Sermo. Príncipe Carlos, con lo cual el convento estaba siempre lleno de caballeros, y sobre manera utilizado, demás de irle muy bien con sus limosnas, con que presto hizo otra iglesia, y mejoró de casa⁶.

Tomó su nombre de un cuadro devocional traído de Francia por la reina Isabel que representaba la Soledad y Angustias de la Virgen⁷. Entre sus fines, esta obra benéfica se dedicaba al entierro de los restos de los ajusticiados, a la recogida de clérigos extranjeros que andaban en la corte enfermos y sin recursos, a dar cobijo a los convalecientes pobres rechazados por otros hospitales y, desde 1572, a la acogida de niños abandonados. Esta última tarea la asumió uniéndose en 1574 a la obra pía del primer «hospitalico» dedicado a la recogida y crianza de expósitos, que era administrado por la cofradía del Nombre de Jesús y San José con sede en la ermita de San Luis Obispo de la calle de la Montera⁸. Según una historia manuscrita de la Inclu-

⁵ Sobre la estructura, composición y evolución de la Casa de la Reina Isabel, véase Rodríguez Salgado [2003: 39-96] y Martínez Millán-Fernández Conti [2005: II, 686-690].

⁶ Ares [1964: 249].

⁷ Pellicer [1804: I, 45-47].

⁸ Quintana [1629: 1012]. En ARCM, Inclusa, caja 8488 (antes 768), carpeta 2, *Data de Francisco de Mota, tesorero de la cofradía, de los mrs. que a gastado en pagar amas y otras cosas tocantes a la obra pia este año de 1574* consta: «Mas se le rreçiben en quenta ziento y dos rreales que se gastaron en dos cofrades que fueron en dos bezes con sus cabalgaduras a la ciudad de Toledo a tratar con el governador del harçobispado la confirmazion de las rreglas e hunion de las

sa⁹, este hospitalico fue fundado por varias personas devotas el 23 de septiembre de 1567. La labor asistencial de esta modesta casa prosiguió a lo largo del siglo XVII, ya que en 1670 consta todavía su existencia en dicha parroquia¹⁰. En el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid se conserva también documentación de la visita de esta cofradía del Nombre de Jesús y San José realizada por el doctor Gençor por orden del licenciado Busto de Villegas el 23 de mayo de 1570, en la que se dice que

tiene a su cargo los nyños espositos y los dan a criar y tienen cuydado de dar limosna y allegalla para ello. Ytem para ello ay su libro adonde asientan los nyños que dan a criar y como se llaman y a quien se dan y de hazellos prohijar y tienen quenta con christiannallos y de todo tienen su quenta y rrazon ansi de las limosnas como de las criaturas y esta confradia no tiene rrenta que todo es de limosnas¹¹.

El visitador disponía entonces que sus ordenanzas debían ser confirmadas por el arzobispado de Toledo, y que «el edificio y ospital que para esta obra pretende hazer esta confradia en la dicha hermita de Sant Luys no se haga syn liçençia» del arzobispado. Quiere decir, por tanto, que la obra del «hospitalico» no se había completado todavía a finales de mayo de 1570. Por unas cuentas del diputado Francisco de Rentería, sabemos también que la cofradía de la Soledad confeccionó sus propias or-

cofradías de La Soledad de nra. Sra. y de Sant Jusephe de los quales mostro carta de pago de Lorenzo Hurtado de la Puente en que avia rreçevido sesenta rreales para el gasto del un camino destos dos».

⁹ ARCM, Inclusa, caja 5109, carpeta 1 (procede del Fondo Diputación), T. Prado y Díez Obejero, *Libro ynventario de los papeles e instrumentos del Archivo de la Real Casa de Nuestra Señora de la Inclusa...desde 1579 a 1772*, Madrid, 6 de septiembre de 1782.

¹⁰ Vidal Galache [1995: 43-44].

¹¹ ARCM, Inclusa, caja 8657 (antes 937), carpeta 18, fols. 113v-114r. En esta misma carpeta 18 se conserva documentación de las cantidades abonadas a la cofradía por los «demandadores» de limosnas y diversas donaciones entre los años 1570 y 1572.

denanzas tomando como modelo las de otras cofradías de esta misma advocación en la ciudad de Córdoba¹².

Por su parte, la cofradía de la Soledad se instaló en una de las capillas laterales del convento de la Victoria en la Carrera de San Jerónimo, que había sido fundado el 7 de agosto de 1561 por un grupo de frailes procedentes de Toledo a raíz de traslado de la corte a Madrid¹³. A mediados de febrero de aquel año, Felipe II había expedido una real cédula rogando a la Villa de Madrid que ayudase a la fundación de un monasterio de frailes mínimos¹⁴. La licencia pertinente del arzobispo de Toledo fue otorgada el 26 de ese mismo mes. Y la toma de posesión de «cierta casa y solares que están en la Parrochia de Sant Sebastián desta villa de Madrid [...] por la donación hecha por los señores Miguel de Cereceda de Salmerón y Doña Anastasia de Andeçana su mujer»¹⁵ tuvo lugar en Madrid el 6 de agosto¹⁶.

El nuevo convento atraía a lo más granado de la corte y pronto fortaleció su presencia entre el pueblo de Madrid con la colocación de una imagen de vestir de la Virgen de la Soledad (cabeza y busto hasta la cintura con las manos juntas en oración) realizada por el escultor y pintor Gaspar Becerra. Su fama

¹² ARCM, Inclusa, caja 8488 (antes 768), carpeta 1, *Dacta de Francisco de Rentería, diputado, para en cuenta de lo que a gastado este año de 1570*.

¹³ Ares [1964: 248-250].

¹⁴ Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero, Mínimos, Nuestra Señora de la Victoria, Madrid, libro 7801, *Real Cédula de Felipe II a la villa de Madrid*, Toledo, 15 de febrero de 1561.

¹⁵ La casa y solares donados por Miguel Cereceda de Salmerón, vecino de Alcalá de Henares, que compró al contino de S.M. Pero Sánchez de Araujo por 6.600 mrs. con cargo de un censo anual de 600 mrs. y dos gallinas, se hallaba en la parroquia de San Sebastián, y lindaba con un solar de Antonio de Frías (también donado al nuevo convento por Cereceda), con las casas de Francisco Bermejo, la carrera de San Jerónimo y otras calles aledañas; véanse al respecto en AHN, Clero, Mínimos, Nuestra Señora de la Victoria, Madrid, libro 7801, *Carta de reconocimiento de censo*, Madrid, 29 de julio de 1561; *Venta del solar de Antonio de Frías a favor de Miguel de Cereceda*, Madrid, 31 de julio de 1561; y *Escritura de donación de esta casilla y solares a la orden de los Mínimos*, Madrid, 6 de agosto de 1561.

¹⁶ AHN, Clero, Mínimos, Nuestra Señora de la Victoria, Madrid, libro 7801, *Escritura de fundación del monasterio de la Victoria*, Madrid, 7 de agosto de 1561.

milagrera y la leyenda ligada a su creación contribuyeron a su inmediato éxito devocional entre los madrileños¹⁷. La imagen empezó a exhibirse en el convento a mediados de 1565 y año y medio después se fundó su cofradía en la tercera capilla del lado del Evangelio. Junto a la devota imagen de *La Soledad* se colocó un *Cristo arrodillado con la cruz a cuestas*, que servían de insignias a la hermandad: «También hizieron entonces a su costa los cofrades una reja de palo toda pintada de negro, y desde entonces pusieron una mesa fuera de la capilla, y a esta misma reja donde pedían para alumbrar a nuestra Señora, y azeyte para las lámparas, de donde procedió el fiarles las llaves de la capilla...»¹⁸. La primera procesión pública organizada por la cofradía en Madrid tuvo lugar el día de la Epifanía de 1568: en el diseño de la insignia y en las imágenes procesionales intervinieron el escultor Simón de Baena y el carpintero Felipe Campo; en sus pinturas, Gaspar Becerra y Gaspar de Hoyos; y en la música colaboraron el trompeta Diego de la Vega acompañado con cuatro ministriles y los cantores flamencos y españoles de la Capilla Real¹⁹.

Entre los cofrades registrados desde 1567 hasta 1599 hallamos varios nombres de personas vinculadas al mundo del teatro como el autor de comedias Jerónimo Velázquez «andante en corte» que «bibe junto a Cavallero en cassa de Luis de Madera çapatero», el «rrepresentante» Antonio de Angulo, el maestro de danzas y autor de comedias Juan Granado «que vive en la plaza enfrente de Ortega confitero», Ana Ortiz, viuda del actor Pedro Páez de Sotomayor, que era suegro de Alonso de Cisneros, «que vive en la calle de la Paz», y el maestro de danzas y farsante Gabriel Ángel²⁰. Y entre las primeras cuentas de la cofradía consta el

¹⁷ Ares [1964: 250-253] y Reyes Leoz [1987: 163-176].

¹⁸ Ares [1964: 255].

¹⁹ ARCM, Inclusa, caja 8488 (antes 768), carpeta 1, Data del mayordomo Melchor de Aguilar, año 1568, revisada por el contador Luis de Alarcón, Madrid, 23 de marzo de 1583.

²⁰ ARCM, Inclusa, caja 10351, carpeta 1 (antes L-2063), *Libro registro de cofrades de la Cofradía de la Soledad (1567-1576)*, fol. 55r.; ARCM, Inclusa, caja 10351, carpeta 2 (antes L-2064), *Libro registro de cofrades de la Cofradía de la Soledad*

pago de 44 reales por «un auto sacramental que se hizo el día de la Proçision de la Otaba del Corpus» en 1570²¹, año de la Entrada en Madrid de la nueva reina Ana de Austria.

A partir del 8 de mayo de 1572, la cofradía de la Soledad estableció su propia casa-inclusa en la calle Preciados, conocida en las fuentes como «Hospital de los Niños Expósitos». Según la tradición, el rey Felipe II les regaló una pintura de la *Virgen de la Paz*, con un niño a sus pies, que un soldado había traído de la localidad flamenca de Enkhuissen, de donde derivaría la peculiar denominación de «Inclusa» para esta obra asistencial madrileña²². Al plantearse el proyecto de edificar una iglesia propia junto a este nuevo hospital, aprovechando las importantes limosnas que recibían, y al encontrar resistencia por parte de la parroquia de San Ginés, de la que dependía el nuevo local, y del propio convento de la Victoria, donde se hallaba una de las imágenes que más devoción tenía, los cofrades de la Soledad iniciaron un pleito contra el convento sobre la propiedad y uso de misma. Reclamaban la talla de madera, de cuerpo entero realizada por el escultor Simón de Baena, y policromada y dorada por el pintor Gaspar de Hoyos, dejando al convento la imagen de vestir obra de Gaspar Becerra y el pintura original obsequiada por la reina Isabel. La custodia de la obra, el servicio en la capilla y el usufructo de buena parte de sus limosnas, no les otorgaba la propie-

(1573-1576), fol. 6r.; y ARCM, Inclusa, caja 902519 (antes L-2065), *Libro registro de cofrades de la Cofradía de la Soledad* (1575-1658), fols. 6v, 106r, 111r y 126r. Véase la información aportada por DICAT sobre estos comediantes.

²¹ ARCM, Inclusa, caja 8488 (antes 768), carpeta 1, *Data del diputado Miguel Ramirez de dineros que entraron en su poder de entradas de confrades el año 1570*. En las cuentas de la Cofradía de la Soledad, sólo consta otro pago semejante por un auto para la fiesta del Corpus representado ante el monumento expuesto por el convento de la Victoria en mayo de 1583, en ARCM, Inclusa, caja 8491 (antes 771), carpeta 1), *Cargo de los diputados Pedro de Guevara y Juan Bautista Lopez del mes de mayo de 1583*: «Este día [30 de mayo] 20 rreales que se dieron a los rrepresentantes por un auto que hicieron esta fiesta delante del Santissimo Sacramento de la Victoria». Este auto pudo ser interpretado por las compañías de Alonso Rodríguez y Stefanelo Botarga, que actuaban entonces en los corrales de la Cruz y de La Pacheca, véase Davis-Varey [1997: 272-278].

²² Vidal Galache [1995: 45-46].

dad de esta talla para poder llevársela a la nueva iglesia que querían edificar en su hospital.

En la contabilidad de la cofradía de la Soledad de los años 1567-1572, hallamos los gastos efectuados para el pago de sus principales imágenes y todos los elementos accesorios de sus pasos procesionales, por un total de 108.322 mrs. (unos 3.186 reales). La mayoría de ellas se habían realizado para dar mayor lucimiento a la procesión del Viernes Santo de 1568, primera que se celebraba tras la creación de la cofradía y en un año que vendría marcado por la muerte del príncipe Don Carlos y la propia reina Isabel. Intervinieron en ellas los escultores Simón de Baena y Miguel Martínez, el pintor Gaspar de Hoyos, y los carpinteros Miguel de Sangüesa y Felipe Campo²³. Además, en un inventario de los bienes de la cofradía fechado al término de aquel mismo año, figuran: «una tabla grande de nogal questa en ella la ymagen de Nra. Señora de la Soledad y Angustias en lo alto y en medio della, esta escrita la rregla de la dicha cofradia», «mas çinco bancos de pino grandes que sirven a los cabildos que se hazen en la dicha cofradia», «mas un Simon Çirineo de paja con sus manos de madera y pintadas», «mas una tabla muy buena en questan pintados los siete dolores y angustias de Nra. Sra.», «mas un lienço en questan pintadas las tres beronicas que sirvio de llevar la muger beronica el dia de la proçesion del Viernes Santo deste año», y 224 túnicas nuevas, 255 cordones nuevos, 222 manojos de disciplina, 224 insignias de la cofradía y 21 túnicas negras²⁴. Estas informaciones serán muy relevantes para el conflicto que surgirá a principios del siglo XVII entre la cofradía y el convento en una coyuntura de serias dificultades económicas derivadas del traslado de la corte a Valladolid, y de la reforma de la iglesia del Hospital de los Niños Expósitos (1602-1603) a cargo del maestro de obras Alonso de Mingo Juan²⁵.

²³ ARN, Inclusa, caja 8488 (antes 768), carpeta 1, Data de la cofradía de la Soledad, Madrid, 6 de diciembre de 1568.

²⁴ ARCM, Inclusa, caja 8488 (antes 768), carpeta 1, Inventario de los bienes de la cofradía de la Soledad y Angustias de Nra. Sra., año 1568.

²⁵ ARCM, Inclusa, caja 8440 (antes 720), carpeta 17, Cartas de pago, recibos y cuentas de gastos de la Cofradía de la Soledad, años 1599-1654.

En 1603, el diputado Miguel Ramírez, hombre de negocios, pidió al padre corrector del convento de la Victoria, fray Juan Bretón, la imagen del *Cristo arrodillado con la cruz auestas* para repararla de los daños que había sufrido en la última procesión, pero no sólo no la devolvió, sino que la colocó en uno de los nichos de la iglesia del Hospital de los Niños Expósitos. El 21 de mayo de aquel año dio comienzo así un pleito entre el convento de la Victoria y la cofradía de la Soledad ante la Sala de Alcaldes de Casa y Corte por la posesión y propiedad de ésta y las demás imágenes sufragadas por las limosnas de sus cofrades desde 1567²⁶. El teniente de corregidor de la villa de Madrid, licenciado Oribe de Vargas, pronunció sentencia contra el convento el 2 de septiembre de 1604 condenándole a que «diese la imagen de nuestra Señora de la Soledad, y las demás insignias de la Cofradía a los cofrades della». Fue apelada por ambas partes, los frailes rechazando la actuación de la justicia seglar, y los cofrades con nuevas reclamaciones de otros bienes de esa capilla. El pleito llegó a la Chancillería, que debido al traslado de la corte se había instalado primero en Medina del Campo y después en Burgos, y su primera sentencia fue en cambio favorable al convento (Burgos, 26 de noviembre de 1605). En la revista del proceso, los jueces ordenaron al corregidor de Madrid que certificase ante un escribano y con ayuda del escultor Juan Muñoz y el pintor Antonio de Riche, cuál era la Virgen de la Soledad realizada por Gaspar Becerra (la pieza más venerada y milagrosa) y cuál la de Simón de Baena. Este examen tuvo lugar el 5 de julio de 1606 y la sentencia definitiva a favor del convento fue ratificada en Valladolid, a 30 de septiembre de aquel año.

Ante la imposibilidad de contar con estas imágenes, la cofradía de la Soledad se vio obligada a encargar otra talla que fue colocada en el altar mayor de la iglesia de su hospital para refundar su cofradía en ella. Al seguir pidiendo limosna por la imagen milagrosa que se hallaba en el convento de la Victoria, éste volvió a recurrir ante el corregidor de Madrid (11 de diciembre de 1606), y aunque los cofrades acudieron al licenciado

²⁶ Ares [1964: 276-287].

Juan de Tejada, comisario de comedias y protector de los hospitales de Madrid, solicitando su amparo, su respuesta da clara muestra del descontento por la forma en que estaba procediendo la cofradía: «que se fuessen con Dios y siguiessen su justicia, que si ellos ayudaran a la obra pía como 20 años o 30 atrás lo hizieron sus antecesores, él hiziera lo que le pedían...». La nueva sentencia de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte (Madrid, 26 de febrero de 1607) establecía que la cofradía de la Soledad debía permanecer en el convento de la Victoria, bajo la advocación de su principal imagen de culto, desde ahí tendrían que partir todas las procesiones acostumbradas (Epifanía, domingo de San Lázaro y Viernes Santo), y en dicha capilla se mantendrían las memorias y dotaciones concertadas; además se prohibía expresamente que en el Hospital de los Niños Expósitos hubiese otra cofradía con este mismo nombre y servicio, y que se realizasen demandas de limosnas en nombre de la *Virgen de la Soledad*²⁷. Aunque la cofradía apeló contra esta nueva sentencia ante el Consejo Real el 3 de marzo de 1607 en juicio de vista, el fallo vino a ratificarla el 5 de septiembre de 1609, y también la sentencia de revista el 15 de enero de 1610.

EL APROVECHAMIENTO DE LAS COMEDIAS²⁸

En 1565 se fundó en Madrid la cofradía de la Sagrada Pasión y Sangre de Jesucristo, por iniciativa de Juan González de Armunia, Gonzalo de Monzón, Luis Barahona y un alguacil de corte, como una cofradía penitencial que al principio se encargaba también de dar de comer a los pobres de la cárcel los días

²⁷ Ares [1964: 284-285].

²⁸ Este artículo prosigue la labor desarrollada con la profesora Carmen Sanz Ayán en trabajos precedentes como Sanz Ayán-García García [1996 y 2000], y se nutre de una presentación preliminar en las XXXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (6-8 de julio de 2004). La normalización de la información contable facilitada por mi colega ha sido fundamental para la confección de las tablas y gráficos que se incluyen más delante. Agradezco muy especialmente toda la colaboración que el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid nos ha brindado desde sus inicios en la investigación de estos valiosos fondos.

de Jueves y Viernes Santo, y que poco después a instancias del Consejo de Castilla creó un hospital «donde curasen muxeres pobres enfermas de calenturas, eridas, por no haver otro en esta Corte»²⁹. Ante la insuficiencia de fondos para sufragar el coste de este Hospital de la Pasión, sus diputados consiguieron que el Consejo Real les concediera que «las comedias que se representasen en esta corte se hiziesen en los sitios que señalasen los dichos diputados»³⁰. Aunque no se sabe con certeza cuando se obtuvo este privilegio, debió ser antes de la muerte del cardenal Diego de Espinosa en septiembre de 1572. Era el comienzo del denominado *aprovechamiento de las comedias*.

La cofradía de la Pasión ya organizaba representaciones teatrales antes de que se constituyese la cofradía de la Soledad en 1567, pero no está claro si lo hacía en el corral o patio de la casa del propio hospital ubicado en la ermita de San Millán o en un corral alquilado que adaptaba como teatro «haziendo en los dichos sitios ziertos tablados se llega limosna de la gente que en ellos sube para ayudar a sustentar el dicho Hospital»³¹. Conservamos testimonios fragmentarios de la actividad teatral en Madrid ante la corte, favorecida por la gran afición de la reina Isabel (a ella debemos seguramente la introducción de la práctica escénica entre las infantas y el personal de servicio de sus casas reales) y en los primeros corrales de alquiler madrileños durante aquella década de 1560 para las compañías de Lope de Rueda (septiembre y octubre de 1562, carnaval de 1563), Gaspar de Oropesa (febrero de 1564), Jerónimo Velázquez (Navidad de 1564-1565), Francisco de la Fuente y Gaspar de Oropesa (febrero de 1565), Gaspar Vázquez (Pascua florida en abril de 1565), Melchor de Herrera (julio de 1565, por el embarazo de la reina Isabel), Pedro de Medina, Alonso Rodríguez, Cristóbal Navarro, Francisco Tabo y Jerónimo Velázquez (mayo de 1568)³². Las

²⁹ Pellicer [1804: I, 45], y Davis-Varey [1997: 13-23].

³⁰ Davis-Varey [1997: doc. 1, 89-102].

³¹ Davis-Varey [1997: doc. 1, 15].

³² La mayoría de estas referencias proceden de Pellicer [1804: I, 48-49] y del Archivo General de Simancas (AGS), Casa y Sitios Reales, legs. 41 y 52, cit. en Amezúa y Mayo [1949: I, 230-231]; y AGS, Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª

representaciones se realizaban los domingos y festivos, y se concentraban en los periodos clave del calendario (Pascua de Resurrección, Corpus, Navidad y Carnaval), todavía no se ofrecían funciones en días laborables.

El beneficio que esta forma de entretenimiento público podía aportar a las obras asistenciales sirvió de ejemplo a las reformas propuestas por el canónigo Miguel de Giginta en su célebre *Tractado de remedio de pobres* (Coimbra, 1579). Entre los «provechos» que podían emplearse en la financiación de sus «casas de socorro para pobres» defendía la creación de unas «*quadras de maravillas*» en que pudieran exponerse objetos de valor raros y maravillosos, animales y plantas exóticas para sacar limosnas con la entrada. Se valía como modelo del «aprovechamiento» que el Hospital de la Pasión obtenía con las representaciones de comedias y otras invenciones (títeres y volatines), pero con algunas ventajas adicionales: se trataba de una recreación más honesta incluso que muchas de las farsas y entremeses representados, con horarios más amplios y flexibles, y con mayor número de días de apertura, fijando un precio de entrada adecuado. Llegaba incluso a proponer en boca de uno de los interlocutores de su obra dialogada que, siguiendo el ejemplo de Madrid, estas casas de socorro pudiesen sufragar parte de sus gastos con las representaciones de comedias en aquellas localidades en que no estuviesen aplicadas estas limosnas a algún hospital:

Muchas más se pueden hallar como digo, pero oyd esto que agora diré, y es que como el hospital de la Passión tiene parte en todas las comedias que se hazen en Madrid, y los provechos de los asientos, podrán también donde no lo tuviere otro hospital, aplicarlo a estas casas siempre que se hizieren comedias, en el pueblo que las uviere, y su partido [...], porque como será regido por cofradía [...] el mismo pueblo vendrá desta manera a poner y quitar de en-

época, leg. 1031, y Casa y Sitios Reales leg. 398, cit. en Sanz Ayán-García García [2000: 19-20 y 91]. Véase también la trayectoria de estos autores de comedias en DICAT.

tre ellos mismos los que les parescerá, para mejor administrar [...] y el ordinario visitar las faltas...³³

La cofradía de la Pasión ofrecía las representaciones teatrales en un corral alquilado y acondicionado para ello en la calle del Sol, y había apalabrado otro en la calle del Príncipe, propiedad de Nicolás de Burguillos, para ampliar el número de locales disponibles. Sin embargo, en los primeros meses de 1574, la cofradía de la Soledad trató de participar en los beneficios que aportaban las comedias levantando dos tapias a su costa en el corral de Burguillos³⁴, instalando tablados y contratando al autor de comedias Alonso Rodríguez. Los cofrades de la Pasión denunciaron enseguida los hechos ante del Consejo Real. Aunque el doctor Aguilera confirmó inicialmente los derechos otorgados en exclusiva sobre el «aprovechamiento de todas las comedias de Madrid» a favor de la cofradía de la Pasión (auto de 7 de mayo de 1574) y ordenó a la Soledad y a Burguillos que cesaran en su iniciativa, dos días más tarde se establecería un acuerdo de reparto de ingresos y gastos de los corrales de comedias madrileños entre ambas cofradías que regiría su relación en las décadas siguientes:

se haga todo un cuerpo de aquí adelante y lleve la Cofradia de la Pasion las dos partes para los pobres que curan, y la otra terzia parte la Cofradia y cofrades de la Soledad para los dichos niños, y

³³ Giginta [1579: fols. 58v-59r.].

³⁴ ARCM, Inclusa, caja 8488 (antes 768), carpeta 2, *Data de Francisco de Mota, tesorero de la cofradía de la Soledad, de los maravedís que ha gastado en pagar amas y otras cosas tocantes a la obra pía este año de 1574*: «Mas se le rreçiven en quenta 9 rreales que pago de dos tapias que se hiçieron en el Corral de Burguillos». Entre las partidas de esta data también se mencionan otros 200 reales aportados a cuenta por la cofradía de la Soledad para el pago de las obras de acondicionamiento del corral de Burguillos: «Mas se le rreçiven en quenta 200 rreales que por librança de los diputados pago a Diego Diaz de Laçiana por otros tantos quel dicho Diego Diaz presto a esta Cofradia y en nombre della los entrego a Francisco Hortiz diputado para ayuda y a buena quenta de lo que ubiere gastado en el Corral y edificio de la casa de Burguillos quando se conzedio a esta Cofradia el aprobechamiento de las comedias los quales estan cargados al dicho Francisco Hortiz el qual confeso abellos rreçivido del dicho Diego Diaz y el dicho Diego Diaz del dicho Francisco de Mota no mostro la libranza ni carta de pago del dicho Diego Díaz».

porque de presente cada una de las dichas Cofradías tienen echos sitios y tablados y costeados lo necesario en ellos, que lo que de aquí adelante se gastare en ellos por los Comisarios nombrados por cada una de las dichas Cofradías han de ser las dos tercias partes costa de la Cofradía de la Pasion y la otra tercia parte a costa de la Cofradía de la Soledad³⁵.

Este acuerdo le reportó a la cofradía de la Soledad en aquel primer año del *aprovechamiento de las comedias* unos 400 reales³⁶. Para la evolución de estos ingresos iniciales entre 1574 y 1579, véase a continuación la Tabla 1. Cabe suponer que estas partidas correspondían aproximadamente a un tercio de los ingresos totales de este rendimiento de los teatros madrileños que administraban ambas cofradías (sin contar las ganancias de las compañías, el pago de alquileres a los propietarios de los corrales de Sol, Burguillos, La Pacheca, La Puente y Valdivieso, y otros gastos de obras pagados directamente, que aquí no se incluyen).

Años	1574	1575		1576	1577	1578	1579	
Ingresos de corrales de comedias (Burguillos, Pacheca y La Puente)	13.600	01.01-30.04	4.996	10.200	34.102	11.628	02-03	36.244
		01.05-26.06	13.360	6.800	10.200	6.800	Pascua Flores	5.474
		27.06-31.12	9.690	17.000	6.800	10.200	04	5.100
				10.000	13.600		05.07	1.782
				17.000	1.978		08	1.700
				17.000			09	10.608
							12	3.400
Totales (mrs.)	13.600	28.046		78.000	66.680	28.628	54.768	
Totales (rs.)	400	824,88		2.294,11	1.961,17	842	1.610,82	

Tabla 1.- Ingresos de los corrales de comedias para la cofradía de la Soledad (1574-1579)³⁷

³⁵ Davis-Varey [1997: doc. 1, 15-16].

³⁶ ARCM., Inclusa, caja 8488, antes 768, carpeta 2, Cargo a Juan Pablo, mayordomo de los Niños de los maravedis que ha recibido este año de 1574: «...en esta partida entran 400 rreales que rrescibio el dicho Juan Pablo de lo proçedido de las comedias y lo demas de limosnas ordinarias pedidas por cofrades desde 26 de julio del dicho año que dejó dentrar en poder de Francisco de Mota thesorero esta limosna hasta 25 de novienbre del dicho año segun se declara en el dicho libro».

³⁷ Esta tabla está elaborada con los datos que aportan las cuentas de ingresos de la cofradía de la Soledad conservadas en ARCM, Inclusa, caja 8488 (antes

En este periodo, las cuentas de la cofradía de la Soledad no ofrecen datos sobre las compañías que representan, ni los días concretos de sus funciones (sólo referencias ocasionales a periodos que abarcan uno o varios meses), que todavía se concentraban en domingos y días festivos, aunque debemos recordar que la presencia de la compañía de Ganassa en España vino a introducir las representaciones en días laborables hacia 1579. En los ingresos de comedias de enero de 1578, advertimos que se ofrecían funciones de tarde y de noche. Así sucede los días 9, 10 y 11 de febrero (domingo, lunes y martes), seguramente por Carnestolendas, y llaman la atención los ingresos todavía tan exigüos que logran recaudar:

[domingo 10]...

- de la rrepresentaçion de la tarde tres rreales y nueve mrs. [111 mrs.]

- de la rrepresentaçion de la noche este mismo dia dos rreales... [68 mrs.]

lunes 10

- De la rrepresentaçion a la tarde un rreal y diez mrs. [...] [44 mrs.]

- de la rrepresentaçion a la noche tres rreales y dizesiete maravedis [...] [119 mrs.]

martes 11

- de la rrepresentaçion a la noche tres rreales y dizesiete mrs. [...] [119 mrs.]

- de la rrepresentaçion a la noche dos rreales y diez mrs. [78 mrs.]³⁸

En la contabilidad del año 1578 hallamos información sobre los gastos de acondicionamiento del corral de Cristóbal de la Puente como nuevo espacio teatral. Se compran los siguientes materiales:

768), carpeta 2; caja 8489 (antes 769), carpeta 1; y caja 8491 (antes 771), carpeta 1.

³⁸ ARCM, Inclusa, caja 8489 (antes 769), carpeta 1, *Cargo y data de la limosna que se llega en el Ospital de los Niños questa a cargo del licdo. Joan Pascoal rretor del es de mes de hebrero desde nueve del que la començo a cobrar hasta fin del, año de 1578.*

- dieciocho maderos ($49\frac{1}{2}$ reales) a Herrerías, vecino de Guadarrama;
- sesenta y dos tablas (87 reales) a Pedro Castaño, vecino de Cercedilla;
- tres cargas de madera y dos maderos (29 reales) a Martín del Rey, vecino de Valdequemada;
- cuarenta alfargias ($34\frac{1}{4}$ reales) a Francisco Rodríguez, vecino de Valdequemada;
- otras treinta y ocho alfargias ($26\frac{3}{4}$ reales);
- veintiun maderos pequeños (16 reales) a Francisco de Ortega, vecino de Talavera;
- ciento doce tablas (124 reales) a Juan de Olmeda, vecino de Cercedilla;
- cuarterones para asientos (39 reales) al de Baeza;
- ocho cuarterones (48 reales) a Luis Pérez;
- media vigueta ($8\frac{1}{2}$ reales) a Luis Pérez;
- clavazón (4 reales);
- un poco de madera extra (1 real);
- otros seis cuarterones para asientos (41 reales);
- una carga de madera (18 reales);
- otras doce alfargias que faltaron (18 reales y 28 mrs.);
- cinco cargas de yeso.

Además, consta el gasto de transporte de tres carros de madera ($5\frac{1}{4}$ reales), el aceite para los faroles y el vino que se dio a los oficiales que trabajaron en la obra (4 reales), el sueldo de dos peones «por el trabajo de medio día» ($2\frac{1}{2}$ reales), el de los tapiadores por las «diez tapias» que levantaron (30 reales), el de los ganapanes ($\frac{1}{2}$ real), el del «oficial que ayudo a hacer los tablados por un día e noche que trabajo» (10 reales) y otro oficial que trabajó en los tablados (4 reales), el del oficial «que mudo las escaleras» (6 reales), el de otro oficial «a cuenta de Arellano» (3 reales), por «cinco cargas de yeso» y el «hacer un tayvique» ($8\frac{1}{2}$ reales), y el sueldo a los «munidores para ayudar a hacer el taybique» (2 reales)³⁹.

³⁹ ARCM, Inclusa, caja 8491 (antes 769), carpeta 1, *Data del diputado Francisco Ortiz de Tudela del año 1578*.

Los ingresos de comedias de ese año aparecen considerablemente reducidos (Tabla 1) por los desembolsos hechos con estos gastos, pero las ventajas del nuevo teatro de La Puente, mucho mejor acondicionado y seguramente más espacioso que el de Burguillos, les reportó mejores beneficios en 1579. El escenario, los tablados laterales y los asientos de este corral de La Puente fueron reutilizados en el denominado *Teatro de las Obras Pías*, o corral de la Cruz, primer local de propiedad de las cofradías de la Pasión y la Soledad en 1579.

En los libros de cuentas de La Soledad, encontramos asimismo referencias fragmentarias a pagos para las obras de adaptación de este corral de la Cruz, como los 194.155 mrs. abonados por el tesorero Pedro de Guevara en tres partidas de 19.777 mrs., 139.474 mrs. y 6.139 mrs. a lo largo de 1580⁴⁰. No detallaremos las informaciones relativas a la participación de la cofradía en la compra de las casas, corrales y materiales de construcción al doctor Álava de Ibarra para el nuevo teatro del Príncipe en febrero de 1582, los pagos al maestro de obras Pero Martínez que participa en este proyecto en octubre de ese mismo año, o los alquileres satisfechos a Cristóbal Vázquez por el uso del corral de La Pacheca mientras se completan las obras de este segundo local propiedad de las dos cofradías⁴¹.

A partir de junio de 1583 aparecen referencias a ingresos por el «derecho de vista» a las representaciones del corral de la Cruz desde una «ventana» de la casa en que vivía el licenciado Ayala (fiscal de la Cárcel de Corte y después oidor de la Chancillería de Valladolid), propiedad de Antonio de Miranda hasta que fue adquirida por el licdo. Barrionuevo de Peralta el 7 de

⁴⁰ ARCM, Inclusa, caja 8491 (antes 771), carpeta 1, *Cargo y data de los mvs. que recibió el tesorero Pedro de Guevara del aprovechamiento de la terçia parte de las comedias en el año 1580*.

⁴¹ ARCM, Inclusa, caja 8491 (antes 771), carpeta 1, *Data del tesorero Miguel Ramírez que pago por la cofradia de la Soledad en 1582; Data de los diputados Martín González de Nava y Diego Palla del mes de hebrero de 1583; Data de los diputados Juan Bautista López y Pedro de Guevara de septiembre de 1583; Carta de pago de Christoval Vazquez del terçio del Corral de la Pacheca de su Cassa*. Véase García García [1994-1995] y Davis-Varey [1997: 58-63].

julio de 1582⁴². Por las representaciones realizadas hasta el 26 de junio, los diputados de La Soledad ingresan, del tercio que les corresponde, 62 reales y 5 mrs.; en julio de 1585, otros 17½ reales; en enero de 1586, 325½ reales; en marzo de 1586, 56½ reales; y por ochenta y seis días de comedias hasta el 29 de septiembre de 1587, otros 172 reales⁴³. Esta casa fue adquirida en 1596 por la condesa de Lemos⁴⁴, y a partir de 1599 aparecen registrados ingresos de la «ventana» que daba al corral de la Cruz: «El dicho día 360 rreales que recibió de la Condesa de Lemos de lo que a este ospital toca de la bentana que tiene en el Corral de las Comedias y es de lo corrido hasta fin de diciembre de 1598»⁴⁵. Figuran también otros pagos por el mismo importe el 11 de enero de 1600, y por 585 reales a fines de septiembre de 1601. A su muerte en noviembre de 1602, la condesa incorporó esta pequeña casa al mayorazgo de los Castro (1596-1822)⁴⁶.

Como complemento a las representaciones teatrales, las cofradías propietarias de los teatros madrileños también ofrecían otros espectáculos: retablos de títeres, acrobacias de volteadores y volatines (principalmente italianos), juegos de manos, y otras curiosidades circenses. Teniendo en cuenta los datos reunidos

⁴² Sobre esta casa número 12 y la evolución de las propiedades en torno al corral de la Cruz, véase Davis [2004: 84-88].

⁴³ ARCM., Inclusa, caja 8491 (antes 771), carpeta 1, *Cargo a los diputados Juanes de Larrumbide y Alonso de Jeria del mes de junio de 1583*; ARCM., Inclusa, caja 10318, carpeta 1 (antes L-2011), *Libro del cargo de los maravedis que proçeden de las comedias y otras limosnas que se dan a la Cofradia de la Soledad*, años 1584-1585, fol. 50r; ARCM., Inclusa, caja 10318, carpeta 2 (antes L-2012), *Libro del Cargo que se haze a la arca del dinero que se hecha este año de 1586 proçedido de limosnas para la obra pia de la criança de los niños espositos que tiene la Cofradia de Nra. Sra. de la Soledad y Angustias*, año 1586, fols. 4r. y 9r. Estos datos deben sumarse las cantidades satisfechas por esta «ventana» (o aposento) en 19 de junio y 28 de noviembre de 1583, 28 de febrero y 11 de junio de 1584, 16 de junio de 1585, 18 de febrero y 1 de agosto de 1586 documentadas en el *Libro del producto de comedias* de los corrales de Madrid, 1579-1586 (ARCM, Corrales de Comedias, caja 5084, carpeta 1) ed. en Davis-Varey [1997: 278, 289, 307, 314, 324, 341 y 342].

⁴⁴ Davis [2004: 71].

⁴⁵ ARCM., Inclusa, caja 10319, carpeta 2 (antes L-2016), *Libro del Cargo General de la Cofradia de la Soledad de los años 1597-1604*.

⁴⁶ Davis [2004: 78-90].

en la Tabla 2, que recoge los ingresos obtenidos por la cofradía de la Soledad entre 1579 y 1603 por estos conceptos, vemos que aunque estas funciones sean ocasionales dependiendo de la venida a Madrid de algún artista individual (como el italiano Cazamuleta) o de una agrupación de acróbatas (los volteadores ingleses en enero de 1583), suelen ofrecerse en los meses de verano (junio-agosto) en los que las compañías de comediantes solían desplazarse a los pueblos de camino a otros destinos para completar su calendario, también en la Cuaresma (febrero-marzo) entre el término de una temporada en Carnestolendas y el arranque de la siguiente por Pascua Florida, y particularmente en el mes de octubre. Entre 1579 y 1585 empiezan ofreciéndose en los corrales de comedias de La Puente, La Pacheca, Cruz y Príncipe, pero a partir de 1586 las cuentas se refieren expresamente a que estas funciones se realizan en el «Hospital» y son cobradas por su rector. Creemos que se trata del Hospital de los Niños Expósitos, y no del Hospital General. También se alude al Corral del Rastro y al Hospital de Antón Martín como otras localizaciones empleadas para desplegar las actuaciones de un *buratin* italiano.

Año	Día	Mes	Espectáculo	Nº funciones	Lugar	Ingreso (mrs.)
1579	D30	Agosto	volteadores (juego de manos y volteo)	1	Corral de la Puente	306
1582	V29	Junio	volteador italiano	1	Corral de la Pacheca	566½
1582	D1-X25	Julio	volteador italiano	11	Teatro de la Cruz	2.859⅓
1582	D12	Agosto	volteador	1	Corral de la Pacheca	170
1582	X15	Agosto	volteadores	1	Corral de la Pacheca	90½
1582	D19	Agosto	volteador	1	[Corral de la Pacheca]	68
1582	D19	Diciembre	títeres	1	Corral de la Pacheca	90½
1583	S1	Enero	volteadores ingleses	1	Corral de la Pacheca	289
1585	S2-M12	Febrero	Caçamuleta (volteador)	5	Teatro del Príncipe	5.508
1585	S23	Febrero	Caçamuleta	1	Teatro del	940½

			(volteador)		Príncipe	
1586	J 24	Julio	volteadores	1	[Hospital]	117½
1586	S18	Octubre	volteadores	1	[Hospital]	680
1587	D25	Octubre	volteador	1	Hospital	1.666
1588	L15-L29	Agosto	volteador	11	[Hospital]	1.002
1589		Junio	volteadores	-	[Hospital]	306
1590	D27-J31	Mayo	mujer barbuda	5	[Hospital]	3.145
1590	V1-X6	Junio	mujer barbuda	6	Hospital	2.958
1590	[J7-D10]	Junio	mujer barbuda	3	Hospital	204
1590	-	Julio	retablo de títeres de Estremera	-	[Hospital]	5.397½
1590	-	Agosto	retablo de títeres de Estremera	-	[Hospital]	1.708
1592	X12	Agosto	volteadores	7	Hospital	867
1593	D15	Agosto	volteadores	2	[Hospital]	425
1595	5-16	Marzo	volteador / <i>buratin</i>		Corral del Rastro	18.236
1595	Hasta S15	Abril	volteador / <i>buratin</i>	9	Corral del Rastro	17.782
1595	M28-S15	Marzo-Abril	volteador / <i>buratin</i>		Hospital de Antón Martín	14.586
1595	-	Mayo	volteador	-	-	7.480
1596	-	Septiembre	retablo de títeres de Barahona	-	[Hospital]	1.360
1596	-	Octubre	retablo de títeres de Barahona	-	[Hospital]	612
1597	-	Marzo	volatín	-	[Hospital]	2.023
1598	D1-D29	Marzo	<i>buratin</i>	9	[Hospital]	20.264
1598	15-4	Abril-Mayo	retablo de títeres de Barahona	-	Hospital	3.094
1598	D11-D18	Mayo	<i>buratin</i>	5	[Hospital]	5.848
1599	-	Marzo	retablo de títeres de Barahona	8	Hospital	1.972
1599	-	Octubre-Nov.	volatín	10	Hospital	4.998
1603	-	Octubre	volatín y mono	-	[Hospital]	-
Total de ingresos por estos espectáculos (1579-1603)						127.619¾

Tabla 2.- Ingresos de la Cofradía de la Soledad por espectáculos de títeres, volteadores y la barbuda de Peñaranda (1579-1603)⁴⁷

⁴⁷ Esta tabla ha sido confeccionada con los datos que aporta el *Libro del producido de comedias* de los corrales de Madrid, 1579-1586 (ARCM, Corrales de Co-

El *Passetemps* de Jehan Lhermite nos proporciona una descripción detallada con un dibujo explicativo de uno de estos espectáculos de *buratini* italianos celebrado en Marid en enero de 1596 ante la fachada del Alcázar:

...ya habíamos entrado en las vísperas de Cuaresma, que es una época en la que todo el mundo acostumbra a regocijarse y a relajarse: entre otros pasatiempos hubo en esta ciudad varias justas y otras fiestas y diversiones parecidas. Pero la mejor de todas ellas, la más admirable y nunca vista fue la de los acróbatas [*buratin*]. Eran dos hermanos italianos (pero que desde su infancia se habían criado en Francia), muchachos jóvenes de unos 21 o 22 años, daban saltos en el aire y caminaban maravillosamente bien por encima de la cuerda; también volaban sobre esta misma cuerda dando una voltereta muy alta hasta llegar abajo, cosa ciertamente incomprensible y difícil de creer para el entendimiento humano, pero que, por haberla visto ocularmente en presencia de Su Majestad, Altezas y ante una infinidad de personas, como puede apreciarse en este dibujo, puedo asegurar que era verdadera y muy digna de ser vista, anotada y recordada perpetuamente.⁴⁸

Sin embargo, el espectáculo que más llama la atención es la representación de la mujer barbuda que se ofreció durante los días 27, 28, 29, 30 y 31 de mayo y 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 10 de junio de 1590 en el Hospital de los Niños Expósitos. En total se ingresaron por estas catorce funciones 188½ reales (6.409 mrs.), de los que hubo que descontar 4 reales (136 mrs.) «que se gastaron en el alquiler y adreço del atanbor»⁴⁹ empleado como acompañamiento musical. Se trata sin duda de la célebre Brígida del Río, la *Barbuda de Peñaranda*, inmortalizada ese mismo año de 1590 a la edad de cincuenta años en un lienzo de Juan Sánchez Cotán (Museo del Prado, inv. P03222), y en un emblema de Sebastián de Covarrubias y Horozco bajo el

medias, caja 5084, carpeta 1) ed. Davis-Varey [1997: 175, 249-251, 254, 260, 262, 316-318]; ARCM, Inclusa, caja 10318, carpeta 2 (antes L-2012), año 1586; ARCM, Inclusa, caja 10319, carpeta 1 (antes 2015), años 1587-1597; y ARCM, Inclusa, caja 10319, carpeta 2 (antes L-2016), años 1597-1604.

⁴⁸ Lhermite [2005: 278-279, lám. X].

⁴⁹ ARCM, Inclusa, caja 10318, carpeta 1 (antes L-2015), fols. 84r. y 85r.

lema *Neutrumque, et utrumque*, y esta *suscriptio*, presentando el ejemplo de la *barbuda* para aludir a los equívocos suscitados por identidad de género como caso extremo y raro frente al del hombre «afeminado»:



Soy *hic, & haec, & hoc*. Yo me declaro soy varón, soy muger, soy un tercero, que no es uno ni otro, ni está claro cuál destas cosas sea. Soy terrero de los que como a monstruo horrendo y raro, me tienen por siniestro, y mal agüero, advierta cada qual que me ha mirado, que es otro yo, si vive afeminado⁵⁰.

Las *barbudas* eran consideradas maravillas o milagros de la Naturaleza que podían acogerse incluso a la protección de santas como Wilgefortis y Santa Barbacia (Paula de Ávila) que habían pedido el milagro de ser deformadas así para librarse del «amor desatinado» de los hombres⁵¹, pero también eran menospreciadas por la cultura popular, como puede verse en las

⁵⁰ Cent. 2, Emb. 64, fol. 164 en Covarrubias Horozco [1978]. La *Barbuda de Peñaranda* también aparece mencionada en el cap. IV de *El donado hablador* de Jerónimo de Alcalá.

⁵¹ Bouza Álvarez [1991: 58-60 y 191] y Rodríguez de la Flor [1999: 267-305]. En el palacio de El Pardo colgaba otro retrato de una muchacha alemana conocido como la *Encrespada*, obra de Antonio Moro, y el de otra niña que «tenía la barba tan poblada de cabellos como tiene comúnmente un hombre de treinta años». A ellos podemos añadir el de Magdalena Ventura que posó con su marido y su hijo para José de Ribera en otro lienzo de 1631 (Colección Ducal de Medinaceli).

recomendaciones que contra ellas leemos en *La silva curiosa de Julián de Medrano*⁵². Brígida del Río también fue exhibida por dinero en otros hospitales españoles como el del Corpus Christi de Valencia.

Quisiera concluir este artículo aportando una serie de nuevas tablas y gráficos del *aprovechamiento de las comedias* en Madrid y su importancia en los ingresos totales de la cofradía de la Soledad. Como podemos apreciar en el Gráfico 1 y la Tabla 3⁵³,

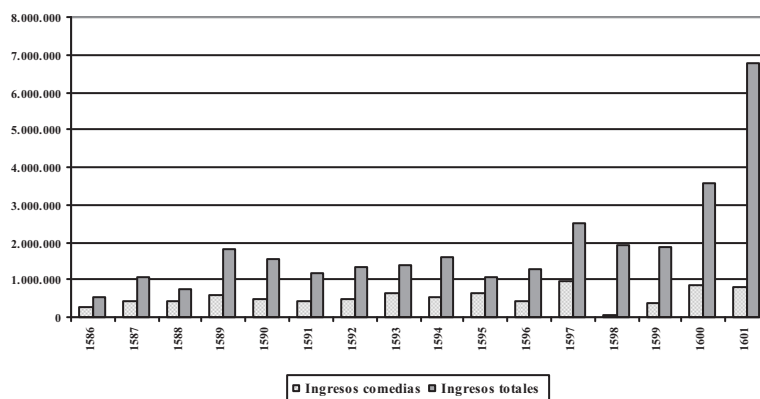


Gráfico 1.- Relación entre el aprovechamiento de comedias y los ingresos totales de la cofradía de la Soledad (1586-1601)

Cofradía de la Soledad: Ingresos totales y de los corrales de comedias (1586-1601)							Estimación global de los ingresos de los corrales (Pasión-Soledad-Hosp.Gral.)	
Años	Días teatro	Ingresos corrales (Soledad)		Ingresos totales (Soledad)		% Ingresos corrales/ totales		
		mrs.	reales	mrs.	reales			
1586	78	246.599	7.252,91	546.418	16.071,12	45,13	739.797	21.758,74
1587	159	435.319	12.803,50	1.077.833	31.700,97	40,39	1.305.957	38.410,50
1588	164	431.760	12.698,82	765.795	22.523,38	56,38	1.295.280	38.096,47

⁵² Medrano [1608: fols. 22 y 24]: «Al hombre rojo, y mujer barbuda, de lejos se les saluda» y «Ni a mujer barbuda, no les des posada», cit. en Río Parra [2003: 130].

⁵³ Este gráfico y la tabla correspondiente han sido elaborados con los datos que aportan ARCM, Inclusa, caja 10318, carpeta 2 (antes L-2012), año 1586; ARCM, Inclusa, caja 10319, carpeta 1 (antes 2015), años 1587-1597; y ARCM, Inclusa, caja 10319, carpeta 2 (antes L-2016), años 1597-1604.

1589	216	601.315	17.685,74	1.825.864	53.701,88	32,90	1.803.945	53.057,21
1590	205	477.748	14.051,41	1.535.291	45.155,62	31,12	1.433.244	42.154,24
1591	169	446.665	13.137,21	1.147.774	33.758,06	38,92	1.339.995	39.411,62
1592	183	489.804	14.406,00	1.326.131	39.003,85	36,93	1.469.412	43.218,00
1593	230	649.060	19.090,00	1.379.125	40.562,50	47,05	1.947.180	57.270,00
1594	216	521.444	15.336,59	1.581.235	46.506,91	32,98	1.564.332	46.009,76
1595	187	629.850	18.525,00	1.072.258	31.537,00	58,74	1.889.550	55.575,00
1596	113	431.596	12.694,00	1.302.205	38.300,15	33,14	1.294.788	38.082,00
1597	238	937.567	27.575,50	2.488.876	73.202,24	37,67	2.812.701	82.726,50
1598	14	39.134	1.151,00	1.946.496	57.249,88	2,01	117.402	3.453,00
1599	66	341.782	10.052,41	1.845.654	54.283,94	21,20	1.025.346	30.157,24
1600	165	830.960	24.440,00	3.588.175	105.534,56	43,18	2.492.880	73.320,00
1601	194	826.132	24.298,00	6.763.027	198.912,56	12,22	2.478.396	72.894,00
Total	2.597	8.336.735	245.198,09	30.192.157	888.004,62	35,62	25.010.205	735.594,26

Tabla 3.- Evolución del aprovechamiento de las comedias en relación con los ingresos totales de la cofradía de la Soledad y estimación global de estas ganancias para las cofradías propietarias (1586-1601)

este *aprovechamiento* de los corrales de comedias representó para la cofradía de la Soledad aproximadamente un 35,62% de sus ingresos totales⁵⁴. Pese a la significativa cuantía de estos recursos constantes, el tercio de la recaudación de los teatros que correspondía a esta cofradía solía cobrarse en moneda de vellón o moneda de plata mala, ya que la cofradía de la Pasión se quedaba con la moneda de mejor calidad. Así lo afirman los testigos presentados ante el visitador doctor Juan de Hoces en la visita realizada al Hospital General y de la Pasión en 1613-1614. Entre las respuestas que ofrecen el contador Domingo Vélez, el rector del Hospital de la Pasión licdo. Cristóbal Mexía de Vilches, Joan Esteban, el diputado Alonso Calvo, Juan de Morales, Juan de Arteaga, el comisario de comedias Luis Sánchez García, y el diputado don Diego Ximénez de Cabredo, quisiera destacar la del escribano Juan de Obregón:

Que sabe el testigo y ha visto que la principal limosna y caudal del hospital que se lleva es la de la comedia y della y de las limosnas que es muy poca, casi todo es quartos y la plata que se lleba de la comedia es falta porque lo principal y bueno como los que lo rreparten son del hospital de la Passión se lo han llevado y lo que an pagado y pagan de gastos que han tenido los corrales de las come-

⁵⁴ Véase también lo ya expuesto en Sanz Ayán-García García [2000: 66-75].

dias y ha visto que para cumplir algunas libranças que los diputados an dado de cosas tocantes al dicho hospital a sido necesario que el Rector lo aya de pagar en plata y que lo buscase prestado a quien la a buuelto en la mesma especie, alo visto el testigo como persona a que a asistido en la comedia y lo demás ha visto por vista de ojos y esto rresponde...⁵⁵

Estos problemas debieron de agravarse a principios del siglo XVII debido a las alteraciones monetarias aprobadas por Felipe III.

Podemos asimismo establecer una evolución aproximada de los ingresos que proporcionaron los teatros madrileños junto con esos otros espectáculos de volteadores, títeres y exhibiciones de «maravillas», y con el arrendamiento de varias *casillas* y aposentos aledaños a los dos teatros (para Jerónimo de Fuensalida, el frutero Francisco Briceño y otras personas), teniendo en cuenta que algunas partidas abonadas directamente para el pago de deudas corrientes no se registraron en los libros de cuentas de los corrales de comedias, del Hospital General y de la Pasión, y de la cofradía de la Soledad. Reunimos a continuación estos datos en el Gráfico 2 y en la Tabla 4.

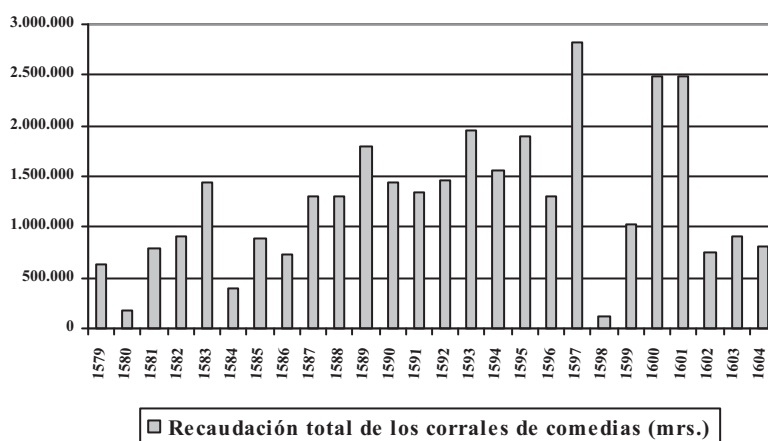


Gráfico 2.- Evolución del *aprovechamiento de comedias* de Madrid (1579-1604)

⁵⁵ ARCM, Inclusa, caja 8483, carpeta 1 (antes 763), Libro de la visita del Hospital General y de la Pasión, 1613-1614, fols. 169r-v.

Años	Días de teatro	Rendimiento (reales)	Teatros (reales)	Teatros (mrs.)
1579	198	94,23	18.656,82	634.332
1580	36	150,27	5.409,67	183.929
1581	123	187,06	23.008,61	782.293
1582	176	152,31	26.806,29	911.414
1583	250	169,17	42.293,26	1.437.971
1584	56	205,84	11.527,00	391.918
1585	126	208,89	26.320,50	894.897
1586	78	278,96	21.758,74	739.797
1587	159	241,58	38.410,50	1.305.957
1588	164	232,30	38.096,47	1.295.280
1589	216	245,64	53.057,21	1.803.945
1590	205	205,63	42.154,24	1.433.244
1591	169	233,20	39.411,62	1.339.995
1592	183	236,16	43.218,00	1.469.412
1593	230	249,00	57.270,00	1.947.180
1594	216	213,01	46.009,76	1.564.332
1595	187	297,19	55.575,00	1.889.550
1596	113	337,01	38.082,00	1.294.788
1597	238	347,59	82.726,50	2.812.701
1598	14	246,64	3.453,00	117.402
1599	66	456,93	30.157,24	1.025.346
1600	165	444,36	73.320,00	2.492.880
1601	194	375,74	72.894,00	2.478.396
1602	n.c.	-	22.068,00	750.312
1603	n.c.	-	26.601,00	904.434
1604	n.c.	-	23.615,02	802.911
Total	Promedio	Promedio	Total	Total
26	155	252,55	961.900,45	32.704.616

Tabla 4.- Estimación de ingresos de los teatros de Madrid (1579-1604)

Estos datos que reúnen los ingresos aproximados de las cofradías propietarias entre 1579 y 1604, pueden sumarse a los referidos en la Tabla 1 para el periodo 1574-1578, que sólo comprende ingresos del tercio correspondiente a la cofradía de la Soledad. He indicado también cuál sería el promedio de rendimiento anual (252,55 reales) de los teatros madrileños para valorar la evolución de los mismos, y el promedio anual de días de representación registrados (155 días). No consta información específica de los

días de representación que hubo en los años 1602-1604 como sucede en la mencionada Tabla 1. En esta evolución se aprecia claramente la incidencia de los lutos reales de 1580 (muerte de la reina Ana de Austria) y 1598 (muerte de la infanta Catalina Micaela en 1597 y del rey Felipe II) y la prohibición de representaciones entre 1598 y 1599. Hay dos caídas también muy apreciables en 1584 y 1586, quizás ligadas a las obras de remodelación de los teatros para crear el *corredor de las mujeres* (origen de la cazuela) y la prohibición de la representación a actrices. El año que registra más días de representación es el de 1583 (250/365, casi un 69% de los días posibles), pero el que más funciones ofrece con un mayor rendimiento económico es, sin duda, el de 1597 (238/365, un 65%), cuyos ingresos totales ascienden a 82.726½ reales.

En el Gráfico 3 y la Tabla 5, mostramos la evolución y distribución mensual de las representaciones ofrecidas en los teatros madrileños a lo largo de la década de 1590, que permite matizar y comprender mejor la estructura de la temporada teatral entre Pascua Florida (Abril-Mayo), con el descanso cuaresmal (Febrero-Marzo-Abril), y los picos de Navidades (Diciembre-Enero) y Carnaval (Febrero), así como la incidencia de los lutos y prohibiciones antes mencionados.

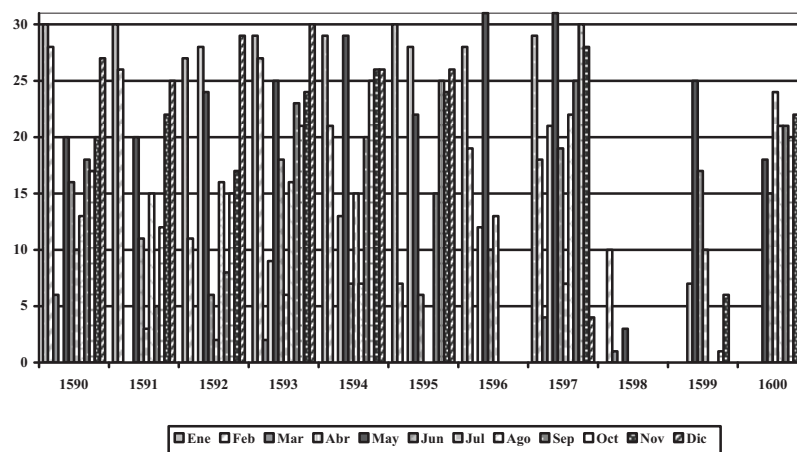


Gráfico 3.- Evolución de la distribución mensual de las representaciones ofrecidas en los teatros madrileños (1590-1600)

Años	Ene.	Feb.	Mar.	Abr.	May.	Jun.	Jul.	Ago.	Sep.	Oct.	Nov.	Dic.
1590	30	28	6	0	20	16	10	13	18	17	20	27
1591	30	26	0	0	20	11	3	15	5	12	22	25
1592	27	11	0	28	24	6	2	16	8	15	17	29
1593	29	27	2	9	25	18	6	16	23	21	24	30
1594	29	21	0	13	29	7	15	7	20	25	26	26
1595	30	7	0	28	22	6	0	0	15	25	24	26
1596	28	19	0	12	31	10	13	0	0	0	0	0
1597	29	18	4	21	31	19	7	22	25	30	28	4
1598	0	10	1	0	3	0	0	0	0	0	0	0
1599	0	0	0	7	25	17	10	0	0	1	6	0
1600	0	0	0	0	18	15	24	21	21	20	22	24

Tabla 5.- Distribución mensual de las representaciones ofrecidas en los teatros madileños (1590-1600)

Desafortunadamente, la contabilidad de la Soledad no aporta información sobre las compañías que actuaban en los teatros madrileños a lo largo de este periodo. Este tipo de datos quedaba consignado en los *Libros del Repartimiento de las comedias* depositados en la administración del Teatro de la Cruz, y de los que sólo se conserva el que comprende desde 7 de junio de 1579 hasta 18 de febrero de 1586 (publicado por Charles Davis y John E. Varey)⁵⁶. Las únicas menciones explícitas a una determinada compañía fuera de dicho periodo son las de: «Velázquez» (Jerónimo Velázquez) el 1º mayo de 1586 (99 reales), «Ribas» (Juan de Rivas) en el corral de la Cruz el 1 de agosto de 1586 (36 reales), y la de «Arlequin» (compañía del *commedia dell'arte* de *I Confidenti* con Tristano Martinelli) durante los días 5, 7, 10, 12, 14, 17, 19, 21, 22, 24, 25, 28, 29 y 30 de julio (259 reales), y 7, 10, 14, 15, 16, 20 y 21 de agosto de 1588 (64½ reales). Gracias al nuevo DICAT y a una futura recopilación más exhaustiva de otras fuentes de archivo, podremos más adelante llegar a identificar con precisión quiénes fueron las compañías que actuaron en las tablas madrileñas de este largo periodo 1586-1604, del que tenemos sólo datos de una parte representativa de su rendimiento económico.

⁵⁶ Davis-Varey [1997].

BIBLIOGRAFÍA

- AMEZÚA Y MAYO, AGUSTÍN G. DE (1949): *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568). Estudio biográfico*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 3 vols.
- ARES, ANTONIO (1964): *Discurso del ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid de la Sagrada Orden de los Mínimos de S. Francisco de Paula* (Madrid, Pedro Taço, 1640), ed. parcial en J. SIMÓN DÍAZ, *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, t. I, pp. 247-311.
- CARBAJO ISLA, M. F. (1987): *La población de la villa de Madrid desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI.
- COVARRUBIAS HOROZCO, SEBASTIÁN DE (1978): *Emblemas morales* (Madrid, Luis Sánchez, 1610), ed. fasc. de C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- DAVIS, CHARLES y VAREY, JOHN (1997): *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1574-1615. Estudio y documentos* (Fuentes para la historia del teatro en España, XX), Madrid, Editorial Tàmesis.
- DAVIS, CHARLES (2004): *Los aposentos del corral de la Cruz, 1581-1823* (Fuentes para la historia del teatro en España, XXX), Woodbridge, Tamesis.
- DICAT (2008): *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dir. T. Ferrer Valls, Kassel, Edition Reichenberger.
- GARCÍA GARCÍA, BERNARDO JOSÉ (1994-1995): «El Teatro de las comedias del Príncipe (1582-1607)», *Manuscrit.Cao*, VI, pp. 5-24.
- GIGINTA, MIGUEL DE (1579): *Tractado de remedio de pobres*, Coimbra, Antonio de Mariz.
- LARQUIE, C. (1976), «La crianza de los niños madrileños abandonados en el siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII, pp. 36-63.
- LHERMITE, JEHAN (2005): *El Pasatiempos de Jehan Lhermite. Memorias de un gentilhombre flamenco en la corte de Felipe II y Felipe III*, ed. de J. Sáenz de Miera, trad. de J. L. Checa Cremades, Aranjuez, Ediciones Doce Calles – Fundación Carolina.
- MARTÍNEZ MILLÁN, JOSÉ y FERNÁNDEZ CONTI, SANTIAGO (eds.) (2005): *La Monarquía de Felipe II: La Casa del Rey*, Madrid, Fundación MAPFRE-Tavera, 2 tt.
- MEDRANO, JULIÁN DE (1608): *La silva curiosa de Julián de Medrano, caballero navarro*, París, Marc Orry.

- PELLICER, CASIANO (1804): *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 2 vols. [ed. mod.: Barcelona, Labor, 1975].
- QUINTANA, JERÓNIMO DE (1629): *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la Villa de Madrid*, Madrid, Imprenta del Reino.
- REYES LEOZ, JOSÉ LUIS DE LOS (1987): «La cofradía de la Soledad. Religiosidad y beneficencia en Madrid (1567-1651)», *Hispania Sacra*, XXXIX, 79, pp. 147-184.
- RÍO PARRA, ELENA DEL (2003): *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert y Universidad de Navarra (Biblioteca Áurea Hispánica, 27).
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR ADÁNEZ, FERNANDO (1999): *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- RODRÍGUEZ SALGADO, M. J. (2003): «‘Una perfecta princesa’. Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568). Primera parte», en C. Gómez-Centurión (coord.), *Monarquía y corte en la España moderna. Anejo II de Cuadernos de Historia Moderna*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 39-96.
- SANZ AYÁN, CARMEN, y GARCÍA GARCÍA, BERNARDO JOSÉ (1996): «Rendimiento y gestión del negocio teatral en Madrid a fines del siglo XVI y principios del XVII. La Cofradía de la Soledad», en I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse (eds.), *Studia Aurea*, Toulouse-Pamplona, AISO y Universidad de Pamplona, 2 tt., t. II, pp. 363-397.
- SANZ AYÁN, CARMEN, y GARCÍA GARCÍA, BERNARDO JOSÉ (2000): *Teatros y comediantes en el Madrid de Felipe II*, Madrid, Editorial Complutense.
- VIDAL GALACHE, FLORENTINA y BENICIA (1995): *Bordes y bastardos. Una historia de la Inclusa de Madrid*, Madrid, Compañía Literaria.



nº 1

La comedia de capa y espada

1988

MINISTERIO DE CULTURA
Instituto Nacional de los Artes Escénicos y de la Música

CONVENCIONES Y RASGOS GENÉRICOS EN LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

IGNACIO ARELLANO

Universidad de Navarra

1. La clasificación y caracterización de los subgéneros dramáticos áureos topa con el ingente corpus y con la falta de criterios delimitadores funcionales, aunque ya contamos con valiosas aportaciones de estudiosos como Wardropper, Weber de Kurlat, García Lorenzo, Serralta, Vitse, etc.¹. Definir estos subgéneros, sin embargo, parece tarea

¹ Para darse cuenta de la poca funcionalidad de las clasificaciones que se siguen reproduciendo en los manuales baste recordar la propuesta por Menéndez Pelayo para Lope o la de Ch. V. Aubrun (*La comédie espagnole (1600-1680)*. París, PUF, 1966) con criterios poco coherentes y ambiguos. Más interesantes resultan otros intentos que, en lo que respecta a la comedia de capa y espada iré citando con más detalle en lo sucesivo. Wardropper ha dedicado artículos esenciales a estos problemas (cfr. entre otros «Calderón's and his serious sense of life», *Hispanic Studies in Honor Nicholson B. Adams*. Chapel Hill, Univ. of North Carolina, 1966, 179-193; «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», *Actas de II Congreso de la AIH*, Nimega, Universidad, 1967, 689-94; «Lope de Vega's Urban Comedy», *Hispanófila*, núm. espec. 1, 1974, 47-61; «La comedia española del Siglo de Oro», que completa el libro de E. Olson, *Teoría de la comedia*. Barcelona, Ariel, 1978; «El honor en los géneros dramáticos áureos», *Criticón*, 23, 1983, 223-35; «The Numen in the Genres of the Spanish Comedia», *Ibero Romania*, 23, 1986, 156-66). Weber de Kurlat prestó atención a la comedia urbana de Lope («Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope de Vega y su época», *Segismundo*, XII, 111-131; «Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro», *Anuario de Letras*, XIV, 1976, 101-38; «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», *Actas del V Congreso de la AIH*, II, Bordeaux, 1977, 867-71...). A García Lorenzo se deben estudios básicos sobre la comedia burlesca (por ejemplo, «El hermano de su hermana de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo xvii», *RLit*, XLIV, 87, 1982, 5-23; «De la tragedia a la parodia: *El Caballero de Olmedo*», en «*El castigo sin venganza* y el teatro de Lope de Vega» (R. Doménech ed.). Madrid, Cátedra-Teatro Español, 1987, 121-140), terreno también abordado por Serralta («La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del S. de Oro*, París, CNRS, 1980, 99-125). Vitse y Lanot estudiaron diversos aspectos de la comedia de figurón («Eléments pour une théorie du figuron», *Caravelle*, 27, 1976, 189-213), y a Vitse debemos observaciones de gran agudeza en su «El teatro en el S. XVII» (en *Historia del teatro en España*, dirigida por Díez Borque. Madrid, Taurus, 1983). Otras zonas, como las del teatro breve, están recibiendo gran atención (vd. el volumen *El teatro menor en España a partir del S. XVI* (Madrid, CSIC, 1983), donde J. Huerta Calvo, uno de los mejores conocedores del entremés, recoge en su trabajo «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro» el estado actual de la cuestión; y también el artículo de A. de la Granja «Hacia una bibliografía general del teatro breve del S. de Oro», *Criticón*, 37, 1987, 227-46). Sobre la tragedia

necesaria. Concebir la «comedia» del Siglo de Oro como un todo homogéneo impide hacerse cargo de la variedad de unas fórmulas dramáticas sustentadas, ciertamente, en una base común, pero divergentes en muchos aspectos esenciales. Hay distintos subgéneros; sometidos a convenciones diversas: la interpretación de una obra habrá de tener en cuenta el peculiar sistema de convenciones que la estructura. Problemas como la verosimilitud, el decoro, el tema del honor, el agente cómico, etc., reciben distinto tratamiento, el cual viene en gran parte requerido, precisamente, por las convenciones del subgénero en cuestión. Por tanto, lograr una definición lo más precisa posible de las fórmulas subgenéricas me parece muy útil, ya que esas convenciones marcan la creación y recepción de una obra particular desde el momento en que se inserta en una u otra especie, por ejemplo, y para mencionar la que en este momento me interesa, la comedia de capa y espada².

2. En el teatro áureo parece clara la existencia de un subgénero denominado corrientemente «de capa y espada»³. La calificación se repite durante el xvii, en ocasiones acompañada de rudimentarias definiciones. Ya en la anónima «Loa en alabanza de la espada», anterior a 1612⁴ aparece un rasgo, el «artificio ingenioso», mencionado después con frecuencia:

muy de ordinario decimos
alabando del poeta
el artificio y estilo,
comedia de espada y capa,
que es señal que el que la hizo
puso más fuerza de ingenio

Sin preocuparse mucho por definir un género conocido de todos, utilizan esta

y sus formas se hallará una buena panorámica en el volumen *Horror y tragedia en el teatro del S. de Oro* (*Criticón*, 23, 1983)... En estos trabajos (y cientos más que es imposible citar) quedan abiertas muchas posibilidades para lograr una taxonomía más satisfactoria de los subgéneros dramáticos del S. de Oro, todavía, creo, por hacer.

² Llevar a cabo este cometido presenta muchas dificultades, entre otras distinguir rasgos esenciales de accidentales o confrontar el modelo ideal con las realizaciones concretas de los diversos dramaturgos y a lo largo del siglo, que podrían llegar a dar variantes significativas del modelo e incluso subespecies o grados del mismo. No puedo detenerme a hacer todas las salvedades que serían necesarias. Me limitaré a señalar algunos aspectos que pueden ayudar a precisar las convenciones específicas de la comedia de capa y espada, en una aproximación parcial y asistemática: notas sueltas, como queda dicho.

³ También se suelen llamar en la crítica moderna «de intriga» (término que usa Serralta en su espléndido estudio *Antonio de Solís et la comedia d'intrigue*. Toulouse, Universidad, 1987, que citaré a menudo) o «de enredo»: prefiero la calificación usada en el xvii: hay comedias de enredo que no son de capa y espada (palaciegas, o palatinas, villanescas...). El nombre, como es sabido, proviene del vestuario de los actores-personajes, que van según el uso del xvii con capa y espada. Claro que considerar por eso que esta comedia «is simply a comedia performed in street clothes» como hace B. Mújica «Honor from the comic perspective: Calderón's comedias de capa y espada», *Bulletin of the Comediantes*, 38, 1986, p. 21, es simplificar mucho la cuestión.

⁴ Cit. por Gregg «Towards a definition of the comedia de capa y espada», *Romance Notes*, 18, 1977, p. 104. La loa se publicó en la *Tercera Parte de comedias de Lope de Vega y otros autores*. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1612.

denominación, entre otros, Carlos Boyl, en 1616⁵, Suárez de Figueroa, en 1617⁶, Salas Barbadillo en 1635⁷, Zabaleta en 1660⁸, el anónimo papel «A la Majestad Católica de Carlos II» en 1681⁹... Ingenio y amor son los rasgos esenciales. El P. Guerra¹⁰ insiste en el tema amoroso y cerca del final del siglo Bances Candamo esboza una definición más completa¹¹ y señala la poca estimación a que las ha llevado su mecanización rutinaria y reiterativa:

Las de capa y espada son aquéllas cujos personajes son sólo Caualleros particulares, como Don Juan, v Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo (...) han caído ya de estimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular.

Existe, pues, en el XVII la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio. Pocos rasgos más aportan las caracterizaciones modernas que conozco. Atkinson («La comedia de capa y espada», *BSS*, 1927, 80-89) subraya (erróneamente, creo) el rasgo temático «honor»: «the cult of the pundonor long continued to dominate society and in the *comedia de capa y espada* it is the salient, almost the only motif» (p. 82). Bergman («Auto-definition of the comedia de capa y espada», *Hispanófila*, núm. especial, I, 1974, 3-27) recoge sobre todo los efectos que Claire Pailler ha llamado «guiños», estudiándolos muy detalladamente para Calderón¹². Gregg («Towards a definition of the comedia de capa y espada», *Romance Notes*, XVIII, 1977, 103-6) revisa distintas opiniones (Pfandl, Menéndez Pelayo) y concluye:

the category seemingly is one determined by the nature of the content: complexity of plot, contemporary life and manners, and peopled by the galanes and damas (...) the principal aim of this comedia type is to exhibit the *artificio, estilo, ingenio* (pp. 103-5).

Los importantes artículos de Wardropper se ocupan, más que de la caracterización genérica, del sentido profundo (serio) que sostiene para toda la comedia, incluida la de capa y espada¹³.

⁵ «A un licenciado que deseaba hacer comedias». Cfr. Sánchez Escribano y Porqueras, *Preceptiva dramática española*. Madrid, Gredos, 1972, p. 185 (en adelante citaré este volumen *Preceptiva*).

⁶ En *El pasajero*: «Dos caminos tendrás por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas: al uno llaman comedia de cuerpo; al otro de ingenio, o sea, de capa y espada» (*Preceptiva*, p. 189).

⁷ *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*; cfr. M. Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del S. de Oro*. London, Tamesis, 1974, p. 58, notas 12, 13.

⁸ *Día de fiesta por la tarde*: «Las comedias que más acuso son las que llaman de capa y espada, porque éstas desde el principio al fin están hirviendo en afectos de amor» (*Preceptiva*, 286).

⁹ «Los que llaman peligro a las ingeniosas comedias de capa y espada...» (*Preceptiva*, 320).

¹⁰ «Aprobación a la *Verdadera Quinta Parte* de las comedias de Calderón, 1682: «las comedias que ahora se escriben se reducen a tres clases: de santos, de historia y de amor, que llama el vulgo de capa y espada» (*Preceptiva*, 320).

¹¹ *Teatro de los teatros* (tres versiones; la primera de 1689-90); cito por la edición de Duncan Moir. London, Tamesis, 1970, p. 33).

¹² «El gracioso y los «guiños» de Calderón: apuntes sobre «autoburla» e ironía crítica», *Risa y sociedad*, cit. pp. 33-48.

¹³ Cfr. artículos cit. n. 1; distingue dos grupos de comedias urbanas en «Lope de Vega's Urban Comedy»:

Según muestra esta breve y parcial panorámica, la noción de «comedia de capa y espada» como género, al menos en un consenso intuitivo y global, parece indiscutible. De esa aceptación común parto, provisionalmente, para mis observaciones, realizadas sobre unas decenas de comedias que considero «de capa y espada» según las características expuestas. Trataré de precisar algunos aspectos que puedan resultar operativos para análisis posteriores¹⁴ en el camino hacia la deseable taxonomía de los códigos subgenéricos.

3. Las unidades dramáticas de tiempo (y lugar) en la comedia de capa y espada.

Es lugar crítico común que el teatro español del Siglo de Oro prescinde de las unidades de tiempo y lugar. La de tiempo, que en los preceptistas más rígidos se cifra a «un día natural», admite en la mayoría cierta flexibilidad. Corneille (en su *Discours des trois unités, d'action, de jour et de lieu*) acepta, por ejemplo, un día y parte del siguiente, o la tarde, noche y día siguiente¹⁵. En las preceptivas españolas encontramos generalmente actitudes dúctiles. El Pinciano da tres días de plazo para el desarrollo de la acción y apunta que «cuanto menos el plazo fuere terná más de perfección, como no contravenga a la verosimilitud»; Suárez de Figueroa, siempre dispuesto a la restricción, reclama 24 horas, aunque admite, si no hay más remedio, tres días; Mártir Rizo, Feliciano Enríquez de Guzmán o Pellicer de Tovar, insisten en la unidad de tiempo señalando el límite del día natural (Rizo) o las 24 horas (Pellicer). Cascales, uno de los preceptistas más críticos con la comedia nueva, llega a admitir hasta diez días¹⁶.

Pese a las rigideces arbitrarias de algunos teóricos, el que la acción dure veinticuatro horas o tres días es irrelevante. Lo que interesa es la función de la unidad de tiempo, que obedece a la verosimilitud. Se trata de adecuar en lo posible el tiempo de la representación al tiempo representado. Desde esta perspectiva no es extraño que la unidad de tiempo se rechace con igual argumentación: si la verosimilitud es lo primero y la unidad de tiempo está a su servicio, sería absurdo mantenerla en los casos en que atentara contra la verosimilitud. Esto es exactamente lo que dice Tirso en los *Cigarrales de Toledo* —pasaje siempre citado a estos propósitos¹⁷—:

las basadas en novelas italianas y las basadas en la vida urbana coetánea, sin fuentes literarias, como las de capa y espada. En su «La comedia española» distingue comedias de fantasía, basadas en novelas italianas y en la imaginación del dramaturgo; de capa y espada y entremeses. Para la de capa y espada que define como aquellas que «tratan de los equívocos, los celos y las pequeñas intrigas que se dan entre damas y caballeros enamorados», p. 194, cfr. espec. pp. 215-21.

¹⁴ Naturalmente me ocupo de unos pocos aspectos; otros rasgos y técnicas que no puedo comentar aquí los ha estudiado con mucha penetración Serralta en *Antonio de Solís*, con observaciones extensibles a todo el género.

¹⁵ Cfr. D. Moir, «Las comedias regulares de Calderón, ¿unos amoríos con el sistema neoclásico?», *Hacia Calderón*, II coloquio anglogermánico, ed. Flasche. Berlín-N. York, W. de Gruyter, 1973, 61-70.

¹⁶ Para los textos correspondientes del Pinciano, Suárez de Figueroa, etc., cfr. *Preceptiva*, pp. 104, 188, 226, 230, 231, 248, 269. Cascales: *Preceptiva*, 200-201; uno o dos días le parece guardar la unidad, pero hasta diez días se podría sufrir.

¹⁷ Cfr. *Preceptiva*, pp. 209-210. Aducen este pasaje y lo utilizan en sus explicaciones «verosimilizadoras», entre otros Romera Navarro, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*. Madrid, Yunque, 1935 (espec. «Las unidades dramáticas», 61-81); Sánchez Escribano y Porqueras, «La verdad universal y la teoría dramática en la Edad de Oro», *Homenaje a W. Fichter*. Madrid, Castalia, 1971, 601-9; Pilar Palomo, «Elementos temporales del

Porque si aquellos [los antiguos] establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que comenzando a pretenderla por la mañana se case con ella a la noche?

Lo mismo, con diversas matizaciones, se lee en trabajos modernos. Ruiz Ramón, por ejemplo, subraya que los dramaturgos áureos construyen la comedia de acuerdo a lo *natural*, donde a cada acción se le da su tiempo, y no de acuerdo a los artificiosos de la preceptiva italiana¹⁸. Pilar Palomo, al estudiar la obra de Tirso, explica la ruptura de la unidad por la calidad anticlásica del teatro aurisecular y señala que el aumento temporal enriquece la gradación psicológica. Porqueras y Sánchez Escribano, comentando el pasaje de los *Cigarrales* insisten:

precisamente al defender la verdad de la vida misma, se rechaza la fría aceptación de las unidades de tiempo y lugar¹⁹.

Y opinión semejante reitera, con mayor radicalismo, Darst²⁰:

la comedia de ahora es mucho más verosímil y natural en que da la ilusión del tiempo y lugares que la acción necesitaría de verdad para pasar en la vida real.

No obstante, el examen de las comedias de capa y espada muestra que tales aseveraciones son inaplicables al género. Sucede, por el contrario, que estas comedias mantienen una tendencia bastante sistemática a la unidad de tiempo²¹. El hecho ha sido apuntado por algunos estudiosos, pero sin desarrollar, creo, sus implicaciones funcionales. Ya Manuela Sánchez Regueira notó que la *Gitanilla* de Solís tiende a las unidades de tiempo y lugar, pero lo interpreta equivocadamente como rasgo de transición hacia la comedia neoclásica (error de apreciación que sufrieron algunos receptores dieciochescos que solo percibieron la superficie del mantenimiento de tales unidades)²². El Prof. Serralta, que analiza magistralmente las comedias de capa y espada de Antonio de Solís, pone de relieve que la unidad de tiempo es casi constante en ellas²³

teatro de Tirso-, BAE, 236, XXV-XXXVII, espec. p. XXIX; F. Florit, *Tirso de Molina ante la comedia nueva*. Madrid, Rev. *Estudios*, 1986, pp. 65 y ss.; Darst, «Teorías de la comedia en el S. de Oro español», *BBMP*, LXII, 1986, 17-36, espec. 33. Me refiero a estos trabajos en las líneas siguientes.

¹⁸ *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, Cátedra, 1979, p. 133.

¹⁹ «La verdad universal», cit. p. 607.

²⁰ «Teorías», p. 33. Todos aducen el pasaje tirsiano.

²¹ En la mayor parte de los casos esta unidad se produce según los criterios flexibles, aunque no faltan los ejemplos rigurosos. De cualquier modo la constricción temporal, perfectamente asimilable a la unidad de tiempo, es una constante del género.

²² Para la opinión de Sánchez Regueira y de los neoclásicos cfr. Serralta, *Antonio de Solís*, pp. 127 y 71-72.

²³ *El Doctor Carlino* comienza una noche y termina el día siguiente; *Un bobo hace ciento* comienza una tarde y acaba al día siguiente; *La Gitanilla* comienza una mañana y acaba la noche del mismo día; *Amparar al enemigo* termina durante el tercer día; *Amor y obligación* empieza una noche y acaba en la noche del día siguiente; *El amor al uso* empieza un día y acaba en la noche del siguiente.

y lo atribuye «aux impératifs du genre et aux choix techniques de l'auteur, et nullement a un très hypothétique souci de théoricien en mal de classicisme» (p. 139 del estudio citado), pero no acaba de ir al fondo del problema al derivarla del «gout personnel du l'équilibre» (id. p. 72) y creer que tales unidades son reales, pero no buscadas por ellas mismas²⁴. Dunca Moir, por su parte²⁵ menciona unas pocas comedias regulares de Calderón (*Fuego de Dios en el querer bien*, *Mañanas de abril y mayo*, *Los empeños de un acaso*) y supone la existencia de más piezas regulares en el corpus calderoniano y en el general del Siglo de Oro, justificando las unidades por su capacidad creadora de tensión.

Las suposiciones de Moir son certeras, sin duda. La mayoría de las comedias de capa y espada tienden a la unidad de tiempo: ya se han mencionado las de Solís. ¿Y en otros dramaturgos? Curiosamente, ninguno de los críticos que ha aducido el pasaje de los *Cigarrales* parece haberse percatado de que la defensa de la verosimilitud-ruptura de la unidad está referida en ese fragmento, paradójicamente, al ejemplo de una comedia que tal como se describe responde perfectamente al esquema de capa y espada²⁶, género en el que Tirso tiende, como cualquier otro dramaturgo, a la unidad de tiempo²⁷.

Y tal unidad persigue, a mi juicio, un efecto contrario al de la preceptiva clasicista, es decir, persigue un efecto de *inverosimilitud* ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, la unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia.

Este rasgo, evidenciado por cualquier análisis, se revela explícitamente con frecuencia en los mismos textos: en *Desde Toledo a Madrid* se pondera la complicación de enredos en la brevedad del tiempo:

¡Qué tantas cosas sucedan
desde Toledo a Madrid! (p. 838)

y lo mismo en *En Madrid y en una casa*, donde se alude también a la unidad de lugar:

Ortiz, prodigiosos casos
la Fortuna quimeriza
dentro desta misma casa,
todos ellos en un día (p. 1271)

²⁴ Interpreto en estas últimas palabras a Serralta, que se refiere en el pasaje de su libro (p. 127) sólo a la unidad de lugar.

²⁵ «Las comedias regulares» cit.

²⁶ La argumentación de los *Cigarrales* ha sido provocada por una discusión sobre *El vergonzoso en palacio*, que no es de capa y espada, pero la descripción es aplicable al género.

²⁷ Dígase si se quiere, constricción temporal; el caso es que la acumulación de sucesos en tiempo inverosímilmente breve se da en todas las comedias de capa y espada de Tirso. Aunque su argumentación verosimilizante en defensa de la libertad creadora es en general válida, el ejemplo escogido en los *Cigarrales* no es el más apropiado y contradice la propia práctica: *Por el sótano y el torno* termina en la noche del tercer día, como *La celosa de sí misma* y *No hay peor sordo*; al amanecer del tercer día termina *Desde Toledo a Madrid*; *En Madrid y en una casa* comienza la tarde de un día y acaba cuando anochece el siguiente; *La buelta de Juan Fernández* va de la tarde de un día a la tarde del siguiente... Claro que hay excepciones (*Marta la piadosa* se alarga varias semanas) pero la tendencia es obvia.

En otro pasaje de *La celosa de sí misma* (que podría oponerse al de los *Cigarrales*) se subraya la celeridad inverosímil de los pasos amorosos típicos del género:

¿Don Melchor enamorado
tan presto? ¿De ayer venido
y hoy casado por conciertos?
¿Quién creará tal desatino? (p. 1471)

y en la citada *Gitanilla* de Solís, significativamente se asocia el límite temporal a la verosimilitud (inverosimilitud) y a la ponderación de la trama²⁸:

¡Válgate Dios,
los embustes que han cabido
en un día de gitanos,
y aún no anochece. Ahora digo
que alguna vez los acasos
van tan fuera de camino
que oído no es verisímil
lo que es verdad sucedido (p. 656)

...
¿Quién creería
si no es que se lo dijese
la experiencia, que trujese
tantos acasos un día? (id. p. 672)

etcétera.

Las comedias de capa y espada calderonianas, consideradas por muchos críticos como la cima del género, permiten conclusiones análogas: *Los empeños de un acaso* comienza una noche y termina en el día siguiente; *Mañanas de abril y mayo* comienza una mañana y acaba en la siguiente; *Mañana será otro día* comienza en el anochecer de un día y acaba en la noche del que hace el número tres; *También hay duelo en las damas* dura la noche del día primero y el día siguiente; *Cada uno para sí* comienza una noche y acaba durante el día tercero, lo mismo que *Antes que todo es mi dama*; *Casa con dos puertas mala es de guardar* va del amanecer del día primero hasta la noche del siguiente; *El maestro de danzar* desde la noche del primer día hasta la noche del segundo; *El escondido y la tapada* desde la tarde del día primero hasta la mañana del tercero, etc.²⁹ También se explicitan los efectos inverosimilizadores: Calderón, aunque no solo él, tiende a resaltarlos estableciendo una relación estrecha y muy reveladora entre el tratamiento del tiempo y otra fórmula típica del género: la recapitulación.

²⁸ Como en otros casos la excusatio (-aseveración de verdad-) no deja de ser un tópico que no convence (no tiene que convencer) a un público que acepta la convención de inverosimilitud entretenida que rige estas comedias.

²⁹ *Dar tiempo al tiempo* dura una noche y día siguiente; *No hay burlas con el amor* unos dos días y medio; *El socorro de los mantos* de Francisco Leiva comienza un día y dura hasta el amanecer del siguiente; *Mentir y mudarse a un tiempo* de José y Diego Figueroa no pasa de las 50 horas... Ahorro las referencias concretas que permiten calcular la duración, y que alargarían demasiado estas notas.

Lihani³⁰ ha estudiado las funciones de coherencia estructural y «didascálica» de la recapitulación, pero hay que señalar que en la comedia de capa y espada aparece sobre todo la que pudiéramos llamar «función ponderativa»: son recapitulaciones que resaltan ante el espectador la capacidad inventiva del ingenio y aluden a menudo a su comprensión sorprendente en pequeños límites de tiempo. Tras un fragmento recapitulador ponderativo en *También hay duelo en las damas* (p. 1507) se subraya:

¿Habrà, cielos,
hombre a quien en una noche
asalten tantos sucesos?

y en *El maestro de danzar*, también calderoniana, la mención irónica de la unidad temporal se integra en otra recapitulación que cierra el acto II:

Vayan todos con el cuento.
Beatriz escondida en casa,
su galán en su aposento,
su hermano con mi señor,
mi señor con sus recelos,
mi ama con sus sobresaltos,
el no aún mi amo con sus celos,
yo con mi temor. Señores
¿en qué ha de parar aquesto
y más en veinticuatro horas
que da la trova de tiempo? (p. 1562)

Que esta concentración del tiempo no es casual se evidencia también en las constantes referencias conscientemente diseminadas a lo largo de las comedias, que conservan para el auditorio la noción de tal comprensión³¹, y más aún en los casos extremos que constituyen un verdadero tour de force, no tan escasos que podamos considerarlos excepciones insignificantes: la comedia de Coello *Los empeños de seis horas*, las de Lope *La noche de San Juan*³² y *Lo que pasa en una tarde*, etc. Esta última es seguramente la comedia del Siglo de Oro más abundante en referencias temporales ponderativas de la brevedad:

Julio.— Las dos presumo que dan.
Voy a ensillar el overo,
que tenemos esta tarde
más de mil cosas que hacer (p. 292)

...

³⁰ «La técnica de la recapitulación auténtica en el teatro del S. XVII», en las actas del congreso lopianio *Lope de Vega*, Edi-6, Madrid, 1981, 303-309. Algunos casos de recapitulaciones se dan en *Los empeños de un acaso* (inicio acto III), *Mañana será otro día* (inicio acto II), *Cada uno para sí* (final acto I), *Antes que todo es mi dama* (inicio acto III), *Casa con dos puertas* (inicio acto III), *El maestro de danzar* (fin acto II), etc.

³¹ Vid., por ejemplo, *Casa con dos puertas*: «aurora» (p. 277), «que como la luz del día/ya se va a poner» (289); «las ocho y media serán» (290); «casi al amanecer» (293); «al amanecer venís» (295); «Así hasta el mediodía/toda la mañana he estado» (296); «Anoche cuando saliste», «ya la noche fría» (302); «ya ha empezado a cerrar/la noche» (303), etc.

³² «Aquí la comedia acaba/de la noche de San Juan,/que si el arte se dilata/a darle por sus preceptos/al poeta de distancia/por favor veinticuatro horas/ésta en menos de diez pasa».

Tomé.— De aquí a la noche ha de haber
espantosas novedades (p. 296)

...

Don Juan.—¿De aquí a la noche amenazas
mi amor con tales sucesos?

...

¿Qué me puede suceder
si ha de ser en una tarde? (p. 296)

...

Tomé.— ¿No te dije que podían
suceder en una tarde
muchas cosas? (p. 299)

...

Don Juan.—Pues advierte
que no pase de esta tarde,
que en una tarde suceden
cosas que no dan lugar
a que en mil años se cuenten (p. 300)

...

Teodora.— Mira que las tres han dado,
Blanca, y que la tarde pasa (p. 300)

...

Inés.— ¿Si serán las cinco agora? (p. 310)

...

Don Juan.—Mas término de una tarde
y que ya las cinco son
o cerca ¿por qué razón
quieres que remedio aguarde? (p. 311)

...

Tomé.— Por Dios que es cosa terrible
que esto pase en una tarde (p. 313)

...

Tomé.— ¿Qué hora es?

Don Juan.—Las cinco y más (p. 313)

etcétera³³.

También *La confusión de un jardín* de Moreto, que es, con sus tres horas, probablemente la de más breve acción de todas las comedias áureas, resulta un ejemplo relevante de este formulismo y su explotación artística.

Paralelamente funciona la unidad de lugar y la concentración espacial³⁴ relacionada

³³ Cfr. otras referencias significativas en pp. 317, 323, 325. Para *La confusión de un jardín* que comento a continuación ver las pp. 511, 513, 514, 516, 523 de la correspondiente edición. En este caso hay también unidad perfecta de lugar al desarrollarse en un jardín urbano y aledaños.

³⁴ Comedias arquetípicas en este sentido: *El escondido y la tapada*, *La dama duende*, *Casa con dos*

con la acumulación de personajes. El uso, sin duda consciente, de estas unidades, contra la función clasicista de verosimilitud, obedece en la comedia de capa y espada (y esto me parece un rasgo característico) a la consecución de una inverosimilitud sorprendente y admirable capaz de entretener y suspender al auditorio. No hay, a mi juicio, amplificación «natural» o «verosimilizadora» del tiempo, ni gradaciones psicológicas desarrolladas en esas supuestas amplitudes temporales cuando se trata del género de capa y espada. Muy significativamente la comedia de Calderón *No hay cosa como callar* se extiende más de dos meses: en esta obra sí es importante la gradación «psicológica» de la protagonista que debe comunicar al espectador la melancolía y angustia de su situación (violada, frustrada en su legítimo amor, condenada a un final trágico de matrimonio no deseado...) y necesita un tiempo más amplio: como intentaré mostrar más adelante *No hay cosa como callar* por muchos motivos no pertenece al corpus de capa y espada (comedias cómicas) sino al de los «dramas» (o comedias serias).

4. Verosimilitud y decoro.

Vengo hablando de la *inverosimilitud* de la comedia de capa y espada, y sin embargo es cosa sabida que la exigencia de verosimilitud resulta general en el Siglo de Oro.

En mi opinión esta exigencia debe ser relativizada de nuevo: depende de la especie dramática. No parece defendible, en efecto, la verosimilitud de las tramas de capa y espada³⁵. La misma mecanización extrema de ciertos recursos (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de nombre e identidades, los apartes, la confusión provocada por los mantos en las tapadas, los disfraces varoniles, etc.³⁶, supone una convencionalización inverosímilmente exagerada.

El resumen de cualquiera de los asuntos o episodios, tomado al azar, es bastante demostrativo³⁷: en *La buelta de Juan Fernández* de Tirso, Petronila, vestida de hombre, se encuentra casualmente con Tomasa, también en disfraz varonil, y la toma a su servicio. La primera viene a Madrid en busca de Don Hernando, el galán amado. La segunda en pos de Mansilla, que la gozó, abandonándola enseguida. Por otra curiosa coincidencia Mansilla resulta ser el criado de Don Hernando, el cual, disfrazado de jardinero corteja ahora a Laura. La trama de *Don Gil de las calzas verdes*, considerada a menudo como la más complicada del Siglo de Oro, es suficientemente conocida: recuérdese sólo el lance de las cartas que pierde Don Martín y que encuentra (¿quién si no?) precisamente Doña Juana, a quien son utilísimas para la forja de sus enredos, sin entrar en la maraña de los Giles multiplicados.

puertas (Calderón); *Por el sótano y el torno*, *En Madrid y en una casa* (Tirso); *Todo es enredos amor*, *La confusión de un jardín* (Moreto)...

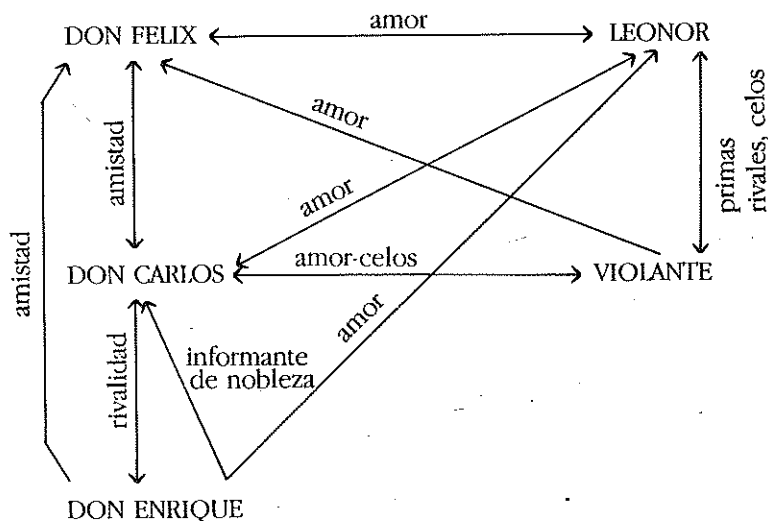
³⁵ Su inverosimilitud la ponen de relieve constantemente sus enemigos neoclásicos: cfr. Florit, *Tirso de Molina*, cit. p. 73.

³⁶ Para todos estos (y otros) recursos y la «mecanización» de la comedia remito al libro de Serralta citado *Antonio de Solís*.

³⁷ Ver los detallados resúmenes que hace Serralta para las comedias de Solís; por ejemplo, el de *La más dichosa venganza*, pp. 244-51.

Las coincidencias y la acumulación de sucesos en tiempo reducido rompen cualquier límite de verosimilitud. En *Mañana será otro día*, de Calderón, Don Fernando acaba de llegar a Madrid para casarse con Beatriz, a quien todavía no conoce; casi sin apearse presencia una riña y ampara a una dama que huye (Beatriz). Al poco de dejarla vuelve a encontrarla con otro vestido, perseguida ahora por un hermano obseso del honor, y la ayuda de nuevo. Se presenta por fin a su prometida y se enamora súbitamente de ella. Leonor, una prima del galán, le cuenta que Beatriz no es digna de ser su esposa, pues tiene devaneos amorosos, así que Don Fernando decide partir con excusas. Beatriz, para retenerlo, representa los papeles de «dos damas» misteriosas, prendadas del caballero, que le escriben billetes de amor. En su galanteo con estas damas supuestas lo confunden con un capeador y se ve envuelto en una nueva riña; huyendo de la justicia acaba por azar en casa de... Beatriz, etc. Todo en el plazo de un par de días.

Un tipo de coincidencias inverosímiles pero necesarias para la densificación económica del enredo afecta a las relaciones (de amor, de familia y de amistad) entre los personajes. Conforme avanza el siglo y la estilización de la comedia de capa y espada, el número de personajes se reduce (muchos menos en Calderón que en Lope), pero la complejidad de la red que los une aumenta según una mecánica combinatoria que explota todas las posibilidades de un formulismo matemático cuya estructura no tiene nada que ver con la naturaleza, ni con la «vida». Serralta ofrece detalladas e ilustrativas explicaciones de estas redes en las obras de Solís. Otros exámenes mostrarían igual densificación en Calderón y resto de dramaturgos: sirva como ejemplo la que relaciona a los personajes de *Cada uno para sí*:



La trama de la comedia de capa y espada no obedece a razones de verosimilitud, sino a la técnica del azar controlado por el dramaturgo al libre albedrío de su imaginación y necesidades de enredo. No creo que en este punto acierte Serralta al suponer que tal complicación azarosa «devait sembler au spectateur contemporain

beaucoup moins compliqué qu'au lecteur actuel.³⁸: a mi juicio la complicación es el objetivo. Dicho de otro modo: no deberíamos hablar, en todo caso, de «artificielle vraisemblance théâtrale» (Serralta, p. 264), sino más bien de *artificiosa inverosimilitud teatral*³⁹.

La conciencia de tal inverosimilitud se rastrea de nuevo en los textos⁴⁰:

que habiendo, señora, echado
fuera yo al Félix fingido,
se viniese el verdadero
a entrar allí, cosa es
que si se escribe después
no se ha de creer (*Antes que todo es mi dama*, p. 904)

o respecto al enredo de *El escondido y la tapada* (p. 686):

¿Habrá
quien crea que es verdad esto?

etcétera.

La inverosimilitud afecta a otro pilar de la estructura dramática que resulta menos monolítico de lo que se suele decir en manuales y estudios: el decoro (en su sentido de adecuación de conducta, discurso, apariencia... con el personaje).

Rasgo característico del subgénero es, creo, precisamente la ruptura del decoro⁴¹ en variadas dislocaciones.

Los casos menos relevantes afectan a los criados⁴² que, generalmente, expresan sus preocupaciones de amor y honor, reservadas por el decoro a los señores: Hernando en *Cada uno para sí* (vv. 2826-29), Inés en *También hay duelo en las damas* («Pero vamos, pues en fin/soy quien soy y nada temo,/que conmigo va mi honor», p. 1512); Moscatel,

³⁸ Op. cit. p. 256. A menos que yo entienda mal y se refiera a que el *espectador* tiene más ayudas (todas las escénicas) para orientarse que el mero *lector*.

³⁹ Cfr. las atinadas observaciones de S. Maurel a propósito de Tirso en *L'univers dramatique de Tirso de Molina*. Poitiers, Université, 1971, pp. 29, 227, 232, 239, 241, 256 o 397 («le public se trouve... lié a l'auteur par la complicité d'un secret partagé; la contrainte qui en résulte est fort différente de celle que peut exercer la vraisemblance»).

⁴⁰ La *excusatio non petita* que aparece a menudo, como he señalado, es otra evidencia más —que por otra parte resulta irónica y humorística en muchos casos—. El distanciamiento humorístico expresado en las rupturas de la ficción mediante comentarios sobre las convenciones es otro dato revelador: cfr. el artículo citado de Paillet «El gracioso y los «guiños» de Calderón».

⁴¹ La ausencia total de decoro se da en la comedia burlesca o en el caso del figurón. En la de capa y espada su mantenimiento como telón de fondo se explota cómicamente mediante las contravenciones. Serralta ha apuntado un nuevo concepto del decoro, más flexible y permisivo, en Solís (op. cit. pp. 217, 353), pero creo que es cuestión que depende primordialmente del género. En otros tipos de comedias el decoro es rígido; Moir recuerda que es «a cardinal doctrine of the spanish drama of the seventeenth century... the increasingly strict observance of literary decorum as the century advances...» («The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory and Practice in the Seventeenth Century», *Essays presented to H.D.F. Kitto*. London, Methuen, 1965, p. 209).

⁴² Se producen de modo ocasional y podrían ser reducibles en algunos casos al decoro, interpretándolos como parodias grotescas que no desentonan de la figura del gracioso.

el criado enamorado y melancólico celoso de *No hay burlas con el amor*, que defiende su derecho a amar frente a su amo Don Alonso que se lo niega:

Don Alonso.—Pues ¿un pícaro se atreve
a suspirar hoy así?

Moscatel.— Los pícaros ¿no tenemos
alma?

...

Como tú nunca has sabido
qué es estar enamorado,
como siempre has estimado
la libertad que has tenido,
tanto que en los dulces nombres
de amor fueron tus placeres
burlarte de las mujeres
y reírte de los hombres,
de mí te ríes, qué estoy
de veras enamorado. (vv. 11-14, 33-42)⁴³

Mucho más importante y significativa resulta la distorsión del decoro que afecta a los personajes nobles y que se ofrece contrastivamente frente a las anteriores. Si Moscatel pretende acceder a las nobles pasiones, su amo Don Alonso se burla del amor con un discurso cómico propio del registro vulgar del gracioso⁴⁴. En Lope hay ya casos de «caballeros de donaire», y el repertorio se amplía a muchas variedades en el resto de los comediógrafos. En *El acero de Madrid*, el caballero Riselo desempeña la función graciosa con una comicidad en ocasiones grotesca, enamorando a la beata Teodora, vigilante rigurosa de la dama protagonista:

Riselo.—Este monjil de estamefia,
hábito beato y grave,
ese donaire suave
que hará manteca una peña,

...

esos ojos regalados
tan estrellas de mi empleo
que cuando ayuna el deseo
se los da amor estrellados

...

esa nariz rubicunda,
que por única nariz
merece hacerle un telliz
que la sirviese de funda (vv. 929 y ss.)

Los chistes, alusiones y juegos de palabras pertenecen al conceptismo burlesco que

⁴³ Cfr. mi edición de la comedia. Pamplona, Eunsá, 1981, p. 48.

⁴⁴ Cfr. vv. 1415 y ss. y las pp. 66-68 de mi estudio preliminar.

se suele considerar específico de los graciosos plebeyos⁴⁵. Pero hasta Lisardo (caballero serio en contraste con Riselo) participa en la chistosidad grosera y escatológica, al responder humorísticamente a una tapada (Beltrán disfrazado):

Lisardo.—Tan buenos
ojos descubrid. Mostrad
los dos.

Beltrán.— No, sino los tres.

Lisardo.—¿No podéis ser tuerta? (vv. 3005-8)

Rupturas del decoro en caballeros cómicos (por ingeniosos o por ridículos) se hallan constantemente: véanse, por abreviar, los casos de Don Juan y Don Martín en *Don Gil de las calzas verdes*⁴⁶ o Don Hipólito de *Mañañas de abril y mayo*. Este Don Hipólito, como el Don Alonso de *No hay burlas con el amor*, pertenece a una categoría muy perfilada en el teatro de hacia mitad del siglo: la de los «amantes al uso», que culmina en la magnífica comedia de Solís *El amor al uso*: caballeros⁴⁷ comodones, poco inclinados al amor (que rechazan con palabras de pragmatismo grosero) y más al devaneo y a la burla: nada de idealismo, ni cortesía ni elevados sentimientos. Por el contrario, variados vicios cómicos (la mentira, la presunción, la credulidad, la vanidad ridícula...) adornan a estos caballeros indecorosos, a cuyo repertorio pertenecen, además de los mencionados, el Don Diego de *Mentir y mudarse a un tiempo* (de Diego y José Figueroa; relacionado con el Don García de *La verdad sospechosa* alarconiana), Don Fernando de *El socorro de los mantos* (de Francisco Leiva Ramírez de Arellano), Don Félix de *Todo es enredos amor* (Moreto), Don Pedro de *Cuántas veo tantas quiero* (Sebastián de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda), Don Luis de *Un bobo hace ciento* (Solís) o el arquetípico Don Gaspar de *El amor al uso*, entre otros muchos que no puedo comentar aquí y que dan buena muestra del tipo.

En *Trampa adelante*, buena comedia de Moreto, aparece un caballero miserable, Don Diego, que

es la misma quintaesencia
de la miseria y los celos,
siendo tanta su riqueza
que tiene, aunque miserable,
más dinero que miseria.
Es fábula de Madrid
su mezquindad (p. 146)

⁴⁵ Riselo exagera también burlescamente su materialismo y glotonería: cfr. vv. 722-25 y 2568 y ss. El caballero Otavio es también cómico (ridículo) en su credulidad de la virtud de la beata Teodora y del farsante Beltrán, supuesto médico (vv. 1176, 1189, 1125-29...).

⁴⁶ Me ocupo con más detalle de estos personajes en mi edición de la comedia (Barcelona, PPU, en prensa).

⁴⁷ En cada caso les hacen pareja damas igualmente refractarias al amor, que acabarán igualmente enamoradas, y que en el proceso resultan igualmente (un poco menos) ridículas. Remito a las comedias citadas, por no alargar los detalles.

al que llegamos a ver en escena repasando mezquinamente las cuentas de casa, acción absolutamente vedada para el decoro que se supone habitual:

Don Diego.—¿Diez libras de carne? El tipo pierdo; pues ¿tratáis con bobos o somos en casa lobos?
...
¿Al jigote y estofado cuatro reales de recado?
...
¿Cuarenta cuartos de vino?
...
¿De verduras y tocino seis reales? ¡Virgen sagrada! (p. 151)

En *No hay peor sordo* de Tirso, la ruptura del decoro afecta al tono, gesto y discurso, que alcanzan en los personajes del estrato noble una comicidad inserta plenamente en el ámbito de la *turpitud et deformitas*⁴⁸. Doña Lucía, para evitar una boda indeseada se finge sorda y sale «Hablando siempre muy recio desentonadamente como sorda» (p. 1058), obligando a Don Fadrique a declararle su amor a voz en grito, burlándose de él con aspavientos y chistes de sorda (p. 1059).

La muestra puede aumentarse indefinidamente: nos encontramos en realidad ante una serie de rupturas del decoro conformadas como recurso sistemático, que debemos relacionar con otro fenómeno igualmente peculiar de la comedia de capa y espada: la tendencia a la generalización de los agentes cómicos⁴⁹. Se trata, en última instancia, de rasgos que obedecen a la calidad eminentemente lúdica de este subgénero.

5. El sentido lúdico: la comedia de capa y espada y la tragedia

La comedia de capa y espada ha recibido valoraciones diferentes: al lado de quienes, como Ruiz Ramón⁵⁰ resaltan su plenitud lúdica, se han extendido mucho otras interpretaciones serias y tragedizantes. A. A. Parker, por ejemplo⁵¹, considera que la

⁴⁸ Que en general corresponde a los graciosos o bobos plebeyos. Cfr. mi artículo «La comicidad escénica en Calderón», *BHI*, LXXXVIII, 1986, pp. 47-92.

⁴⁹ Dejo de comentar por brevedad otro aspecto muy importante del decoro: el caso de los nobles disfrazados de plebeyos que acomodan discurso y conducta al personaje que encarnan; situación compleja y ambigua, muestra de la preocupación por el decoro (que, claro está, existe como norma general), pero problemática asunción de bajezas indecorosas por parte de los galanes y damas (cfr. el caso de Don Baltasar, mozo de mulas bobo en *Desde Toledo a Madrid*, o *El socorro de los mantos*, donde la criada Inés y la dama Leonor truecan papeles y registros expresivos por motivos del enredo).

⁵⁰ *Historia del teatro español*, cit., p. 257.

⁵¹ «Los amores y noviazgos clandestinos en el mundo dramático social de Calderón», en *Hacia Calderón*, *II coloquio anglogermánico* cit., 79-87. Cree que el secreto es censurable «sea en dramas serios o en comedias de capa y espada» (p. 87). Pero los celos son ante todo, como recuerda Pellicer de Tovar, un recurso técnico del enredo («no hay comedia donde para la trama no sea forzoso tratar de entremeterlos», *Preceptiva*, 268). La clandestinidad hace posible la comedia: si no, no habría enredo. Tampoco se llega a ver muy claro por qué razón los celos se ocasionan por la clandestinidad.

inmoralidad de los enredos clandestinos de celos y amor (cimientos del subgénero) aboca a la tragedia:

la clandestinidad ocasiona los celos y en los celos naufragan el amor y la lealtad... abren la puerta a la discordia... haciendo posible una tragedia que sólo puede evitarse volviéndose público lo clandestino (p. 79)

A Wardropper se debe la mayor insistencia y el más agudo despliegue de argumentos sobre el aspecto serio de la comedia de capa y espada⁵²: cree que las laberínticas tramas reflejan la confusión del mundo, en el que el hombre es víctima de su insuficiencia moral; las comedias de capa y espada «a pesar de su desarrollo cómico tienden hacia una solución trágica... son de esencia trágica» («El problema de la responsabilidad...», p. 690). El mundo de estas comedias sería «esencialmente idéntico al del drama de honor» (id. pp. 692-3), y éste secuela de la comedia, cuya única diferencia radica en la soltería de sus protagonistas, que permite la boda final, modo de evitar un desenlace trágico, que, sin embargo, podría en ocasiones intuirse para el hipotético desarrollo de los sucesos.

Interpretaciones cercanas a las de Wardropper, con diversas matizaciones y argumentos (a veces sin ellos) se hallarán en trabajos recientes, como los de Mason, Forastieri Braschi, Hildner, Mújica o Ruano de la Haza⁵³.

Desde estas perspectivas se explican afirmaciones como las de Varey: «nothing to distinguish the dramas from the comedias except for this change of tone» («Casa con dos puertas. Towards a Definition of Calderón's View of Comedy», *MLR*, LXVII, 1967, p. 84). Pero, y aquí radica, según creo, algo básico, este *tono* es fundamental. Frente a la

⁵² Cfr. sus trabajos citados en la nota 1.

⁵³ Para Mason («Los recursos cómicos de Calderón», cit.) «el mundo de la comedia de capa y espada no dista mucho de las tragedias de honor» (p. 100); Forastieri Braschi cree que en «el paso de los equívocos, de los celos y de los lances de honor... la comedia se aproxima peligrosamente a la tragedia» («Secuencias de capa y espada: escondidos y tapadas en *Casa con dos puertas*, en las Actas del congreso calderoniano, *Calderón*, I, Madrid, CSIC, 1983, 433-49, cita en p. 435); Hildner insiste en la situación básicamente trágica de doña Angela en *La dama duende* («Sobre la interpretación tragedizante de *La dama duende*, *Perspectivas de la comedia*, II, Valencia, Albatros, Hispanófila, 1979, 121-25); Mújica resalta que la soledad, alienación y determinismo de honor «are factors in the cloak-sword comedias just as they are in the honor plays» («Honor from the comic perspective», cit. p. 8; Ruano, en su espléndida edición de *Cada uno para sí*, Kassel, Reichenberger, 1982, desarrolla análogas valoraciones serias, morales, etc., aduciendo que el público sabe lo que ignoran los personajes y que «this technique of letting the audience into the secret», etc. (p. 134), obedece a un sentido moral (cfr. pp. 135-38). Pero estas argumentaciones ignoran que las situaciones «trágicas» no radican en la materia representada y dejan a un lado el efecto en el receptor (efecto relacionado con su horizonte de expectativas, que a su vez depende del marco genérico: cosa esencial a mi juicio, como he dicho antes). Por lo demás lo que señala Ruano como técnica calderoniana de valor moralizante (el público conoce lo que los personajes ignoran) es rasgo absolutamente común a toda obra teatral. Parece que en el fondo de algunas interpretaciones tragedizantes late el pudor del erudito frente a «lo que no es serio», que impulsa a conferir intenciones serias a lo que se quiere valorizar: vid. como síntomas las observaciones de Ruano sobre la buena comedia que «must provide more than a simple entertainment» (p. 135: ¿why simple?), o las más arbitrarias de Aubrun, según el cual las comedias de capa y espada son un género insustancial de puro entretenimiento (*BH*, XLIX, 1947, 230-31). Jones señaló con mucho tino lo paradójico de valorar a la comedia precisamente por lo que no es: «it seems strange that one should appreciate comedy primarily for what it is not, in other words, for its serious implications» («Some ways of looking at spanish Golden Age Comedy», *Homenaje a W. Fichter*, cit. 329-39, cita p. 330).

tragedia, la comedia de capa y espada, como género, presenta una delimitación bastante clara. Pues, como Vitse ha escrito con toda razón⁵⁴ «no en la materia de las acciones representadas reside el principio clasificador, sino en la naturaleza del efecto dominante producido sobre el público», y el efecto tiene mucho que ver con el horizonte de expectativas, y este con el género en que se inscribe la obra particular. La existencia o no del *riesgo trágico* (Cfr. Vitse, «Notas sobre la tragedia», cit. p. 18) es un criterio muy importante. En el sistema convencional de la comedia de capa y espada no podemos considerar situaciones trágicas las de las damas privadas de libertad, sometidas a los guardianes del honor, etc., porque no hay riesgo trágico en esas situaciones, ni el nivel de implicaciones pasionales ni la perspectiva global responden a los efectos de la tragedia.

Si examinamos someramente *El médico de su honra* como término de comparación, vemos que las coincidencias con la comedia de capa y espada ponderadas por Wardropper, son, realmente, muy pocas, y las divergencias esenciales. La situación de Mencía sí es trágica porque efectivamente no tiene posibilidades de libertad, que ya ha sido atropellada por su padre al forzarla al casamiento:

mi padre atropella
la libertad que hubo en mí (vv. 569-70)

En las comedias todos los intentos de los padres viejos para casar a sus hijas en contra de la voluntad de las jóvenes están abocados, sistemáticamente y sin excepciones, al fracaso. En *El médico de su honra* se produce la tragedia precisamente porque no ha sido posible la comedia⁵⁵; el riesgo trágico es evidente: en la escena de la daga, por tomar una muy significativa, Mencía reacciona con terror ante la visión del puñal que Gutierre ha encontrado y al que cree instrumento de una muerte inmediata. La diferencia con la comedia se percibe si la comparamos con otras escenas de daga análogas en *Los balcones de Madrid* o *No puede ser el guardar una mujer*: en la primera, Don Juan, celoso, saca la daga para herir a Elisa:

Elisa.—¿En la daguita
la mano? ¡Oh, qué singular
lance para una comedia
de las de veinte años ha! (vv. 1135-38)

En *No puede ser* Don Pedro halla el retrato de Don Félix en el cuarto de su hermana y la amenaza con el puñal (p. 132); ella se burla y lo reprende por maniático. Estas reacciones de Elisa o Inés en ningún momento implican miedo trágico porque no hay

⁵⁴ «Notas sobre la tragedia áurea», *Crítica*, 23, 1983, 15-33; cita en p. 16. Recuerda Vitse un importante texto del Pinciano al efecto: «la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos y aquellos pasan de los representantes en los oyentes; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de las comedias, si alguna hay, son de gusto y pasatiempo» (lo cita Vitse en p. 16; también en *Preceptiva*, 100).

⁵⁵ La comedia no sería pues embrión de la tragedia, como sugiere Wardropper; la comedia cierra el paso a la tragedia.

riesgo⁵⁶. Y esta ausencia de riesgo (convención genérica) es lo que permite a las mujeres de la comedia todos sus enredos y el dominio de muchas tramas, convirtiendo en chiste lo que en la convención trágica sería su destrucción. Frente a la presión de su hermano para llevarla a un matrimonio repelente, Inés responde con chanzas:

Don Pedro.—... que yo soy tu padre aquí!

Inés.— ¡Padre nuestro! ¡Y qué milagro!
Muy mozo sois, padre mío.

Don Pedro.—No hagamos chiste del caso (*No puede ser*, p. 161).

En *No hay cosa como callar*, que a menudo se aduce como prueba de la seriedad de la comedia de capa y espada, la perspectiva global (no cómica), el nivel de implicaciones, la ausencia de risa y de personajes cómicos generalizados, el manejo del tiempo, la técnica de la premonición (característica de la tragedia calderoniana)⁵⁷, la ausencia de enredo y los efectos que produce en el auditorio la frustración definitiva de la vida de Leonor, violada y casada contra su voluntad con el cínico Don Juan... llevan a una conclusión que me parece razonable: *No hay cosa como callar* no demuestra la tragicidad del género de capa y espada; simplemente no pertenece a él. Es un drama serio que Valbuena debió haber editado en el tomo I de las *Obras Completas* que publicó en la editorial Aguilar.

Para esta delimitación entre tragedia y comedia de capa y espada, que puede ser muy reveladora de ciertos moldes genéricos, convendría tener en cuenta algunas cuestiones:

a) Es verdad que hay elementos típicos de la comedia de capa y espada en otras obras que en su conjunto no pertenecen al género⁵⁸, pero eso no borra las fronteras; de la presencia de lances semejantes en *El médico de su honra*⁵⁹ no puede inferirse la indistinción: los sucesos de capa y espada en *El médico* son *narrados* al rey en una especie de careo judicial entre Leonor y Gutierre; no estructuran la acción propia del drama; son previos y ocupan, por ejemplo, en el relato de Gutierre diez versos (911-20), o si se quiere mayor amplitud, unos 70 como máximo (vv. 911-980). No puede, pues, olvidarse la extensión textual y el valor estructural de estos lances a la hora de definir una obra como comedia de capa y espada, definición que deberá apoyarse en el conjunto y en la cantidad de rasgos característicos, y su valor estructural.

⁵⁶ En *El médico* además, y a diferencia de las comedias, no hay agentes cómicos generalizados (la función cómica pertenece sólo a Coquín, y muy restringida: «Rey.—No es tiempo ahora de risa./Coquín.—¿Cuándo lo fue?», vv. 2769-70), y el código onomástico (Mencia, Arias, Gutierre) y cronología (tiempo del rey Don Pedro) la apartan claramente de las convenciones de la comedia de capa y espada.

⁵⁷ Cfr. p. 1007 (despedida de Leonor y Don Luis); p. 1011 (incendio).

⁵⁸ Wardropper recuerda cómo los subgéneros tienden a transmutarse en otros («La comedia española», pp. 193-4). Hay lances típicos de comedias de capa y espada en otras bíblicas (cfr. mis «Observaciones a un drama temprano de Calderón: *Judas Macabeo* o *Los Macabeos*, *Archivum*, XXXIII, 51-65); o caballerescas (cfr. la edición de *El castillo de Lindabridis* de Calderón, por Victoria B. Torres, Pamplona, Eunsá, 1987, p. 34), etc., y la comedia de figurón podría considerarse una de capa y espada en la que se ha insertado el protagonista figura.

⁵⁹ Cfr. Wardropper, «El problema de la responsabilidad», espec. pp. 691-3.

b) En este sentido la comedia de capa y espada se caracteriza también por tres tipos de marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía al público: geográficas (se sitúan en ciudades españolas, castellanas principalmente: Madrid en primer lugar, pero a veces también Toledo, Valladolid o Sevilla)⁶⁰; cronológicas (se sitúan en la coetaneidad)⁶¹; y onomásticas (funciona un código onomástico que coincide con el social vigente⁶²; cuanto más alejada de este código esté la onomástica de una comedia, más lejos se halla de la convención genérica: en este sentido comedias como *Las ferias de Madrid*, con Adrián, Claudio, Eufrasia; *La dama boba*, con Liseo, Miseno, Feniso..., o *La discreta enamorada*, con Lucindo, Doristeo, Finardo o Liseo (obras no tardías de Lope y con fuentes en parte novelescas) no constituyen todavía la fórmula característica de la comedia de capa y espada.

c) Igualmente, como vengo señalando, la comedia de capa y espada, frente a la tragedia (con sus graciosos especializados) se caracteriza por la generalización de los agentes cómicos⁶³. No acierta en este punto Valbuena Prat (*El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969, vid. cap. VII) al considerar que en la comedia de capa y espada el protagonista vendría a ser el gracioso, dúctil, frente a los rígidamente hieráticos caballeros sujetos a reglas estrictas. Todo lo contrario: caballeros (viejos y galanes) y damas desempeñan activas funciones cómicas (ingeniosas y ridículas). En muchas obras damas y galanes llevan el peso de la comicidad de la acción frente a la pasividad de graciosos testigos⁶⁴, y los viejos de la comedia están sometidos casi siempre a una perspectiva ridiculizadora, que a menudo se relaciona estrechamente con el tratamiento cómico del honor.

EXCURSO: EL HONOR EN LA COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

Se ha insistido mucho en la importancia del honor en la comedia de capa y espada. Se recordará la opinión citada de Atkinson, que considera el culto al pundonor casi como el motivo único de este tipo de comedias; Mason («Los recursos cómicos de Calderón», cit., p. 99) señala la dependencia casi total de la comedia de capa y espada

⁶⁰ Cfr. Weber de Kurlat, «Hacia una sistematización» cit., p. 869 «en la creación artística de Lope es elemento fundamental que la acción de una comedia ocurra en España y en el presente»; vid. también las observaciones de Vitse en «Notas sobre la tragedia», p. 19, sobre la localización espacio temporal.

⁶¹ Es claro que, como recuerda Cruickshank «los dramas de honor más conocidos tienen lugar en el pasado o en un país extranjero o en ambos» (ed. de *El médico de su honra*, p. 29).

⁶² No coincide exactamente: siempre hay una adaptación literaria que privilegia unos nombres y excluye otros. Los nombres de los graciosos (y esto en cualquier tipo de comedia) suelen ser apodosos chistosos. Hago algunas observaciones al respecto en «Semiótica y antroponimia literaria», en *Investigaciones semióticas* I, Madrid, CSIC, 1986, 53-66.

⁶³ Cfr. Vitse, «El teatro en el S. XVII», pp. 525-6.

⁶⁴ Así sucede en *Don Gil*, por ejemplo. He mencionado ya algunos casos de damas y caballeros cómicos. Marta y Don Felipe (*Marta la piadosa*), Don Baltasar (*Desde Toledo a Madrid*), Doña Angela (*La dama duende*), Hipólito y Doña Clara (*Mañanas de abril y mayo*), Don Enrique y Don Juan (*El maestro de danzar*), Don Alonso y Beatriz (*No hay burlas con el amor*), Don Fernando (*El socorro de los mantos*), Don Diego (*Trampa adelante*) y cientos más son ejemplos significativos. No faltan textos que hacen notar explícitamente la calidad graciosa de los caballeros: *Un bobo hace ciento*: «Nadie en el mundo sirvió/con tal pensión; yo me llamo/el gracioso, y sirvo a un amo/que es más gracioso que yo» (p. 531), o *El amor al uso* (p. 228).

del código del honor; Donahue («The Androgynous double and its Parodic Function in *Don Gil de las calzas verdes*, *Estudios*, XLIII, 1987, p. 1982) supone que este tipo de comedia dramatiza los valores tradicionales del honor... Mucho más certeras me parecen las observaciones de Chauchadís («Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro», *Crítica*, 39, 1987, pp. 106-7) sobre la relatividad de este código según el género dramático y las connotaciones de anacronismo que presenta en el de capa y espada, o las de Serralta (op. cit. pp. 209, 267...) acerca de la presentación de estos valores del pundonor como arcaicos y caducos. Dentro del universo de la comedia de capa y espada el honor, como otros elementos, es un componente explotado en sus potencialidades cómicas. De ahí la calidad también cómica de los actantes «guardianes del honor» (padres viejos, hermanos). La lista sería interminable; algunos casos relevantes se dan en los tipos de viejos que blasonan de pundonor, pero que en el fondo desean paz y tranquilidad burguesas, fuera de los enredos de jóvenes y sus anejos de amor y celos (con las implicaciones correspondientes de honor)⁶⁵, como el Don Luis de *Dar tiempo al tiempo*:

¿Quién me ha metido a mí en esto
de andarme yo entre mocitos
ajustando amor y celos? (p. 1356)

o Don Alonso de *¿Cuál es mayor perfección?*

no faltaba
más que era andarme yo ahora
si más el lance durara
ajustando duelecitos (p. 1639)

Cómicos son los viejos «extremeños de honor» como Don Iñigo (*Antes que todo es mi dama*, p. 879) que reconocen con vanidosa complacencia haber hecho sus mocedades (p. 889), aunque ahora se muestran inflexibles, y que en realidad son títeres burlados de los jóvenes⁶⁶. Como confiesa el viejo Don Alonso (*Los balcones de Madrid*) tras lamentarse de su desorientación («Jesús, Jesús, mi vejez/el seso me precipita», vv. 3170-71):

Trázalo amor; contra todos
un viejo y solo ¿qué vale? (vv. 3406-7)

El código del honor que estos viejos sustentan con altisonantes y ampulosas palabras se aparece como algo desfasado que convierte en caricatura a sus obsesos: Don Diego, por ejemplo, en la comedia de Solís *El amor al uso*, es hombre tan pundonoroso y de veras «que parece de otro siglo/y en vez de amor pone miedo» (p. 240), y Don

⁶⁵ Vid. también el Don Alonso de *Los empeños de un acaso*, pp. 1062, 1063; Don Mendo de *El amor al uso*, pp. 275-6, etc.

⁶⁶ Todos estos viejos se caracterizan por una ceguera y una impotencia radicales en sus pretensiones de celosos guardianes del honor. Cfr. el viejo de *No hay burlas con el amor*, los de *No hay peor sordo*, *Desde Toledo a Madrid*, *Los balcones de Madrid*, y los de Solís que comenta Serralta (op. cit. pp. 333, 336-7).

Pedro (*No puede ser*), otro «celoso extremeño/en el guardar a su hermana» (p. 99) es un bobo ridículo. Esta última comedia es arquetípica. Para curar el exceso de pundonor de Don Pedro, Don Félix decide enamorar a su hermana, Inés, y probarle así que «no puede ser el guardar una mujer». La hermana y la misma prometida de Don Pedro entran en el juego. Toda la comedia es una serie de burlas aceptadas crédulamente por el obsesionado Don Pedro, que se empeña, sin embargo en ponderar su capacidad de vigilante en frecuentes apelaciones al público que subrayan la ironía burlesca de la situación:

Miren si el guardar mi honor
se luce (p. 140)

Mire si decía yo bien
que era imposible mi agravio
guardando tanto mi honor

...
Señores, no hay que dudarlo,
el que guardare su honor
hallará lo que yo hallo (p. 156)

Lo que hallaría, si fuese capaz de verlo, es que Don Félix lleva varios días escondido en su propia casa, cortejando a su hermana, y que el noble caballero que aloja con tanto cuidado por ser recomendado del marqués de Villena, es en realidad Tarugo, criado y tercero de Don Félix, que se burla de él:

Tarugo. — Y yo sé que alguno piensa
que la guarda [mujer hermosa] y es en vano.

Don Pedro. — Será tonto el que la vela.

Tarugo. — Como vos lo habéis pensado (p. 140)

d) Objetivo final de la comedia de capa y espada me parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener —suspender⁶⁷— eutrapélicamente al auditorio: *Todo es enredos amor*, título de una de las comedias de Moreto, podría ser el lema del género. Términos como *ardid*, *quimera*, *traza*, *enredo*, *engaño*, *confusión* y otros de semántica análoga constituyen un núcleo léxico de estas obras:

Elena. — He de usar
cuantos ardidés, quimeras,
trazas, astucias, engaños,
prevenciones y cautelas
pueda prevenir la industria (*Todo es enredos amor*, p. 446)

⁶⁷ Cfr. sobre este aspecto algunas observaciones en D. L. Heiple, «La suspensión en la estética de la comedia», en *Estudios sobre el Siglo de Oro* (Homenaje a R. Mac Curdy). Madrid, Cátedra-Univ. of New Mexico, 1983, 25-35. Motivo tópico es el anuncio de ardidés que se ponderan pero no se cuentan, remitiendo al desarrollo de la acción su desvelamiento: *Casa con dos puertas*: «hoy has de ver/Silvia, el más extraño lance/de amor, porque yo, fingida/...pero no quiero contarle,/que no tendrá después gusto/el paso contado antes» (p. 283), o *Mañanas de abril y mayo*, p. 589; *Mentir y mudarse a un tiempo*, p. 417; *Todo es enredos amor*, p. 446...

6. Final

Resumiendo, algunos rasgos convencionales o moldes que conforman el género de la comedia de capa y espada, y que podrían ayudar, junto a otros criterios de más autorizados estudiosos, a definir e interpretar este tipo de comedias, serían, según he intentado mostrar, la concentración temporal y espacial con tendencia a las unidades de tiempo y lugar, provocadoras de inverosimilitud entretenida y sorprendente, la ruptura del decoro, generalización de agentes cómicos, con tratamiento humorístico del honor, marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía (geografía, cronología, onomástica), primordial objetivo del enredo y dinamismo suspensivo...

Se trata, pues, creo, de un universo fundamentalmente lúdico, no trágico. Sin duda pueden hallarse implicaciones serias (buscadas o no por el dramaturgo), sobre todo en el terreno de ciertos problemas sociales (relaciones entre sexo y generaciones, opresión de ciertos sistemas de valores...) y morales (el problema de la responsabilidad, por ejemplo) pero, a mi juicio, la actitud que debió de dominar (y sigue dominando, supongo) en la recepción áurea de la comedia de capa y espada, es la que se rastrea en un texto de Cubillo de Aragón, de *El enano de las Musas*⁶⁸, donde se burla del que

va a la comedia muypreciado
de oír cosas de seso,
que el tablado no se hizo para eso.

...

la comedia búscala graciosa,
entretenida, alegre, caprichosa...

RELACION DE COMEDIAS Y EDICIONES CITADAS

<i>Amor y obligación</i> (Solís)	<i>Comedias de Antonio de Solís</i> , ed. M. Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1984, 2 vols.
<i>Amparar al enemigo</i> (Solís)	<i>Comedias de Antonio de Solís</i>
<i>Antes que todo es mi dama</i> (Calderón)	<i>Obras completas</i> , II, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973.
<i>Cada uno para sí</i> (Calderón)	Ed. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982.
<i>Casa con dos puertas</i> (Calderón)	<i>Obras completas</i> , II
<i>¿Cuál es mayor perfección?</i> (Calderón)	<i>Obras completas</i> , II
<i>Dar tiempo al tiempo</i> (Calderón)	<i>Obras completas</i> , II
<i>Desde Toledo a Madrid</i> (Tirso)	<i>Obras dramáticas completas</i> , III, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1958.
<i>Don Gil de las calzas verdes</i> (Tirso)	<i>Obras dramáticas completas</i> , I, Madrid, Aguilar, 1969.
<i>El acero de Madrid</i> (Lope)	Ed. Bergounioux, Lemartinel et Zonana, París, Klincksieck, 1971.
<i>El amor al uso</i> (Solís)	<i>Comedias de Antonio de Solís</i>
<i>El Doctor Carlino</i> (Solís)	<i>Comedias de Antonio de Solís</i>
<i>El escondido y la tapada</i> (Calderón)	<i>Obras completas</i> , II
<i>El maestro de danzar</i> (Calderón)	<i>Obras completas</i> , II

⁶⁸ *Preceptiva*, p. 283.

El médico de su honra (Calderón)
El socorro de los mantos (F. Leiva)
En Madrid y en una casa (Tirso)
Fuego de Dios en el querer bien (Calderón)
La celosa de sí misma (Tirso)

La confusión de un jardín (Moreto)
La Gitanilla de Madrid (Solís)
La buelta de Juan Fernández (Tirso)
Lo que pasa en una tarde (Lope)
Los balcones de Madrid (Tirso)
Los empeños de un acaso (Calderón)
Mañana será otro día (Calderón)
Mañanas de abril y mayo (Calderón)
Marta la piadosa (Tirso)
Mentir y mudarse a un tiempo (Diego y José Figueroa)
No hay burlas con el amor (Calderón)
No hay peor sordo (Tirso)
No puede ser el guardar una mujer (Moreto)
Por el sótano y el torno (Tirso)
También hay duelo en las damas (Calderón)
Todo es enredos amor (Moreto)
Trampa adelante (Moreto)
Un bobo hace ciento (Solís)

Ed. Cruickshank, Madrid, Castalia, 1981.
 BAE, núm. 47.
Obras dramáticas completas, III
Obras completas, II
Obras dramáticas completas, II, Madrid, Aguilar, 1952.
 BAE, núm. 39.
Comedias de Antonio de Solís
 Ed. B. Pallarés, Madrid, Castalia, 1982.
Obras, ed. RAE, nueva, II
 Ed. G. Cazottes, Madrid, Ayuntamiento, 1982.
Obras completas, II
Obras completas, II
Obras completas, II
Obras dramáticas completas, II
 BAE, núm. 47.
 Ed. I. Arellano, Pamplona, Eunsá, 1981.
Obras dramáticas completas, III
 Madrid, Espasa Calpe, 1960.
Obras dramáticas completas, III
Obras completas, II
 BAE, núm. 39.
 BAE, núm. 39.
Comedias de Antonio de Solís

Otras que se citan más ocasionalmente van con los datos necesarios en su lugar. Las referencias a páginas corresponden a estas ediciones.



NOVELA CORTESANA, NOVELA BARROCA, NOVELA CORTA: DE LA INCERTIDUMBRE AL CANON

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

Universitat de València

evangelina.rodriguez@uv.es

Blog Ars Theatrica: <http://parnaseo2.uv.es/blogtheatrica/>

La experiencia de escribir una *tesis doctoral* —lo pienso ahora cuando tal género va extinguiéndose en la algarabía burocrática que oxida la universidad— señala un destino intelectual: aunque la vida académica (que es también creación) acabe llevándote a otros territorios, existirá siempre una oportunidad de retorno. A veces, muy temprano. Todavía recuerdo cuando en 1978, inmaculadamente mecanografiada y encuadernada la mía, que titulé (lo que ahora reconozco como torpe profecía) *Novela corta marginada del siglo XVII español*, encontré ese artículo suelto que fatídicamente siempre se escapa en la bibliografía. Se trataba, en este caso, de «Problemática de la novela corta» de René Etiemble (1909-2002), dentro de sus *Ensayos de literatura (verdaderamente) general* (1977: 127-137). Descubrí que podía haber elegido otros muchos nombres para engolar mi investigación sin haberme atenido a *novela*, un étimo del que nadie con más gracia que Juan Timoneda había hecho etimología en su *Patrañuelo* de 1565¹. El género se extendía a un nomenclátor tan esotérico como *novella*, *nouvelle*, *histoire*, *monogatari*, *kaiskaz*, *erzählung*, *conte*, *short story*, *novelte*, *Kurzgeschichte*, o *tjerpén*². Pero Etiemble no recordaba que nuestra María de Zayas ya había reclamado, en 1638, llamar a las suyas *maravillas*, pues «con este nombre quiso desembarazar al vulgo del de *novelas*, título tan enfadoso que ya en todas partes aborrecen». El lúcido comparatista sí sacaba a colación, sin embargo, la

¹ «Patraña no es otra cosa que una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad. Y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana, Rondalles, y la toscana: Novelas, que quiere decir: “Tú, trabajador, pues no velas, yo te desvelaré con algunos graciosos y asesados cuentos, con tal que los sepas contar como aquí van relatados”». Véase Timoneda (1971: 41).

² Anteriormente había debatido sobre esta terminología Gillespie (1967: 117-127).

nota de Paul Scarron en *Le Roman Comique* (1651): «Los españoles poseían el secreto de inventar pequeñas historias, que ellos llaman novelas, que van mejor en nuestros usos y están más al alcance de la humanidad que los héroes imaginarios de la Antigüedad». No estaba mal para una época en la que su país hacía desfilar por los escenarios, en heroica elocuencia de alejandrinos, toda la estirpe mitológica, desde Edipo a Mitrídates y desde Ifigenia a Fedra. Por entonces los españoles se las veían más bien, en la triunfante comedia nueva, no sólo con una aristocracia señorial sino también con una nobleza urbana (a veces de medio pelo) que disfrutaba de su reflejo en las tablas. Pero no ya sólo en ellas. Porque, entre 1635 y 1665, ya se habían editado casi un 47 % de las numerosas colecciones de aquellas novelas cortas³, convertidas en una alternativa de voraz consumo a lo que se ofrecía en los corrales. Nos lo recuerda Juan de Zabaleta (1983: 387) en su *Día de fiesta por mañana* (1663), donde describe a una mujer, en su casa, absorta en «esas que llaman novelas [...], porque en esta lectura el principio hace gana incorregible de llegar al fin [...], que hablan con agrado y utilidad a la oreja del corazón», advirtiéndole que «no mueve ni embravece tanto los afectos como la comedia, porque habla como que cuenta y no como que padece». La cita nos propone, sin lugar a dudas, la existencia de una cultura privada —decisiva en la evolución de la sociedad europea entre los siglos XVI y XVII— frente al rito colectivo del teatro⁴; una cultura literaria en la que sería infrecuente —pero no imposible— la creación de situaciones más propicias a transgredir el hegemónico asentimiento a la moral tridentina; ésta, por mucho que se haya insistido en lo contrario, apretaba (pero no siempre ahogaba) a aquellos relatos bebidos, como muestra Zabaleta, en el teatralizado fervor de la imaginación.

Mi segundo retorno a la novela corta —todavía oficialmente cortesana según la circunspecta historiografía— sucedió en 1983, leyendo casualmente un artículo publicado por Gabriel García Márquez en *El País* (23 de febrero: 9) bajo el título «Historias perdidas». El gran forjador de novelas cortas (y largas) se refería al interés que le había despertado conocer que el argumento del célebre drama de Albert Camus *Le malentendu* (1944) —a saber, el trágico regreso de Jan, años después de su partida, al hotel regentado por sus padres quienes, sin reconocerlo, lo asesinan para robarle el dinero— era una variante de una historia transmitida por la tradición oral desde la Edad Media; y era, además, hartó probable que Camus se inspirara también en una intriga policíaca acaecida en Tours en 1796; su acción, por fin, reproducía la de una tragedia de Zacarías Werner (1768-1823) llamada *El 24 de febrero*. Me quedé perpleja: porque era exactamente el caso con que se

³ Lo contabilizó Pacheco-Ransanz (1986: 412). La adscripción del género a la autocelebración aristocrática fue señalada hace años por Martínez Camino (1976: 33-47).

⁴ De lo que dieron cuenta Morínigo (1957: 8-76), Yudin (1966: 585-94) o Baquero Goyanes (1983: II, 13-19).

cerraba una de las más truculentas novelas insertas por José Camerino —uno de los autores objeto de mi tesis— en sus *Novelas amorosas* (1624): en *El amante desleal* don Fadrique, abandonando a su suerte a Aurora con la que tiempo atrás se había fugado, regresa a su Valencia natal con el botín de joyas y monedas que le ha sustraído; decide alojarse, sin revelar su identidad, en su propia casa y sus padres, para desvalijarlo, lo asesinan mientras duerme.

Reconfortada por el brevísimo guiño de tradición y modernidad que, sin saberlo, había alojado mi tesis —convertida en libro en 1979—, tuve la osadía de proponer la edición de una antología de aquellas novelas, la mayoría aún sepultadas en la tacaña selección de los tomos de *Novelistas posteriores a Cervantes* de la Biblioteca de Autores Españoles, en emotivas ediciones de Emilio Cotarelo o en raras colecciones de bibliófilo. A la postre, en mis *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII* (tal fue el título impuesto por los editores frente a mi preferencia por el de *Intercadencias de la calentura de amor* —una sabrosa *summa* de las calamidades del eros secreto— publicadas en 1685), opté por homenajear a Camerino tanto en la melodramática *Los efectos de la fuerza* como en el inofensivo paseo por la farándula y dulzona versión del *Buscón* quevediano de *El pícaro amante* que, a su vez, había encandilado, casi hasta el plagio, a Pierre de la Geneste en su peculiar adaptación *L'Aventurier Buscon* (1633). Desde luego, no me sustraje a incluir obras como *La mayor confusión* de Juan Pérez de Montalbán (con un tirabuzón de incestos que sortearon asombrosamente la censura hasta ediciones muy posteriores), de sus *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1624); la no menos tremebunda *Los hermanos amantes* de Luis de Guevara (autor de las citadas *Intercadencias*); *La industria vence desdenes* de las impagables *Navidades en Madrid* (1663) de Mariana de Carvajal, quien, ya en la viudez encontró su «habitación propia» de escritora para sacar adelante a su prole; la extravagante *Los dos soles de Toledo* de Alonso Alcalá y Herrera (dentro *Varios efectos de amor* de 1641 —y escrita, de acuerdo con el virtuosismo barroco del *lipograma*— sin la vocal *a*)⁵; *La fantasma de Valencia* de Cristóbal Castillo Solórzano, incluida, en su azaroso quehacer de autor *de pane lucrando*, en sus *Tardes entretenidas* (1625); y, finalmente, el remedo de la cofradía de Monipodio cervantino que perpetrara Andrés de Prado (otro autor que analicé en mi tesis) en *Ardid de la pobreza y astucias de Vireno*, de *Meriendas del ingenio y entretenimientos del gusto* (1663). Ocho (y no doce, el número consagrado por Cervantes en las *Novelas ejemplares* reunidas en 1613): mi afán ecléctico —dentro de la variable calentura prerromántica de los amores prohibidos— intentaba constatar lo mucho que aún faltaba para una objetiva valoración de un género más lábil (pero menos letal) de lo que la crítica había dado a entender hasta entonces y para el que, a

⁵ Técnica brillantemente estudiada después por Gallo (2003).

despecho del sentido lukacsiano del héroe de la novela moderna, no se había encontrado otro marbete oficial alternativo al del benemérito Agustín González de Amezúa (1951: I, 194-279) en su estudio «Formación y elementos de la novela cortesana». Esta narrativa tuvo, desde luego, la mala suerte de ser excluida del canon nacional que había consagrado el *Manual de literatura española* de Antonio Gil de Zárate (1844), cuya desidia pasó por llamar a *El caballero puntual* de Salas Barbadillo, *El caballero del Puntal*, o a *Las harpías en Madrid* de Castillo Solórzano, *La Sarpia en Madrid*. Con mi edición intenté asimismo atender a la evidencia de que había vida más allá y acá de las *ejemplares* —en todos los sentidos— novelas cervantinas. Señaló el camino Edwin B. Place en su *Manual elemental de Novelística Española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro con tablas cronológico-descriptivas de la novelística desde los orígenes hasta 1700*, libro de 1926 cuyo título era casi más largo que el propio ensayo; y *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century* de la hispanista Caroline B. Bourland (1927), que incluía una bibliografía de su producción entre 1576 y 1700. La pléyade de obras sometidas (en unos casos, que no en todos) al esquema decameroniano o al naufragio costumbrista y pseudo-picaresco, me ratificaba en la opinión que, desde mi tesis, me atreví a sustentar: que la *historia global* de la novela española del siglo xvii estaba aún por hacer.

En esas estaba cuando se publicó en 1991 el muy completo catálogo bio-bibliográfico *La novela barroca (1620-1700)* de Begoña Ripoll (1991: 18-19), lo que provocó mi tercer regreso a la cuestión. Hablaba la autora de mis «rígidas conclusiones», pues —añadía— «no ha estudiado ninguna novela larga del siglo xvii» y «nos resulta paradójico que pretenda comparar las *Novelas amorosas* de Camerino y las *Meriendas del ingenio* de Andrés de Prado». Concluyendo que «parece ignorar la gran relación que existe, conforme transcurre el siglo, entre el creciente auge del género de entretenimiento y la solución estructural adoptada por los escritores que intentan moralizar más explícitamente con estas obras, que no es sino intensificar los elementos argumentales, retóricos y estilísticos que pueblan las novelas para aumentar el número de páginas y, así, dar satisfacción a la demanda del público lector». El catálogo de Ripoll no acogía una sola novela más extensa que las que yo había estudiado o editado (desde luego solo de siete autores de entre los treinta y dos que ella había inventariado, pero los siete ofrecían ya una palpable variedad de tonos y marcos estructurales). No obstante, me dispuse a reflexionar con sincera anagnórisis sobre todo lo hecho; y, en un artículo de 1996 y una edición de 1999, en colaboración con Marta Haro, me ratifiqué —ya con más cautela— en lo que ahora revela el creciente vigor de la investigación sobre este tipo de novelas: que no todo estaba dicho ni acaso todo lo bien que podría haberse dicho, pero el modesto borrador con el que me las tuve que ver para amueblar el edificio de un género —al que sólo Pilar Palomo (1976)

había aplicado nomenclaturas de ensarte y función, sistema y universo representado— era ya, en vísperas de un nuevo siglo, un mapa legible, adentrado por fin en una especulación filológica moderna. Y es que el foco de interés que Giovanna de Gregorio Formichi (1973) había centrado en las causas de su producción masiva —luego que Cervantes demostrara que eran más productivas, editorialmente hablando, liberadas del marco narrativo boccaciano o similares— llevó pronto a la aplicación de una semiótica pragmática en la que el signo *novela corta* ya no era sólo un vagaroso brujulear por su genealogía o un híbrido querer y no poder entre el costumbrismo y la idealización aristocrática, sino algo que significó algo para alguien en un momento en que «el contexto real socializado», como escribió Jenaro Talens (1977: 121-181), inventaba, y cómo, nuevos espacios en los que la quinta florentina de Boccaccio se transformaba en saraos, carnavales, navidades, huertas, jardines, cigarrales, meriendas y hasta mojigangas del gusto (dudoso gusto, sí, el de Andrés Sanz del Castillo, que rotuló así su colección de 1641).

Se había precisado un nuevo objeto de consumo *kitsch* —pues Maravall hacía furor con *La cultura del barroco* desde 1975—. No importaba que Lope escribiera picado con Cervantes o que subrogara, por muchos «intercolumnios» y mucha narrativa «científica» que se inventara para ilustrar a Marta de Nevares en sus *Novelas a Marcia Leonarda*, los preceptos del teatro y la novela a la libertad subjetiva del *gusto*. Lo cierto era que el *canon* del *gusto*, establecido en competencia con el teatro, nos proveía de un nuevo espacio donde discernir en el Siglo de Oro el atisbo de modernidad —pues lo era— de una literatura que no intentaba, aunque sus primeros críticos (y otros postreros) se empeñaran en ello, la verdad objetiva sino, acaso, el fresco de la república de hombres encantados que fue el siglo xvii, donde se mezclaban nobleza desteñida, hidalgos urbanos, estudiantes sopistas, torpes rufianes, héroes y heroínas traídos y llevados por viajes bizantinos⁶, cautivos y cautivas en el desesperado trance de elegir entre la fidelidad a sus amados o amadas o a sus captores turquescos o moriscos; y hasta mancebos con vocación de vestales masculinos, ninfas aguerridas y sátiros merodeando en la mítica Creta. Sus autores, con mayor o menor habilidad, aglutinaban lo que un ávido público lector buscaba: no solo la idea de lo que aquella sociedad se hacía sobre sí misma, sino un mundo abreviado de todo lo que el arte de narrar había ensayado, de algún modo, hasta ese momento. Eran —aparte de la servidumbre a la moral tridentina y a un cansino festón edificante (casi siempre como de compromiso final)— la herencia definitivamente profana y laica, siempre pespunteada de alardes poéticos, del complejo magma de la narración breve diletante entre los *exempla* religiosos, los *nova* morales y el cuento folclórico que habían analizado brillantemente Walter

⁶ Sobre esta querencia bizantina por el viaje, véase Barella (1994: 203-222). Y sobre el diletantismo del gusto nazarí del cautiverio, el trabajo de mi inolvidable amiga Soledad Carrasco Urgoiti (1995: 47-69).

Pabst (1972) y Wolfram Krömer (1979). Y la entrega a lo «peregrino y ejemplar» (por recordar las historias recopiladas por Gonzalo de Céspedes y Meneses en 1623) se barajó con la incisiva tragicidad de algunas historias remotamente bandellianas, como las citadas *La mayor confusión* y *Los hermanos amantes*. Desde la perspectiva del puro entretenimiento, y pese a su vocación oral sostenida en el relato enmarcado en una reunión, suponían también la primera oportunidad del lector para sustraerse a la comunidad que lo envolvía y, como consecuencia, la interiorización inmediata de lo leído por quien lo lee (remito a mi referencia anterior a Juan de Zabaleta). Todo ello con la creación definitiva del concepto de *habitus* que Pierre Bourdieu otorga a la capacidad de una sociedad de elegir libremente qué leer con el fin de ocupar el ocio y, con ello, la creación de los esquemas con los que los sujetos perciben el mundo y desean o sueñan actuar en él. Desde luego la novela corta del Barroco define, a su modo, una estética; define no una, sino múltiples ópticas lectoras en su propio contexto; y define, aunque sea borrosamente —y no es casualidad que lo haga casi en paralelo a la comedia del mismo periodo—, la fascinante dialéctica entre el valor de uso y el valor de cambio de un producto cultural. El «se compran, se buscan y apetecen» de Tirso de Molina en la introducción a su *Deleitar aprovechando* (1635), es, si se me permite, una tardía trasposición del juicio cervantino sobre el teatro de su tiempo como «mercadería vendible» (*Quijote*, I, 48) confirmada en los sarcásticos versos de Lope en los versos 47-48 de su *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609: «porque como las paga el vulgo es justo / hablarle en necio para darle gusto». Por demás está decir que los tres se empeñaron en trascender, con la genialidad de la que carecieron otros escritores del siglo, el mero valor de cambio, sabiendo que su producción novelesca iba a sobrevivir a las clasificaciones neoaristotélicas de su tiempo, gracias a una pujante poética no escrita y a una nueva conciencia del existir, menesterosa de géneros nuevos.

Entre los años ochenta y noventa del ya siglo pasado y los inicios de éste, la novela corta acaricia la posibilidad de un nuevo y específico canon de estudio. Académicamente hablando lo había hecho gracias a González de Amezúa (a fin de cuentas el estudio citado fue su discurso de entrada en la Real Academia en 1929). Pero va dejando atrás su anclaje exclusivo en el paisaje *cortesano*. Y aunque en 1983 sigue castigada a la minoridad de un melancólico epígono de «otras formas narrativas» a la sombra de la picaresca⁷, se escriben estudios en profundidad, como el de Jean-Michel Laspèras (1987); o manuales compactos, pero sólidos, como el de Isabel Colón (2001). No era posible, ciertamente, evitar incluir sus obras y sus autores (teniendo en cuenta el insoslayable referente de Cervantes

⁷ Véase Vaíllo (1983: 449-528). Lo mismo en el suplemento 3/1, editado por Egidio (1992: 252-299). Ferreras (1987: 35-45) incluirá en su breve estudio *La novela del siglo XVII* el mínimo capítulo «La novela corta, o cervantina».

o de la frondosa picaresca) en el incómodo reducto de los menores o los epígonos. Ese reducto del que la historiografía literaria sólo parece esperar «la continuidad pragmática» o la «alteridad delicuescente»⁸. Pero allí era donde precisamente había que indagar. Porque a ese callejón sin salida había llevado tal vez la conocida indigencia en la que el pesimista y disolutivo diagnóstico del maestro José F. Montesinos había situado, en 1955, la novela; es conocido pero merece la pena recordarlo:

La novela se le escapa a España literalmente de las manos. [...] En la Península, dos enormes rémoras se oponen a sus progresos [...] Preocupaciones morales que la desvirtúan y falsean, y la boga de un estilo de prosa, el menos apto para la narración y el diálogo que pueda imaginarse. En el campo de la novela corta, más cultivada que la larga en toda aquella centuria, podemos documentar a cada paso la propagación de una mortal flora parásita de moralidades, avisos, condenaciones, discreteos, figuras, ringorrangos y floripondios de todas clases. Me parece advertir otro fenómeno [...]: que el interés por la realidad circundante, supeditado siempre a lecciones morales, vaya adentrándose más y más, y que ello coincida con una especie de involución del género: los autores, olvidados de Cervantes, parecen volver los ojos a Bandello, a Giraldi Cintio, allí donde menos novelescos eran y más parecían serlo, donde se mostraban más atentos a una fabulación vertiginosa y menos al estudio de las circunstancias que los rodeaban (Montesinos 1955: 2-3).⁹

Creo que es la necesidad de acreditar (o refutar) este juicio lo que da sentido a los intentos de análisis más objetivo —no neciamente reivindicador— que se suceden, como ya he dicho, en los últimos veinticinco años del siglo xx. Para ello se haría urgente el acceso a los propios textos, la preocupación por poner en limpio autores —relevantes o no— de una narrativa a la que apenas se le dejaba respirar por entre las costuras del brillante taller ofrecido por Cervantes y Lope. La elección de mi tesis —lo comprendo ahora— hubiera sido imposible sin la lectura de las novelas de María de Zayas, casi heroicamente editadas en una colección de bolsillo por María Martínez del Portal (1973). Menos de un lustro después, Richard F. Glenn y Francis G. Very (1977) publicarían la *Sala de recreación* de Castillo Solórzano. Desde entonces, y entre siglos, se sucederían algunas ediciones ya mencionadas o que volvieron a los ensayos previos a Cervantes, como la colección *Noches de invierno* (1609) de Antonio de Eslava, que estudió Julia Barella (1986). Antonella Prato (1988) nos ofrecía por las mismas fechas las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* de Mariana de Carvajal, y su rescate proseguiría

⁸ Así lo explica, a propósito de los autores de poesía, Lara Garrido (1993: 521) en «Prospectiva sobre los 'Menores' en el Barroco literario español».

⁹ Bajo este paradigma Barrero Pérez (1990: 27-38) analizaría casi cuatro décadas después novelas de mayor extensión.

en la atenta edición de Catherine Soriano (1993); en 1989 se publica completa la recopilación de Pedro Castro y Añaya, *Auroras de Diana*, por parte de María Josefa Díez de Revenga (1989); Luigi Guliani (1992) edita poco después (todavía en una «Biblioteca de clásicos y raros») los *Sucesos y prodigios de amor* de Juan Pérez de Montalbán; menudean las ediciones, completas o parciales de la siempre fascinante María de Zayas¹⁰; amén de las privilegiadas *Novelas ejemplares* de Cervantes (quien ya las había insertado en su *Quijote*, arranque de la definitiva novela moderna) y las espléndidas *Novelas a Marcia Leonarda*, diseminadas por Lope en su propia obra poética, han sido revisitadas en impecables ediciones por Julia Barella (2003) y Marco Pressoto (2007).

Sin pretender, claro está, una nómina exhaustiva no puedo sino destacar la sólida antología de *Novelas cortas del siglo XVII* realizada por Rafael Bonilla Cerezo (2010)¹¹, que marca definitivamente el rumbo de un género al que ya no es posible regatear un canon propio. Lejos de un simple diletantismo posmoderno, la edición nos sitúa ante una filología más abierta, que partiendo de los referentes jerárquicos de calidad, excava estratos insospechados, tomando el pulso a aquellas «alteridades» que los menores pueden aportar en aras de modificar los dos grandes tópicos que los habían marginado. Por una parte, el de la anulación del hilván argumental asfixiado por los bloques retóricos de una prosa que, como aseguraba Montesinos, iba a desembocar en el devastado desierto novelístico del siglo XVIII: algo que debe matizarse con la abundancia de reimpressiones de esta narrativa —a veces como meros cuadernillos añadidos a libros de otra especie— por el librero Alonso y Padilla, de agudo instinto comercial¹². Por otra, el exceso de énfasis en la moralina que por lo general se desprende de las novelas —algo insoslayable, desde luego— como muestra el pretendido predominio en ellas de una exclusiva ideología aristocrática. Para este segundo caso, cualquiera que lea algunas de las novelas —tan soberbias como escabrosas— de la Zayas o el pasmoso eros fraterno que nos ofrece Guevara, se preguntará dónde andaba el censor de turno cuando dio la venia a su impresión. Para lo primero Bonilla nos ofrece, con su nueva apelación a la *novela culta* que algunos escritores refundan a partir del modelo lingüístico (pero también de fabulación bucólica del *Polifemo* o las *Soledades* de Góngora), la posibilidad de renovación del canon haciéndole avanzar justamente por la senda de la retórica tanto para el contar como para el describir (López Grigera 1981: 347-358). Pero también recuerda que el sesgo costumbrista y de estilo llano se alinea con la extravagancia, con la truculencia inverosímil y cuasi

¹⁰ Véanse, por ejemplo, los *Desengaños amorosos* editados por Yllera (1983) y la selección de seis de sus novelas realizada por Redondo Goicochea (1989).

¹¹ Le hace justicia la extensa reseña escrita por Fernando Rodríguez Mansilla (2012: 472-481) en *Bulletin Hispanique*.

¹² Véase Ripoll y Rodríguez de la Flor (1991: 75-97).

fantástica y con los figurones esperpénticos, buscando un destinatario más allá de la élite estamental: en tal sentido, es imprescindible volver a recordar la nobleza decadente y hasta preburguesa que asoma en las *Navidades* de la Carvajal, subsistiendo entre la pintura y el bordado, lo que justifica estudios como el de Nieves Romero Díaz (2002). Las novelas cortas barrocas, en fin, a la zaga de María de Zayas, Mariana de Carvajal, Leonor de Meneses e incluso de Ana Abarca de Bolea y Mur han prestado lucidos argumentos a los estudios de género¹³.

Y termino volviendo a Etiemble. Al final de aquel ensayo que no alcancé a incluir en la bibliografía de mi tesis, manifestaba su derrota ante una definición concreta de la novela corta: «ubicua, pero inaprehensible; existente, pero sin esencia» (1977: 137). Por estos lares, sin embargo, la cuestión ya se está haciendo más tangible, adquiriendo indiscutible cuerpo de existencia y ocupando su lugar en el teatro de la memoria de un género sobre el que este volumen reúne una nutrida nómina de trabajos de antiguos y recientes colegas en su estudio. Gracias por permitirme asomarme a él en un nuevo —nunca se sabe si el último— retorno. De lo que estoy segura es que, después de más de treinta y cinco años, parece que, afortunadamente, la novela corta del siglo XVII sigue teniendo quien le escriba.

Recibido: 16/09/2014

Aceptado: 25/10/2014

OBRAS CITADAS

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1983). «Comedia y novela en el siglo XVII». *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, vol. II, pp. 13-19.
- BARELLA, Julia (1994). «Heliodoro y la novela corta del siglo XVII». *Cuadernos Hispano-americanos*, 529-30, pp. 203-222.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1990). «La decadencia de la novela en el siglo XVII: el ejemplo de Francisco Santos». *Anuario de Estudios Filológicos*, 13, pp. 27-38.
- BONILLA CEREZO, Rafael (ed.) (2010). *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- CARRASCO URGOTI, Soledad (1995). «La voluntad dividida de José Camerino en la trayectoria de la novela morisca». En Luce López Baralt y Francisco Márquez Villanueva (eds.), *Erotismo en las letras hispánicas. Aspectos, modos y fronteras*, Nueva Revista de Filología Hispánica, 7, pp. 47-69.
- CARVAJAL, Mariana de (1988). *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, Antonella Prato (ed.). Milán: Franco Angeli.
- (1993). *Navidades de Madrid y noches entretenidas*. Catherine Soriano (ed.). Madrid: Comunidad de Madrid.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1977). *Sala de recreación*. Richard F. Glenn y Francis G. Very (eds.). Chapel Hill: Estudios de Hispanófila.

¹³ Véase el estudio y antología de Whitenack y Campbell (2000).

- CASTRO Y AÑAYA, Pedro (1989). *Auroras de Diana*. María Josefa Díez de Revenga (ed.). Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001). *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- ESLAVA, Antonio de (1986). *Noches de invierno*. Julia Barella Vigal (ed.). Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- ETIEMBLE, René (1977). *Ensayos de literatura verdaderamente general*. Madrid: Taurus.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1987). *La novela del siglo XVII*. Madrid: Taurus, pp. 35-45.
- FORMICHI, Giovanna (1973). «Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola seicentesca». *Lavori Ispanistici*, Serie III. Messina/Florenzia: Casa Editrice D'Anna, pp. 5-105.
- GALLO, Antonella (2003). *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipograma*. Florenzia: Alinea Editrice, 2003.
- GILLESPIE, Gerald (1967). «Novella, nouvelle, novela, Short Novel? A Review of Terms». *Neophilologus*, 51, pp. 117-127.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1951). «Formación y elementos de la novela cortesana». En *Opúsculos histórico-literarios*. Madrid: RAE, I, pp. 194-279.
- KRÖMER, Wolfram (1979). *Formas de la narración breve en las literaturas románicas*. Madrid: Gredos.
- LARA GARRIDO, José (1993). «Prospectiva sobre los *menores* en el Barroco literario español». En Giovanni Battista de Cesare y Silvana Serafin (eds.), *El Girador. Studi di Letterature Iberiche e Ibero-Americane offerti a Giuseppe Bellini*, vol. 2. Roma: Bulzoni, 1993, pp. 517-554.
- LASPÉRAS, Jean Michel (1987). *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*. Montpellier: Editions du Castillet.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa (1981). «En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro». En VV. AA., *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid: Gredos, pp. 347-358.
- MARTÍNEZ CAMINO, Gonzalo (1976). «La novela corta del Barroco español y la formación de una subjetividad señorial». *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, pp. 33-47.
- MONTESINOS, José F. (1955). *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid: Castalia, 1955.
- MORINIGO, Marcos (1957). «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro». *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2, pp. 8-76.
- PABST, Walter (1972). *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid: Gredos.
- PACHECO-RANSANZ, Arsenio (1986). «Varia fortuna de la novela corta en España». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 3, pp. 407-421.
- PALOMO, M.^a del Pilar (1976). *La novela cortesana (Forma y estructura)*. Barcelona: Planeta.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (1992). *Sucesos y prodigios de amor*. Luigi Giuliani (ed.). Barcelona: Montesinos.
- RIPOLL, Begoña (1991). *La novela barroca (1620-1700)*. Salamanca: Universidad.
- RIPOLL, Begoña y Fernando R. de la Flor (1991). «Los cien *Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos* de Pedro Joseph Alonso y Padilla», *Criticón*, 51, pp. 75-97.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.) (1986). *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Madrid: Castalia.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1996). «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva». *Monteagudo*, 3ª época, 1, pp. 27-46.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y Marta Haro Cortés eds. (1999). *Entre la rueda y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2012). «Reseña a *Novelas cortas del siglo XVII*, ed. Rafael Bonilla Cerezo, Madrid, Cátedra, 2010». *Bulletin Hispanique*, 114, 1, pp. 472-481.
- ROMERO-DÍAZ, Nieves (2002). *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del Barroco*, Newark, Juan de la Cuesta.
- TALENS, Jenaro (1977). «Contexto literario y real socializado. El problema del marco narrativo en la novela castellana del seiscientos». En *La escritura como teatralidad*. Valencia: Universidad, pp. 121-181.
- TIMONEDA, Juan de (1971). *El Patrañuelo*. Rafael Ferreres (ed.). Madrid: Castalia.
- VAÍLLO, Carlos (1983). «La novela picaresca y otras formas narrativas». En Bruce W. Wardropper (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro*. Barcelona: Crítica, pp. 449-528. Recogido también en el suplemento (1992) 3/1, editado por Aurora Egido. Barcelona: Crítica, pp. 252-299.
- VEGA, Lope de (2003). *Novelas a Marcia Leonarda*. Julia Barella Vigal (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- (2007). *Novelas a Marcia Leonarda*. Marco Pressoto (ed.). Madrid: Castalia.
- WHITENACK, Judith A. y Gwyn Elizabeth Campbell (eds.) (2000). *Zayas & her Sisters. An Anthology of «Novelas» by 17th Century Spanish Women*. Asheville: Pegasus Press.
- YUDIN, Florence L. (1966). «Theory and Practice of the Novela Comediesca». *Romanische Forschungen*, 81, pp. 585-94.
- ZABALETA, Juan de (1983). *Día de fiesta por la mañana*. Cristóbal Cuevas (ed.). Madrid: Castalia.
- ZAYAS, María (1973). *Novelas completas*. María Martínez del Portal (ed.). Barcelona: Bruguera.
- (1983). *Desengaños amorosos*, Alicia Yllera (ed.). Madrid: Cátedra.
- (1989). *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*. Alicia Redondo Goicochea (ed.). Madrid: Castalia.

BAJO LA LEY: LA ESCRITURA DE LA *NOVELLA* ESPAÑOLA POSTERIOR AL CONCILIO DE TRENTO

Para tratar los temas controversiales de la *novella* italiana de la Edad Media y el Renacimiento (violación, incesto, adulterio, homoerótica) bajo la cultura represiva de la España contrarreformista, los autores españoles desarrollan una estrategia narrativa que consiste en: (1) emplear la retórica del caso ficticio o *controversia* y (2) utilizar las reglamentaciones del Concilio de Trento y otros códigos legales para documentar la lógica interna de sus *novellas*.

Al reformular el género italiano bajo la atmósfera inquisitorial de la Contrarreforma, los narradores españoles etiquetan sus textos como ejemplares. Sin embargo, la crítica contemporánea coincide en señalar que, por lo general, se puede detectar una contradicción entre la moral que estos narradores predicán en sus marcos narrativos, prólogos y sentencias, y el contenido de sus respectivas historias. Walter Pabst¹ y Jenaro Talens² son claros representantes de esta posición crítica predominante. Más recientemente, Jean-Michel Laspéras³ ha señalado que dicha dicotomía es también el resultado del uso poco tradicional de procedimientos retóricos. Me propongo demostrar que la ambigüedad de la *novella* española del Siglo de Oro no es sólo consecuencia de su uso poco tradicional de procedimientos retóricos, sino que es también resultado del uso distintivo de un tipo de discurso forense en particular: el caso ficticio o *controversia*.

La trama intrincada de la *novella* guarda una estrecha relación con la *controversia*, un tipo de práctica retórica que floreció a comienzos del Imperio Romano como ejercicio mediante el cual los aspirantes a abogados se entrenaban para dominar las estrategias que luego emplearían para litigar en la corte. Como revelan las controversias atribuidas a Quintiliano o las de Séneca el padre, la controversia es un caso ficticio, un discurso legal de práctica en el cual los estudiantes estaban circunscritos a resolver un caso particular a la luz de la aplicación e interpretación de una serie de leyes delimitadas por el profesor de retórica.⁴ Generalmente, los casos bajo discusión involucraban la

¹ Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria: notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Trad. Rafael de la Vega, Biblioteca románica hispánica 2: Estudios y ensayos 179, Madrid, Gredos, 1972.

² Jenaro Talens, *La escritura como teatralidad. Acerca de Juan Ruiz, Santillana, Cervantes y el marco narrativo de la novela corta castellana del siglo XVII*, Serie minor 4, Valencia, Universidad de Valencia, 1977.

³ Jean-Michel Laspéras, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Editions du Castillet, 1987.

⁴ Lewis A. Sussman, *The Elder Seneca, Lugduni Batavorum*, E. J. Brill, 1978; pp. 1-2.

aplicación de alguna ley ambigua o de un grupo de leyes contradictorias entre sí. La tarea del estudiante era, pues, defender o condenar al acusado a través de la aplicación directa de “la letra de la ley” o de la interpretación de su “esíritu”. Aún más, la diferencia estructural básica entre un caso verdadero y uno ficticio es que en éste, dada la ausencia de un contrincante real, el estudiante tiene que anticipar y refutar desde su propio discurso cualquier posible argumento que pudiera esgrimir su contrincante hipotético. Como afirma Quintiliano, en un caso de la vida real, el abogado ha de refutar exclusivamente aquellos argumentos que fueran presentados por el oponente.⁵ Aunque un buen abogado debe poder anticipar las posibles objeciones de su contrincante para preparar su estrategia defensiva, sólo a un abogado inepto se le ocurriría añadir y verbalizar posibles objeciones contra su propia versión de los hechos.

Otra peculiaridad de los casos ficticios es su rareza extremada. Como las tramas de las *novellas*, los casos ficticios trataban circunstancias que, en nuestra propia opinión, sería extrañísimo que ocurrieran en la vida real.⁶ Según Bonner, la rareza de los casos ficticios reside en el hecho de que éstos buscan probar los límites y la validez de la ley mediante la presentación de circunstancias cada vez más extremas.⁷

Mi lectura parte de la base de una evidente “dicotomía” de la *novella* española. Sin embargo, intento reorientar una discusión que se ha limitado a la identificación de contradicciones y la defensa de coherencia en la *novella* española, con el objeto de lograr una comprensión más bien histórica y teórica del fenómeno.

Mis hallazgos coinciden en parte con los de Jean-Michel Laspéras. Es cierto que, aunque los narradores de la *novella* española presentan casos forenses con sus respectivos exordios, exposición de los hechos (*narratio*), pruebas, peroraciones,⁸ sentencias y colores,⁹ su uso de estos recursos difiere muchas

⁵ Quintilian, *The Institutio Oratoria*, Ed. G. P. Goold, Cambridge, MA, London, Harvard University Press, William Heinemann, 1980; 5.13.44-50.

⁶ S. F. Bonner, *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool, University Press of Liverpool, 1949; p. 82.

⁷ *Ibid.*; p. 83.

⁸ Aristóteles, Cicerón y Quintiliano coinciden en sus definiciones de las partes constituyentes del discurso forense: exordio, narración, proposición, pruebas y peroración. El propósito del exordio es introducir el argumento y predisponer positivamente al juez; en la narración se expone la versión de los hechos con el propósito de probar la inocencia o culpabilidad del acusado; y las pruebas son las evidencias que se presentan en apoyo de la narración y la proposición que se deduce de ésta. La peroración, donde el orador recapitula e implora porque se otorgue al acusado la absolución o el castigo, se presenta después de la narración y la proposición y pruebas. La narración puede seguir un orden natural (cronológico) o artificial. Además de su raíz horaciana, la adopción de Cervantes de seguir un orden artificial para la narración forense. Aristotle, “The Rhetoric”, en *The Rhetoric and the Poetics of Aristotle*, Trad. W. Rhys Roberts, New York, The Modern Library, 1984; 3.12.1414a30-1414b.15; Cicero, *De Oratore*, Ed. G. P. Goold., Cambridge, MA, London, Harvard University Press, William Heinemann, 1982, 2; Quintilian, *op. cit.*; 4.PR.6, 4.1-4.

⁹ La sentencia es una expresión aguda e ingeniosa, una máxima general, observación sentenciosa o

veces de la preceptiva retórica clásica y renacentista. Como afirma el crítico francés, a menudo las hipótesis y sentencias sirven en una *novella* para anticipar el desarrollo de la trama,¹⁰ cumpliendo, pues, con el propósito de manipular las expectativas y emociones del lector. Un buen ejemplo de este caso serían las *novellas* de Lope de Vega. En contraste, algunos narradores, tales como los de María de Zayas o Céspedes y Meneses,¹¹ por ejemplo, parecen perseguir un genuino propósito persuasivo cuando interrumpen sus narraciones para criticar duramente el comportamiento de sus personajes, o declarar una máxima que ayude a salvaguardar el carácter e integridad autorial. Y, aun así, las máximas morales de las *novellas* españolas tienden a contradecir el contenido de las narraciones y a veces hay algunos autores que las utilizan incluso para sugerir escenas de alto contenido erótico. Lugo y Dávila, por ejemplo, interrumpe la narración de “El andrógino”,¹² una versión cómica de “El celoso extremeño”,¹³ para reprocharle al viejo celoso que a pesar de sus estrictas medidas de seguridad se le haya filtrado en la casa un hombre disfrazado de mujer por el espacio prolongado de un mes. El juicio no es sino un mero pretexto para sugerir las escenas eróticas, algo fuera de lo ordinario, que habrían ocurrido entre la esposa del celoso y su amante travesti.

Por otra parte, también he observado que, aunque los narradores interrumpen sus narraciones para evaluar las acciones de sus personajes y distanciarse moralmente de éstos, a veces también presentan un argumento para suavizar el juicio del lector y justificar un final feliz en el cual el castigo de los vicios nunca se lleva a cabo. Algunos narradores utilizan colores retóricos para salvar a sus personajes alegando la naturaleza “involuntaria” de la alegada acción criminal y reclamando, por lo tanto, la aplicación del concepto legal de equidad por parte del lector. El discurso forense funciona, pues, como una máscara ambivalente detrás de la cual los narradores pueden desempeñar el papel de juez, fiscal o abogado defensor, ganando así la simpatía de una audiencia de ideologías heterogéneas.

Los narradores españoles no se limitaban a utilizar procedimientos forenses en su discurso sino también en el diseño de la lógica dramática de las *novellas*

dicho moralizante. Los colores son los argumentos que se arguyen como atenuantes o agravantes para hacer parecer al acusado más o menos culpable del delito que se le imputa. William A. Edward (trad.), *The Suasoriae of Seneca the Elder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1928; pp. xxxiv-xxxv.

¹⁰ Laspéras, *op. cit.*; pp. 212-222.

¹¹ Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas y ejemplares*, Ed. Yves-René Fonquerne, Clásicos Catalia 23, Madrid, Castalia, 1972.

¹² Francisco de Lugo y Dávila, “El andrógino”, *Teatro popular: novelas*, Ed. Emilio Cotarelo y Mori, Colección selecta de antiguas novelas españolas 1, Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1906; pp. 191-270.

¹³ Miguel de Cervantes, “El celoso extremeño”, en *Novelas ejemplares, Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1952; pp. 902-919.

y en la documentación de sus textos. Sostengo que, para evitar la censura, los autores españoles eran particularmente cuidadosos a la hora de ambientar sus historias antes o después del Concilio de Trento. Si la trama se desarrollaba antes del Concilio de Trento, la lógica de las acciones era casi siempre compatible con *Las partidas*,¹⁴ código legal basado en el Derecho Romano compilado por Alfonso X durante el siglo XIII. Cuando las historias eran ambientadas en el período de la Contrarreforma, los autores generalmente se cuidaban de que el diseño de la trama reflejara al pie de la letra las reglamentaciones del Concilio de Trento. De esta manera, los estatutos legales desempeñan un papel esencial en la determinación de la lógica interna de los textos. De hecho, estoy convencida de que las incoherencias que algunos críticos han percibido entre el fin moral de los prólogos y el contenido de las *novellas* es a veces el producto de una lectura anacrónica que ignora tanto la retórica como el contexto legal del texto bajo estudio.¹⁵ En “Las dos doncellas”,¹⁶ por ejemplo, Cervantes resuelve el conflicto de la narración privilegiando la validez de una promesa oral y secreta de matrimonio seguida por el acto sexual por sobre un contrato escrito en el cual el mismo individuo promete matrimonio a otra mujer. Aunque esta solución podría parecer extraña para un lector actual, privilegiar la palabra dada a una mujer por sobre el contrato escrito otorgado a otra que reclama el casamiento con el mismo hombre es totalmente compatible con las leyes relativas al matrimonio secreto antes del Concilio de Trento. En las leyes 1, 2 y 5 de la Partida IV9,¹⁷ se puede deducir que si un esponsal de presente, en secreto y sin ningún compromiso escrito, era seguido por la consumación, constituía un matrimonio válido e irrevocable, que invalidaba cualquier otro esponsal de futuro o presente, aunque existiera un contrato escrito de por medio.

Por otra parte, en tramas que involucran triángulos amorosos, como en el caso de “La prudente venganza”, de Lope de Vega, a menudo la restauración del orden se lleva a cabo a partir de un asesinato premeditado. Aunque esto no coincidiría con los estándares de justicia de un lector actual, sí era perfectamente aceptable bajo la tradición legal hispanogermánica en la cual el asesinato a sangre fría era permitido como venganza de la infidelidad conyugal por parte de la mujer.¹⁸

¹⁴ Alfonso el Sabio, *Las siete partidas del rey Don Alfonso el Sabio (Cotejados con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia)*, 3 tomos, Madrid, 1807.

¹⁵ Pabst, por ejemplo, afirma que “Las dos doncellas” tiene demasiados elementos inverosímiles para ser ejemplar” y cuestiona si “puede acaso probar la verdad lo inverosímil, lo aparentemente absurdo”. Este duro comentario no toma en cuenta la utilización de la retórica del caso ficticio en esta novella. Los casos ficticios prueban la validez de la ley mediante la representación de circunstancias extremas. *Op. cit.*; pp. 219-222.

¹⁶ Miguel de Cervantes, “Las dos doncellas”, en *op. cit.*; pp. 949-968.

¹⁷ Crisanto Rodríguez-Arango Díaz, “El matrimonio clandestino en la novela cervantina”, *Anuario de Derecho Español*, 35 (1955), 737-741.

¹⁸ José Manuel Pérez-Prendes y Joaquín de Azcárraga, *Lecciones de historia del derecho español*,

Pero el lector de *novellas* no sólo ha de recurrir a documentos legales para evitar una posible lectura anacrónica del texto sino para corroborar la historicidad de leyes que son a veces citadas por el narrador para justificar el desarrollo de las acciones de su narración. En “El imposible vencido”,¹⁹ por ejemplo, María de Zayas resuelve un triángulo amoroso mediante la presentación de un caso en el cual una mujer resucita después de haber sido declarada legalmente muerta. El narrador justifica que la mujer se case por segunda vez argumentando que de acuerdo al derecho canónico, la muerte había disuelto el primer matrimonio. Aunque Zayas cita leyes particulares, el lector actual no tiene ninguna seguridad de que estas leyes hubieran existido en la realidad. La inexistencia de ediciones suficientemente anotadas de las *novellas* del Siglo de Oro deja a los lectores con la opción de confiar en la credibilidad de los narradores o intentar corroborar la historicidad de sus argumentos. Se hace, pues, relevante determinar si estas alusiones al sistema legal en pasajes particulares son interpretaciones de leyes que existían en la realidad o si se trataba de una estrategia retórica utilizada para manipular la *doxa* del público. De hecho, la alusión a leyes falsas o a documentos inexistentes es similar a la creación de una falsa versión de los hechos. Sabemos que Quintiliano, por ejemplo, no repara en desplegar abiertamente sus conocimientos de cómo crear una falsa *narratio* que parezca creíble.²⁰ Un análisis concienzudo del papel del discurso legal en la *novella* debe, pues, tomar en cuenta el amplio repertorio de tramposería retórica con el cual debería contar un buen abogado de la España contrarreformista.

Propongo, sin embargo, que gran parte de la ambigüedad de la *novella* del Siglo de Oro no es tanto consecuencia de un uso poco ortodoxo de la retórica legal, ni de nuestra lectura anacrónica, sino que resulta de su uso particular de la estructura del caso ficticio o *controversia*. Si la contradicción y la ambigüedad son parte de la naturaleza misma del caso ficticio, no nos resulta sorprendente que las *novellas* españolas que, según mi opinión, observan este patrón, hayan sido constantemente atacadas por su incoherencia y ambigüedad. Aún más, es posible que algunas de las contradicciones que la crítica ha señalado entre los marcos, los prólogos, las sentencias y los contenidos de las narraciones sean consecuencia de que, como en un caso ficticio, para anticipar y refutar una posible objeción por parte del contrincante hipotético ausente, el narrador de la *novella* tiene que inevitablemente incorporar la voz “del otro” en el seno de su narración.

En efecto, esto es lo que ocurre en “La prudente venganza”, de Lope de Vega. El narrador presenta un caso en el cual un hombre planea secretamente el asesinato de su esposa adúltera y de su amante. Éste supuestamente

Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1989. 160.

¹⁹ María de Zayas y Sotomayor, “El imposible vencido”, en su *Novelas amorosas y ejemplares*, Biblioteca selecta de clásicos españoles 7, Madrid, Aldús, 1948; pp. 329-371.

²⁰ Quintilian, *op. cit.*; 4.2.88-89.

ejemplifica una “discreta venganza” mediante la cual el marido ofendido ejerce su derecho legal a matar a los adúlteros, pero sin publicitar su deshonor con un escándalo que revele el adulterio que motiva las muertes aparentemente accidentales de los amantes. Como nadie sabrá jamás la causa ni el causante de las muertes, el honor del marido se mantendrá como si nunca hubiese sido manchado por su esposa. Sin embargo, en una de sus sentencias Lope propone un punto de vista alternativo que contradice el código del honor sobre el cual se basa la historia. Mediante la aplicación del principio cristiano del perdón (“perdona nuestros pecados así como perdonamos a los que nos ofenden”), Lope se atreve a presentar el argumento de que los maridos cornudos deberían perdonar a sus ofensores para ser luego perdonados cuando ellos, a su vez, deshonren a otros maridos.²¹ Aunque el punto de vista alternativo de Lope puede ser leído como una sentencia poco ortodoxa, deja claro el hecho de que en casos de honor, perdonar es equivalente a aceptar una cadena de deshonor recíproco. Su sentencia anticipa y refuta una posible objeción. Sin embargo, la aplicación del principio cristiano del perdón a casos de honor y su resultado correlativo, la aceptación resignada y hasta celebratoria del deshonor recíproco, podría ser adoptada por un sector del público.

Por otra parte, como el caso ficticio generalmente trataba cuestiones relativas a la aplicación de la letra o el espíritu de leyes contradictorias o ambiguas,²² el uso de técnicas del caso ficticio en la *novella* podía, pues, dar la falsa impresión de que la moral del texto era ambivalente. Sin embargo, los narradores también podían aprovecharse para utilizar esta estructura de una manera intencionadamente hipócrita, defendiendo una posición ortodoxa y utilizando la anticipación de objeciones para hacerse eco de la voz “del otro” con el propósito de presentar un punto de vista alternativo.

Como explica Janet Fairweather, Séneca sostiene que los casos ficticios podían tratar tres tipos de cuestiones: *quaestio iuris*, *quaestio aequitatis* y *quaestio coniecturalis*.²³ La mayoría de los casos que Séneca discute tienen que ver con la aplicación de la letra de la ley (cuestión de ley) o la interpretación del espíritu de la ley (cuestión de equidad). Como los hechos de los casos ficticios eran delimitados por el maestro, no trataban casos sobre *quaestio*

²¹ Félix Lope de Vega, “La prudente venganza”, en su *Novelas a Marcia Leonarda*, Ed. Francisco Rico, El libro de bolsillo: Clásicos 142, Madrid, Alianza Editorial, 1968, 141-142.

²² Eden explica que en *De oratore* 1.31.140 y 2.26.110, *Orator* y *Topica* 95-96, Cicerón distingue tres tipos de situaciones de las cuales surge una controversia (caso ficticio): (1) la discrepancia entre la palabra escrita y la intención del autor, formulada rutinariamente como *scriptum* versus *voluntas* o *scriptum* versus *sententia*; (2) ambigüedad (lat. *ambiguitas*), tanto en una palabra como en algún pasaje; y (3) contradicción (lat. *ex contrariis legibus*), tanto en un solo texto como en dos textos relacionados, como en el caso de dos leyes. Kathy Eden, *Hermeneutics and the Rhetorical Tradition. Chapters in the Ancient Legacy and Its Humanist Reception*, Yale studies in hermeneutics, New Haven, London, Yale University Press, 1997; pp. 7-8.

²³ Janet Fairweather, *Seneca the Elder*, Cambridge Classical Studies, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; p. 155.

coniecturalis o la especulación sobre la factualidad de los hechos para determinar si algo ocurrió o no.²⁴

Como antes mencioné, se trataba siempre de casos extremadamente raros. Veamos un ejemplo. En la controversia I.5,²⁵ Séneca presenta una ley que dictamina que una mujer que hubiere sido violada podrá elegir entre casarse con el violador u ordenar su ejecución. Esta ley es seguida por la presentación de una situación particular: en una misma noche, un hombre viola a dos mujeres; una exige su ejecución, la otra quiere casarse con él. Al estudiante de derecho se le asigna, pues, la tarea de representar el punto de vista del abogado de una de las dos mujeres.²⁶

La *novella* de Pérez de Montalbán titulada “La mayor confusión”,²⁷ presenta uno de estos casos que intenta probar la validez de la ley a partir de una situación extrema. Se trata de una versión de una *novella* que publicara anteriormente Marguerite de Navarre,²⁸ conocida simpatizante de la Reforma, y que comentara Castelvetro como si fuera un caso de la vida real.²⁹ Ambas versiones abordan la prohibición del incesto. Un hombre sostiene relaciones con su madre sin conocer su verdadera identidad. Muchos años después, se casa con una mujer que luego resulta ser su hermana e hija. El narrador argumenta directamente que hubiera sido mejor que don Félix no se hubiese enterado nunca de que estaba casado con su hija y hermana porque de esa manera pudiera haber vivido felizmente en ignorancia mientras que el haber descubierto los hechos no le dejaba otra alternativa que terminar la relación so pena de ser castigado por pecado de incesto. Por supuesto, el narrador alude al concepto de “error inintencionado” para defender al hombre con el argumento de la naturaleza involuntaria de su crimen (*quaestio aequitatis*). Pero la cuestión de equidad no resultó un argumento convincente para la Inquisición, la cual le ordenó al autor cambiar el final de su historia, tal como se confirma en el *Índice de libros prohibidos* de 1632, 1640 y 1790. Aunque se tratara de incesto involuntario, la Iglesia no aparecería condonándolo mediante la aprobación de la *novella* de Montalbán. De hecho, el “color” de Montalbán podía ser interpretado al pie de la letra por gente que luego decidiría no investigar para no descubrir cualquier tipo de impedimento sanguíneo existente entre los futuros

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Lucius Annaeus Seneca, *The Elder Seneca (Declamations in Two Volumes)*, Ed. y trad. M. Winterbottom, The Loeb Clásica Library 463-464, Cambridge, MA, London, Harvard University Press, William Heinemann, 1974.

²⁶ Sussman, *op. cit.*; p. 2.

²⁷ Juan Pérez de Montalbán, “La mayor confusión”, en *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares*, Madrid, La Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1949; pp. 129-166.

²⁸ Marguerite de Navarre, “Nouvelle 3.30”, en *L' Heptaméron*, Ed. Anatole de Montaiglon. Genève, Slatkine Reprints, 1969.

²⁹ Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Basilea, 1576; pp. 248-249.

contrayentes. Al parecer, la defensa de “incesto involuntario” era muy común en España. La verdad del caso era que antes del Concilio de Trento se pecaba de incesto al sostener relaciones sexuales ilícitas incluso con parientes políticos en el cuarto grado. Estas leyes fueron relajadas por el Concilio de Trento. El impedimento por consanguinidad se limita a relaciones hasta el segundo grado, incluso con parientes políticos.³⁰ Dicho cambio se efectúa por la persistencia de la gente en ignorar las leyes de incesto, que de ser seguidas al pie de la letra convertirían en incestuosa a la gran mayoría de la población. De hecho, el Concilio establece el anuncio público del matrimonio a contraerse —las amonestaciones— para que, entre otras cosas, se tenga la oportunidad de descubrir cualquier impedimento de incesto existente entre los futuros contrayentes. Sin embargo, el incesto producido por relaciones ilícitas y secretas era muy difícil de ventilar voluntariamente en frente de los asistentes a misa. Es claro que alguien que cometiera incesto sin saberlo no podría ser condenado puesto que se trataría de una acción involuntaria. Pero, la verdad es que es imposible distinguir entre no saber o no tener acceso a cierta información y hacerse de la vista gorda mientras se cumple externamente con las amonestaciones y todos los procedimientos establecidos por el Concilio para evitar el incesto. ¿Qué pasaba si, como en el caso de la *novella*, alguien descubría un impedimento de incesto después de contraer y consumar el matrimonio? ¿Cómo resolver este dilema legal? Al parecer, la respuesta de Montalbán era bastante general: si uno se hacía el que no sabía, podía seguir casado sin ser acusado de incesto. Esta posibilidad hace que un sacerdote, llamado Pedro de Ledesma, acuda a la creación de otro caso ficticio muy parecido al de Montalbán a la hora de validar la aplicabilidad del Concilio de Trento a casos extremos. Ledesma llega a la conclusión de que si después de cumplir con el requisito de las amonestaciones públicas una pareja se casa ignorando algún impedimento de incesto, no se incurre en pecado mortal. De todos modos, si después se descubre la existencia de un impedimento, la pareja debe dejar de cohabitar y esperar el dictamen de la Iglesia, que puede nulificar el matrimonio, sobre todo en casos de incesto en primer grado de parentesco. Si la pareja persiste en cohabitar después de descubrir el impedimento, dictamina Ledesma, se incurre en delito y pecado mortal.³¹ El caso ficticio creado por Ledesma busca, pues, refutar la posibilidad abierta por Montalbán en “La mayor confusión”, mientras deja claras las consecuencias que sufriría quien simulara inocencia, conociendo la existencia de algún impedimento de consanguinidad. La excomunión es el

³⁰ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala. Agrégase el Texto Latino Corregido Según la Edición Auténtica de Roma, Publicada en 1564*, Madrid, 1785, Sesión XXIX, 2 de noviembre de 1563, “Decreto de reforma sobre el matrimonio”, capítulos III-V.

³¹ Pedro de Ledesma, *Primera parte de la summa en la qual se cifra y summa todo lo que toca y pertenece a los sacramentos: con todos los casos y dudas morales, resueltas y determinadas*, Zaragoza, 1611; pp. 90-91.

castigo que esgrime Ledesma contra quien intente utilizar engañosamente “la cuestión de equidad” para pecar sin apariencia de culpa. El argumento de Montalbán se hace tan obvio que es atacado frontalmente por medio de la censura y a través de la creación de otro caso ficticio que busca establecer, sin lugar a dudas, la validez universal de las regulaciones del Concilio de Trento aun en los casos más disparatados.

Zayas es mucho más hábil en su manejo de discursos prohibidos mediante la presentación de casos ficticios. Su mujer resucitada que se casa con otro hombre en vida de su primer marido es defendida mediante la aplicación de la letra de la ley: el matrimonio se disuelve con la muerte, y la mujer involucrada en el caso había sido certificada como muerta. Lo que es más, su resurrección es presentada como un milagro de la Providencia divina: lo que se propone es que Dios le otorga a esta mujer la oportunidad de cumplir con la promesa de matrimonio que le había dado a su verdadero amor³² y a la que había faltado debido a que sus padres la convencen de casarse con otro diciéndole que su prometido se había casado con otra mujer en Flandes.³³ Zayas interpreta el hecho de que la mujer fuera engañada por sus padres como una violación del principio de “libre consentimiento” que era requisito de un matrimonio legítimo según las leyes pre y postridentinas.³⁴ Al mismo tiempo, presenta un caso milagroso que busca reafirmar la fe católica, el mismísimo orden cuya validez intenta “probar” mediante su interpretación literal del sacramento del matrimonio. La verdad es que narrar un caso extremo en el cual una mujer se casa dos veces sin enviudar es definitivamente una interpretación extraña pero literal del mandato de la iglesia: “hasta que la muerte nos separe”.

Sin embargo, ella añade al final de la narración que su protagonista femenina nunca había consumado el primer matrimonio,³⁵ hecho que convierte su argumentación previa en un ejercicio innecesario dado que un matrimonio no alcanzaba validez hasta ser consumado. Por lo tanto, Zayas sigue una línea argumentativa que cubre un amplio espectro de cuestiones legales: desde *quaestio iuris* (la mujer involucrada en el caso había seguido la letra de la ley, pues su primer matrimonio había sido disuelto por la muerte), hasta *quaestio aequitatis* (la validez del primer matrimonio es cuestionada dado el hecho de que se interpreta como una violación al principio de libre consentimiento) y *quaestio coniecturalis* (a la luz de la ausencia de consumación del primer matrimonio y dada la existencia de un segundo matrimonio consumado y celebrado según los procedimientos tridentinos, no se ha cometido ninguna infracción). El caso termina por resolverse en un terreno algo inesperado: Zayas reduce el

³² Zayas, *op. cit.*; pp. 359, 365.

³³ *Ibid.*; pp. 354-355, 365.

³⁴ *El sacrosanto...*, *op. cit.*; Sesión XXIV, 2 de noviembre de 1563, “Decreto de reforma sobre el matrimonio”, capítulo I.

³⁵ Zayas, *op. cit.*; p. 366.

caso a la discusión de si se debe otorgar validez a un matrimonio sin consumar y efectuado sin legítimo consentimiento o a un matrimonio consumado que sigue estrictamente los procedimientos tridentinos³⁶ —publicación de amonestaciones, ceremonia pública en la iglesia y consentimiento mutuo.³⁷ El amplio espectro de consideraciones legales presentado por el caso extremo de Zayas abre la posibilidad de interpretaciones diversas. De hecho, un lector conservador podría interpretar la sentencia en favor del segundo matrimonio como una validación de los procedimientos tridentinos. No obstante, la narración de Zayas también revela que, dado el bajo estatus social y legal de la mujer, el libre consentimiento establecido por el Concilio de Trento sólo podría implementarse efectivamente si se le otorgara a la mujer el milagro de resucitar a una nueva vida en la cual ésta gozara de la emancipación total de la tutela del padre. Esta lectura revela la debilidad de una ley canónica que era imposible de ser implementada en el contexto de un sistema legal en el cual la mujer, como una eterna niña, poseía una personalidad jurídica limitada que le impedía ejercitar su libre albedrío.³⁸ Como podemos corroborar en los escritos sobre el poder civil del padre Francisco de Vitoria, el estatus jurídico de la mujer se definía de acuerdo a su capacidad de sufrir o causar un delito. En su capacidad de víctima, podía recibir algún tipo de restitución. En su capacidad de criminal: era merecedora de castigo. Sin embargo, aunque la mujer estaba sujeta a la ley, su personalidad jurídica no le otorgaba el derecho de llevar a cabo contratos, negocios o tomar decisiones sin el consentimiento de su padre, esposo o tutor legal. Como el niño o el indio americano, la mujer tenía *dominium*, puesto que sus posesiones estaban separadas de las de los tutores. Al igual que le niño o el indio americano, la mujer no podía disponer de su libertas ni de sus bienes sin permiso del tutor.³⁹ Pero, mientras se aceptaba que en teoría los “tutores” de los niños y los indios sólo tenían derecho de administrar sus bienes y personas hasta que éstos alcanzaran la edad de la razón, las mujeres en cambio, pasaban de la tutela del padre a la del marido sin alcanzar nunca el estado adulto que le permitiera gozar de un estatus jurídico que incluyera, además de palos y castigos, el derecho a ejercer algún tipo de disposición de sus bienes o de su propia persona.⁴⁰ Lo que es más, el mejor argumento que Vitoria esgrime contra la noción luterana de que todos los miembros de la iglesia son sacerdotes, es “la verdad universalmente reconocida” de que la mujer no posee conocimiento de materias espirituales.⁴¹ Su estatus era pues, inferior al de

³⁶ *Ibid.*; pp. 366-367.

³⁷ *El sacrosanto...*, *op. cit.*

³⁸ Pérez-Prendes, *op. cit.*; p. 240.

³⁹ Francisco de Vitoria, “On the American Indians 3.8”, en Anthony Pagden y Jeremy Lawrence (eds.), *Political Writings*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

⁴⁰ *Ibid.*; “On Civil Power 3.7”

⁴¹ *Ibid.*; “On the Power of the Church 3.2”.

los niños o los hombres dementes quienes, según Vitoria, “Sí podían llegar a alcanzar un estado que les permitiera ejercer poder adecuadamente”.⁴² Dada las facultades limitadas del estatus jurídico de la mujer, el matrimonio ideal al que aspiraba el Concilio de Trento, en el cual la mujer ejerciera su libre albedrío era, pues, una imposibilidad virtual que necesitaba de un milagro y del favor de todos los santos para implementarse de una manera efectiva en la sociedad española de la Contrarreforma.

Desde el punto de vista de un posible inquisidor del texto, la historia de Zayas podría legitimarse como un instrumento ejemplar didáctico mediante el cual el lector podía aprender a reconocer las nuevas reglamentaciones establecidas por el Concilio de Trento. Por otra parte, un sector del público podía haber percibido el ataque implícito contra una sociedad que perpetuaba la infantilización legal de la mujer mientras predicaba la doctrina del libre albedrío del hombre. La *novella* de Zayas es, pues, un ejemplo perfecto de cómo los autores españoles se valían de la ambigua estructura del caso ficticio como estrategia discursiva que les permitía involucrar a sus lectores en la prueba dasafiante de la validez de la ley bajo el paraguas protector de la ficción. En la atmósfera altamente restringida de la Contrarreforma, cuando era peligroso participar en debates filosóficos, teológicos o políticos, la *novella* proveyó un espacio desde el cual se podía vivir la ilusión de desafiar o validar el orden establecido o de ventilar, al menos, temas tabúes sin ser acusado por la Inquisición.

De hecho, la resucitada de Zayas es una variación de un tema que capturó la imaginación de escritores famosos tales como Bandello y Shakespeare, y de otros menos conocidos, como el español Agreda y Vargas. La cuidadosa comparación del *Romeo et Giulietta*⁴³ —de Bandello—, anterior a la amplia divulgación del Concilio de Trento, con el *Aurelio y Alexandra*⁴⁴ —de Agreda y Vargas—, escrita bajo la Contrarreforma, arroja mucha luz sobre el papel del discurso legal en la reformulación del género contestatario italiano durante la cultura represiva de la España contrarreformista. Es bien sabido que la *novella* de Bandello ataca mediante sentencias explícitas la práctica del matrimonio secreto, sin el consentimiento de los padres, y la complicidad del Padre Lorenzo, quien abusa de la inmunidad del confesionario para ayudar a los amantes con la secreta motivación de escalar socialmente logrando la reconciliación de los Monteschi y los Capelletti. Críticos como Robert Clements y Joseph Gibaldi ven en esta crítica una cierta correlación con el ataque al dogma de los sacramentos de la confesión y el matrimonio llevado a cabo por la Reforma

⁴² *Ibid.*; 3.3.

⁴³ Matteo Bandello, “Romeo et Giulietta (*Novella IX*)”, en *Novelle*, Scrittori d’Italia, Bari, Laterza, 1910-12; pp. 370-408.

⁴⁴ Diego de Agreda y Vargas, “Aurelio y Alexandra”, en *Novelas morales: utiles por sus documentos*, Valencia, 1620; pp. 1-44.

protestante y, anteriormente, por las *novellas* de Boccaccio.⁴⁵ Es relevante advertir que *Romeo et Giulietta* es la representación de un caso ficticio que intenta exponer la contradicción existente entre el derecho civil y el canónico, y cómo dicha ambigüedad confiere a la Iglesia un poder que atenta contra el ejercicio del poder civil de la aristocracia. Veamos pues, el contexto legal del *Romeo et Giulietta* de Bandello. Por un lado, la Iglesia aceptaba la validez del matrimonio secreto, sin el consentimiento del padre, bajo el argumento de que no se podía forzar ni ir contra la voluntad de quienes desearan contraer nupcias. La Iglesia reafirmaba, pues, la supremacía del derecho al libre consentimiento. Por otro lado, el derecho civil establecía que quien se casara contra el consentimiento paterno corría el riesgo de ser desheredado y desterrado del seno de la familia. En *Las partidas*, por ejemplo, la misma ley que establece que los padres no deberán obligar a sus hijos a efectuar un matrimonio sin consentimiento de los contrayentes, también da el derecho de desheredar a los hijos por casarse sin consentimiento paterno.⁴⁶ En el caso particular de la mujer, el ejercicio del libre consentimiento era prácticamente imposible. A menos que fuera hija única, la mujer no heredaba títulos ni grandes propiedades sino una dote que servía a manera de garantía de que podría conseguir marido, quien podía invertir, aumentar y disfrutar de las ganancias de la dote. En el peor de los casos, si el marido la abandonaba, ella podía regresar a la tutela paterna o del hermano mayor y vivir de la dote, que sería administrada y aumentada por el tutor de turno. Bajo este sistema patriarcal, una mujer sin dote no poseía ninguna posibilidad de subsistencia. Sus opciones eran prostituir su cuerpo, dejarse morir o disfrazarse de hombre para lograr la subsistencia a través del trabajo, dominio exclusivo del género masculino de la clase baja. La Giulietta que se entierra en vida para esperar el rescate de Romeo, es una representación de la situación legal de la mujer que contraía nupcias contra la voluntad de sus padres y que quedaba a la merced del esposo, quien podría otorgarle una nueva familia e identidad en un estatus social inferior, o dejarla podrir en su propia tumba. Pero la *novella* de Bandello no sólo busca poner en evidencia el conflicto entre el libre consentimiento y la validez del matrimonio secreto, otorgado por la iglesia, versus las leyes civiles que castigan severamente la desobediencia de los hijos, sino que intenta acusar a la Iglesia como la beneficiaria de esta situación de ambigüedad legal. En otras palabras, aunque el matrimonio secreto era válido y la iglesia defendía el mutuo consentimiento de la pareja, en una sociedad en la cual el estatus social y la riqueza eran hereditarios, el libre consentimiento estaba limitado por el derecho del padre a

⁴⁵ Robert Clements y Joseph Gibaldi, *Anatomy of the Novella: The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, The Gotham library of the New York University Press, New York, New York University Press, 1977; p. 213.

⁴⁶ Alfonso el Sabio, *op. cit.*; Partida IV, Título I, Ley X.

desheredar a los hijos si ejercían su voluntad contra la paterna. El consentimiento de la pareja tenía, pues, que negociar el consentimiento paterno si se quería tener la posibilidad de sobrevivir y no despertar, como Romeo y Giulietta, atrapados en una tumba que sería sólo la antesala de la muerte. Dado este contexto legal, la Iglesia, con su acceso a la conciencia de la gente a través del sacramento de la confesión, ejercía un papel importante en la manufactura de consenso y en la determinación del tejido social a través de su rol de mediador en la institución del matrimonio. La *novella* de Bandello es una abierta crítica contra la práctica del matrimonio secreto y contra la influencia que, bajo la inmunidad del confesionario, la Iglesia ejercía en la confección de matrimonios y, por lo tanto, en el traspaso de títulos y herencias de una generación a otra.

No nos resulta nada sorprendente que en la traducción postridentina española del texto de Bandello, el traductor añada sentencias y colores que busquen mejorar el carácter del padre Lorenzo.⁴⁷ El traductor español lo transforma en un mártir que es poco menos que forzado a casar a Romeo y a Giulietta porque estos lo amenazan con vivir en concubinato y, después, consiente en darle la poción que simula la muerte de la joven porque ella lo amenaza con suicidarse. Lo que es más, padre Lorenzo es elevado de practicante de las artes mágicas, estrictamente penadas por la Inquisición española, a la categoría de filósofo y conocedor de la naturaleza. Como si estas adiciones no fueran suficientes, el traductor traiciona el texto de Bandello añadiendo nueve páginas en las que el narrador resume la autodefensa del padre Lorenzo, quien de cura manipulador y arribista, es convertido en campeón de los sacramentos de la confesión y la integridad del matrimonio.

Como es bien sabido, el Concilio de Trento contrarresta la Reforma mediante la reafirmación de los mismos dogmas que habían sido atacados por los reformistas. El estatus sacramental de la penitencia y el matrimonio se contaban entre los dogmas reafirmados por la Iglesia. En la sesión VII, celebrada el 3 de marzo de 1547, se establece la excomunión como castigo de quienes negaran o cuestionaran los siete sacramentos.⁴⁸ En la sesión XIV, celebrada el 25 de noviembre de 1551, el Concilio establece la pena de excomunión para quien niegue que la confesión fuera un requisito establecido por Dios o que el modo de confesar en secreto ante un sacerdote no fuera un precepto establecido por Jesucristo sino invención de los hombres.⁴⁹ Por otra parte, el Concilio enfrenta el problema presentado por Bandello en su *novella* invalidando los matrimonios

⁴⁷ La traducción española está basada en la traducción francesa de Pierre Bouistau, y Belleforest. Ambas traducciones son posteriores al Concilio de Trento. Matteo Bandello, *Historias tragicas y exemplares. sacadas del Bandello verones: Nueuamente traduzidas de las que en lengua Francesa adornaron Pierres Bouistau, y Frãcisco de Belleforest*, Valladolid, 1603.

⁴⁸ *El sacrosanto...*, op. cit.

⁴⁹ *Ibíd.*; CAN. VI

secretos e implementando con mayor rigor los procedimientos previamente establecidos por el Concilio de Letrán.⁵⁰ La implementación de estas leyes iría acompañada de la especificación de los castigos por la violación de los mismos. Por ejemplo, para evitar el riesgo de bigamia, incesto y adulterio que facilitaba el matrimonio secreto, el primer capítulo de las reformas matrimoniales establece que el matrimonio debe ser precedido de amonestaciones públicas y, en ausencia de impedimento, la pareja debía casarse en presencia de su propio párroco y de tres testigos. Con el permiso del párroco o del Ordinario, el matrimonio podría efectuarse en presencia de un párroco que no fuera el propio. Cualquier matrimonio que se saltara alguno de estos requisitos sería invalidado y tanto el cura como la pareja involucrada serían castigados a discreción del obispo. Para peor, cualquier pareja que se casara sin guardar las leyes del Concilio, perdería el derecho a obtener más tarde un matrimonio legal. Estos procedimientos perseguían el propósito de evitar situaciones paralelas a las de Giulietta, en la cual una mujer se casaba en secreto contra la voluntad de su padre y éste trataba de casarla públicamente con otro esposo. Sin embargo, aunque esta reforma reafirma el principio del consentimiento de la pareja mientras prohíbe el matrimonio secreto, no enfrenta la cuestión legal evidenciada tanto por Bandello como por su traductor: la aparente contradicción entre el libre consentimiento defendido por el derecho canónico y el derecho civil del padre a desheredar a sus hijos por casarse contra la voluntad paterna. Vale mencionar que la falta del consentimiento paterno no formaba parte de los impedimentos aceptados por la Iglesia para negar el sacramento del matrimonio.

Por otra parte, la creación de nuevas leyes produjo nuevos problemas y proveyó materiales frescos que serían explorados por Agreda y Vargas en su versión de Romeo y Giulietta. La trama de "Aurelio y Alexandra" sigue al pie de la letra cada una de las nuevas reglamentaciones del Concilio de Trento. Dada la imprudencia y peligro de representar a un cura que ayude a llevar a cabo un matrimonio secreto,⁵¹ Agreda y Vargas sustituye al padre Lorenzo por dos pobres sirvientes que buscan escalar socialmente a través de los servicios a sus respectivos amos. Como consecuencia de la intransigencia de sus padres, Aurelio y Alexandra, que a diferencia de los personajes de Bandello no son jóvenes impetuosos sino un dechado de buen juicio y mejor razonamiento, se las ingenian para obtener a espaldas de sus padres un matrimonio que, de todos modos, sigue al pie de la letra las reglas tridentinas. Debido a que los sirvientes se escapan para salvar el pellejo, como no hay un fray Lorenzo que pueda contarnos los acontecimientos, al final de la *novella* se nos descubre que

⁵⁰ *Ibid.*; Sesión XXIV, 2 de noviembre de 1563, "Decreto de reforma sobre el matrimonio", Capítulo I.

⁵¹ El padre Bisbe y Vidal propone la prohibición de la representación de clérigos en la comedia, argumentando que la representación de clérigos lujuriosos en Alemania degeneró en la derogación de la práctica del celibato, en ideas reformistas y herejías. Fructuoso Bisbe y Vidal, *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas*, Barcelona, 1618; pp. 54-55.

la *narratio*, al igual que la de un caso legal, ha sido reconstruida a partir de evidencias: los cadáveres de los amantes, los certificados de matrimonio y sus cartas personales. Dicha evidencia, al igual que la de un caso legal, apoya la ordenación de los hechos presentada anteriormente por el narrador. Se declara que Aurelio y Alexandra sacan sus amonestaciones usando sus nombres menos conocidos, luego se expone que Aurelio consigue un permiso del Ordinario para supuestamente celebrar la boda de sus sirvientes (que son ellos mismos) en una ermita en el campo. Los sirvientes presencian la boda, en la cual personas desconocidas sirven de testigos, cumpliendo así con cada ínfimo detalle establecido por el Concilio de Trento. Cuando el padre de Alexandra quiere casarla con el pretendiente de su propia predilección, un farmacéutico provee la poción somnífera que desata la tragedia final de los amantes. A diferencia de la *Giulietta* de Bandello, Alexandra despierta antes de que llegue Aurelio y se mata dándose de golpes contra las paredes de la tumba de la cual intenta salir para reunirse con Aurelio, quien muere de pena ante el espectáculo horroroso del cuerpo despedazado de su esposa. Una vez más, aunque el narrador se adhiere a las leyes establecidas por Trento en el diseño de la lógica de las acciones de sus personajes, revela, sin embargo, la debilidad de dichas reglamentaciones para borrar la existente contradicción entre el derecho civil que otorga al padre el poder de desheredar a los hijos que se casen contra su voluntad, y el reciente derecho canónico que convierte en requisito la celebración pública del matrimonio, pero sigue manteniendo el libre consentimiento como requisito fundamental del sacramento. Por otra parte, mediante la representación de la caída trágica de dos personajes que actúan y trazan sus movimientos de una manera racional y desapasionada, pero que fallan al no predecir los posibles inconvenientes de sus acciones, Agreda y Vargas le ofrece al lector una imagen dolorosa que, al igual que una tragedia aristotélica, persigue el fin de confrontar al público con sus propios límites: si este horror le ha pasado a dos seres superiores y ejemplares, nos podría suceder de igual manera a cualquiera de nosotros. Esa imagen de la mujer enterrada en vida quedaría impresa en la memoria del público, formaría parte de su imaginación, y ayudaría a formar el juicio del lector al ser confrontado con una situación paralela. ¿Adónde nos lleva, entonces, el argumento del narrador de Agreda y Vargas? Pues, al final de la *narratio*, después de la presentación de evidencias, el narrador presenta una peroración en la que pide la condena, por parte de los lectores, de todos los personajes de la *novella*, excepto del cura incauto que realiza el matrimonio a partir del engaño sagaz de los amantes. Pero, sobre todo se condena a la mujer, aunque se trate de una inteligente y virtuosa como Alexandra. El narrador concluye que “En Alexandra se nos enseña quanto deue las donzellas escusar su disposicio por su aluedrio, porque siempre es causa de desdichas...”.⁵² Como tantas ficciones del Siglo de Oro, Agreda y Vargas enarbola

⁵² Agreda y Vargas, *op. cit.*; p. 42.

la doctrina del libre albedrío defendida por la Iglesia, pero le predica a las mujeres que deben renunciar a ejercerlo para mantener la jerarquía patriarcal que sostiene por igual a la Iglesia y al orden aristocrático. Es, sin embargo, el peligro de una resurrección, de un imposible vencido, como reza el título de Zayas, la amenaza cultural que capturó la imaginación de Bandello, de Shakespeare y de Agreda y Vargas. Podríamos decir, en palabras de Hélène Cixous, que ellos vieron a las mujeres como

Aprisionadas... niñas en cuerpos "mal criados". Conservadas, intactas de sí mismas, en el hielo. Frigidificadas. Pero, ¡cuánto se mueve ahí debajo! ¡Qué esfuerzos los de los policías del sexo, siempre volviendo a empezar, para impedir su amenazante retorno! Por ambas partes, hay tal despliegue de fuerzas que, durante siglos, la lucha se ha inmovilizado en el equilibrio tembloroso de un punto muerto.⁵³

La *novella* de Agreda y Vargas es, pues, un intento de contener la voluntad de sujetos femeninos que representaban una amenaza contra la jerarquía patriarcal del orden aristocrático. Por el contrario, la mujer resucitada de Zayas logra sugerir un nuevo imaginario. Al igual que Hélène Cixous, Zayas se atreve a insinuar tímidamente: ¿y qué pasaría si la muerta despertara? Es importante señalar, sin embargo, que independientemente de las soluciones que cada escritor particular da a la contradicción entre el derecho canónico y el civil en relación a la personalidad jurídica ambigua de la mujer, la problemática presentada por estos casos ficticios proveyó a la lectora femenina de un espacio desde el cual se tenía la ilusión de poner en tela de juicio la validez de esas leyes que restringían su libertad de movimiento, de deseo y de ejercicio de la voluntad.

Concluyo, pues, que mediante el estudio cuidadoso del discurso legal como estrategia narrativa en la *novella* española del Siglo de Oro, se pueden esclarecer los mecanismos que los narradores españoles utilizaron para transformar la tradición abiertamente contestataria de la *novella* italiana en su contrapartida ejemplar española, explorando, a su vez, el impacto directo que ejerció el Concilio de Trento en la reformulación del género. Es tiempo de reorientar una discusión que ha revoloteado alrededor de la identificación de contradicciones o la defensa de coherencias en la *novella* española para proponer una lectura histórica y teórica del fenómeno. Por el momento, me atrevo a afirmar que la llamada dicotomía y ambigüedad de la *novella* española del Siglo de Oro es el resultado de su uso estratégico del discurso legal. En el espíritu de Michel Foucault, el estudio de la transformación del discurso transgresivo de la *novella* italiana en el discurso ejemplar español, puede evidenciar cómo, durante la cultura de la Contrarreforma, paradójicamente la censura halló sostén en su

⁵³ Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Pensamiento crítico/pensamiento utópico 88, Madrid, Anthropos, 1995; p. 22.

propio poder de incitación⁵⁴ y el poder fue perpetuado gracias a su ingénita capacidad de inducir placer, de producir saber y de generar discursos.⁵⁵

Carmen R. Rabell
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

⁵⁴ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, Trad. Ulises Guinazú, México, Siglo Veintiuno, 1983; p. 63.

⁵⁵ Michel Foucault, "Verdad y poder", en *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, 2ª edición, Trad. Miguel Morey, El libro de bolsillo 816, Madrid, Alianza Editorial, 1984; p. 137.

EL JARDÍN BARROCO O LA TERZA NATURA. JARDINES BARROCOS PRIVADOS EN ESPAÑA

MÓNICA LUENGO AÑÓN
Comité Científico Internacional de Paisajes Culturales
ICOMOS-IFLA

Lo que entendemos por jardín barroco, *clásico* o *formal*¹, que también así se denomina, comienza en España a comienzos del siglo XVIII para extenderse por al menos los tres primeros tercios de este siglo. Mientras que en nuestro país el XVI es la época de oro de los jardines, el XVII, salvo excepciones, va a ser un período sin grandes cambios. Si en el siglo anterior la nobleza había realizado jardines como el de los condes de Benavente, la Abadía, El Bosque y muchos otros a la estela del amor y la afición jardinera de Felipe II, en tiempos de Lastanosa habrá pocos ejemplos de esa categoría.

Le Nôtre, el genio creador del jardín barroco, que revoluciona el mundo de los jardines, está trabajando como primer jardinero para el duque de Orléans en 1635 y Vaux-le-Vicomte, su primer gran jardín se inaugura en 1661, pero nada semejante se realiza en España hasta la primera década del siguiente siglo. En el XVIII, sin embargo, toda Europa habla francés y los discípulos de De Cotte se distribuyen por todas las cortes europeas².

¹ Es curioso cómo el denominado jardín barroco se conoce en Francia, cuna de este estilo en jardinería, como jardín *clásico*, lo que parece contradictorio o al menos paradójico, ya que, si aceptamos que *barroco* implica habitualmente irregularidad o complejidad, este mismo término no debería definir los exponentes más aparentemente regulares del arte de la jardinería. M. Moliner, coincidiendo con B. Croce, remonta el origen del término a los filósofos escolásticos, quienes designaban así un tipo de silogismo. Parece que se empleaba de forma habitual en Francia a fines del siglo XVI para designar algo raro, inusual, y en Italia se utilizaba también, un siglo más tarde, con el mismo sentido. Resultaría más lógico unir su etimología a la de *barrueco* o *berrueco*, nombre con el que se denominaban en castellano a las perlas raras de forma irregular. Se utiliza de forma peyorativa hasta casi el siglo XX, cuando Wölfflin estudia la noción de *barroco* en contraposición a la de *clásico*. Desde entonces el término se emplea habitualmente para designar algo recargado, irregular, ornamentado o, como dice M. Moliner, «un estilo de ornamentación en el que predomina la complejidad de la forma, la línea curva y una intensa expresividad.» El término barroco, en lo que a jardines se refiere, se aplica a una época comprendida entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII, dependiendo de las áreas geográficas.

² Esto no ocurre sólo con los jardineros o arquitectos, otros artistas también viajarían por toda Europa, como Bernini que trabajaba en París, Rubens y los Van Loo recorren toda Europa

Del Renacimiento parte una búsqueda que lanza al individuo hacia el mundo natural y la experimentación. La naturaleza se racionaliza y se disecciona para llegar a su perfecto conocimiento y, por tanto, a su manejo: el hombre es capaz de convertir la naturaleza en artificio. El arte consiste en una mezcla de lo natural y lo artificial donde la razón prima sobre el genio. El arte perfecciona la naturaleza y el jardín se convierte en «portador de un mensaje fundamental que proclama la subordinación de la naturaleza al arte»³.

El tema del jardín como *terza natura* será uno de los ejes en torno al cual gire el jardín barroco. Todos los autores⁴ coinciden en situar su origen en una famosa carta, escrita en 1541 por Jacopo Bonfadio desde el Lago de Garda, quien, describiendo el paisaje labrado por los campesinos, en el que los frutos son más sabrosos y la cosecha mejor, dice que «la naturaleza incorporada con el arte y hecha artificio es connatural con el arte y llega a ser una tercera naturaleza a la cual no sabría dar nombre»⁵. Pero poco después, Bartolomeo Taegio, en su obra *La Villa*, publicada en Milán en 1559⁶, emplea unos términos muy similares. ¿Coincidencia entre ambos o es que ambos citan una fuente anterior? En todo caso, concuerdan en que la *terza natura* es el resultado de algo donde se incorporan el arte y la naturaleza y que esta incorporación ha sido realizada por el ser humano, al que beneficia al producir aquello que ni la naturaleza ni el arte por sí solos pueden hacer. Es decir, para producir un jardín, la naturaleza y el arte deben trabajar juntos. Más tarde, Cervantes, en su *Galatea*, dice también: «y la industria de sus moradores ha hecho tanto, que la Naturaleza, encorporada con el Arte, es hecha artífice y connatural del Arte, y de entrambas a dos se ha hecho una tercia Naturaleza, a la cual no sabré dar nombre...»⁷. Gracián abunda al decir: «es el Arte complemento de la Naturaleza y un otro segundo ser, que por extremo la hermosea y aún pretende excederla en sus obras. Préciase de haber añadido un otro mundo artificial al primero. Suple de ordinario los descuidos de la naturaleza perfeccionándola en todo,

³ Zimmerman, R., «L'Hortus Palatinus de Salomon de Caus», en *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Flammarion, Paris, 1991, pp. 153-156, p. 153.

⁴ Ver, por ejemplo, Beck, Th. E., «Gardens as a third nature: the ancient roots of a renaissance idea» en *Studies in the History of Gardens and Designed Landscapes*, vol. 22, n. 4, pp. 327-334; Dixon Hunt, J., *L'art du jardin et son histoire*, Ed. Odile Jacob, Paris, 1996; Checa, F. y Turina, J. M., *El barroco*, Istmo, Madrid, 1982.

⁵ «... che la natura incorporata con l'arte é fatta artífice, e connaturale de l'arte, e d'amendue è fatta una terza natura, a cui non sarei dar nome». J. Bonfadio, *Le Lettere e una scrittura burlesca*, ed. Aulo Greco, Roma, 1978, p. 96. Citada por Beck, Th., *ob. cit.*, p. 327.

⁶ «... incorporando l'arte con la natura fa, che d'amendue ne riesce una terza natura..» en Beck, Th., *A Critical edition of Bartolomeo Taegio's 'La Villa'*, University of Pennsylvania, 2001, citado por Beck, Th., *ob. cit.*, p. 334.

⁷ Así habla Elicio, maravillado por la hermosura de las orillas del Tajo, en su paseo con Timbrio y Marsilio al valle de los Cipreses, el sexto y último libro. Cervantes, M. de, *La Galatea*, ed. M. Aguilar, Madrid, 1940, p. 753, citado por Añón, C., *Los parámetros del jardín renacentista* (en prensa).

que sin este socorro del artificio quedara inculta y grosera»⁸. Y aún Calderón, como también apunta Orozco, al alabar la belleza de un jardín dice:

«Que al adelantarse en él quiso
el Arte a lo natural,
a lo propio el artificio»⁹.

La naturaleza, el artificio y el jardín se convierten en la tríada natural. Durante la época del Barroco, la transformación *artificiosa* de la naturaleza será el tema principal del jardín; se convierte, como dice Checa, en una «cualidad añadida a la Naturaleza, a la vez que se considera como un medio de su perfección»¹⁰. Se retoma quizás así la antigua idea ciceroniana, recogida en *De Natura deorum*, en la que el autor se refería al paisaje agrícola transformado por la mano del hombre como a una *altera natura* (o segunda naturaleza). Si a estas dos naturalezas de Cicerón se añade una tercera, el jardín de placer reinventado en el Renacimiento, tendremos las tres naturalezas barrocas. En el jardín se funden lo natural y lo artificial, se controla la naturaleza y también esa naturaleza, imitada, produce efectos escenográficos imposibles. El humanista Claudio Tolomei escribe a Giambattista Grimaldi en 1543, «mescolando l'arte con la natura, non si sia discernare s'ella é opera di questa o di quella; anzi hor altrui pare un naturale artificio, e hora una artificiosa natura»¹¹. Dice Aracil: «la dialéctica entre naturaleza y artificio es una de las vertientes de este juego. Como consecuencia de una consideración de la ciencia y la mecánica... lo segundo parece primar sobre lo primero: la Naturaleza queda oculta tras una bella mentira, pero quizás solo por medio de mentiras y ficciones podemos —o pudieron los artistas, intelectuales y patricios de esta órbita del manierismo y Barroco— captar o imaginar sus difíciles y a veces laberínticas claves. El jardín es, obviamente, el centro principal de esta sugestiva síntesis»¹².

Al llamar *terza natura* a los jardines éstos se colocan en la tríada de las zonas conceptuales del paisaje, ordenados jerárquicamente de acuerdo al grado en el que cada uno representa a la naturaleza, controlada o modificada por la acción del hombre. Estas zonas estaban unidas por un fuerte eje, dominado por

⁸ *Criticón*, parte I, Crisis VIII, citado por Orozco, E., «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco» en *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, 1989, ed. facsimilar con introducción de A. Sánchez Trigueros, p. 121.

⁹ Orozco, E., *ob. cit.*, p. 124.

¹⁰ Ver todo el capítulo «Artificiosa natura» de Checa, F. y Turina, J. M., *ob. cit.*

¹¹ Tolomei, C., *Delle Lettere libre sette*, Venecia, 1547, I, II, 1 (carta del 26 de julio de 1543), citado por MacDougall, E. (dir.), *Fons sapientiae. Renaissance garden fountains*, V Dumbarton Oaks Colloquium, Washington, 1978, p. 12.

¹² Aracil, A., *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 259.

la perspectiva, que guiaba la vista para percibir más claramente las tres diferentes naturalezas. Así, la zona más cercana a la edificación estaba dominada por el orden y la armonía para continuar con los campos ordenados pero con menor ornamentación y, en el último plano, se situaba la naturaleza *salvaje*. El eje demostraba los diferentes estadios de control de la naturaleza por el hombre en una secuencia de escenas unificadas por el espíritu. Este eje es una de las constantes en todos los especialistas cuando hablan del jardín barroco. Para Steenbergher y Reh, por ejemplo, «el plano de cuadro (la terraza) y la línea (el eje) son los medios más importantes de organización espacial del jardín. El eje crea profundidad, claridad y orden dentro de la imagen»¹³.

¿Cuál es la variante respecto del jardín renacentista que había introducido el eje en la estructura del jardín moderno? La prolongación del eje central y su extensión hacia campo abierto, más allá del jardín, inscribiendo gráficamente esta escala de las tres naturalezas en un lugar específico¹⁴ e imponiendo a la naturaleza la expresión de una ley universal¹⁵. En palabras de Dixon Hunt, el jardín será concebido como teatro para la representación de la naturaleza y el arte¹⁶. Y precisamente en este momento es cuando el teatro y el jardín se encuentran más unidos, íntimamente ligados también a la literatura y la arquitectura. El descubrimiento de las leyes de la perspectiva revolucionaría los decorados teatrales, cuyos primeros ejemplos imitando el espacio real aparecen en Italia. También de Italia surgen *maestros teatristas* que invaden las cortes de toda Europa y, a su vez, especialistas en jardines que se convierten en decoradores de teatros, como los Francini en Francia.

Algunas de las representaciones más importantes que se llevan a cabo tienen lugar en el mismo jardín, que se convierte en un gigantesco decorado. Baste recordar el coliseo del Buen Retiro de Madrid, cuyo fondo se abre en momentos determinados a los jardines, incorporando éstos al espacio escénico, o las más conocidas representaciones teatrales y fiestas como la *Fête de Vaux-le-Vicomte*, celebrada por Fouquet en honor de Luis XIV, y en casi todos los proyectos de jardines, como los del nuevo Palacio Real de Madrid, se incluye un teatro al aire libre. Sin ir más lejos, hay que recordar que uno de los escenarios más frecuentes de las obras teatrales de Tirso, Lope y muchos otros autores es el jardín¹⁷.

¹³ Steenberger, C. y Reh, W., *Arquitectura y paisaje*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p. 157.

¹⁴ Dixon Hunt, J., *Greater Perfections. The practice of Garden Theory*, Thames and Hudson, Londres 2000, p. 8.

¹⁵ Tagliolini, A., *Storia do Giardino Italiano*, La Casa Usher, Florencia 1988, p. 228.

¹⁶ Dixon Hunt, J., *ob. cit.*, p. 13.

¹⁷ Ver Lara Garrido, J., «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español», en Laplana Gil, J. E. (ed), Actas el I y II curso en torno a Lastanosa, *La Cultura del Barroco. Los Jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2000, pp. 187-226.

La perspectiva fue desarrollada por J. F. Nicéron en *Perspective curieuse ou magie des effets merveilleux* (1638) y, con su conocimiento teórico, se consigue su manipulación difuminándose así el límite entre imagen y realidad. Todos tenemos en la cabeza ese pequeño divertimento, esa falsa ilusión óptica de la galería del Palazzo Spada donde Borromini, gracias a las falsas perspectivas, logra que un pequeño espacio vea multiplicada su longitud por cuatro¹⁸. La anamorfosis fue, en este sentido, el mecanismo más avanzado: «junto con el descubrimiento de la coulisse, los trazados superpuestos y los efectos de luz y sombra, fueron los medios más importantes para introducir el “infinito” dentro de los límites del plano»¹⁹. Es la proyección de una imagen sobre un plano oblicuo, como la sombra de un objeto iluminado por una luz radiante, y está desarrollada en múltiples tratados de la época, como el de Nicéron antes mencionado, pero también en *Ars Magna lucis et umbrae* (A. Kircher, Roma, 1664), *Perspectiva horaria* (E. Maignan, Roma, 1648), J. Dubreuil, *La perspective pratique* (París, 1649), y el más importante en cuanto a su aplicación teórica en la arquitectura, *Architectura civil recta y obliqua* (J.C. de Lobkowitz, Vigevano, 1678). «Hay pocas obras de perspectiva que no propongan los jardines como ejemplo de sus aplicaciones y todo en estos jardines se dispone... según el arte de la perspectiva. Se rige, fundamentalmente, por la simetría –axial o no– y por el orden de las terrazas, desde donde la visión se extiende, dominando todo el conjunto»²⁰.

Las nuevas técnicas de medición también serán fundamentales, desarrolladas sobre todo por los ingenieros que estudiaban las fortificaciones y la balística. Y así como el jardín se encuentra íntimamente ligado al teatro, también se encuentra unido a las fortificaciones, ya que ambos, ingenieros y jardineros, trabajan sobre un espacio geoméricamente dominado²¹.

Las leyes de la óptica se suman, pues, a las técnicas científicas para obtener como resultado el jardín cartesiano, que representa el epítome estético del dominio sobre la naturaleza. El jardín se convierte en un mero instrumento del conocimiento y el poder. En el jardín barroco hay un punto de vista perfecto que lo conduce hacia el infinito, que se convierte así en un elemento principal

¹⁸ Le Nôtre, por ejemplo, dibujaba sus planos en perspectiva mixta, combinando en el mismo dibujo plantas y perspectivas, así como para las estatuas se colocaban las masas de piedra y el jardinero indicaba dónde debían tallarse los huecos de las figuras, que se abrían a perspectivas estudiadas.

¹⁹ Steenberger, C. y Reh, W., *ob. cit.*, p. 157.

²⁰ Verin, H., «La technologie et le parc, ingénieurs et jardiniers en France au XVII^e siècle», en *Histoire des jardins de la Renaissance à nos jours*, Flammarion, París, 1991, pp. 131-143, p. 136.

²¹ Las comparaciones entre jardín y fortaleza son numerosas en la literatura de la época, como la que encontramos en Saavedra y Fajardo en su *Empresa V^a*, citada por Orozco, en la que el príncipe aprenderá la fortificación «fabricando con alguna masa fortaleza y plazas, con todas sus entradas entre-cubiertas, fosos, baluartes, medias lunas y tijeras... y para que más se le fijen en la memoria aquellas figuras se formarán de mirto y otras yerbas en los jardines», citado por Orozco, E., *ob. cit.*, p. 124.

de la composición formal²²; el cielo jugará un papel protagonista en el paisaje simbólico del jardín barroco, permitiendo la representación empírica de Dios.

También en la vegetación, otro de los elementos fundamentales del jardín, comienzan a sentirse los cambios. Se introducen nuevas especies y varía la forma en que se emplean, todo ello de la mano de jardineros con una extraordinaria formación como arquitectos y botánicos, aplicando criterios científicos y estéticos. Resultado de las expediciones científicas al Nuevo Mundo se ponen de moda las frutas exóticas, como el ananás o piña, que se convierte en un delicado regalo entre los nobles. Está en auge la topiaria y la poda, en la que fueron maestros los franceses y los jardineros de la Murta de Valencia, conocidos como *lligadors d'orts*.

Con estas breves premisas nos adentramos en el estudio de los jardines privados de la época en España, que constituye un caso excepcional dentro del panorama internacional ya que durante todo el siglo XVII se mantienen los parámetros renacentistas, a los que se añaden elementos manieristas como fuentes, sorpresas, juegos de agua, grutas y complejos sistemas hidráulicos con gran sentido escenográfico. Lo que conocemos como jardín barroco no aparece en nuestro país hasta comienzos del XVIII, con la llegada de arquitectos y jardineros franceses a la corte de Felipe V, especialmente con la dinastía de los Boutelou. La documentación relativa a estos jardines del XVII es escasa, si exceptuamos el caso del Buen Retiro de Madrid.

En 1600 Madrid se había convertido en corte y la nobleza, buscando su papel, construye sus palacios. Uno de los ejes principales fue el del Prado Viejo, que a partir de 1606 comienza a sufrir una serie de transformaciones debido, según Lopezoza²³, a su situación estratégica en la entrada de Madrid, a la ubicación de los monasterios de San Jerónimo y Atocha y otros factores. La construcción del Buen Retiro supuso más tarde un importante impulso en este cambio de orientación. Además, fuera de la almendra central, había más terreno y espacio para jardines, considerados ya elemento fundamental del conjunto palaciego. En Madrid, gracias al detallado plano de Texeira, se pueden observar gran cantidad de jardines privados, la mayoría de reducidas dimensiones y muchos de ellos pertenecientes a huertas y conventos. Entre los de mayor tamaño, podemos citar el de la Casa de la Duquesa de Terranova junto al portillo de las Maravillas, la Casa de la Duquesa de Osuna, en el barrio del Barquillo, la Florida, el Palacio del Duque de Frías, la Casa de las Siete

²² Ver Weiss, A. S., *Unnatural Horizons. Paradox and Contradiction in Landscape Architecture*, Princeton Architectural Press, New York, 1991.

²³ Ver Lopezoza Aparicio, C., *El Paseo del Prado de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2006.

Chimeneas, la Huerta del regidor Juan Fernández, el Palacio del Marqués del Carpio, el Palacio del Duque de Lerma, el Palacio de Villahermosa (antes del Conde de Maceda), el Jardín de la casa del Marqués de Valmediano (antes del Duque de Medinaceli), el Huerto y Jardín del Marqués de Aguilar, etc.²⁴ Fuera de los límites de la ciudad se encontraban las del Conde de Montealegre y las del Conde de Baños. Estas casas continuarán como casas de recreo hasta bien entrado el siglo XVIII cuando, con el crecimiento de la ciudad, se convierten en residencias urbanas y se comienza la construcción de villas suburbanas alejadas del centro²⁵.

Entre los del Prado Viejo²⁶ destacaba el jardín del Conde de Monterrey, en la manzana 273. Es conocido por la famosa fiesta que organizó allí el Conde Duque de Olivares, uniéndolo al del Conde de Maceda (lo que fue Palacio de Villahermosa) y al del Marqués del Carpio, con ocasión de la fiesta de San Juan de 1631, en la que se representaron dos obras teatrales, de Quevedo, *Quien más miente, medra más* y de Lope, *La noche de San Juan*²⁷. D. Manuel de Zúñiga Fonseca, VI Conde de Monterrey, estaba casado con una de las hermanas del Conde Duque de Olivares, miembro del Consejo de Estado, embajador en Roma y virrey de Nápoles hasta 1637, cuando regresa a Madrid. Contrata a Juan Gómez de Mora²⁸ como arquitecto, quien realiza una obra típicamente suya, sencilla, de ladrillo, con dos plantas y torres. El palacio contaba con una gran escalinata de dos tiros que bajaba al jardín, lo que ya denota su importancia, y una galería, lo más destacable, que se construyó al final del jardín, con

²⁴ Ver Conde de Polentinos, «Antiguas huertas y jardines madrileños», *Investigaciones Madrileñas*, Madrid, 1948, pp. 161-176, p. 165.

²⁵ Martínez Medina, A., «Tres casas de recreo madrileñas», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1992, T. XXXI, pp. 61-70 y Lasso de la Vega, M., *Quintas de recreo. Las casas de campo de la aristocracia alrededor de Madrid. Libro primero. Canillejas y Chamartín de la Rosa*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2006.

²⁶ Dice Lopezosa sobre las casas-jardín del Prado, «Los jardines debieron ser espacios notabilísimos. Los recintos abiertos, destinados a servir de lugar de recreo, se emplazaron, por lo general, en la parte posterior de la posesión, entre la vivienda y el Prado. Se estructuraron en distintos niveles comunicados a través de escaleras y pasadizos. Fontanas y esculturas fueron los elementos preferidos para embellecer los vergeles. Los estanques, elementos funcionales para el riego de las múltiples y exuberantes especies vegetales existentes en los jardines, adquirieron un carácter funcional y estético, al concebirse como grandes fuentes o cenadores. Un elemento común a todos los jardines fueron las grutas, espacios fantásticos adornados con esculturas y fuentes. La impronta que debieron causar estos edificios en el Prado tuvo que ser fuerte. La aparición de las primeras residencias coincidió con las primeras intervenciones urbanísticas emprendidas en el sector, de tal forma que de las reformas y del resultado de las fábricas dependió en gran medida el desarrollo urbano del Prado Viejo», *ob. cit.*, p. 348.

²⁷ «Relación de la fiesta que hizo a Sus Magestades y Altezas el Conde-Duque la noche de San Juan de este año 1631», Mesonero Romanos, R., *El Antiguo Madrid*, Madrid, 1881, tomo II, pp. 251-262.

²⁸ Ver sobre Juan Gómez de Mora, Tovar Martín, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

aperturas y ventanas que daban al Prado de San Jerónimo. Esta galería tenía dos torres y en el interior, en cada pared, cuatro nichos para esculturas²⁹. Según Elliot y Brown, el lugar se concibió como una galería artística en la que exhibir la pinacoteca y la colección de obras de arte de los condes³⁰. Las obras finalizaron alrededor de 1639. El jardín se disponía en dos niveles o terrazas, unidas por una escalera. De su importancia tenemos noticia por la tasación que se realiza en 1710³¹, donde se habla de «siete estatuas de Mármol blanco sobre sus pedestales...», fuentes y una gruta, que el conde mandó construir debajo del jardín chico, adornada con fuentes y estatuas³². Por fortuna, la tasación fue realizada por el jardinero y arbolista mayor del Buen Retiro, por lo que sabemos también de algunas de sus especies vegetales, con los cuadros de boj y árboles frutales «perales, graviolos, perales vergamotos, perales de invierno, albaricoques, ziruela verdal... castaños de Francia, almendros, granados, saucos, avellanos...» así como naranjos, rosales y jazmines. Este inventario muestra otra de las características de los jardines de la época, en los que pervive el sentido utilitario o de producción, donde los árboles ornamentales alternan con los frutales³³. En 1745 el conde de Montijo arrendó las casas junto con «sus fuentes de agua de pie, las del jardín, su noria, juego de aguas, estanque, emparrado y demás árboles frutales, jardín y huerto de arriba»³⁴. El jardín, sin duda, tenía

²⁹ La galería debió ser un elemento notable, descrita por Juan Silvestre Gómez en 1640: «... su bella Galería resplandece/con lustrosa pared, en quien ofrece/en pórticos del Sol rejas vistosas; A las Ninfas hermosas,/ con verdes celosías, y por ellas, /Cielos permite, recibiendo estrellas,/ Asimismo ventanas con sus puertas, /Responden al jardín, y estando abiertas/ Divisa el bello Prado, desde afuera,/ La rica Primavera,/ Que en Presencia de Flora, y de Pomona/ De verdes esmeraldas se corona/...». Continúa la oda dedicándole también versos al jardín y estatuas, de las que dice: «... circundan este sitio peregrino/ seis estatuas de mármol cristalino,/ con dos monstruos marinos, que valientes, / Oprimen dos serpientes,/ logrando su fortuna en este prado/ el saludable espárrago sembrado/ en tapetes de Flora/ néctar vierte,/ y en flores se convierte/...» Silvestre Gómez, J., *Jardín Florido del Excelentísimo Conde de Monterrey, y de Fuentes*, versos 7-11, impresa en Madrid, en 1640, por Pedro Tazo, citada por Lopezosa, C., *ob. cit.*, p. 366.

³⁰ Coincide con ellos P. Sagués, quien señala que en el inventario que se realiza en 1710 figuran «doce estatuas de medio cuerpo, mayores que del natural, de mármol blanco y jaspes, con sus pies de madera, que están en la galería.» Sagués, P., *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros en Madrid*, Graf. Canales, Madrid, 1963, pp. 111-120, p. 120. Las pinturas eran ciento dieciocho y entre ellas se contaban obras de Velázquez, Ribera, Tiziano, Dürero, etc.

³¹ A.G.P., Sección Administrativa, Leg. 1215, *Tasa de los mármoles y estatuas del Jardín de Monterrey*, realizada en 1710 por Mathias Carmaniny, citado por Lopezosa, C., «La Casa de los Monterrey en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1993, Tomo XXXIII, p. 277-28, p. 281.

³² A.H.P., P^o 3.965, 11 de septiembre de 1639. *Tasación de las obras realizadas en el jardín de los Monterrey*, entre ellas los solados y cerramientos del cañón de la gruta, *Idem*, p. 282.

³³ A la muerte del conde, pasa a su hija y yerno, quienes en 1661 agrandarían la posesión, pero al morir sin hijos, acaba adquiriéndola la Congregación de San Fermín de los Navarros que la reforma, ubicando la iglesia en el lugar de la galería.

³⁴ A.H.P., Protoc. 15.793, fols. 211r-220r. Citado por Sagués, P., *ob. cit.*, p. 115.

gran importancia, ya que una de las condiciones del arrendamiento era que el conde debía conservar las estatuas, fuentes y otros elementos del jardín, por lo que en 1745 se hace un inventario de dichas estatuas³⁵.

La galería del jardín, utilizada como galería de arte, será un elemento frecuente en este tipo de jardines. Ya desde que el papa Julio II encargara a Bramante el Belvedere como lugar donde exponer su importante colección escultórica, el jardín y las dependencias anexas se habían transformado en un lugar predilecto para este fin. De ahí surgirán los llamados *jardines arqueológicos*, que se habían impuesto a partir del siglo xvi. Se generalizaron las colecciones de antigüedades, de una forma culta. A partir del siglo xvii y del xviii, este tipo de jardines se vuelca hacia lo lúdico y escenográfico. «La finalidad de este último –el jardín del siglo xviii– está ligado a la “sociabilidad” y “prestigio” del propietario, pues el jardín se convierte en una prolongación de la parte noble de la vivienda y de la propia morada»³⁶. Se pueden citar varios antecedentes españoles del siglo xvi, pero entre ellos cabría destacar el del duque de Alcalá, virrey de Nápoles, quien contrata a Benvenuto Tortello en 1566 para remodelar la Casa de Pilatos, en Sevilla, así como su palacio de Bornos en Cádiz, donde también se realiza una *loggia* que albergaba parte de su colección de estatuas italianas. El jardín de Bornos se situaba también en dos planos de diferentes alturas, conectados por escalerillas y divididos por un camino que finalizaba en una fuente de rocalla³⁷.

De este mismo tipo, también en Madrid, era la casa palacio de la Duquesa de Arcos, en la zona de Leganitos, que anteriormente había sido propiedad del Duque de Salvatierra y, a finales del xvii (1693), había sido comprado por D. Jerónimo de Miranda. La tasación que se realiza cuando la compra la Duquesa de Arcos en

³⁵ Entre las que se cuentan «ocho columnas de mármol blanco de Génova, con sus estatuas en los capiteles... que son Juno, Ceres, Baco, Júpiter, Hércules, Venus, Marte y Palas. Y entre dichas columnas, una fuente de mármol blanco de Génova, que se compone de pilón pedestal y todo el adorno que sobre él carga... cuatro porciones de círculos que sirven de asientos, alrededor de la dicha fuente... tres niños echados y una estatua de mujer, de mármol de Génova... rotos, que están a un lado del estanque grande de agua. En el rincón, junto a la noria, una estatua de mujer, desnuda, de mármol blanco, con pedestal de barroquero... Una figura de bronce, que parece de Baco... que está en un nicho junto al estanque, con su pedestal de madera... Tres fuentes de una piña, en medio, sobre zócalo de piedra de Colmenar, de siete pies de diámetro el pilón... que todas están en la calle del medio de dicho jardín... Veintitrés columnas de mármol blanco... y en las catorce de ellas grabado en sus capiteles el escudo de armas que parece ser de la casa de Ayala, y las nueve restantes con capiteles de piedra blanca de Colmenar, sobre las cuales está la armazón que sostiene el empujado...». Citado por Sagués, *ob. cit.*, p. 22.

³⁶ Martínez Medina, A., «Casa Palacio de la Duquesa de Arcos en Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1991, T. XXX, pp. 158-163, p. 159.

³⁷ V. Lleó los denomina *jardines-anticuarios*, «concebidos al modo de galerías arqueológicas al aire libre». Sobre los jardines de la nobleza en época de Felipe II, ver su interesantísimo artículo «Los jardines de la nobleza», Añón, C. y Sancho, J. L. (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1998, pp. 222-244.

1746 habla de un jardín al que se accede por una escalinata, con el suelo embaldosado, una noria y una fuente, con un jardín adornado por una serie de estatuas. Cuando lo alquilan en 1758 los duques de Benavente se hace un nuevo inventario y se menciona una gran galería que daba al jardín, situada entre éste y un patio. La galería contenía un gran número de pinturas con todo tipo de temas³⁸. Del jardín, propiamente, se sabe que contenía una gran fuente con una Diana sobre «cuatro mascarones con sus conchas y en ellos cuatro surtidores», grandes tiestos vidriados y una serie de «figuras antiguas» dispuestas a lo largo de sus cuatro lienzos.

También tenía galería al Prado otro de los palacios madrileños importantes, el del duque de Lerma, en el prado de San Jerónimo, manzana 233, que se comienza hacia 1603. Hay noticias detalladas de los trabajos en los jardines y huertas, de las conducciones de agua, construcción de las fuentes, como la del Peñasco, ejecutada por el escultor Estavio de Córdoba³⁹, e incluía otro de los elementos que serán característicos, el pequeño zoológico o pajarera, con monos, faisanes, etc. Existían naranjos que se protegían en invierno y balcones, cenadores, celosías y enrejados. Los jardines estaban divididos en estancias: el jardín de Eva miraba directamente sobre el de Hércules. Era casi, a pequeña escala, una recreación de la Villa Ducal de Lerma. A finales del XVII todavía hay cuentas de los arreglos en los miradores del jardín y pagos a jardineros y hortelanos, y se encargan continuamente obras de pintura y arreglos para las fuentes, barandillas, etc.

El duque de Frías tenía en Madrid huerta y jardín separados por un corredor con pasamanos, balaustres de hierro y pedestales de piedra con diez figuras de mármol blanco de Génova en hornacinas con conchas en las manos, dos cabezas de Emperadores y trece más repartidas por el jardín. La fuente era una columna de mármol. Además, había cinco alegorías de planetas y dos estatuas de un viejo y un soldado, cuatro fuentes más de jaspe encarnado y seis columnas con sus capiteles y otra fuente de jaspe con una columna con un Cupido de mármol encarnado. El inventario de especies repite de nuevo una gran cantidad de frutales como perales de invierno, granados, melocotoneros, membrillos, albaricoqueros, además de azucenas, clavellinas y jazmines⁴⁰.

Entre estos *jardines arqueológicos* Lleó cita entre otros el del Marqués de Mirabel en Plasencia, el del Duque de Medina Sidonia y el Conde de Castelar en Sevilla, el del Duque de Arcos en Marchena, los del arqueólogo Antonio

³⁸ Martínez Medina, 1991, *ob. cit.*, p. 149.

³⁹ Ver Lopezosa, C., «La residencia del duque de Lerma en el Prado de San Jerónimo, traza de Gómez de Mora», *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, nº 1, 1998, pp. 458-485.

⁴⁰ Conde de Polentinos, *ob. cit.*, p. 165.

Agustín en Tarragona o los de Martín Gurrea en Aragón, el Duque de Villahermosa en su villa de Pedrola o los de la finca «La Maya» en Utrera, de Rodrigo Caro, siempre con nichos donde albergar estatuas o bustos de emperadores romanos⁴¹. También sabemos que el jardín del castillo de Benavente albergaba una rica colección de estatuas con bustos de hombres célebres, emperadores y dioses colocados en nichos, en un complejo programa decorativo⁴². Del palacio de verano del arzobispo de Sevilla en Umbrete, arrasado por un incendio y que fue reconstruido y replantado en torno a 1760 por encargo del arzobispo Francisco de Solís, se sabe que en él había estatuas de tema mitológico y bustos clásicos de mármol de origen romano⁴³. Esta costumbre, que podemos remontar a Felipe II y especialmente al jardín del rey en Aranjuez, permanecería hasta bien entrado el siglo XVIII; baste citar los bustos romanos que la Condesa-Duquesa de Benavente hace traer trabajosamente desde su palacio en Gandía para decorar la plaza de emperadores de su finca el Capricho de la Alameda de Osuna, a finales del XVIII.

De este mismo tipo escultórico era el Huerto de Pontons, en Valencia, que conocemos por una descripción de comienzos del siglo XVIII, con estatuas de la diosa Ceres, Flora, Baco, Diana, Venus, Neptuno, una fuente con peñasco y tritones, conchas, tortugas y yerbas⁴⁴, y otra fuente con cuatro pirámides.

Volviendo a Madrid, tendríamos que citar La Florida, producto de la adquisición de varias fincas (La Florida, la Huerta de la Salceda, la de la Marquesa de Villahermosa, etc...)⁴⁵. Francisco de Moura, Marqués de Castel Rodrigo, fue el constructor del palacio de La Florida y sus jardines, que reformó y en los

⁴¹ Lleó, V., *ob. cit.*, 231.

⁴² González, R., Regueras, F. y Martín Benito, J. I., *El Castillo de Benavente*, Centro de de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, Salamanca, 1998.

⁴³ Nieto, S., *El jardín barroco español y su expansión a Nueva España*, p. 1309, Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide, <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/103f.pdf>

⁴⁴ Carrascosa, J., *De Jardines Valencianos*, Imp. Hijo de F. Vives Mora, Valencia, 1933, p. 77, donde hay una descripción del Huerto «llamado el Huerto de Pontons, a donde vi unas estatuas tan bien hechas que me pareció que el arte no pueda hacer más, y con la afición mía a estas cosas es tal que me quedé admirado de ver tales prodigios de escultura, porque al entrar del jardín le viene a uno a la vista la Diosa Ceres, después va siguiendo la Diosa Flora, las dos de Mármol de Masa Carrara, después se sigue un perro de piedra tosca tan bien hecho que no se puede hazer más, después le sigue un viejo calentándose arropado con una Manta también de Mármol, síguese otro, con sus collares de piedras, síguese el Dios Baco con su taza en la mano y con Racimos en la cabeza y muy alegre; de este viene el Dios A-Polol (o Horfeo) con su sitara con ademan de tocarla, de este viene la Diosa Diana con Arco y Aljava todos del dicho mármol. – A la otra parte del jardín están cada uno en su Nicho, la Diosa Venus desnuda y tambien hecha quenno se puede azer mas, a la otra parte está Neptuno Dios de las Aguas tan bueno como la Venus...»

⁴⁵ Ver sobre esta propiedad el magnífico trabajo de Fernández Talaya, M. T. *El Real Sito de la Moncloa y la Florida*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1990.

que distribuyó numerosas estatuas de mármol que hizo traer de Italia, llegando a ser uno de los lugares más bellos y conocidos de Madrid hacia finales del siglo XVII. Muere en 1675 y deja en testamento la posesión a su hija Leonor, momento en que se realiza una tasación donde figuran las estatuas que se trajeron de Génova⁴⁶ y lo pintado en la casa principal por Francisco Ricci, entre lo que se encontraba «la pintura del relieve de la gruta baja, nueve pinturas de la fuente y gruta del jardín alto, dos pinturas de perspectivas de las puertas del jardín y todo lo pintado en la gruta de la fachada principal»⁴⁷. Crónicas de viajeros de la época la describen elogiosamente⁴⁸. Por los inventarios realizados a la muerte del marqués se pueden añadir figuras de Júpiter, Hércules y el león y una Venus que decoraba otro de los jardines. Entre las fuentes destacaba la Fuente Grande, con una estatua de Orfeo y cuatro sirenas.

En Loeches, en los alrededores de Madrid, se encontraba el palacio del Conde-Duque de Olivares, que fundó en esta localidad un convento de Dominicas junto al que edificó su palacio, donde se retiraría tras su caída en desgracia y destierro en 1643. Aquí se funden las huertas del convento, según trazas de Carbonell, autor del palacio del Buen Retiro, con el jardín propio de la residencia del conde-duque. El convento disponía de huerta y ermitas, cuatro capillas en los ángulos de la huerta, que remiten a las ermitas del Buen Retiro o las mencionadas en La Florida. El conde-duque supervisaba personalmente la construcción del palacio y jardines del Buen Retiro, por lo que podríamos suponer que, aunque a menor escala, quería reproducir, para su particular «retiro», el mismo esquema que ya había aprobado⁴⁹. Así pues, traslada los ideales del pala-

⁴⁶ *Idem*, p. 80.

⁴⁷ *Idem*, p. 89.

⁴⁸ Entre ellos el Conde de Harrach, en su *Diario de viaje* por España, en los años 1673 y 1674, describe: «Los cuartos de arriba son muy alegres, especialmente aquel donde se ha colocado su cama. Desde allí el marqués puede ver, sin incorporarse, el jardín, el río y las capillas ... El jardín está dividido en dos partes: delante de la casa hay un parterre cuadrangular con abundantísimas flores alrededor de las cuales puede verse un pequeño espaldar con pequeños perales y árboles muy pequeños que dan buenas frutas. Entre ellos hay varios naranjos. Al final de este parterre se encuentra una gruta muy bien hecha, cuyo interior representa el monte Parnaso. Está llena de cascadas y surtidores. Sobre esta pared, así como en la doble rampa que conduce al jardín, hay estatuas de mármol como se hacen en Massa, cerca de Génova. Este jardín es también de forma cuadrangular, y no tiene flores, pero sí gran surtido de legumbres. Una gran parte de la montaña también pertenece al marqués y en ella ha mandado construir una gruta de rocalla.» La Condesa D'Aulnoy la describe de esta forma: «La Florida es una residencia muy agradable, cuyos jardines me han gustado mucho; vi en ellos estatuas de Italia, esculpidas por los mejores maestros; aguas fluyentes, que producen agradable murmullo; flores hermosas, cuyo aroma seduce a los sentidos... Once figuras del Monte Parnaso adornaban uno de ellos, habían sido realizadas en yeso y estaban acompañadas del caballo Pegaso, tallado en madera. En este jardín había una gruta que tenía cuatro nichos adornados con estatuas de yeso doradas en mate de seis pies de alto cada una. El jardín alto estaba decorado con seis jarrones de yeso situados sobre los dos cenadores que adornaban.» *Idem*, p. 100 y 101 respectivamente para las dos descripciones.

⁴⁹ Laca, R., *Estudio histórico para la excavación arqueológica del jardín de las Dominicas de Loeches*, estudio sin publicar, Madrid, 2004.

cio real a su propia fundación, uniendo como era habitual placer y producción, recreo y diversión.

Con estos breves antecedentes sobre los jardines de los últimos Austrias, que podríamos denominar más propiamente manieristas que barrocos, que quedan perfectamente descritos en los *Cigarrales* de Tirso, nos enfrentamos al jardín barroco, clásico, formal o francés, como se le quiera denominar. ¿Qué ocurre en España mientras en toda Europa se abre paso el Barroco jardinero? El paso del jardín propio de la dinastía de los Austrias, herencia de Felipe II, a la introducción del Barroco de La Granja ha sido poco estudiado. Mientras el impacto de Marly, Vaux-le-Vicomte y Versailles irradia toda Europa, hasta el advenimiento de Felipe V, duque de Anjou y nieto de Luis XIV, la jardinería española sigue por cauces particulares. Con la llegada del primer Borbón se instaura en España el nuevo jardín clásico francés, pero con la particularidad de circunscribirse a las obras de la realeza, salvo contadas excepciones, ya que existe una clara continuidad con el periodo anterior. «A pesar de los numerosos jardineros... que a partir de los trabajos de La Granja fueron viniendo a España, a pesar del afrancesamiento de la ‘ilustración’ a finales de siglo, el estilo y sentimiento del rey Felipe II (mezcla entre herencia hispano-árabe, técnica y orden flamencos, esencia italiana) seguirá siendo la base de las “constantes” de la mejor jardinería española»⁵⁰. El jardín de infinita perspectiva se adaptaba mal a la topografía española, donde es difícil encontrar grandes llanuras con abundancia de aguas. El elevado coste de este tipo de obras no estaba al alcance de toda la nobleza, por lo que los ejemplos señeros los encontraremos en los Reales Sitios.

Los principios que van a regir la jardinería española cortesana durante al menos la primera mitad del siglo XVIII serán los postulados por Le Nôtre y recogidos en manuales de la época, como el famoso *La Théorie et la Pratique du Jardinage* de Dezallier d'Argenville; ahora bien, aunque la teoría sea francesa, sus autores serán franceses, españoles o italianos⁵¹. Ellos adaptan las directrices del nuevo estilo a la particularidad del suelo español; ingenieros, jardineros, técnicos y artistas siguen utilizando durante muchos años los tratados, aunque «sin entrar en la esencia de los mismos»⁵². De lo que no cabe duda es de que

⁵⁰ Serredí, Lucía, «La jardinería en el paisaje urbano madrileño», en el catálogo de la exposición *Jardines Clásicos Madrileños*, Añón, C. (dir.), Museo Municipal, Madrid, 1986, pp. 151-163, p. 155.

⁵¹ Con ambos principios coinciden la mayoría de los autores, Añón, C., «El arte del jardín en la España del siglo XVIII», catálogo de la exposición *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Bonet Correa, A. (dir.), Comunidad de Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 255-270. Rabanal, A., «Jardines del Renacimiento y el Barroco en España» en Hansmann, W. *Jardines del Renacimiento y el Barroco*, Nerea. Madrid, 1989; Sancho, J. L., «Aranjuez y el arte del jardín durante el reinado de Carlos III», *Reales Sitios*, 1988, n. 98, pp. 49-59.

⁵² Añón, 1987, *ob. cit.*, p. 261.

el punto de partida para el cambio de estilo son los proyectos que se realizan en Francia para la reforma de los jardines del Buen Retiro, que no analizaremos aquí porque excede del ámbito de este estudio y que se inician en 1708, cuando el monarca decide transformar el lugar y dotarlo de una residencia y jardines acordes con los nuevos gustos y, para ello, entra en contacto con De Cotte, *Premier architecte du roi de France*, cuñado y discípulo de Mansart. Otra serie de proyectos, igualmente no realizados, pero de gran interés, son los destinados al Campo del Moro o jardines del nuevo Palacio Real de Madrid⁵³. Pero el ejemplo paradigmático del jardín barroco en España será La Granja, donde trabajan Carlier, el ingeniero Marchand y el jardinero Esteban Boutelou. Marchand será el autor de la reforma del jardín de Migas Calientes, propiedad en origen de Luis Riqueur, boticario del Rey y semilla del futuro Jardín Botánico. El proyecto deja patente la transformación de una sencilla huerta medicinal en un jardín donde se dejan de lado los antiguos cuadros para plantear un gran parterre de *broderie* flanqueado por unos bosquetes con cenadores y fuentes⁵⁴.

Ahora bien, la iniciativa privada en España se va a decantar, salvo excepciones, por una perduración del esquema tradicional español, en el que sigue pesando la herencia filipina. Una de estas excepciones será la Quinta del Duque del Arco, jardín del que existe además una detalladísima descripción realizada con ocasión de su cesión a la Corona, que permite, en el lenguaje de la época, comprobar el rico repertorio barroco. Existe también un minucioso y magnífico plano realizado por Francisco Carlier, hijo de René Carlier, quien es enviado a estudiar arquitectura a París y regresa a la corte en 1734, siendo nombrado arquitecto del Rey. Este palacete y jardín constituye, según Sancho, «el ejemplo más refinado de jardín formal del Barroco tardío en España, mezclando con algunos rasgos de la tradición hispánica otros franceses e italianos, imbricados de tal modo que la crítica ha oscilado en ponerle una etiqueta italiana o versallesca»⁵⁵. Esto puede atribuirse, según Añón⁵⁶, a la semejanza de la Quinta con St. Cloud, y en especial con su cascada, que pudiera traer unidas las influencias francesas e italianas, derivadas estas últimas de la procedencia italiana de la familia Gondi, los primeros propietarios de Saint Cloud.

⁵³ Añón, Carmen, «Proyectos para los jardines del Palacio Real de Madrid», en *Actas del Congreso II giardino come labirinto della storia*, Palermo, 1984, pp. 171-177 y Durán Salgado, M., *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*, Museo de Arte Moderno, Madrid, 1935.

⁵⁴ Añón, C., *Real Jardín Botánico de Madrid. Sus orígenes: 1755-1781*. Real Jardín Botánico, Madrid, 1987.

⁵⁵ Sancho, J. L., *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1995, p. 258.

⁵⁶ Añón, C., «El jardín de la quinta del duque del Arco», en las *actas del Congreso El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunidad de Madrid, Aranjuez, 1987, pp. 61-72.

En cualquier caso, la Quinta tuvo su origen con don Alonso Manrique de Lara, montero mayor del Rey, quien la adquirió en 1717 (pocos años después del comienzo de los trabajos en los jardines de la Granja, que él conocía bien), convirtiéndose así en una más de las villas suburbanas que por entonces jalaban el camino hasta El Pardo. Los jardines han sido atribuidos a distintas manos, desde Esteban Marchand, a quien hemos visto trabajar en el cercano jardín de Migas Calientes, uno de cuyos jardineros era además encargado de La Quinta, o al ingeniero Truchet, quien en un memorial de 1747, en el que se ofrece al rey para realizar los jardines del nuevo Palacio Real, asegura «hallarse en esta tierra por haberle hecho venir el Excmo Duque del Arco para que dirigiese y hiciese hacer La Quinta». El jardín es un calco de los pequeños jardines que propone Dézallier en su tratado y se extiende, contra toda norma, paralelamente a la fachada del edificio, en lugar de hacerlo desde el punto más alto hacia el más bajo, coronado por la edificación, lo que nos remite a una característica más bien española de ejes transversales. De forma más o menos rectangular, se distribuye en cuatro niveles y se remata en la parte superior por una forma absidal con gruta.

Existe un detalladísimo inventario del año de la donación, en el que se describen minuciosamente los distintos niveles: el primero con los cuadros de boj, con sus dibujos y platabandas dobles, los naranjos en espaldera, *treillages*, cenadores con cúpula y los pedestales, basas y capiteles de piedra de Colmenar, así como un gabinete ochavado sostenido por seis columnas de mármol blanco; una fuente con surtidor y jarrones, cabezas de emperadores romanos sobre pedestales y naranjos en cajones, al modo de las *orangeries* francesas, que permitían que fueran guardados en invierno. En el segundo nivel se encontraba la Cascada con sus conchas, rodeada por nichos que guardaban estatuas; adornaban también esta terraza diez estatuas de cuerpo entero, cuadros de boj, platabandas dobles y dos fuentes.

Todos los muros estaban cubiertos por laureles y jazmines en espaldera y llenos de tiestos de flores, especialmente claveles y rosales, y abundaban los naranjos; también tenía galeones, o calles cubiertas de verde que comunicaban directamente el primer y el último nivel, con un acceso directo al palacio, en las que había un gabinete con una fuente, emparrados, frutales y estanques.

El tercer y último nivel tenía también estatuas, cuadros de boj, círculos de césped, platabandas dobles y una fuente «con su pedestal redondo en figura de peñasco, su surtidor y su estanque de piedra blanco y a ambos lados árboles frutales, con tiestos de barro para «naranjas y claveles».

El cuarto plano o del estanque tenía escaleras, muros de contención de ladrillo guarnecidos de naranjos, laureles y jazmines en espaldera y «el estanque grande», que tenía en sus ángulos cuatro cabezas de leones por cuyas bocas

echan el agua». También tenía estatuas sobre pedestales y una gruta que, en su fondo, tenía una fuente con un delfín de plomo dorado.

Este inventario es de gran importancia, ya que es prácticamente el único documento sobre un jardín barroco que no sea de posesión real. En la descripción aparecen numerosos elementos característicos del estilo, tanto arquitectónicos como vegetales, algunos de ellos desaparecidos, como la abundante estatuaria, o el cenador del jardín bajo ni la abundancia de treillages y celosías que componían hasta cuatro cenadores (dos semicirculares y dos ochavados) que hacían complicados dibujos. Estas arquitecturas realizadas con treillage remiten, de nuevo, al tratado de Dézallier. Aparecen también los galeones, *túneles de verdura* o galerías cubiertas de verde, elemento característico de la jardinería española cortesana, que habían existido previamente en jardines como el de la Isla de Aranjuez, el Retiro (el Ochavado) y que continúan apareciendo más tarde, como en el proyecto para el jardín del Príncipe de Aranjuez de Pablo Bouleau (quien había visitado la Quinta y emitido un informe).

Como otra constante de la jardinería española hay que resaltar también la unión íntima entre jardín de placer y jardín huerto, es decir, jardín de producción. Los jardines estaban emplazados en el centro de una finca de carácter eminentemente agrícola, cuyos *regalos* eran frecuentes en la mesa de los monarcas. Los jardineros que se encuentran al cargo del jardín figuran entre los más conocidos de la época, y entre ellos cabe citar a Juan de Ribera, quien había trabajado con Luis Riqueur, boticario del rey, en la cercana huerta de Migas Calientes o, en 1787, Lumachi, personaje de vida folletinesca que trabaja también en el Real Jardín Botánico y en las huertas de San Juan y San Antonio del Buen Retiro⁵⁷.

Es ejemplo paradigmático, pues, de jardín barroco a la manera española, es decir, copiando al pie de la letra los manuales de la época en lo que se refiere a los detalles, dibujos de parterres y cuadros, elementos arquitectónicos, ejes, simetría, variedad, ornamentación, etc., pero con la gran salvedad de las perspectivas que, de nuevo, al igual que en La Granja, rompen totalmente con los principios dogmáticos del jardín clásico francés. Las vistas desaparecen, se extienden en sentido contrario y ya, en el XIX, desaparecen totalmente con la plantación de grandes wellingtonias en el eje central.

Otro ejemplo de jardín de *villa* es el del Palacio del Duque de Alba en Piedrahíta, que se levanta a mediados de siglo por el XII Duque de Alba y XI Conde de Piedrahíta, don Fernando de Silva y Álvarez de Toledo. Edificado en

⁵⁷ Sobre tan curioso personaje ver Añón, 1987, *ob. cit.*, p. 66-70.

un entorno que se adecuaba perfectamente a las indicaciones de Dézallier: «la primera, una exposición sana, la segunda un buen terreno, la tercera el agua, la cuarta vistas de un hermoso paisaje y la quinta la amenidad del lugar», Ponz describe el jardín como «proporcionado a la amenidad de la situación», y poco después Miñano y Madoz cuentan que en los jardines, «surtidos por aguas de la sierra, guiadas y reunidas por acueductos, estanques, diques y cascadas de la mayor belleza, están aclimatadas las mas esquisitas frutas de Europa»⁵⁸.

La construcción comienza en 1757 y es probable que su autor fuera Jaime Marquet, arquitecto que ha llegado a la península pocos años antes y que se pone al servicio del rey, quien le concederá un permiso especial para ausentarse de Aranjuez, donde trabajaba como ayudante de Bonavía, y poder ocuparse de las obras de Piedrahíta.

Desaparecidos los planos existentes, las descripciones nos remiten nuevamente a ese esquema tan extendido de parterres con fuentes rematados en un hemicíclo: «ocupaban los deliciosos jardines de esta deliciosa morada sus tres lados, dilatándose por el mediodía en forma de un frondoso anfiteatro, cuyo primer término describía un malecón circular que progresivamente se eleva, naciendo del centro del muro una hermosa fuente, llamada del Mascarón que vertía sus aguas en un dilatado estanque»⁵⁹. Ezquerria del Bayo hace también una pormenorizada descripción del palacio en la que encaja una *cour d'honneur* a la francesa y jardines adornados por grupos escultóricos «todo de un gusto francés», fuentes con distintas terrazas que se comunicaban por una rampa doble y una monumental escalera de piedra; menciona también los estanques, los árboles exóticos o frutales, la robusta muralla que rodeaba el parque, un original puente curvo que daba salida directa desde el jardín al campo y la proximidad de la huerta que, como en La Quinta, se convertía en un elemento más del jardín de placer. Los jardines se estructuraban en dos niveles, delimitados por un muro de contención con un complejo entramado hidráulico que abastecía las fuentes y estanques. Desgraciadamente, y debido a sucesivas transformaciones, gran parte del quizás más *francés* de todos los jardines particulares conocidos, se ha perdido actualmente.

El modelo francés tardaría un poco más en introducirse en los jardines palaciales urbanos. En el Palacio de Liria en Madrid, en el que trabaja Ventura Rodríguez dirigiendo las obras del proyecto de Guilbert, el jardín no está defi-

⁵⁸ Larrén Izquierdo, H. y Martínez-Novillo, A., «Los jardines del Palacio de los Duques de Alba en Piedrahíta (Ávila). Estudio Arqueológico», en Domínguez Garrido, V., Muñoz Domínguez, J. (coord.), *Actas de las Jornadas El Bosque de Béjar y las Villas de recreo del Renacimiento*, Junta de Castilla y León, COAL, Centro de Estudios Bejaranos, BCH, Salamanca, 1994, p. 79-91, p. 80-81.

⁵⁹ Ezquerria del Bayo, J., *La duquesa de Alba y Goya*. Aguilar, Madrid, 1959.

nido cuando en 1780 el edificio ya está acabado. Las dos propuestas conocidas presentan soluciones sencillas con parterres de *broderie*, escaleras y fuentes de clara influencia francesa, pero mucho más simplificados que en época anterior. Ninguna de las soluciones sería aceptada y las obras del jardín no se llevarían a cabo hasta el siglo siguiente.

En el XVIII, en Madrid, se crean numerosas casas con huertas y jardines en las zonas periféricas de la ciudad, pero dentro todavía de sus límites, especialmente en zonas como la comprendida entre el Prado de Recoletos y San Bernardo. Según Martínez Medina⁶⁰, este barrio será una de las zonas más complejas de Madrid, porque en él «se van a entremezclar lo urbano con lo rural... La relación entre las nuevas construcciones y la ciudad consolidada... la hacen erigirse en una posición clave entre el barrio tradicional y el futuro ensanche. Aquí van a erigirse algunas villas puramente representativas, entre las que destacan algunas atribuidas a la casa de Osuna. Una de ellas, datada en la primera mitad del siglo XVIII, muestra claramente cómo todavía no se han asimilado por la nobleza los nuevos parámetros del jardín francés, ya que el jardín que se sitúa frente al eje de la edificación muestra una simple compartimentación claramente renacentista con un gran estanque de agua. Una segunda zona, en eje transversal con esta primera, está compuesta por una serie de estancias con elementos como un laberinto, un cenador y zonas delimitadas por árboles en alineación. El esquema continúa con los parámetros ya conocidos, a pesar de situarse a comienzos de siglo. Los Osuna tendrán también en la calle del Barquillo otro palacio que Saint Simon visita durante su estancia en Madrid, y que contaba con un coliseo con «una mutación de jardín, de bosque, de salón...». Hacia 1700 se sabe que el jardín tenía fuentes, estatuas, barandas y otros elementos decorativos y que estaba formado en un plano superior sobre la huerta, de la que se hallaba separado por un corredor con pasamanos y balaustres de hierro y pedestales de piedra con figuras de mármol blanco y unos niños en hornacinas. Al lado, emperadores en sus nichos, como también los había distribuidos por las paredes del jardín. Una gran fuente, con columna, cinco estatuas alegóricas de planetas y dos estatuas más de un viejo y un soldado, más cuatro fuentecillas de jaspe y más columnas. En cuanto a los árboles, perales, granados, melocotoneros, membrilleros, nogales, albaricoques, guindos, ciruelos, almendros, y de flores, azucenas, clavellinas y jazmines. De este jardín haría una tasación Ventura Rodríguez en 1775, en la que describe todavía las fuentes, estatuas y columnas.

A medida que avanza el siglo, poco a poco el estilo clásico francés va perdiendo fuerza, despojándose de lo superfluo hasta alcanzar una rigidez y for-

⁶⁰ Martínez Medina, A., 1992, *ob. cit.*, p. 63.

malidad notables en el último cuarto de siglo, cuando comienza a convivir con el jardín neoclásico⁶¹. Rabaglio colabora en algunas de sus obras con Ventura Rodríguez, quien también trabajará para el infante cardenal don Luis, ya mayor éste, una vez que ha abandonado la carrera religiosa para casarse con Teresa Vallabriga. Este hombre culto y refinado, mecenas de las artes, se instalará fuera de la corte, de donde ha sido desterrado, y encarga los palacios de Boadilla del Monte y Arenas de San Pedro. En ambos el jardín es una pieza clave, que participa intensamente, como los ejemplos anteriores de Piedrahita y La Quinta, del mundo agrícola y productivo que le rodea, manteniendo elementos del jardín barroco reinterpretados en clave más depurada. El palacio de Boadilla muestra «una unitaria imagen barroco-clasicista de depurada simplificación cuyas alusiones a la villa italiana del renacimiento se hacen más patentes en su diálogo con el jardín aterrazado, al que, mediante inhábil aunque arriesgado ejercicio sincrético de Rodríguez, se superpone la receta de parterre y bosquetes del barroco académico francés»⁶². Ventura comienza las obras hacia 1763, pero el palacio y los jardines, inacabados, sufrirán un largo proceso de abandono debido al matrimonio morganático del infante y de sus sucesivos cambios de residencia (Cadalso de los Vidrios, Velada) hasta instalarse finalmente en Arenas de San Pedro en 1777. El jardín está organizado en tres niveles, delimitados por unos potentes muros de contención en ladrillo con nichos (como en La Quinta) y escalinatas monumentales ornamentadas por balaustradas entre el primero y el segundo nivel y otras escaleras menores que bajan al último, correspondiente al de la huerta. En este jardín Ventura Rodríguez propone dos principios «antitéticos, el de la villa renacentista italiana, al que responde el tipo arquitectónico u organización global de los jardines, y el del Barroco académico francés, del que toma la concatenación de parterres y bosquetes»⁶³. Este jardín rompe con los cánones ideales tardobarrocos, incluso en sus medidas y proporciones, distanciándose su cuadratura de las proporciones ideales de

⁶¹ Buena muestra de esta depuración estilística serán por ejemplo los proyectos para el palacio de Riofrío, teórico lugar de retiro de la reina viuda Isabel de Farnesio, que nunca llegan a realizarse. Ligado al nombre de Riofrío está el de Rabaglio, arquitecto ticinense, quien trabaja para el cardenal infante don Luis y para la Reina, primero en Madrid y luego en Riofrío. Ver sobre la obra de este artista AA.VV., «Arquitecturas y Ornamentos Barrocos», Catálogo de la exposición *Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Ediciones El Viso, Madrid, 1997.

⁶² Serredi, L. y Souto, J. L., *Jardines del palacio de Boadilla del Monte. Estudio histórico y propuesta de restauración*, Madrid, Ayuntamiento de Boadilla-Fundación Caja de Madrid-Comunidad de Madrid-Doce Calles, 2001, p. 39.

⁶³ *Idem*, p. 37. La casa se sitúa en esta ocasión donde debe estar según los cánones franceses, en lo alto, en el nivel superior, dominando, y desde ahí se extienden los jardines, todo ello gobernado por una fuerte simetría y axialidad. Se centra la atención del conjunto en los jardines que se abren al paisaje circundante.

Dezallier, que propone una proporción rectangular. Parece que aquí se ha superpuesto «una ordenación convencional de jardín francés a una estructura arquitectónica clasicista de villa italiana»⁶⁴.

Inacabado como el anterior, muy similar, y sujeto a las mismas contradicciones, será el jardín de la residencia definitiva fijada por el infante en Arenas de San Pedro en 1777. Los hermanos Thomas firman los proyectos correspondientes a 1779 y 1782. Coincidimos con Carlos Sambricio, quien expone que éstos, junto con Mateo Guill, debieron ser meros colaboradores de Ventura Rodríguez, de quien desarrollarían la idea germinal con un esquema serliano de villa en declive con, además, interposición de foso, en los que la huerta, sustituyendo a los clásicos bosquetes, era un elemento fundamental.

El palacio de la Mosquera en Arenas, del que existen unos dibujos para los parterres firmados por los hermanos Thomas el mismo año de la muerte del infante –sabemos que las obras estaban paralizadas por falta de liquidez–, estaba rodeado de unos amplios jardines aterrazados, en los que fueron parte fundamental las viñas y frutales que componían la mayor parte de sus plantaciones. El dibujo del parterre, según Souto, muestra «el proceso autóctono por el que, de espaldas al modelo paisajista internacional, se intentó renovar el género desde falsas premisas neoclásicas»⁶⁵. Todo el jardín se articula en base a una modulación clásica de proporción áurea que impone la proporción de las terrazas, parterres, ubicación de fuentes, etc., que solo podemos poner en relación con antecedentes renacentistas, como en Aranjuez, y que preconizan, a mi modo de entender, el neoclasicismo de Villanueva, con el que Ventura se enfrenta. El Barroco, como muestran los dibujos de los hermanos Thomas para los parterres, no se ha abandonado. Uno de los dibujos para parterres es una curiosidad única, ya que presenta una solución ajardinada para la terraza principal sobre el pórtico de entrada. Las tasaciones y testamentaría del infante dan noticias también de la abundancia de frutales, viñas, olivos y de la existencia de una gran pajarera y de las divisiones entre los jardines. Además, conocemos también otros dibujos de fuentes, con alzados y plantas. Dos de ellos, por su simplicidad, debieron estar destinados a servicios domésticos o a los patios interiores del palacio, de gran sobriedad; otros dos estaban destinados, probablemente, al centro de unos parterres de *broderie* y, finalmente, el último debía adosarse al murallón de cierre del jardín, donde se encuentra actualmente una gran fuente que ha perdido su ornamentación, quedando solo el vaso.

Comparada en su día ingenuamente con Versalles y La Granja, la finca del Retiro de Santo Tomás en Churriana se destaca en Andalucía como una de las

⁶⁴ *Idem*, p. 39.

⁶⁵ Souto, *Estudio histórico de la Memoria para el proyecto de restauración de los jardines del palacio de La Mosquera de Arenas de San Pedro*, sin publicar, 2000.

creaciones barrocas más importantes. El origen de la posesión es anterior, remontándose al siglo XVI, fundada por fray Alonso de Santo Tomás y que recaerá en 1754 en Juan Felipe Longinos, séptimo Conde de Villálcazar, quien amplía las tierras y lleva a cabo importantes reformas, entre ellas las de los jardines, de los que se hace cargo el arquitecto Jose Martín Aldehuela⁶⁶, que sobre los anteriores del siglo XVII realiza el Jardín de la Cascada, aunque dirigido y guiado por su mecenas. El Jardín Patio existía ya en 1722 y es por tanto anterior, como bien ha señalado R. Camacho⁶⁷. En él se encuentra la Fuente de la Sirena, que el autor relaciona con la plazoleta que rodea a la fuente de Hércules en Aranjuez, remontándose por tanto a una clara influencia italiana. El Jardín de la Cascada es ya un jardín barroco paradigmático donde el agua juega un papel de primera fila, jugando con los desniveles de las distintas terrazas, cayendo en cascadas, surtidores y fuentes profusamente decorados con figuras mitológicas, como los ríos, pastores, ranas, patos, etc., realizadas muchas de ellas en barro e introduciendo la cerámica, un material típico de la región pero desconocido en el resto del Barroco peninsular. «Los detalles del Jardín Cortesano parecen estar tomados de jardines italianos barrocos. Así, por ejemplo, la gran escalera con el ensanchamiento de los arcos y surtidores, con las estatuas reclinadas que vierten agua en el pilón y terminan en una gran fuente circular, rehundida en el pavimento, parece enteramente estar inspirada en los jardines del palacio de Farnesio, en Caprarola (...) estas modalidades del jardín barroco italiano habían creado ya antes una escuela andaluza o concretamente sevillana de la que son buena muestra los jardines del Alcázar y los de la casa de Cepero, en Sevilla (...). Sin embargo, aunque estos motivos estilísticos o de composición sean indudablemente elementos del barroco italiano, la idea general de la traza es de corte clasicista francés, aunque desarrollada en un terreno con grandes desniveles en lugar de la superficie plana»⁶⁸. Junto con Temboury, R. Camacho atribuye al resto de la finca una fuerte influencia italiana; sin embargo, el Jardín Cortesano parece más próximo a una estética rococó afrancesada.

Es el momento también de la edad de oro de algunas de las tipologías regionales que se desarrollan durante este siglo y que van a conocer un auge especial. La influencia del modelo barroco o francés será en ellas muy dispar, manteniéndose algunas fieles a una tradición renacentista italiana, como en el caso de las *possessions* o sonos mallorquines, o acercándose, más en lo superficial, al barroquismo cortesano, como en el caso de los pazos gallegos.

⁶⁶ Ver Temboury, J., *Informes Artístico-Históricos de Málaga*. Caja de Ahorros Provincial de Málaga, Málaga, 1968.

⁶⁷ Camacho, R., Estudio introductorio a *Descripción de la Casa de Campo del Retiro del Conde de Villálcazar*, ed. facs., Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Obra Socio-Cultural de Unicaja, Málaga, 1996.

⁶⁸ Temboury, J., *ob. cit.*, p. 83-84.

El conjunto palaciego del pazo tiene un claro ascendente militar pero el término no se refiere únicamente a las construcciones que se van ampliando y enriqueciendo a medida que la posesión de las tierras permite un incremento de las rentas, sino a todo el conjunto de arquitectura, jardín, tierras de labor, capilla, etc. que determinan el núcleo de la vida campesina. El estilo barroco en arquitectura adquiere peculiares características, apoyado en el hábil manejo de los maestros canteros locales, y se convierte en el estilo gallego por antonomasia. El suave clima galaico permite el florecimiento de una abundante vegetación y la aclimatación de especies exóticas, que se incorporan a la paleta vegetal del jardín.

Los jardines estaban situados cerca de la casa, recintos separados de las tierras de labor pero íntimamente ligados a ellas. El trazado más frecuente era sin duda francés, con abundancia de setos recortados componiendo complicadas figuras geométricas e incorporando al diseño fuentes, canales, estatuaria y diversos motivos ornamentales generalmente realizados con granito y con una característica *ingenuidad* que los hace fácilmente identificables. Es lo que podríamos denominar un barroco *doméstico*. Quizás los ejemplos señeros dentro de este panorama serían los pazos de Mariñán y Oca⁶⁹.

El esplendor del pazo de Mariñán se produce en la segunda mitad del siglo XVIII, hacia 1765, cuando se transforma la primitiva torre de carácter militar del siglo XV gracias a las iniciativas de D. Diego José de Oca y Cadórniga, cuarto marqués de Mos, quien convierte el pazo en una pequeña corte de placer, por lo que la edificación principal sufre importantes reformas y se incorporan las dos grandes escalinatas de entrada y la del jardín. Aunque resulta problemático fecharlo, parece que en esta época se remodelan los jardines, situados en una terraza intermedia entre la edificación y las tierras de labor y adornados con complicados parterres de setos recortados. El jardín se aristocratiza y se vuelve jardín de placer⁷⁰. El autor del proyecto de los jardines sigue siendo desconocido, pero parece que fuera un jardinero madrileño quien realizara en la corte las trazas por encargo del propietario, siguiendo fielmente, de nuevo, las pautas marcadas por Désallier, aunque con una palpable influencia italiana⁷¹. Lo francés, en este caso, se limita quizás a la ornamentación o los motivos, pero no al espíritu. El parterre central, cuyo eje coincide con la gran escalinata, marcado por la

⁶⁹ Afortunadamente en los últimos años ha comenzado a aparecer bibliografía sobre los pazos. Consultar, por ejemplo, Rodríguez Dacal, C. e Izco, J., *Pazos de Galicia. Jardines y Plantas*, Xunta de Galicia, 1994; Rodríguez Dacal, C. e Izco, J., *El Pazo de Mariñán. Plantas, Jardines y Paisaje*, Diputación de A Coruña, A Coruña, 1998.

⁷⁰ Ver Sánchez García, J. A., *Mariñán. Pazo de los sentidos*, Diputación de A Coruña, A Coruña, 2002.

⁷¹ Esto conduce a Sánchez García a calificar este jardín de «neoclásico» y por tanto más próximo a las Casitas de El Escorial o la del Príncipe del Pardo.

fuente central y un cenador sobre la ría, es un parterre cuatripartito subdividido a su vez en 16 cuarteles con dibujos formados por setos de boj recortados con motivos de veneras, letras, divisas, blasones, flores, aspas, estrellas, etc.

También a mediados de siglo se producen importantes reformas y mejoras en otros pazos, como el de Castrelos, el de la Pastora, el de Santa Cruz de Rivadulla, y muchos otros donde se imponen los setos recortados formando intrincados dibujos y diseños de origen barroco, que en muchos de ellos darán lugar a laberintos de boj. Quizás el más importante de ellos sea el pazo de Oca, que sufre su mayor transformación en época de Gayoso de los Cobos, a fines del siglo XVIII, convirtiéndose en un conjunto único en el que destaca el soberbio manejo del agua en los canales, los puentes, balaustradas y elementos decorativos⁷².

Las *possessions* mallorquinas o sonos, como se les ha dado en llamar, merecerían un análisis más extenso aunque, desde mi punto de vista, no deben incluirse en la clasificación de *barrocos* salvo por su coincidencia temporal con este estilo. Sin embargo, y aunque sea solo porque aparezca aquí citado, no habría que olvidar como pertenecientes a este periodo los notables jardines de Raixa, donde el cardenal Despuig, culto y refinado, buen conocedor de la cultura clásica, despliega su inmenso amor por la Italia donde ha vivido, recreando el *giardino italiano* de terrazas, escalinatas y estanques⁷³, para lo que contrata a los arquitectos Eusebio Ibarreche y Giovanni Lazzarini. En plena época barroca, el caso de Raixa remite a la villa clasicista por excelencia. Junto a Raixa cabría destacar también la cercana finca de Alfàbia, con su conocida pér-gola de juegos de agua.

Queda citar brevemente algún caso más de apogeo jardinero en otros puntos de la península, como es el caso de Toledo, donde se dará durante este período «una completa redifinición del lenguaje jardinístico (...) y se puede percibir la creación de un “paisaje” aristocrático en el lenguaje que conformarán los recintos palaciegos y los paisajes “sacros” tanto en el interior de conventos y monasterios como en los llamados “desiertos” o lugares para la medi-

⁷² Portela, C., Pino, D. y Osorio, C., *El Pazo de Oca*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Madrid, 1984.

⁷³ Vuelve aquí el tema del «jardín museo», como queda claro en una descripción de J. Cortada que relata su visita hacia mediados del siglo XIX. «El frondoso jardín de naranjos, los costosos y bien entendidos trabajos hechos para transformar en deleitable laberinto la colina que está a espaldas del edificio, la hermosa vista que desde este punto se disfruta, los varios estanques que hay en la posesión son bellos y merecerían describirse si no hubiese otro objeto que llama casi exclusivamente la atención y que lleva a esa quinta a cuantos forasteros visitan la isla. Este objeto es el museo de estatuas y bustos antiguos y modernos que está en dos salas bajas del edificio.» J. Cortada, *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*, Barcelona, 1845, 338, citado por Roman Quetgles, J., *Els Jardins de Raixa*, BSAL, 61 (2005), 197-212.

tación»⁷⁴. García Martín, en su detallado estudio de los jardines toledanos, señala como ejemplos a destacar los de la Casa de las Torres en Tembleque y el apogeo de los cigarrales en la ciudad, que adquieren relevancia en este momento: la nobleza busca en ellos un espacio campestre y los convierte en el *locus amoenus* por excelencia. Entre los palacios citados de esta época hay que destacar el de Ugena, del Conde de Saceda, de cuyo jardín existe una descripción de 1782: «al mediodía unos jardines del conde de Saceda con varias flores, fuentes y quadros de box y espliego para el adorno, muchos claveles, y rosas camuesos, y parras y contigua una guerta con todo genero de hortalizas, árboles frutales y emparrados, con un estanque y norias de aguas de pie...»⁷⁵.

De este breve repaso por los antecedentes teóricos y prácticos del jardín barroco en España y de la descripción de algunos de los ejemplos privados más conocidos, se puede concluir que los jardines barrocos privados fueron escasos. Jardines hubo muchos, es más, hay una explosión de las tipologías regionales, pero los postulados barrocos se adaptan mal a nuestra topografía y clima: esos enormes parterres abiertos, sin sombra, grandes llanuras con abiertas perspectivas y ... ¡abundancia de aguas! El paisaje ordenado, transformado, antropizado que incorpora a la naturaleza el arte, esa tercera naturaleza ligada indisolublemente a las dos primeras, ya había sido experimentada en El Escorial, llevada a cabo con maestría en Aranjuez. Y si en el jardín barroco hay un punto de vista perfecto que lo conduce al infinito, convirtiéndolo en un elemento principal de la composición formal, Felipe II ya nos había enseñado cómo se conquista el infinito.

⁷⁴ García Martín, F., *Jardines y Parques Históricos de la Provincia de Toledo*, Ed. Ledoria, Toledo 2002, p. 79. Ver también sobre los cigarrales toledanos, Martín Gamero, A., *Los cigarrales de Toledo*, Imprenta y librería de Severiano López Fando, Toledo, 1857.

⁷⁵ Citado por García Martín, F., *ob. cit.*, p. 81.

LOS PARATEXTOS DE CASTILLO SOLÓRZANO: ESTRATEGIAS DE PROMOCIÓN DE UN ADMINISTRADOR DE SU PLUMA*

ANDREA BRESADOLA
Università di Macerata

El heterogéneo material que compone los paratextos de los libros de Alonso de Castillo Solórzano (1584-¿1648?) ofrece noticias valiosas para situar al maestrales de Tordesillas en sus coordenadas histórico-sociales y poéticas. Partimos de la premisa de que no se trata de documentos abstractos, o de la escuela de manidas convenciones legales y editoriales de aquel tiempo, y por ello inútiles a la hora de interpretar la trayectoria de su producción. Al contrario, creemos que hay que “vivificar” esas piezas enfocándolas desde un punto de vista multidisciplinar para reconstruir los procesos que están en la base de su escritura. Los preliminares se convierten en una herramienta clave para ampliar nuestra perspectiva sobre el conjunto de su faena literaria, colocándola en su candente realidad. Eran, pues, un engranaje primordial durante el largo itinerario de gestación del libro, sobre el que influían múltiples factores y contingencias: los avatares del escritor y su entorno, su postura frente a los poderes establecidos además de encrucijadas económicas, sociales y hasta morales.

El caso de Castillo resulta especialmente emblemático por el férreo nexo entre implicaciones existenciales y literarias que supuso su carrera. En efecto, aunque siempre haya que recordar que la responsabilidad de un impreso correspondía más al taller que al autor (Cayuela, 2000: 39), el polígrafo tordesillano quiso influir cuanto pudo en las diversas fases de su fabricación. Supo servirse en su beneficio de todos los agentes en liza: impresores, censores, dedicatarios, autores de poemas encomiásticos, libreros y círculos literarios, como ya observaron Collantes Sánchez, Özmen y Ruiz Pérez (2019) en un artículo capital para el nuestro. Dicha cuidada planificación podría explicar también la anomalía cronológica de su bibliografía, puesto que su debut se

* El presente artículo se inscribe en el Proyecto de Generación de Talento del MICINN *Estudio y edición crítica de las Obras completas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Alonso de Castillo Solórzano* (PID2021-123533NB-I00).

remonta a 1624, frisando ya la cuarentena. Quizá esa madurez podría haberle ayudado a tejer una trama de orquestaciones tan programada como razonable.

La obra de Castillo se concretó, además, cuando el producto libro, más allá de su progresiva mercantilización, cobraba una significación cada vez más simbólica. Un momento en el que –según apuntara García Aguilar (2008: 491) a partir de las categorías de Even-Zohar y Bourdieu– dar a la imprenta un volumen implicaba «la inmediata socialización del hecho literario». Así las cosas, los escritores se valían «de todas las armas presentes en el campo literario para alcanzar posiciones de privilegio y centralidad canónica» (García Aguilar, 2008: 493). El pucelano se ajusta perfectamente a este perfil de escritor consciente de que la fortuna de un texto no dependía solo de sus cualidades estéticas, sino también de las relaciones que establecía con las leyes y las fuerzas que se movían fuera del universo estrictamente literario.

Los preliminares de su vasto corpus atestiguan tales esfuerzos, en la doble dirección de granjearse los favores de los círculos poéticos y, a la vez, de todos los sujetos e instituciones ajenos a la república de las letras –representados, en primer lugar, por sus mecenas y protectores– que, igualmente, podían favorecer su éxito.

Después de analizar todos los prolegómenos de sus obras, nos centraremos en la vertiente social y política de tales secciones, leyéndolas como testimonios de los proficuos encuentros de Castillo con los estamentos de poder. Finalmente, mostraremos la evolución de su postura en las cartas al lector, subrayando su gradual manejo del género prólogo.

1. EL CORPUS DE LOS PRELIMINARES

La regularidad editorial de Castillo, que desde su debut publicó casi un libro al año, le convirtió en uno de los autores más fecundos del Barroco. A pesar de que alguna comedia se quedó manuscrita, desde 1624 hasta 1648 –supuesta fecha de su fallecimiento– dio a la imprenta veintidós volúmenes, sin contar las reimpresiones y las distintas emisiones (Bonilla Cerezo, 2012). Los preliminares de esos libros nos brindan una documentación sumamente útil para individuar sus tácticas a la hora de convertir los textos en productos comerciales y, de paso, enaltecer su figura y su obra en pos del anhelado lector. Por eso conviene detenerse en este material, tan diverso como complementario, siguiendo el orden en el que suele asomar por sus libros después de la portada. Nos detendremos especialmente en las secciones que mejor ilustran su capacidad para construir los vínculos con su entorno¹.

1.1. *Los paratextos legales*

En la época que nos ocupa, los autores de las aprobaciones, así como de las licencias, tasas y sumas del privilegio, a menudo fueron profesionales de las letras; de modo que, a la vez que certificaban la moralidad del texto de turno, ofrecían sus pareceres

¹ Excluimos las partes iconográficas que, aunque de notable interés, se salen del ámbito de este estudio.

estéticos, contribuyendo a canonizar al escritor (Ruiz Pérez, 2000: 365-368). Además, su elección podía depender de su familiaridad con colegas, impresores y libreros, y no era nada raro que la práctica se acercase al clientelismo: un fenómeno evidente en los trámites censorios de los libros de Castillo que, lejos de ser una simple formalidad burocrática para su publicación, confirman sus lazos con Lope y sus partidarios. Su debut (*Donaires del Parnaso*, 1624) presenta aprobaciones y licencias firmadas por algunos de sus ilustres protectores: el mismo Fénix, Sebastián Francisco de Medrano y Tirso de Molina. También en sucesivos impresos el papel de los supuestos vigilantes de la moral lo desempeñarían otros amigos, como Francisco de Quintana (*La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, 1642), o plumas siquiera cercanas al maestro Lope: en Madrid, el poeta y pintor sevillano Juan de Jáuregui (*Tardes entretenidas*, 1625 y *Tiempo de regocijo*, 1627); y en Barcelona el dominico Tomás Roca (*Noches de placer*, 1631; *Las harpías en Madrid*, 1631; *La niña de los embustes*, 1632 y *Los amantes andaluces*, 1633), que había sido ya entusiasta aprobador, entre otras muchas, de las ediciones catalanas de la *Arcadia* (1602) y la *Jerusalén conquistada* (1609)².

El *nihil obstat* del *Lisardo enamorado* (1629) lo firmaría, en cambio, Alonso Remón, uno de los más frecuentes aprobadores de colecciones de novelas de la época y que por eso representó un impulso para la consagración del fecundo autor de Tordesillas dentro de este género (González Ramírez, 2020: 319). Finalmente, en tres libros zaragozanos de finales de los treinta (*Patrón de Alcira*, 1636; *Aventuras del bachiller Trapaza*, 1637 y *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón*, 1639) se repite el censor: Diego Amigo y Nuño, quien no escatimaría aplausos al «elegante estilo» de Castillo. La recurrencia del mismo consultor del Santo Oficio, lejos de ser una casualidad, parece fruto de una vecindad amistosa antes incluso que poética, ya que por esos años el escritor residía en la capital aragonesa³.

1.2. Las dedicatorias

Castillo escribió treinta dedicatorias, incluyendo las dos de los *Donaires del Parnaso* y la docena que introducen cada una de las novelas de las *Noches de placer*. Esta considerable cifra revela a las claras la importancia que otorgó a dicha herramienta, de la cual solo carece *Los amantes andaluces*. Aunque no podamos afirmarlo a ciencia cierta, consideramos que dicha omisión obedeció a razones editoriales o a la prisa por despachar el volumen, y no a una expresa voluntad del autor (Mulas, 2020: 25-31).

² El Fénix le dedicó unos versos encomiásticos en *La Filomena*: «Mezcladas al laurel diversas flores, / dieron al catalán fray Tomás Roca / las artes liberales mil favores» (Vega, 1989: 768, vv. 250-252). Sobre sus tareas censorias, y más en general, sobre las aprobaciones de obras dramáticas, remitimos al proyecto de la Universidad de Valladolid «CLEMIT»: <http://buscador.clemit.es/index.php>.

³ Por no ser el objetivo de estas páginas, señalaremos apenas que los documentos legales ofrecen pistas para reconstruir algunas anomalías editoriales, como la de la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1639), que se aprobó en Madrid el 14 de octubre de 1625, pero se dio a los tórculos en Zaragoza solo catorce años después (Bonilla Cerezo, 2022: 95-96). Otro caso singular atañe a *Tiempo de regocijo*, editado sin licencia, aunque correría a cargo de Juan de Mendieta (García Aguilar, 2009: 33-41 y, para un detallado estudio de su tradición textual, Bonilla Cerezo y Mancinelli, 2023).

Excluimos del cómputo las dedicatorias de las obras póstumas, escritas por Matías de Lizau en *La quinta de Laura* (1649) y José Alfay en la *Sala de Recreación* (1649); así que el último texto de este tenor que firmó Castillo es el dirigido, en *La garduña de Sevilla*, a Martín de Torrellas y Bardají, conde de Castellflorit⁴.

Como de costumbre en tales paratextos, también el de Tordesillas escribía para procurarse el auxilio de algún noble o mecenas influyente, aunque nunca hizo alusiones a beneficios económicos. Su horizonte era distinto, y se relacionaba principalmente con el mismo objetivo de imprimir el volumen: en primer lugar, la calculada elección de los destinatarios pudo favorecer la estampa de sus primeras colecciones, que vieron la luz en Madrid a pesar del veto de la Junta de Reformación para imprimir comedias y novelas en el reino de Castilla, en vigor desde 1625 hasta 1634 (Moll, 1974 y Cayuela, 1993). Resulta significativo que *Jornadas alegres* (1626) saliera precisamente «con una dedicatoria a don Francisco de Eraso, conde de Humanes, miembro del Consejo Real de las Indias y confidente del [conde duque de] Olivares [...]», creador de la Junta de Reformación» (González Ramírez, 2020: 330). Castillo quería congraciarse así con un personaje influyente que podía ayudarle a sortear la censura, como de hecho sucedió.

Fuera de la corte, las dedicatorias nos ponen en contacto con el entramado diplomático por el que se movió, delatando una política más ambiciosa. Castillo buscaba amparo y reconocimiento, para sí y también para sus mecenas, en las ciudades que los hospedaron. Sobre todo, codiciaría la cohesión entre los aristócratas locales y el poder central de la Corona (Rodríguez Mansilla, 2012: 179). Esto se hizo evidente sobre todo en Valencia, donde su señor, don Pedro Fajardo y Requeséns-Zúñiga, había sucedido a su padre como virrey. Por eso en 1631 Castillo manifestó su gratitud a esa parte de la ciudad que apoyó su protector, dedicando cada uno de los relatos de las *Noches de placer* a una destacada figura de la media nobleza de la capital del Turia, emblemas de lealtad hacia las fuerzas vivas de la corte madrileña, en contraste con los empujes centrífugos de otros sectores de la alta aristocracia (Gandoulphe y Cayuela, 1999: 94 y ss).

Otros tres libros editados en Barcelona entre 1631 y 1633 van dirigidos a linajudos de la aristocracia valenciana, dando a entender que en Cataluña solo entabló relaciones comerciales o meramente librescas. En cambio, Valencia —de donde sus padres eran oriundos— continuaría siendo el centro de sus intereses políticos (Monzó Ribes y Blanco Campos, 2022: 421-422). Así, en 1635, dispuesto a merecer la benevolencia de cuantos más poderosos mejor, compuso una dedicatoria múltiple en el *Sagrario de Valencia*: a la «muy noble, leal y coronada ciudad de Valencia» y más en concreto a siete representantes de sus instituciones.

⁴ Son idénticas las dedicatorias (como todos los preliminares) en las dos ediciones de *Las harpías de Madrid* (1631 y 1632), así como las de la princeps de *La garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas* (1642) y de su reimpresión de 1644. Tampoco consideramos la dedicatoria de la segunda emisión de *Los alivios de Casandra* (1641) a Josep de Ardena de Dernius, escrita con toda probabilidad por el impresor Jaime Romeu. El listado completo de los dedicatarios, en orden cronológico, puede leerse en Monzó Ribes (2017: 58).

En todas sus dedicatorias, Castillo aspiró a crear el prototipo del «perfecto caballero» o del «gran señor», como calificaría en más de una ocasión a sus mecenas. Para ello, se valió de la misma pluma con la que había dibujado a los personajes de sus novelas cortesanas: aquellas que Velasco Kindelán (1983: 44) definiera de «tipo B», porque sus «protagonistas son reyes, príncipes o grandes nobles» y reúnen las perfecciones de la corte por su prudencia, honor, ingenio y méritos castrenses. Voy a traer a colación solo un ejemplo, sacado del *Pronóstico cumplido (Noches de placer)*:

había un magnífico ciudadano cuyo nombre era Fabricio, de quien aquel prudente senado hacía siempre mucha estimación por su prudencia y virtud; tanto que en todas las ocasiones de más importancia que a la república se le ofrecían para sus embajadas, era la persona de quien siempre hacía elección, sabiendo cuán buena cuenta daba de todo (Castillo Solórzano, 2013: 225).

Compárese, entre otros, con el retrato de Francisco Maza de Rocamora en la dedicatoria de *Las harpías en Madrid*⁵: «tiene Vuestra Señoría con su afabilidad, prudencia y demás partes (iguales a su ilustre sangre), granjeados tantos servidores y aficionados» (Castillo Solórzano, 1631b: [2r])⁶.

Podría pensarse que quiso asentar un paralelismo también con los aristócratas que presiden y organizan los festejos en los marcos de sus colecciones: en particular las de su última etapa, cuando se inclinó hacia la modalidad cortesana (Lepe García, 2011). Son figuras igual de estereotipadas que representan una suma de virtudes y que, además, se caracterizan por apreciar y favorecer el arte de hacer novelas: lo mismo que Castillo le pedía a sus dedicatarios.

Con este mundo idealizado lograba dos fines: por un lado, magnificar al receptor interno, involucrado en las refinadas cortes descritas en las ficciones; y, por el otro, elevar el género de la novela gracias a la presencia de estos poderosos que el lector conocía. Escuchar o leer novelas, pues, se define como una actividad que singulariza a un público selecto, siendo el mejor ejemplo de recreo para los nobles. Así, parece que los altos valores que Castillo atribuyó a sus dedicatarios desde el principio, hallan su cauce y adecuada correspondencia poética solo al final de sus días, cuando privilegió un registro invariablemente elevado y el ennoblecimiento de todo el universo de sus relatos.

⁵ Para citar los paratextos de las obras de Castillo, a pesar de las ediciones modernas (gracias sobre todo al proyecto *La novela corta del siglo XVII (y II)*), hemos reputado más útil acudir a las príncipes. Sin embargo, en las transcripciones modernizamos la grafía a las reglas académicas actuales. Muchos de sus textos preliminares pueden leerse también en la «Biblioteca de paratextos» del proyecto «SILEM: Sujeto e Institución Literaria en la Edad Moderna»: <http://www.uco.es/servicios/ucopress/silem/index.php/bibliotecas/paratextos>.

⁶ Cinco veces recuerda Castillo que sus dedicatarios visten el hábito de la Orden de Santiago, que en sus obras siempre es símbolo de aristocracia y cortesía. Baste reproducir unos versos (1954-1959) de la comedia *El mayorazgo figura (Los alivios de Casandra)*: «Don Diego, esta tarde / he sabido que esa cruz / al noble pecho dio esmalte: / gocéisla por largos siglos / con la encomienda más grande / de su orden militar» (Castillo Solórzano, 2020: 376).

1.3. *Los poemas laudatorios*

A lo largo de la producción de Castillo se registran cuarenta y dos poemas, pero concentrados en solo diez libros. Para entender la dosificación de los encomios, nos apoyaremos, en primer lugar, en las palabras de Collantes Sánchez, Özmen y Ruiz Pérez (2019: 21), quienes, acerca de los *Donaires*, subrayan que no era relevante la notoriedad de los poetas, siendo «el número lo que se convierte en significativo». Una consideración que puede extenderse a toda su producción. En su debut destaca la presencia de seis composiciones epidícticas: un número notable, siendo como era Castillo un autor todavía desconocido y ávido de laureles académicos. En las siguientes obras los versos encomiásticos disminuyeron: solo un poema en *Tardes entretenidas*, tres en *Jornadas alegres* y dos en *Tiempo de regocijo*; señal de que, por lo menos en la corte, estimaba que ya no eran tan necesarios, a diferencia de lo que ocurría cada vez que procuró introducirse en un nuevo círculo literario.

Así, ya en 1628, en su primer impreso fuera de Madrid (*Escarmientos de amor moralizados*, Sevilla), la cifra vuelve a aumentar: cuatro poemas, el número más alto desde los *Donaires*. Lo mismo sucedió con su estreno valenciano, el *Lisardo enamorado* (1629), donde publicó once, siendo el volumen de todo su acervo en el que aparecen más composiciones. Ocho figuran en la otra colección coetánea que vio la luz en la misma ciudad, la *Huerta de Valencia*, confirmando el afán de Castillo por implicar a los poetas del importante virreino. King (1963: 127-128) apela a los paratextos líricos en su producción ulterior para conjeturar que allí el pucelano participó habitualmente en alguna academia:

Dos indicios hallamos de las propias obras de Castillo que otorgan a esta suposición un cierto grado de probabilidad: 1) En su *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*, Castillo publica tantos poemas de autores valencianos [...]; 2) en la *Huerta de Valencia*, el romance que comienza «¡Oh qué linda sales, niña [...]» se identifica como obra de uno de los escritores valencianos, Don Luis de Vilanova, representado en *Marco Antonio*.

La falta de interés en el mundillo literario catalán explicaría la total ausencia de poemas en los cinco volúmenes editados en Barcelona, mientras que en el primero editado en otro centro de sus intereses políticos —Zaragoza (*Patrón de Alcira*)— se registran hasta cuatro.

Es significativo también que a lo largo de sus preliminares algunos nombres se repitan, fruto sin duda de contactos estrechos: Fulgencio Osorio y Pinelo, Alejo del Hierro y Sancho de Molina Cabeza de Vaca le dedicaron tres composiciones; y dos Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Juan de Larrea y Zurbano y Luis de Villalón. De la misma manera que en las partes legales, le prestaron su pluma amigos como Medrano, Quintana o el citado Salas, pero las más de las veces se benefició de sujetos de la realidad sociopolítica, como indican de los firmatarios: Simón de Ayala y Macedonia, «secretario del Conde de Altamira», o Jusepe Gil Pérez de Bañatos, «caballero del hábito de Montesa», por poner dos ejemplos. A Castillo tampoco le interesaba la originalidad: un soneto de Sancho de Molina Cabeza de Vaca, una décima de Fulgencio

Osorio y otra de Alejo del Hierro se reproducen sin cambios tanto en los *Escarmientos* como en la *Huerta de Valencia*, mientras que una décima de Simón de Ayala y Macedonia se lee en los mismos *Escarmientos* y, con leves variantes, en su reescritura —el *Lisardo enamorado*—, donde se le atribuye a Jacinto Fernández de Talavera.

Hay que señalar que la mayoría de las composiciones son décimas (treinta y cinco) y que solo contamos con siete en otros metros: cuatro sonetos, dos redondillas y un madrigal. El tipo de poema revela la distinta consideración de los géneros sellada en la rueda virgiliana y la rebuscada coherencia estilística entre obra y textos laudatorios. Casi siempre se destinan los poemas en arte menor a la ficción, mientras que los sonetos se introducen en los libros más graves, es decir, en los historiales y los panegíricos: los *Escarmientos* (de Sancho de Molina Cabeza de Vaca), el *Patrón de Alcira* (Pedro Barberán) y la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (Sancho de Molina y Soto).

1.4. *Los prólogos*

De nuevo resulta irregular la presencia de la parte supuestamente menos ficcional, donde el autor, o mejor dicho, su desdoblamiento, apelaba a sus lectores. Nos referimos a un total de dieciocho prólogos, precisando que dos de ellos se recogen en las dos partes de los *Donaires del Parnaso* y que en *Sala de recreación* se reprodujo el de *La quinta de Laura*. Además, en *Tiempo de regocijo* nos topamos con un largo proemio ajeno, escrito por el amigo Juan Pérez de Montalbán. En cambio, brillan por su ausencia en tres libros editados entre 1633 y 1636: *Los amantes andaluces*, *Sagrario de Valencia* y *Patrón de Alcira*. Ya se ha comentado la anomalía del primero, y es plausible que la laguna en los otros dos guarde alguna relación con su género, porque, según Morell Torrademé (2002: 305), en volúmenes históricos y hagiográficos «se prescinde más fácilmente» de la carta al lector. La misma estudiosa opina que los prólogos de Castillo repiten una «estructura trinaría», aunque no siempre en el mismo orden: la rauda presentación de la obra, la justificación de su escritura y, finalmente, sobre todo al principio, la defensa frente a los críticos. Castillo aprovechó dichos paratextos no tanto para presentar su libro como para ficcionalizarse, presentándose en ellos como autor humilde pero a la vez afirmado, sin ahorrar pequeñas alusiones a sus vicisitudes. Así, fuera de Madrid, quiso publicar a su lector su condición, encajándola dentro de la *captatio* a la ciudad en la que se había afincado: «[este libro] no espera menos favor, aunque en ajeno reino, donde tan agudos ingenios saben honrar a los forasteros».

2. ESTRATEGIAS POLÍTICO-POÉTICAS: LOPE Y LA RED DE RELACIONES

A principios de la década de los veinte, Castillo dio sus primeros pasos literarios en la academia de Medrano, acudiendo luego a las tertulias presididas por Francisco de Mendoza. Allí se vincularía a un grupo de novelistas y poetas formado por Juan de Piña, Pérez de Montalbán, Francisco de Quintana y doña María de Zayas. Los cinco estaban unidos por el patrocinio literario Lope, al que los neófitos le enviaban «sus

textos antes de imprimirlos, con vistas a solicitarle el poemita o el proemio de turno» (Bonilla Cerezo, 2022: 91). Además, urdieron una industria para darse a conocer mutuamente: un proyecto de intercambio de favores que incluiría preliminares ajenos dentro de las propias publicaciones, dialogando —e incluso batallando— dentro de los sucesivos prólogos. Junto con los citados poemas encomiásticos y el prólogo de Montalbán, huelga recordar que el propio Castillo, según ha probado Bonilla Cerezo (2022: 109-114), escribió el «Prólogo de un desapasionado» a las *Novelas amorosas y ejemplares* (c. 1626/1637) de Zayas. La singularidad del prólogo redactado por otro colega, que durante el Siglo de Oro se emplearía «en contadas ocasiones» (Porqueras Mayo, 1957: 112), informa de la pericia comercial y publicitaria del grupo.

No en balde, también oficiarian como aprobadores mutuos: el Fénix, Pérez de Montalbán y Quintana ejercieron para sus respectivas obras «una censura que podríamos calificar de amistosa» (Cayuela, 2017: 31). A ese trío, hay que sumar el nombre de Castillo. El nexa con sus censores fue incluso más íntimo en la década de los cuarenta, como revela Francisco Andrés en su aprobación a *La quinta de Laura*: «Leí con mucho gusto, [...] también por la amistad que debí a su autor los años que vivió en esta ciudad [Zaragoza]» (Castillo Solórzano, 1649: [5v]). Además, para el *Patrón de Alcira* y las *Aventuras del bachiller Trapaza* redactó los privilegios el marqués de los Vélez, o sea, el mecenas de Castillo por aquellos días.

La presencia de aprobadores cercanos al escritor funcionó también como reclamo para la obra anterior. El padre Fray Juan Gómez escribía en los *Escarmientos*:

he visto otros [libros] del mismo autor, y aunque en todos graciosa e ingeniosamente descubre su ingenio, este tanto se adelanta a ellos que a su mismo dueño deja atrás, porque de aquellos *Donaires* que fueron flores, ya en este logramos el fruto (Castillo Solórzano, 1628: [2r]).

Es un tópico trillado enfatizar la primacía de la última obra con respecto a las ya publicadas, pero Juan Gómez fue más allá al referir los *Donaires*. Así, mientras celebraba el continuo crecimiento del pucelano, le recordaba al lector el título y la calidad de su doble poemario.

Se configura, en suma, la imagen de un grupo cohesionado y regido por correspondencias personales. Lo avala no solo la frecuencia de algunos nombres, sino también la alternancia de sus papeles dentro de los distintos paratextos. Como en las *Noches de placer*, donde «trois dédicataires avaient composé des poésies laudatives incluso dans les preliminares de *Lisardo enamorado*» (Gandoulphe y Cayuela, 1999: 94). Los paralelismos podían ser aún más sutiles, y hasta incluir guiños, como en el *Patrón de Alcira*, donde el soneto de Pedro Barberán continúa y se ancla a la dedicatoria de Castillo a Baltasar Navarro de Arroyta, puesto que en ambos panegíricos se presagiaba el solio pontificio para el obispo de Tarazona.

2.1. *Los impresores*

Las portadas de las ediciones príncipes confirman que Castillo entregó sus textos a los tórculos de algunos de los más importantes centros editoriales de la geografía española, a menudo conexos, una vez más, con el prestigio de Lope de Vega. Las dos partes de los *Donaires* fueron publicadas por Diego Flamenco, que, según Salvá y Mallén (1872, II: 362), era «uno de los mejores tipógrafos de su tiempo en Madrid». Un taller especialmente activo en esos años (Pintacuda, 2017: 26-27) y del que también salieron algunas obras del Fénix.

Durante el siguiente trienio, desde 1625 hasta 1627, Castillo editó en Madrid una colección por año. La primera, *Tardes entretenidas*, vio la luz en el taller de la Viuda de Alonso Martín, una familia de impresores atraída por los textos clásicos y que se fue especializando precisamente en la narrativa, por ejemplo con ediciones de *La Filomena*, *La Arcadia* y *El peregrino en su patria* de Lope (Delgado Casado, 1996: I, 426-427). Las dos siguientes –*Jornadas alegres* y *Tiempo de regocijo*– salieron respectivamente de las prensas de Juan González y Luis Sánchez, ambas a costa del librero Alonso Pérez, padre de Montalbán. Los dos eran impresores célebres (Delgado Casado, 1996: I, 291-292 y II 633-636), y no se pierda de vista que Sánchez desempeñó el cargo de impresor real y fue tío de María de Zayas. En 1627, Castillo seguiría Luis Fajardo, marqués de los Vélez y Molina, abandonando la corte justo cuando esta iba perdiendo su papel hegemónico en la impresión de las novelas, y otros talleres se especializaban en dicho género (Pacheco-Ransanz, 1986: 417). Fuera de Madrid, consiguió encomendarse alguna vez a los mismos talleres: editaron tres de sus volúmenes tanto Sebastián de Cormellas (*Noches de placer* y *Los amantes andaluces*) como Pedro Vergés (el *Patrón de Alcira*, las *Aventuras del bachiller Trapaza* y la *Historia de Marco Antonio*), respectivamente en Barcelona y Zaragoza; mientras que el valenciano Silvestre Esparsa fue el artífice de otros dos entre 1634 y 1635 (*Fiestas del jardín* y el *Sagrario de Valencia*).

Cormellas padre e hijo fueron los impresores y libreros por antonomasia de la ciudad condal, y el primero fue amigo personal de Lope, del que estamparía once reimpressiones de sus partes de comedias (Pontón, 2014: 19 y ss.). Como mercaderes trabaron relaciones comerciales con Jerónimo Margarit, el impresor de otra novela picaresca de Castillo: *La niña de los embustes* (1632). Después de ese libro de estilo humilde, el maestresala se desviaría cada vez más de ese ámbito en favor de la novela cortesana y, simultáneamente, enderezó su pluma fuera de las fronteras de la ficción, revelando así sus mayores ambiciones (Grouzis Demory, 2019). Este camino culminó en su última etapa, la zaragozana, donde se encomendó a otros talleres prestigiosos y prolíficos para difundir sus historiales. Pedro Vergés imprimió «numerosas obras, entre las que destacan algunos textos de los mejores autores del Siglo de Oro, como Góngora [...], Lope y Quevedo» (Delgado Casado, 1996: II, 704-705). En la misma urbe salió otra obra histórico-laudativa: el *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón* (1639), esta vez en el negocio de Diego Dómer, «uno de los principales tipógrafos zaragozanos y el más importante de los que trabajan en el siglo xvii» (Delgado Casado, 1996: I, 193). Las colecciones póstumas se editaron asimismo

en la capital aragonesa: *La quinta de Laura*, por los tórculos del Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, que tuvo un «considerable papel en la historia de la imprenta española»; y *Sala de recreación* por los herederos de Pedro Lanaja, dueños de una «producción muy extensa» (Delgado Casado, 1996, respectivamente: I, 326-327 y II, 368-369). De manera que la última obra que Castillo editó en vida fue *La garduña de Sevilla*, en Madrid, por la Imprenta del Reino, en la que habían trabajado tanto la viuda como la hija de Luis Sánchez, el responsable de imprimir quince años antes su tercera colección de relatos: *Tiempo de regocijo*⁷. Castillo cerraba su ciclo con una obra que sentenciaba, según veremos a continuación, su ocaso editorial paralelamente al declive político de su mecenas.

3. LA EVOLUCIÓN DE CASTILLO A TRAVÉS DE SUS PRELIMINARES

El afán de conquistar un público amplio y eternizar su nombre le obligó a mudar de estrategia según las circunstancias. Sus paratextos reflejan tanto la voluntad de apegarse a las modas como su pragmatismo, en tanto que espejo de su entera trayectoria: desde el asentamiento en la corte hasta la decadencia de los últimos años.

3.1 *La antinomia entre utilidad y deleite*

Después de los *Donaires*, Castillo quiso identificarse con un género tan boyante como era el de la novela corta. Así, siguió la estela de otros narradores de su tiempo, cuyas colecciones

repiten títulos parecidos o muy semejantes, que acaban convirtiéndose en una suerte de reclamo publicitario que los escritores y editores saben aprovechar muy bien: un título breve que, generalmente, atiende a dos coordenadas: una espacial [...] y otra temporal [...]; en ocasiones se añaden variantes que suelen incidir en el aspecto moral y de entretenimiento (Montero Reguera, 2006: 167).

Por un lado, entonces, le hizo un guiño a los gustos de los lectores: *Tardes entretenidas*, *Jornadas alegres* y *Tiempo de regocijo* destacaban por su componente lúdico ya desde sus portadas (Festini, 2009: 99). Como si no fuera suficiente, la aprobación de Francisco Boil al último de estos volúmenes se convirtió en una «defensa del arte del novelar» (González Ramírez, 2019: 42). Sin embargo, para sortear la prohibición de la Junta de Reformación, Castillo hubo de acentuar en sus prólogos la moralidad de sus textos, verbigracia en *Jornadas alegres*: «Solo quiero que adviertas que mi intento se

⁷ La viuda de Sánchez, Ana de Carasa, substituyó a su marido en 1627 y lideró la imprenta hasta su muerte en 1633, cuando la relevó su hija Juana Isabel. Fueron ellas quienes publicaron para la Imprenta del Reino, que «parece que se desarrolla desde 1628, por lo menos, hasta finales del siglo XVII, siempre en manos de diferentes tipógrafos [...]». No sabemos si disponía de un establecimiento propio o si las impresiones se hacían en los talleres de distintos tipógrafos. Parece que esto último era lo habitual y así ocurre con la viuda de Luis Sánchez y su hija» (Delgado Casado, 1996: I, 341-342; II: 633-636).

enderezó más a amonestar con la moralidad que a entretener con los discursos amorosos» (Castillo Solórzano, 1626: [6v]). Como se ve, durante su primer ciclo editorial entendió que debía abrazar los dos factores, aparentando una utilidad provechosa, pero asegurando al lector que le proporcionaría deleite. Sucesivamente, aunque sin abandonar jamás el entretenimiento honesto de cuño aristotélico-horaciano, las alusiones de este tenor se volvieron menos porfiadas. Cumplía así con otro propósito comercial, expresando la voluntad de satisfacer la demanda de su público que, a esas alturas, le pedía historias de regocijo y situadas en ambientes refinados. No obstante, juzgó que todavía las autodefensas centradas en la ejemplaridad eran necesarias en las obras arriesgadas desde una ladera moral, o sea, en las novelas protagonizadas por pícaros, como *Las harpias en Madrid* o el *Trapaza*, donde afirmaba: «un discurso sobre la rota vida de un embustero, escrita con el fin de que se guarden de los tales, pues ficciones semejantes son avisos prevenidos a los daños que suceden. Su autor te ruega no mires a la corteza de él, sino al fondo que tiene de aprovechar» (Castillo Solórzano, 1637: [5v]).

La evolución hacia el *delectare* se hizo nítida en la reescritura de los *Escarmientos de amor moralizado*, que sometió a una hábil operación de maquillaje, incluyendo nuevos paratextos y el elemento más inmediato y apetecido por el público: «debía retocar ese título en el que el amor quedaba constreñido entre términos aleccionadores. Resultaba mucho más sugestivo el que ofrecía ahora de *Lisardo enamorado*, que daba protagonismo a un solo personaje [...] y, además, preso del más noble de los sentimientos» (Castillo Martínez, 2019: 98).

Los títulos de los treinta confirmarían esa propensión, manifestando la centralidad del amor: *Noches de placer* y *Los amantes andaluces*. Paralelamente, los preliminares delatan cada vez más su orgullo de escritor de ficción, abundando en que la calidad de estas novelitas no podía supeditarse a criterios morales, sino que dependía de su capacidad para atraer al lector. Así *Los alivios de Casandra* y *La quinta de Laura* ponían de relieve ya en el título las figuras femeninas, depositarias de las atenciones amorosas, y el espacio cerrado donde unos distinguidos patricios se entregaban al arte y el galanteo. Una tendencia general de la novela postcervantina, que

celebra al grupo que leía dichos textos: una sociedad cortesana acostumbrada a todo tipo de placeres, tanto festivos como sentimentales [...]. Castillo, en definitiva, se alinea [con] el momento histórico en que los títulos parecen hacerse más leves, más seductores y menos moralizadores [...], parecen dar a entender que en los textos el deleite ha superado el aprovechamiento (Zerari-Penin, 2009: 244).

En *Los alivios de Casandra*, que inaugura la década de los cuarenta, el proceso parece haber tocado a su fin cuando el prologuista nos presenta así su libro: «Está escrito con el estilo que otros de este género que he sacado a luz, en que he sido favorecido; no menos lo espero ser de tu piedad presente, que con esto me anime a darte otras obras en que te entretengas» (Castillo Solórzano, 1640: [3r]). Castillo culminaba de ese modo el acercamiento a su lector, avisándole de que iba a dilatar el mismo cauce en el futuro. Lo confirma la aprobación de José Francisco Ginovés en el póstumo *La quinta de Laura*: «aunque [las novelas] no pueden ser de utilidad alguna, por ser tan fútil el

asunto, pero cuando no sean sino para divertir el ocio de los desocupados, pueden cohonestar el fin del autor» (Castillo Solórzano, 1649: [5r]).

Resulta interesante observar que, más de tres siglos después, los censores franquistas todavía sintieron la necesidad de evidenciar la unión de entretenimiento y moralidad de las obras picarescas de Castillo para autorizar su impresión. Aunque, por supuesto, en un contexto muy diferente, la normativa no difería demasiado de aquella de la edad barroca, porque la ley preveía que cada publicación se sometiese a la lectura previa de un órgano estatal con poder de prohibirla o imponer cortes y modificaciones (Larraz, 2014: 17-106). El lector encargado por el Servicio de Inspección de Libros, Benjamín Palacios, dio su beneplácito a *La niña de los embustes* –solicitada por la editorial Aguilar el 30 de enero de 1964– con palabras muy cercanas a las de los aprobadores del siglo xvii y el mismo autor: «Ninguna nota desfavorable se advierte en este cuento de corte clásico [...]. Aparte del entretenimiento, en su lectura se encierra la enseñanza moral del escarmiento en cabeza ajena. Autorizable» (Expediente 615-64, *La niña de los embustes*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 21/14984). Otro expediente sucesivo atestigua cómo ese género podía percibirse como “peligroso” aún en 1970: la madrileña Libra no entregó directamente a depósito su edición del *Trapaza* –como era usual desde la promulgación de la Ley Fraga de 1966– para textos inocuos desde el punto de vista político, moral o religioso. Presentó el libro, en cambio, a la llamada «Consulta voluntaria», probablemente temerosa de que el aparato franquista pudiese hallar reparos para su publicación y bloquear su venta. Por fortuna, la obra –en una considerable tirada de 20.000 ejemplares– fue autorizada apenas cuatro días después de la solicitud, el 10 de junio, y el lector no consideró necesario redactar un informe (Expediente 6003-70, *Aventuras del bachiller Trapaza*. Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, 03.50 66/5729).

3.2 *El destinatario: desde el «gremio censor» al «carísimo lector»*

El crecimiento de Castillo se percibe de igual modo en sus cartas proemiales y en la relación con su lector, ese imán que tanto le atraía y condicionaba como cliente pero, a la vez, juez de sus libros. No se le escapó que era una pieza importante en la cadena del mercado, más poderoso aún que los dedicatarios.

Todos sus prólogos pueden tildarse –siguiendo las categorías de Porqueras Mayo (1957: 117)– de «afectivos», o sea, los que «intentan dirigirse al lector en un diálogo sin respuesta, englobándole en un clima afectivo –positivo o negativo– solidificado con abundante adjetivación». El maestresala alternó los dos polos, oscilando entre apelativos benévolos y acusaciones, excesivas alabanzas y un recelo mal disimulado.

En los dos tomos de los *Donaires* se sirvió de composiciones en verso con función prologal. Es como si creyese no haber alcanzado todavía la suficiente nombradía para redactar en prosa un paratexto autónomo y necesitara del filtro de la poesía. De esta forma, los prólogos, aunque situados en un lugar privilegiado, no se diferencian del resto de las trovas ni por su forma, ni por su registro. Y esto, inevitablemente, mermó su relevancia. Además, se dirigía al «cruel lector» con suspicacia: «si acaso no eres

pío, / este libro se ofrece temeroso» (Castillo Solórzano, 1624: [7r]). El prólogo al «culto lector» de la segunda parte exhibe un tono más distendido, centrándose en cuestiones poéticas, como la condena de la oscuridad («No es bien que el cisne como el cuervo cante, / ni el ruiseñor imite a la lechuza...») y la conveniencia de hibridar lo *dulce* con lo *utile*: «hallando entre diversos pensamientos / donairosos, tal vez moralidades» (Castillo Solórzano, 1625a: [6r-v], vv. 16-17 y 31-32).

En su tercera salida editorial redactó por primera vez un texto preliminar en forma de carta. Como en su primer libro, adoptó una postura desconfiada, enderezándolo «a los críticos», que luego identificaba como «gremio censurador» y «perniciosa congregación», y añadiendo una retahíla de improprios satíricos: «no me admiro que tengas tantos aceros, si tienes por consorte a la murmuración, que a los más cubiertos de orín acicala, y a los más botos afila» (Castillo Solórzano, 1625b: [7r-7v]). En opinión de Morell Torrademé (2002: 295), se trató de una estrategia preventiva para anticiparse «al gremio censurador antes de que este pudiera encarnizarse con él dedicándole sus más crueles críticas como autor novel que aún era». Los murmuradores y zoilos son un blanco frecuente de los ingenios barrocos no solo en los preliminares. Baste remitir a las palabras de Licenciado Vidriera, para quien las lenguas de esa despreciable turba eran tan afiladas que podían «desmoronar cuerpos de bronce, no que de vidrio» (Cervantes Saavedra, 2010: 381-382).

Castillo no se separaría de esta tendencia, empleando con frecuencia las conocidas antonomasias del maligno Zoilo y del severo Aristarco. Otras veces se sirvió del arma de la ironía, rechazando otro epíteto frecuente: «Gremio censurador, lince en defectos ajenos y topo en los suyos, qué lejos estás de que te llame pío» (Castillo Solórzano, 1629b: [3v]). No es fácil entender cuánto de las invectivas contra las malas lenguas responde a la simple adherencia a un tópico y vienen a nutrir la máscara de escritor humilde y vejado, o si le tenía pánico a aquellos que podían estorbar su triunfo. A la luz de la violencia y cantidad de sus invectivas, ambas cosas son posibles. Pero dicha actitud, un punto agria, empezaría a esfumarse en *Jornadas alegres*, donde apeló «Al lector bien o malintencionado», síntoma de un titubeo sobre un destinatario que todavía estimaba ambiguo y peligroso, aunque también ansiado⁸. A partir de entonces, aunque no desaparecieron las acusaciones a los críticos, se decantó por un trato confidencial y casi adulator. El lector se convirtió en «amigo», «cuidadoso» o «curioso», y en las *Noches de placer* el respeto rozaba el servilismo: «Mi intento, señor lector, fue que este libro hiciese esta operación: sale a luz y pónese en sus manos de Vuestra Merced» (Castillo Solórzano, 1631a: [4r-4v]). En la misma colección también censuraba el tuteo, demasiado familiar («no deben andarse con los lectores a tú»), aunque se tratara de una fórmula que él mismo había a menudo empleado. De nuevo en *Las harpías en Madrid* continuaba por la misma senda, aquilatando su formalismo en el

⁸ Morell Torrademé (2002: 302-304) ofrece unos completos cuadros de los adjetivos empleados por Castillo para referirse al lector en sus prólogos. Anotamos que siempre usó el masculino, y nunca se refirió a las lectoras, aunque debieron de ser destinatarias privilegiadas sobre todo de las novelas. Probablemente, igual que otros ingenios áureos, para él «lectores» era un «término neutro que engloba a receptores de ambos sexos» (Copello, 2001: 364).

vocativo «señor lector (que así le tengo de llamar siempre)...» (Castillo Solórzano, 1631b: [3v]).

La afectuosidad y la humillación del escritor respecto a su público llegarían a tal punto que devinieron ironía. Por ejemplo, al llamarlo «carísimo» en el *Lisardo*, un superlativo habitual en Cervantes y que no puede no despertar alguna sospecha, a tenor de cómo Castillo proseguía la frase: «Carísimo lector, juez árbitro, en tu retiro, de cuanto esperan ver tus ojos en este pequeño volumen, ya llevados del deseo de entretenerte, o ya de la curiosidad de hallar qué censurarle» (Castillo Solórzano, 1629a: [4r]). Este apelativo sería usual para Castillo en los años treinta y cuarenta. Se registra en el proemio de *Los alivios de Casandra* y en las dos obras póstumas, amén del prólogo a las novelas de Zayas. En el mismo prefacio de *Los alivios de Casandra* matizaba también la atmósfera hostil de sus inicios con una afectada resignación a la hora de aceptar la crítica: «Pues si la obra tienes que censurar, no has de dejar de hacerlo» (Castillo Solórzano, 1640: [3r]); y el mismo estoicismo se advierte en el melancólico prólogo de *La garduña de Sevilla*, donde se preguntaba: «Pero ¿de qué aprovechará captarte la benevolencia, si tu crítica condición ha de hacer lo que se le antojare?» (Castillo Solórzano, 1642: [3r-3v]). Pero ya algunos años antes, en los prólogos de la segunda mitad de los treinta, como el de las *Aventuras del bachiller Trapaza*, se advertía la superioridad del escritor, traducida en una sátira de las mismas convenciones que había cultivado antaño: «¿Qué importa, lector amigo, que yo me valga en este prólogo de los epítetos que dan los escritores de libros en llamar a los que los leen píos, amables y bien intencionados, sin conocerlos, pareciéndoles que aquellas gratulaciones captan su benevolencia?» (Castillo Solórzano, 1637: [5v]). Adaptaba una visión asimilable a la de Quevedo en los *Sueños*: «a la larga o a la corta / diga yo lo que me importa / y di tú lo que quisieres» («El autor al vulgo», vv. 14-16), desprestigiando a los que echaban mano de esos gastados epítetos («Al pío lector» en *El alguacil endemoniado*): «Y si fueras cruel y no pío, perdona, que este epíteto, natural del pollo, has heredado de Eneas» (Quevedo y Villegas, 1990: 62 y 89).

En definitiva, Castillo alternó dos visiones: positiva y negativa, retórica e irónica; su lector se delineaba como amigo o enemigo, pío o envidioso, o, según sus palabras, «cuerdo y prudente», si no al revés, «con la preñez de tu malicia y los antojos de murmurar» (Castillo Solórzano, 1629b: [4r]). Pero solo fue incoherente en apariencia: todo estriba en el juicio que su público emitiría acerca de la obra que tocara: si la apreciaba y comprendía sin prejuicios («si despasionado leyeres») o, en cambio, disfrutaba al buscarle lunares («Dios se le dé [lector] bienintencionado, que no siéndolo, en lo muy consumado buscará defecto que poner»); porque, en suma, «si no lees con buena intención, lo más selecto te parecerá trivial» (Castillo Solórzano, 1639: [4v]), 1631b: [3v] y 1642: [3v]).

Quería que el lector (o al menos su lector ideal) fuera como los personajes del marco de sus novelas, que escuchan los cuentos y, al final de cada sesión, alaban con entusiasmo la habilidad del narrador por tan «gustoso entretenimiento». Castillo construía así a su “receptor ficcionalizado”, inscribiéndolo dentro de la misma élite de los dedicatarios y de los protagonistas de sus relatos. Un público que, como indicó en varios prólogos, era tan entendido y noble que sublimaba la lectura como uno de «los muchos

divertimientos que te ofrece la corte», y a esa ocupación se dedicaba como honrado momento de *otium* «en su retiro» (Castillo Solórzano, 1625b: [7v] y 1629: [4r]).

3.3 *Hacia la consagración*

Desde el periodo valenciano de finales de los veinte, Castillo empezaría a proyectar su figuración como autor afirmado. En la carta introductoria de *Fiestas del jardín* enfatizaba su éxito dentro de un género que había ensayado bastante poco: «las comedias ya han granjeado aplausos en los teatros de España, representadas de Morales, el Valenciano, y Avendaño, autores⁹ conocidos»; mientras que Felipe de Salazar subrayaba en su aprobación el control de esas piezas por su creador: «las comedias son suyas, no solo por haberlas compuesto, sino por no haberlas vendido» (Castillo Solórzano, 1634: [3v]).

Otra técnica de autopromoción consistió en implicar al lector en sus avatares editoriales, adelantándole otros títulos, con vistas a publicitar un catálogo reconocible. Así, en el prólogo del *Lisardo* declaraba: «Este espera en tus manos, para que con él se anime a dar a la estampa la *Huerta de Valencia*, libro de novelas» (Castillo Solórzano, 1629a: [4r]). El tordesillano cumplió su plan y el volumen vería la luz ese mismo año. En el título completo *—Huerta de Valencia. Prosas y versos en las Academias della—* se aprecia otra evidente estrategia comercial y la capacidad de adaptación a las circunstancias para atraer a nuevos lectores. Rubio Árbuez (2017: 49) supone que fue el impresor Sorolla, quien «decidió añadir al localismo generalista del autor (Valencia) una clara alusión propagandística de uno de los fenómenos culturales más importantes de la ciudad, las academias, sabedor de que, con tal proceder, muchos de sus miembros serían también lectores de la obra». El afán de promoción no se limitaba a esta aguda elección del título. En su miscelánea, Castillo ampliaba el abanico de los géneros ensayados, presentándose como escritor multifacético de una obra que, imitando una ficticia academia, juntaba novelas cortas, poemas de temas y géneros distintos y terminaba con una obra de teatro. En suma, ofrecía «una *variatio* [...] que busca, sobre todo, la aprobación de los lectores, con una obra total donde pueden encontrar todo aquello que el mercado editorial les ofrece» (Rubio Árbuez, 2017: 56).

La seguridad adquirida le empujó a tonos más relajados no solo respecto a su público, sino también en otros frentes, que le sirvieron para reivindicar su originalidad. Al principio de su carrera se jactó de su autonomía de los italianos en distintas ocasiones. Conocida es la afirmación de las *Tardes entretenidas* en la que garantizaba que: «ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento, que me corriera mucho de oír de mí lo que de los que traducen o trasladan» (Castillo Solórzano, 1625b: [7v]). Y lo mismo haría Montalbán al prologar *Tiempo de regocijo*: «No te digo que es bueno, porque lo que es tan cierto más debe suponerse que decirse. Solo te digo que es suyo» (Castillo Solórzano, 1627:

⁹ Entiéndase según la cuarta acepción registrada por *Autoridades*: «el que es cabeza y principal de la farsa, que representa las comedias en los corrales o teatros públicos, en cuyo poder entra el caudal que adquiere».

[6v]). Después esta idea se difuminó: evidentemente valoraba que su público había entendido que no se limitó a traducir a los *novellieri*.

También la defensa de la lengua castiza y del justo medio desempeña un papel importante en los primeros años. Los prólogos de alguna de sus colecciones (especialmente *Tiempo de regocijo*) se convirtieron en campo de batalla con Juan de Piña, al que afeó su tendencia culterana (Bonilla Cerezo, 2022: 100 y ss.). Pero en los treinta la disputa perdió su beligerancia y casi nunca volvería a asomarse en sus preliminares (Bonilla Cerezo, 2019). Aventuramos que Castillo quiso tomar claro partido cuando residía en la corte y más necesitaba del respaldo del Fénix.

3.4. *La decadencia*

En el tramo final, la fortuna impresa de Castillo y, de reflejo, la riqueza y el sentido de los paratextos, corrieron parejas al destino de su mecenas don Pedro Fajardo, responsable de la derrota de las tropas de la corona en la Guerra de los Segadores (1640). Según Arredondo (2009: 364-365), la tardía stampa del *Epítome* en 1639, cuyo privilegio se remontaba a cuatro años atrás, se explica por ese acontecimiento y «coincide con un momento difícil de la guerra franco-española, cuando conviene animar a los catalanes para que luchen contra el enemigo extranjero, recordándoles que Pedro III derrotó a los franceses, y que concedió importantes privilegios a Cataluña». La glorificación del conde de Barcelona cobraba, entonces, una clara significación política en la actualidad.

La caída en desgracia de Fajardo afectó también a la miscelánea *Los alivios de Casandra*, publicadas por el catalán Jaime Romeu en 1640. La dedicatoria a Jaime de Híjar terminaría siendo peligrosa a ojos del impresor, dado el compromiso del aristócrata con la política de Felipe IV contra los sublevados (Bresadola, 2020: 19 y ss). Así Romeu, temeroso de enojar a la burguesía condal, decidió lanzar al mercado una segunda emisión, sustituyendo la dedicatoria por otra a Joseph de Ardena de Dernius, afecto a la facción catalanista. Pero las consecuencias del conflicto fueron aún mayores. El pucelano no volvió a publicar obras «altas», o sea, de tema histórico (Arredondo, 2006: 43) y otra señal de su aislamiento se cifra en que sus últimas ficciones salieron desprovistas de composiciones poéticas. En opinión de Arredondo (2009: 365), incluso la vuelta a un género bajo con *La garduña de Sevilla* sería el resultado de ese trauma, ya que se percibe el «desánimo» de la dedicatoria (en la que pide dos veces perdón por «la materia que trata») y el prólogo, cuyo broche vuelve a satirizar con amargura las costumbres de los críticos: «Murmura, mofa, burla, ríe y no dejes cosa sana ni libre, que materia te he dado donde podrás ejercitar tu nociva costumbre» (Castillo Solórzano, 1642: [3v]).

4. CONCLUSIONES

Varios factores contribuyeron al éxito de Castillo: su incuestionable facilidad para la escritura, la sabia dosificación de ese material, repartido en libros con periodicidad

anual (González Ramírez, 2019: 42 y ss.) y la industria para complacer al público con géneros populares pero también eruditos y no faltos de pinceladas locales (en Valencia y Zaragoza) que le dispensaron el aprecio de las élites y apuntalaron su lugar dentro del campo literario (Jiménez Belmonte, 2011: 319; Castillo Martínez, 2018: 413-414). Pero sin duda resultó determinante también su capacidad para promocionar los textos.

Según vimos, su fortuna no pudo separarse de sus vicisitudes vitales, y tampoco de los lances políticos de sus protectores. Cuando falló alguna de estas condiciones, la popularidad de sus obras se vino abajo. Solo *Las harpías en Madrid* y *La garduña de Sevilla* se reeditaron durante el seiscientos, mientras que durante la Ilustración alguna novelita de su repertorio circuló en antologías (González Ramírez, 2013: 166-167). En el siglo XVIII, Pedro Alonso y Padilla resucitaría cuatro volúmenes: *La quinta de Laura* (1732), señalando en la portada que era la «Tercera impresión», aunque se desconozca si existió la segunda; *Aventuras del bachiller Trapaza* (1733); *La garduña de Sevilla* (1733 y 1773) y la *Historia de Marco Antonio* (1736). La importancia del tipógrafo y librero madrileño radica, pues, «en la recuperación de textos desconocidos o descatalogados del Siglo de Oro y, sobre todo, en su afán por darlos a conocer a través de la creación de catálogos publicitarios» (Castillo Martínez, 2022: 193).

Los paratextos de las reimpressiones proporcionan algunas claves sobre los gustos del nuevo público y el espacio de los libros de Castillo en un mercado distinto. En primer lugar, observamos la total supresión de las dedicatorias: al estar la sección liminar más sujeta a las contingencias sociales y políticas de la primera mitad del siglo XVII, carecían de interés fuera de ese contexto. En cambio, Padilla siempre reprodujo los prólogos, que debió de leer como parte integrante de la obra, aunque se centraran en las polémicas de otros tiempos. Es probable que considerase a Castillo como una *auctoritas* dentro del campo literario del Barroco, en virtud de su enorme difusión, y por eso juzgó de alguna utilidad sus diálogos con los lectores. En la *Historia de Marco Antonio* reprodujo incluso el único poema de la edición de 1639 firmado por Sancho de Molina y Soto. Probablemente, Padilla apreció este soneto no tanto por su valor estético, como por contribuir a la mejora del *estatus* de la única obra histórica que imprimió de nuestro polígrafo. Finalmente, se limitó a calcar las aprobaciones del seiscientos, aunque falten las licencias, como las extensas de la *princeps* del *Trapaza*¹⁰.

Los preliminares de las ediciones neoclásicas resultan mucho más parcos: sin duda fruto de la modificación en el gusto estético. Sin embargo, Padilla los redujo también porque no podían conservar el crisol de funciones que le había otorgado el autor en su momento, habiendo perdido sus objetivos más inmediatos. Castillo concibió los preliminares como un microcosmos con una relación osmótica y equilibrada entre sus componentes, viendo en el libro un *unicum* adaptado al efímero contexto exterior, que le empujó a moverse entre el mecenazgo, el prestigio social y el mercado. Aunque

¹⁰ En todos sus preliminares, Padilla introdujo un *Catálogo de libros entretenidos* que engrosaría con los años, aunque solo una parte llegara a realizarse. Además, en *La garduña* añadió «ocho enigmas curiosas», mientras que en el *Marco Antonio* y *La quinta de Laura* incorporó una tabla (con el listado de los capítulos y las novelas, respectivamente), ausentes en la *princeps*, para orientar al lector ahora menos hecho a las laberínticas acumulaciones de argumentos y episodios del autor áureo.

en los siglos siguientes sus esfuerzos en dicha dirección perdieron su primario sentido, todavía hoy vale apreciar la capacidad para convertir su nombre en una marca y asimismo destacar las estrategias para crear un tipo de lector aficionado, que le siguió durante un par de décadas. Por eso podemos pensar que precisamente en esta aguda conciencia de la sociabilidad literaria, incluso más que en sus obras, se radica su modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARREDONDO, María Soledad (2006). «Castillo Solórzano y la mixtura barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*». En Odette Gorsse y Frédéric Serralta (coords.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse-París: PUM, Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 35-51.
- ARREDONDO, María Soledad (2009). «Paratextos: ficción y política en prosas de Castillo Solórzano y Quevedo». En Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (coords.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 353-366.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2012). «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa». *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 2, pp. 243-282.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2019). «Estimaciones gongorinas en la narrativa de Castillo Solórzano». *Criticón*, 136, pp. 211-279.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2022). «Prólogos de ida y vuelta. Juan de Piña, Alonso de Castillo Solórzano, Francisco de Quintana, Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas en el campo literario de Lope de Vega». *RILCE. Revista de filología hispánica*, 38, pp. 81-132.
- BONILLA CEREZO, Rafael y Matteo MANCINELLI (2023). «Historia del texto». En Alonso de Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*. Rafael Bonilla Cerezo y Matteo Mancinelli (eds.). Madrid: Sial Pigmalión, pp. 141-156.
- BRESADOLA, Andrea (2020). «Introducción». En Alonso de Castillo Solórzano, *Los alivios de Casandra*. Andrea Bresadola (ed.). Madrid: Sial Pigmalión, pp. 11-100.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1624). *Donaires del Parnaso*. Madrid: Diego Flamenco.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1625a). *Donaires del Parnaso. Segunda parte*. Madrid: Diego Flamenco.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1625b). *Tardes entretenidas*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1626). *Jornadas alegres*. Madrid: Juan González.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1627). *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*. Madrid: Luis Sánchez.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1628). *Escarmientos de amor moralizados*. Sevilla: Manuel Sande.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1629a). *Lisardo enamorado*. Valencia: Juan Crisóstomo Gárriz.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1629b). *Huerta de Valencia*. Valencia: Miguel Sorolla

[hijo].

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1631a). *Noches de placer*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1631b). *Las harpías en Madrid*. Barcelona: Sebastián de Cormellas.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1634). *Fiestas del jardín*. Valencia: Silvestre Esparsa,
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1637). *Aventuras del bachiller Trapaza*. Zaragoza: Pedro Vergés/Pedro Alfay.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1639). *Epítome de la vida y hechos del inclito rey don Pedro de Aragón*. Zaragoza: Diego Dormer.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1640). *Los alivios de Casandra*. Barcelona: Jaime Romeu.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1642). *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Madrid: Imprenta del Reino/Domingo Sanz de Herrán.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1649). *La quinta de Laura*. Zaragoza: Real Hospital de Zaragoza/Matías Lizau.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2013). *Noches de placer*. Giulia Giorgi (ed.). Madrid: Sial Pigmalión.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2020). *Los alivios de Casandra*. Andrea Bresadola (ed.). Madrid: Sial Pigmalión.
- DELGADO CASADO, Juan (1996). *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*. Madrid: Arco Libros.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2018). «Imitar al que imita. Castillo Solórzano y el *Epítome a la historia de fray Tomás de Villanueva* de Quevedo». *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 22, pp. 413-426.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2019). «La *Arcadia* en el *Lisardo enamorado*: Castillo Solórzano, lector de Lope». *Criticón*, 135, pp. 97-111.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2022). «La novela corta en los catálogos del librero Alonso y Padilla». *RILCE. Revista de filología hispánica*, 38, 1, pp. 191-212.
- CAYUELA, Anne (1993): «La prosa de ficción entre 1625 y 1634: balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla». *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX, 2, pp. 51-78.
- CAYUELA, Anne (2000). «De reescritores y reescrituras: teoría y práctica en los paratextos del Siglo de Oro». *Criticón*, 79, pp. 37-46.
- CAYUELA, Anne (2017). «“He visto gustosamente divertido...”». La literatura ante la censura previa en el siglo XVII». En Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa *et alii* (coords.), *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Venezia: Università Ca' Foscari, pp. 21-48.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2010). *Novelas ejemplares* [1613]. Jorge García López (ed.). Barcelona: Crítica.
- COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos M.^a, Emre ÖZMEN y Pedro RUIZ PÉREZ (2019). «La figuración autorial de Castillo Solórzano». *Criticón*, 135, pp. 5-27.
- COPELLO, Fernando (2001). «La interlocución en prólogos de libros de relatos (1613-1624)». *Criticón*, 81-82, pp. 353-367.
- FESTINI, Patricia (2009). «*Sala de recreación* de Alonso de Castillo Solórzano: apuntes para una teoría de la novela corta». En Mariana Genoud de Fourcade y Gladys Granata

- de Egües (coords.), *Unidad y multiplicidad. Tramas del Hispanismo actual*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo-Zeta Editores, II, pp. 98-104.
- GANDOULPHE, Pascal y Anne CAYUELA (1999). «Littérature et pouvoir: dédicaces et dédicataires dans *Noches de placer*, d'Alonso Castillo Solórzano (1631)». *Bulletin hispanique*, 101, 1, pp. 91-110.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2008). «“Canon” y “campo literario” en los “paratextos” impresos del Siglo de Oro». En José Antonio Calzón García, Begoña Cambor Pandiella et alii (coords.), *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica. Jóvenes Investigadores*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 489-496.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (2009). *Poesía y edición en el Siglo de Oro*. Madrid: Calambur.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2013). «La novela corta del siglo XVII reeditada: el rescate de los *minori* en la *Colección de novelas escogidas, compuestas por los mejores ingenios españoles* (¿1785-1791?)». En José Lara Garrido y Belén Molina Huete (coords.), *La literatura del Siglo de Oro en el siglo de la Ilustración. Estudios sobre la recepción y el canon de la literatura española*. Madrid: Visor Libros, I, pp. 153-180.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2019). «Madrid, 1620. De la carrera editorial al nacimiento de un nuevo escritor: Alonso Castillo Solórzano y la narrativa de su tiempo». *Criticón*, 135, pp. 29-48.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2020). «La novela corta en su campo literario. La legitimación de un género de consumo». En Elena Martínez Carro y Alejandra Ulla Lorenzo (coords.), *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*. Kassel: Reichenberger, pp. 309-338.
- GROUZIS DEMORY, Christelle (2019). «De las *Tardes entretenidas* (1625) a *La quinta de Laura* (1649): apuntes sobre la evolución narrativa de Castillo Solórzano». *Creneida*, 7, pp. 168-187.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier (2011). «De Cleopatra y mecenazgos: la *Historia de Marco Antonio* y *Cleopatra* de Alonso de Castillo Solórzano (Zaragoza, 1639)». En Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (eds.), *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela II, pp. 315-322.
- KING, Willard F. (1963). *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: [s.n.].
- LARRAZ, Fernando (2014). *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Gijón: Trea.
- LEPE GARCÍA, María Rocío (2011). «El último Castillo Solórzano: hacia un modelo innovador del marco narrativo». En Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, II, pp. 347-354.
- MOLL, Jaime (1974). «Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla». *Boletín de la Real Academia Española*, 54, pp. 97-103.
- MONTERO REGUERA, José (2006). «El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)». *Lectura y signo. Revista de literatura*, 1, pp. 165-175.

- MONZÓ RIBES, Clara (2017). «Un dramaturgo en busca de mecenas: escritura y patrocinio en *La fantasma de Valencia* (1634) de Alonso de Castillo Solórzano». En Abel Lobato Fernández, Esperanza de los Reyes Aguilar *et alii* (coords.), *El legado hispánico. Manifestaciones culturales y sus protagonistas*. León: Universidad de León, II, pp. 51-68.
- MONZÓ RIBES, Clara y Félix BLANCO CAMPOS (2022). «*La fantasma de Valencia* y las comedias de *Fiestas del jardín* de Alonso de Castillo Solórzano: hipótesis de datación y circunstancias de representación». *Neophilologus*, 106, pp. 419-432.
- MORELL TORRADEMÉ, Pineda (2002). *Estudio de la obra narrativa de Alonso de Castillo Solórzano*. José María Fernández Gutiérrez (dir.) [tesis doctoral]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- MULAS, Margherita (2020). «Introducción». En Alonso de Castillo Solórzano, *Los amantes andaluces*. Margherita Mulas (ed.). Madrid: Sial Pigmalión, pp. 9-76.
- PACHECO-RANSANZ, Arsenio (1986). «Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, X, 3, pp. 407-421.
- PINTACUDA, Paolo (2017). «La tradición impresa de los *Donaires del Parnaso* (1624-1625)». *Edad de Oro*, 36, pp. 11-28.
- PONTÓN, Gonzalo (2014). «Sebastián de Cormellas, mercader de libros». En Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González (eds.), *La comedia española en la imprenta catalana. Coloquio Internacional*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 15-34.
- PORQUERAS MAYO, Alberto (1957). *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: CSIC.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1990). *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Felipe C. R. Maldonado (ed.). Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2012). *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano. Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2017). «*Huerta de Valencia*: entre la colección de novelas y el cancionero de academia». *Edad de oro*, 36, pp. 45-58.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2000). «Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI». *Bulletin hispanique*, 102, 2, pp. 339-369.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1872). *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*. Valencia: Ferrer de Orga.
- VEGA, Lope de (1989). *La Filomena*. En Lope de Vega, *Obras poéticas*. José Manuel Ble-cua (ed.). Barcelona: Planeta, pp. 515-847.
- VELASCO KINDELÁN, Magdalena (1983). *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- ZERARI-PENIN, Maria (2009). «De la novela. Variaciones sobre algunos títulos del siglo XVII». En Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (coords.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 237-252.

Madrid, 1620. De la carrera editorial al nacimiento de un nuevo escritor: Alonso Castillo Solórzano y la narrativa de su tiempo*

David González Ramírez

Universidad de Jaén

El apogeo de la novela corta, toda vez que Cervantes había puesto «en la plaza de nuestra república» una sugestiva y no poco ambigua «mesa de trucos»¹, llegó en 1620, verdadero *annus mirabilis* de esta moda literaria. Ese año abrió una década decisiva para un género que levantó suspicacias entre los miembros de la Junta de Reformación. Fue ese también el momento que vio nacer al novelista más prolífico del siglo XVII, Alonso Castillo Solórzano, y en el que se concentra la mayor producción de otro Alonso, uno de los principales experimentadores de la prosa barroca: Salas Barbadillo. De la misma forma, fue la década en la que algunos de los dramaturgos que tenían colonizados los corrales de comedias, como Lope de Vega, Tirso de Molina o Pérez de Montalbán, se decidieron a componer novelas (y quién se lo iba a decir a Lope, que nunca *pensó* que el *novelar* entrase en su *pensamiento*). Quiero en este trabajo, en primer lugar, acercarme a ese año de gracia, 1620, para tratar de analizar cómo

* Este trabajo se adscribe al proyecto «La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción» (MICINN. Plan Nacional I+D+i. FFI2015-70917-P), dirigido por S. Pérez-Abadín Barro (Universidade de Santiago de Compostela) y al Equipo de Investigación EI_HUM6_2019, cuyo investigador principal es J. J. Martín Romero (Universidad de Jaén). A algunas cuestiones bibliográficas de la prosa de los años veinte y a Castillo Solórzano en particular le he dedicado un buen manojo de trabajos; el estudio que ahora presento es el resultado por tanto de una década dedicada a asediar el momento cumbre de la narrativa breve del XVII. Por una cuestión de rentabilidad, dado que el artículo abarca varias obras con amplia bibliografía cada una de ellas, remitiré a una selección de apoyos bibliográficos fundamentales sobre el tema que estudio, prescindiendo de otros (incluyendo los míos propios) que merecerían ser traídos a estas páginas. Les agradezco a J. R. Muñoz, P. Festini y M. Piqueras las apreciaciones que le han hecho a este trabajo para mejorarlo.

¹ *Novelas ejemplares*, p. 18.

interpretaron los novelistas de ese periodo —a los que se les ha venido llamando *poscervantinos* desde la crítica decimonónica— la concepción de un género de viejo cuño que Cervantes había en buena medida repristinado; y, en segundo lugar, observar cómo encajan las primeras obras de Castillo Solórzano en este panorama y apreciar aquellas novedades que introduce.

Me voy a centrar en los mecanismos que fueron operando sobre la morfología de un género que partía sin una preceptiva precisa, pero con unos modelos notorios, pues si Boccaccio algo demostró es que bajo la *novella* cabían temas graves y burlescos, y formas que acogían desde la facecia a la historia, en una extensión siempre variable; si pensamos en Cervantes, considérese la diferencia que hay entre *La gitanilla* y *La fuerza de la sangre*, que es más breve que algunas del *Decamerón*, como la del escolar y la viuda (VIII, 7) o la de Alatiel (II, 7)². Al igual que los italianos, que sometieron a la *novella* a un proceso de renovación estructural³, los escritores españoles, cuando se enfrentaron al género, quisieron demostrar su capacidad de innovación y su grado de originalidad a partir de la incorporación de aportaciones personales —que en ocasiones encontraban resonancias en otras tradiciones literarias— que afectaban a la estructura del sistema narrativo al que se acogían.

Fue Cervantes quien, tras acariciar, en la encrucijada de los siglos xvi y xvii, las posibilidades del género —ténganse en cuenta las novelas del código Porras de la Cámara o el mismo *Quijote*—, le da carta de naturaleza y al mismo tiempo lo legitima independizándolo del tradicional marco integrador. El descarte de la *cornice* —ya lo había hecho Timoneda en la tradición española— le otorga a la colección una discontinuidad de la que el lector podría disfrutar; las novelas se podían leer «sueltas». Al mismo tiempo, no estaba haciendo otra cosa sino formar una obra por compendio de obras, al modo de las *partes* que los editores habían ideado para recopilar las comedias de Lope de Vega y que tanta expectación estaba levantando entre los lectores⁴.

*

Se ha recordado mucho la definición de ‘novela’ que Suárez de Figueroa planteaba en *El pasajero* (1617), pero apenas se ha insistido en estas otras palabras de su *Plaza universal de todas las ciencias y artes* (1615). En el Discurso XXXII, dedicado a «los que componen libros», decía lo que aquí traslado:

No es de pasar en silencio el abuso que hoy se tiene de imprimir papelones esterilísimos de todas buenas letras. Muchos (así viejos vanos como mozos ligeros), faltos de experiencia, ciencia y erudición, escriben y publican sobre temas absurdos librazos inútiles, guarnecidos de paja y embutidos de borra, cuyos verosímiles son patrañas; cuyos documentos, indecencias; y cuyo fin, todo mal ejemplo. Dicen ser tales cuentos a propósito para entretener y hacer perder la ociosidad [...] (pp. 398-399)

² Muñoz Sánchez, 2018.

³ Carapezza, 2011; Menetti, 2015.

⁴ Piqueras Flores, 2016b.

Y más adelante, el narrador vinculaba una serie de textos amatorios de origen caballeresco con «las novelas de Boccaccio, de Cinthio o de Cervantes», dando a entender que todos son «dislates lascivos» que tratan de quebrar «la virtud de las mujeres casadas, la castidad de las doncellas y la preciosa honestidad de las viudas» (Discurso LXXII, p. 785).

A Cervantes —mientras sus *Ejemplares* ya circulaban por los tórculos de las imprentas— se le emparenta con un género que estaba bajo sospecha porque había sido señalado por la Inquisición (la traducción castellana medieval del *Decamerón*, como se sabe, fue incluida en el *Índice* valdesiano del 59 y hasta el siglo XIX esta obra de Boccaccio no volvería a ser traducida). Suárez de Figueroa expresaba una opinión mantenida por el sector eclesiástico que acabó, tras intensas polémicas, con la propuesta en 1625 de la Junta de Reformación al Consejo de Castilla para que no se concediesen licencias. Este hecho provocó que el paratexto de las colecciones de novelas se convirtiese en algunos casos en lugar de reivindicación y defensa del arte del novelar.

En el año 1620 se da una suerte de prisas y prosas en la corte de los Austrias; una carrera literaria que también fue acompañada de una carrera editorial de libreros y editores, en la que Alonso Pérez ganó por la mano a sus compañeros del gremio. Ven la luz cuatro obras que a su modo serán cuatro propuestas estéticas que marcarán un patrón y definirán la evolución del género (una quinta, acabada ese año, se publicará dos más tarde); las colecciones a las que me estoy refiriendo son las de Cortés de Tolosa, Ágreda y Vargas, Liñán y Verdugo, Salas Barbadillo y Lugo y Dávila⁵.

CORTÉS DE TOLOSA O LA RENOVACIÓN LÉXICA⁶

Cortés de Tolosa tuvo un modo de entender la novela corta diferente al de sus contemporáneos al menos por dos razones. En primer lugar, para él esta se comprende como apéndice, como añadido de un libro mayor. Su intento era presentarse en público como continuador del *Lazarillo*, pero entendió que la novela podía funcionar como suma y complemento. De las cinco novelas que publica en esta colección, hay que destacar que cuatro de ellas ya fueron anticipadas en sus *Discursos morales* (Zaragoza, 1617)⁷. Con esta maniobra, Cortés de Tolosa trató de evitar que sus novelas, ya difundidas, cayesen en el olvido; ahora (considérese que habían salido en el reino de Aragón) tenía la oportunidad de ponerlas en circulación en el mercado madrileño, donde el género era centro de interés en las academias. Es sintomático que en este

⁵ He querido respetar, al dar este orden, las fechas de los primeros documentos expedidos (aprobaciones). La colección de Lugo y Dávila, aunque se publicó en 1622, tenía las licencias concedidas en 1620 y no se imprimió por las peripecias profesionales en las que se vio envuelto su autor, como sucintamente comentaré.

⁶ Juan Cortés de Tolosa, *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1620. Todos los documentos legales fueron concedidos a lo largo de 1619 (fray Alonso Remón firmó su aprobación el 27 de abril, mientras que la tasa y el privilegio se dispensaron en el mes de diciembre), por lo que la obra saldría en los últimos días de 1619 o en los primeros de 1620. Fray Alonso Remón justifica que pese a ser un libro de entretenimiento, en este caso se trata de una obra instructiva y moralizadora: «aunque es libro de entretenimiento, no tiene cosa que ofenda las buenas costumbres, antes debaxo de los cuentos y novelas que en él se refieren, enseña a desengañarse de los engaños deste mundo» (cito por la edición de Sansone, 1974, p. 3).

⁷ Esta obra apareció con un poema laudatorio de Salas Barbadillo, como gesto de agradecimiento por el que Cortés de Tolosa compuso para aderezar los preliminares de *Corrección de vicios* (1615).

movimiento de recuperación y actualización Cortés de Tolosa —quién sabe si esta idea partió de Alonso Pérez— se preocupase por resaltar en la portada que junto al *Lazarillo* se publicaban «otras cinco novelas»; si en 1617 no se hacía mención alguna en esa misma parte del libro, ahora no se podían desaprovechar los elementos de enunciación del texto para potenciar una información clave⁸.

Tema y estilo, en segundo lugar, son los principales aspectos sobre los que trabaja Cortés de Tolosa, para quien la novela corta aparece como una modalidad ligada de algún modo a la narrativa picaresca. Parece claro que sus novelas fueron un campo de experimentación para preparar esa continuación del *Lazarillo*, como lo pudo ser para Castillo Solórzano *El proteo de Madrid* cuando ensayó con un esqueje de novela picaresca, o cuando eligió en exclusividad la temática apicarada para *Las harpías en Madrid*. Cortés de Tolosa se nos presenta como un escritor que renunció prácticamente a la variedad temática. Desde el punto de vista léxico, sus novelas quisieron aportar una renovación lingüística; con ellas se metió de lleno en la discusión sobre la lengua culta, que tantas tensiones suscitó en la primera mitad del siglo⁹. El autor del *Lazarillo de Manzanares* escribe con un estilo pretendidamente oscuro y con una sintaxis verdaderamente enrevesada. La trama, los personajes, los escenarios, etc., quedan supeditados a una lengua tortuosa donde no es raro que al lector se le escape el sentido del texto y acabe perdiendo por momentos la atención sobre la narración.

ÁGREDA Y VARGAS O UN MODELO «A LA CERVANTINA»¹⁰

La colección de Ágreda y Vargas es la única de las que abordaré que conoció la reedición inmediata (Valencia y Barcelona). Este éxito da cuenta de que los editores habían advertido una clara vinculación con la obra de Cervantes, que a esa altura contaba con un buen puñado de ediciones salidas de diferentes imprentas¹¹. Entiendo que Ágreda no solo se benefició del filón editorial de las *Novelas ejemplares* al colocarse en la portada el término de referencia, ‘novelas’, sino que fue también la primera colección original que surgió en esa década y de algún modo ganó por la mano a sus principales competidoras. Estas apreciaciones se ven reforzadas por el título con el que se tradujo la colección al francés (por Baduin) solo un año más tarde: *Nouvelles morales, en suite de celles de Cervantes*¹².

⁸ Sospecho que Cortés de Tolosa tuvo dos «carreras»; la primera, por conseguir que sus novelas no perdiesen ventaja con las colecciones de otros autores que estaban en preparación; la segunda, por adelantarse a la *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna, que se publicó en París (donde estaba afincado) también en 1620. Me resisto a creer que más de medio siglo después de salir la primera parte del *Lazarillo* fuese fortuito que apareciesen dos continuaciones en un mismo año.

⁹ Bonilla Cerezo, 2005.

¹⁰ Diego Ágreda y Vargas, *Novelas morales útiles por sus documentos*, por Tomás Junti, impresor del rey nuestro señor (suponemos que a su costa), Madrid, 1620. En ese mismo año también apareció en Valencia (Juan Chrisóstomo Garriz, a costa de Felipe Pincinali) y en Barcelona (Sebastián de Cormellas, y a su costa); de esta última existe una emisión, con portada rejuvenecida y fecha de 1621 (ya advertida por la crítica). Destaco aquí, para insistir en la vinculación entre los autores que analizo, que Ágreda y Vargas se encargó de firmar una de las aprobaciones de *Fiestas de la boda de la incansable malcasada* (1622) de Salas Barbadillo.

¹¹ Sánchez, 1982.

¹² Como ya se sabe, el francés fue la primera lengua a la que fue traducido Cervantes; allí aparecieron, en 1608, dos traducciones de *El curioso impertinente* (una, bilingüe, al cuidado de Nicolás Baudouin, y otra

Sus novelas son, según reza el título, «útiles por sus documentos», y ‘documento’ significa, según nos recuerda M.^a Soledad Arredondo, «doctrina, enseñanza, aviso o consejo para no cometer yerro»¹³. Sus moralidades, a modo de avisos, aparecen como colofón de cada novela, y en ellas Ágreda y Vargas recalca el mensaje «ético» de cada pieza¹⁴. Valga aquí este ejemplo, tomado de la novela quinta:

Acrecentándose esta por los amables lazos del matrimonio y ella ocupada en su crianza y gobierno, fue un ejemplo de virtuosas casadas [...]. En el deseo que don Pablo muestra de casarse y de acrecentar con su grado nobleza se advierte a los que la han menester que confine más de su afabilidad [...]. Las burlas que su mujer y criado le hicieron nos muestran que en queriendo los hombres salirse del camino de la razón es forzoso ser juzgados por locos [...]. Las burlas que hizo doña Adriana al marido nos enseña lo que puede la fuerza de las sinrazones [...]. Y en el criado y su poca fidelidad se nos enseña lo poco que hay que fiar [...]. La necia piedad de los vecinos nos advierte que si no se usan con prudencia las más piadosas acciones [...]. Olvidar el amante con tanta facilidad sus deseos [...] enseña a los ministros [...] que cuando eran hombres particulares tuvieron algunas mocedades; es bien que en teniendo mano en la República, olviden lo pasado y den buen ejemplo (*El daño de los celos*, pp. 237-239).

Esta insistencia en el sentido instructivo de sus narraciones se repite en cada una de ellas, con lo que Ágreda y Vargas pretende desvincular al género de la pátina de inmoralidad que venía arrastrando y contra la que se había manifestado la doctrina contrarreformista.

La praxis de la narración está en consonancia con la teoría del discurso que manifiesta Ágreda y Vargas en el prólogo; en ese apartado nos avisa de que «[...] es la novela narración cuyo principal intento ha de ser, con la cubierta de agradables sucesos, de honestas e ingeniosas ficciones, advertir lo que pareciere digno de remedio, llevando el que escribe puesta la mira solo en el aprovechamiento del lector» (1620: f. 5). Si leemos con atención las *Novelas* de Cervantes, parece evidente que tal recurso lo aprendió Ágreda y Vargas de esta colección. En las narraciones de Cervantes el término *ejemplar* —ejemplo, ejemplaridad, etc.— aparece raramente, pero siempre que salta en el texto es en algunas glosas que el narrador coloca —*intercolumnios*, que diría Lope— en los que se vela por el aprovechamiento de las novelas¹⁵.

Con la colección de Ágreda y Vargas nos situamos ante una clara continuación del modelo cervantino (al que no cita explícitamente, como recordó Arredondo, lo que hace que interpretemos tal escamoteo de la fuente como una delación) en el modo de visibilizar la ejemplaridad de las novelas. Pero si atendemos a la estructura, también reconoceremos una deuda importante con la colección de 1613, pues sus novelas

como apéndice de *La silva curiosa* de Julián de Medrano, cuyo responsable fue César Oudin). Véase Inamoto, 2008.

¹³ Arredondo, 1989, p. 82.

¹⁴ Arredondo, 1989, p. 86.

¹⁵ Este procedimiento se detecta en algunas de las novelas de la colección de 1613, como *El celoso extremeño* o *La española inglesa*, pero previamente lo usó Cervantes en *El curioso impertinente*. En la tradición italiana, este recurso hunde sus raíces en el *capolavoro* de Boccaccio, donde el narrador escoge sutilmente una terminología ligada al didactismo. Véase González Ramírez, 2018.

aparecen sueltas, como en procesión de disciplinantes, sin argumento que las comprenda todas —como ironizaba Tirso—, y sintomáticamente su número es doce, con un prólogo, según el modelo de las *Ejemplares* (aunque quizás también recuerdo de las *partes* de comedias, cuyo número desde la primera de Lope, en 1604, era doce). Podríamos entender, por tanto, que con Ágreda y Vargas tenemos un modelo de colección «a la cervantina».

LIÑÁN Y VERDUGO O LA NOVELA COMO ESCARMIENTO ¹⁶

En relación a la difusión de esta obra, aparecida en los meses finales de 1620, hay que advertir, de entrada, que existe una emisión de la *princeps* con distinto título aparecida supuestamente en 1621. A diferencia del caso comentado de Ágreda y Vargas, el libro de Liñán aparece con un título menos barroco que el anterior, aun manteniendo lo esencial: *Avisos de los peligros que hay en la vida de corte. Novelas morales y ejemplares escarmientos*. Se resalta que se trata de un libro de avisos cortesanos, tan en boga en esos años —solo hay que pensar en lo que llegará inmediatamente después con Pellicer o Barrionuevo—, pero la voz ‘novela’, vinculada a la moralidad y ejemplaridad, resiste a la criba que se hace. Frente a los *desengaños amorosos*, aquí el lector encontrará unos *desengaños cortesanos*.

Liñán (un seudónimo que podría encubrir la firma del mercedario Alonso Remón, que firmó censuras para varias de las obras que estoy analizando) apostó por un modelo alternativo. Recuperó la *cornice* italiana, el modelo de relatos enmarcados, pero le dio un sesgo diferente; no fingió una enfermedad, ni un viaje, ni una peste, ni días de carnestolendas; su propuesta se acerca más a la tradición del diálogo catequístico. El título ya remarca el sentido admonitorio de su obra: guiar, avisar, enseñar y advertir. Traigo de nuevo a colación a Suárez de Figueroa para recordar que en *El pasajero*, cuando uno de los dialogantes comentaba las particularidades de las novelas, se decía que «[...] tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o escarmiento» (p. 55). Tenemos de nuevo una obra que conjuga utilidad —en los avisos— y deleite —en las novelas—; ensaya en último término con un paradigma narrativo que se asemeja a la mixtificación de avisos y novelas que planteó Salas Barbadillo en su *Corrección de vicios* (1615), y que seguirán, *mutatis mutandis*, solo unos años después Lugo y Dávila en su *Teatro popular* (1622) y Matías de los Reyes en *El curial del Parnaso* (1624)¹⁷. Los avisos están empedrados de citas (muchas provenientes de fuentes de segunda mano), una marca de erudición que también veremos en el *Teatro popular* (1622) de Lugo y Dávila, y hasta en las dedicatorias de las novelas contenidas en *Sucesos y prodigios de amor* (1624) de Pérez de Montalbán (y que ya aparecían, por cierto, en *Noches de invierno*, de Eslava, obra publicada en 1609).

¹⁶ Antonio Liñán y Verdugo, *Guía y avisos de forasteros, adonde se les enseña a huir de los peligros que hay en la vida de Corte; y debajo de novelas morales y ejemplares escarmientos, se les avisa y advierte de cómo acudirán a sus negocios cuerdamente*, viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Silis, Madrid, 1620. En 1635 el libro se volvió a editar en Valencia, Silvestre Esparza, a costa de Juan Sanzonio.

¹⁷ En el prólogo, Matías de los Reyes dice lo que copio: «Estos avisos remití desde el Parnaso de mi estudio [...] es solo mi intento comunicar algunos de sus agudos conceptos a nuestra lengua, episodizados con las novelas que los enlazan» (h. 5v).

La colección se compone sobre el esquema clásico del diálogo catequístico en torno al eje maestro-discípulo. Liñán utiliza como resorte el encuentro entre un Maestro, dos cortesanos —que cumplirán el rol de *domandatori*— y un recién llegado a la corte (pretendiente), al que le enseñarán, como primerizo que es, sus peligros —para que los huya— y cómo debe encaminarse a sus negocios¹⁸. Tenemos aquí caracterizadas las figuras del pretendiente y del pleiteante censuradas con especial acritud desde los textos de Guevara (ya se ve en el *Aviso de privados* o en el *Menosprecio de corte*) hasta los de Quevedo o Zabaleta. Durante una tarde, varios cortesanos darán una serie de *avisos* (la doctrina, la enseñanza) que serán ejemplificados con *escarmientos* (las novelas, los cuentos). Todo el material narrativo se orienta a la configuración de una carta de navegar que encamine al fiel cristiano a evitar los daños de la ociosidad (en la línea de lo que había planteado ya en 1614 Pedro de Guzmán en su libro *Bienes de el honesto trabajo y daños de la ociosidad en ocho discursos*).

En la obra de Liñán y Verdugo, que ofrece un ejemplo manifiesto de la pervivencia del diálogo en el XVII y su fusión con la novela corta (al modo de las *Noches de invierno* de Eslava), encontramos una vez más el ajuste de la narrativa breve a un programa ideológico. Liñán aprovechó el enmarque que le proporcionaba el *Decamerón* y sus derivados, incluyó a cuatro interlocutores y dispuso un texto en el que hilvanó catorce novelas para concienciar sobre los riesgos de la corte y combatir el parasitismo social¹⁹.

SALAS BARBADILLO O LA EXPERIMENTACIÓN²⁰

Al igual que la *Guía* de Liñán, *Casa del placer honesto* tuvo que salir en los meses finales del año. Salas había cumplido un papel esencial en la narrativa del XVII²¹; publicó varias colecciones de novelas tras ver la luz la de Cervantes y fue un gran renovador del género. Sus obras siempre guardan alguna novedad y podríamos decir que, en un momento seminal para la nueva novela corta española, Salas no se acomodó en los convencionalismos de esta modalidad narrativa; en cada libro fue experimentando nuevos modos de comprender y explicar la novela. Uno de ellos, *Corrección de vicios* (1615), será un referente para una de las vías del género: por un lado, es la primera

¹⁸ En la primera novela de *Corrección de vicios*, en verso, Salas Barbadillo plantea el caso de un pretendiente que se deja arrastrar por las tentaciones cortesanas; en la tercera se narran los engaños que sufre un desprevenido en la corte por dos garduñas. En líneas generales, esta obra de Salas Barbadillo adelanta muchos elementos, en relación a los peligros de la corte, que ampliará después Liñán y Verdugo.

¹⁹ Las piezas que se incluyen bajo el rótulo «novela y escarmiento» a veces no alcanzan esta categoría; algunas son puros cuentos, de escasas páginas, lo que supone por otra parte un elemento interesante sobre lo que se entendía desde la práctica literaria por *novela*.

²⁰ Salas Barbadillo, *Casa del placer honesto*, viuda de Cosme Delgado, a costa de Andrés de Carrasquilla, Madrid, 1620. La colección fue reeditada en 1624 en Barcelona, por Sebastián de Cormellas y a su costa.

²¹ La obra de Salas Barbadillo supone un nexo fundamental entre la colección de Cervantes y las que irrumpen en 1620, una horquilla en la que aparecieron otras colecciones de narrativa breve (Muñoz Sánchez, 2014 y 2018; Piqueras Flores, 2016a). A partir de los importantes trabajos de García Santo-Tomás (2008; véase su edición de *Don Diego de Noche*, 2013) esta figura está recibiendo el tratamiento que merecía desde hacía años; los trabajos doctorales de López Martínez y Piqueras Flores ya están dando frutos en forma de ediciones (edición de *El caballero Puntual*, 2016) y estudios monográficos (López Martínez, 2014; Piqueras Flores, 2018, por destacar un par entre varios); en el año que corre aparecerá una edición moderna de *Corrección de vicios*, en una labor conjunta que estamos desarrollando Piqueras Flores y yo.

colección tras la de Cervantes en la que se emplea el marco y, por otro lado, se utiliza la novela con un sentido de escarmiento, con un tono admonitorio. Piqueras Flores²² ha remarcado que 1620 es una fecha singular en la trayectoria de Salas, pues además de *Casa del placer honesto* (que contiene seis novelas), salen de la imprenta *El sagaz Estacio*, *marido examinado*, *El caballero perfecto*, *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* o *El gallardo Escarramán*.

Estando en el Tormes, «una tarde de abril amenísima entonces en sus alegres campos albergó en ellos a cuatro caballeros andaluces primogénitos de sus casas [...]. Vámonos a la corte y vivamos allí con los alimentos y socorros, que es fuerza que nos envíen nuestros padres, en apacible y no escandaloso deleite fundaremos una casa que intitularemos del placer honesto» (ff. 1-2). Cuatro jóvenes —se repite el mismo número de participantes que en la *Guía*, pero también que en otros diálogos coetáneos como *El pasajero* de Suárez de Figueroa— se trasladan a la Corte para originar una academia literaria, con unas «constituciones» por las que se tendrá que regir. Estamos ante la primera de las colecciones que ficcionaliza una reunión académica²³. Esta configuración será una de las fórmulas a las que acudirán algunos escritores para poder armonizar piezas dramáticas, poéticas y narrativas sin que el andamiaje estructural se vea resentido. Así lo encontraremos, por ejemplo, la *Huerta de Valencia* (1629) de Castillo Solórzano, las *Academias del jardín* (1630) de Polo de Medina, las *Auroras de Diana* (1631) de Castro y Anaya o el *Para todos* de Montalbán (1632).

En cuanto a la morfología, Salas Barbadillo encontró una fórmula por la que discurrió parte de las colecciones de novelas en el XVII, pues la concepción del marco permitía agavillar textos de naturaleza diversa; de hecho, ya la narración breve deja de ser el género principal, lo que también abre un camino para nuevas experimentaciones en el que funcione el marco, pero donde las piezas dramáticas y poéticas se entremezclen en porcentajes similares o incluso mayores; esta tendencia, la de buscar la variedad en la unidad, forma parte del espíritu del manierismo y escritores como Lope o Tirso trabajarán por buscar modelos alternativos donde fraternicen los tres grandes géneros.

LUGO Y DÁVILA O LA PRECEPTIVA DE LA NOVELA²⁴

Aunque publicado en 1622, *Teatro popular* de Lugo y Dávila estaba acabado y con las licencias concedidas entre octubre y diciembre de 1620; un viaje del autor a América, lugar al que salió para gobernar Chiapas, hizo que la obra quedase inédita hasta que su hermano Dionisio, cuya dedicatoria firma en junio de 1622, la mandó a la imprenta; es también este quien redacta el prólogo y explica que el texto lo dejó su hermano en sus «manos no tan castigado y corregido como él quisiera»; si bien, se decidió a editarlo tras

²² Piqueras Flores, 2018.

²³ Sánchez, 1961; King, 1963.

²⁴ Francisco Lugo y Dávila, *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, afectos, costumbres, y pasiones del ánimo, con aprovechamiento para todas personas*, por la viuda de Fernando Correa Montenegro, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1620 (algunas novelas fueron traducidas al francés y publicadas en París en la antología de novelistas españoles que preparó Lancelot en 1628). Entre los textos laudatorios, encontramos dos compuestos por Salas Barbadillo y Pérez de Montalbán.

hacer una consulta entre los amigos²⁵. Aunque Lugo y Dávila perdió la carrera con sus contemporáneos por sus circunstancias personales, su planteamiento narrativo hay que encuadrarlo en la misma fecha que los demás: 1620.

La obra se construye como un diálogo narrativo, al igual que la *Guía y avisos de forasteros*, donde tres amigos, «huyendo el ocio (raíz de los vicios), se juntaban a tener apacibles ratos en el jardín de Celio» (p. 61)²⁶, que funciona como lugar arcádico donde poder tratar sobre diferentes temas sin molestias²⁷. Acuerdan dar «principio al entretenimiento concertado, ocupando las tardes en referir cada uno de los tres una novela, explicando el lugar curioso que ocasionare la conversación, pues así conseguiremos el precepto de Horacio, acertando en mezclar lo útil con lo deleitoso» (p. 63); una máxima que figuraba, esta vez en latín, en la portada de la obra de Liñán y Verdugo: *Omni tulit punctum qui miscuit utile dulci*.

En total, la colección acoge ocho novelas, y la principal novedad que introduce en su texto Lugo y Dávila es la teorización que realiza sobre el género, principalmente en el proemio (primer nivel) y en la introducción (segundo nivel)²⁸. Fabio le solicita a Celio, «como tan versado en todas las buenas letras que pide la curiosidad, nos dé a entender qué es fábula, quién sus inventores, qué género de fábula es la novela, qué partes requiere tener y qué preceptos se deban guardar y de qué utilidad sean, porque sabido el camino se errara menos veces» (p. 64). Ha sido señalada la *Filosofía antigua poética* (1596) del Pinciano como «el principal elemento intertextual sobre el que se construye la propuesta»²⁹.

Para Lugo y Dávila, la idea cifrada en el título («teatro popular») se identifica con «una república [...], donde siempre están representando admirables sucesos, útiles los unos para seguirlos, útiles los otros para huirlos y aborrecerlos» (p. 58); las novelas, por tanto, se construyen desde la referida dicotomía horaciana utilidad/deleite (a la que volveré cuando trate sobre Castillo Solórzano), pero siempre contemplando los dos fines que Suárez de Figueroa había apuntado ya: imitación/escarmiento. En relación al provecho, Lugo y Dávila comienza cada novela según las remataba Ágreda y Vargas: subrayando el didactismo. La novela tercera, *De las dos hermanas*, arranca así:

Enseña cuánto dañan a las mujeres los trajes y acciones libres, aunque las costumbres sean virtuosas, y cuán poco aprovecha la ceremonia, ni el hábito honesto, para encubrir las falacias en las obras, y cómo aquellos fines que se pretenden por malos medios, deseando defraudar al

²⁵ Uno pudo ser Salas Barbadillo; en 1615 salió un escrito de Lugo y Dávila al frente de *Corrección de vicios* (previamente había firmado los prólogos de otras dos obras suyas: el poema épico *Patrona de Madrid restituída*, editado en 1609, y la versión definitiva de *La hija de Celestina*, que acabó titulando *La ingeniosa Elena* y publicó en 1614), mientras que Salas preparó una alabanza del autor que apareció en *Teatro popular*.

²⁶ Sigo la edición moderna de Arcos Pardo (2009), pero modernizo las grafías que no tienen valor fonético.

²⁷ Copello, 2010.

²⁸ Aunque el discurso apologético de Maximiliano de Céspedes en la *Guía y avisos de forasteros* de Liñán (pp. 162-164) tenga una finalidad distinta, también funciona como un primer nivel metatextual; le sigue la introducción (el marco, donde aparecen los avisos) y finalmente los escarmientos (las novelas), respetándose así los tres niveles narrativos que encontramos en Lugo y Dávila.

²⁹ Festini, 2018; es imprescindible también el trabajo de Bonilla Cerezo (2011).

prójimo, resultan (sin valer la astucia) en mayor daño en lugar del pretendido aprovechamiento (p. 125).

Lector de Cervantes³⁰, su colección se ve marcada por un prurito de erudición desde su inicio; no solo por las citas de autoridad y el material libresco que se intercalan en los dos primeros metatextos (proemio e introducción), sino también porque cada novela es inaugurada con una cita que servirá de resorte para elegir el tema de la novela, y en estas encontramos abundantes referencias de autores clásicos. Para Lugo y Dávila, que se acogió al modelo de la colección encuadrada, la novela supuso un intento de reflexión teórica; trató de ofrecer una sintética preceptiva sobre el género, no intentada en España hasta entonces (mientras que en Italia a mediados del xvi Bonciani y otros ya lo habían hecho³¹).

DE 1620 A UN NUEVO NOVELISTA: CASTILLO SOLÓRZANO EN SU CAMPO LITERARIO

Básicamente, como apuntó Rabell y recordó Bonilla Cerezo³², existieron «dos “artes nuevos” de hacer novelas», divididos por la elección del marco aglutinador o su exclusión. Estos modelos a su modo fueron complementados por otros dos que serán cruciales en la narrativa de los años veinte: los de Lope y Tirso, dos escritores que pertenecían al mismo *campo literario*³³ que Castillo Solórzano y para quien, dicho sea de paso, emitieron aprobaciones (*Donaires del Parnaso*, la obra con la que Castillo se presentó en sociedad, llevaba documentos firmados por ambos). Por las fechas en las que aparecieron las cinco obras comentadas, Lope y Tirso estaban preparando sus apuestas literarias; querían hacer fortuna también con la novela y probaron suerte con dos fórmulas contrapuestas (o complementarias, según se mire) que enriquecían los programas que estaban ya sobre la mesa. No llegaron a tiempo a 1620, momento de consagración de la novela corta, pero solo un año después estaban pidiendo licencias para publicar sus obras.

La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos (1621) salió en dos ciudades distintas (una de ellas Madrid); se trata de una propuesta arriesgada por un autor ya instaurado en la escena literaria. Lope le da una vuelta de tuerca a la novela corta; la inserta en una colección miscelánea en la que conviven piezas prosísticas y poéticas³⁴. Se ha comentado que aunque aparentemente no existe una estructura cohesionadora,

³⁰ Su novela titulada *El andrógino* —ya ha sido señalado por la crítica— permite trenzar una serie de relaciones intertextuales con *El celoso extremeño* cervantino.

³¹ Vega Ramos, 1993; Bonilla Cerezo, 2011.

³² Rabell, 1992; Bonilla Cerezo, 2010, p. 18.

³³ La noción de ‘campo literario’ fue fijada por Bourdieu (2002) para explicar —y reduzco a la quintaesencia un concepto que es mucho más complejo— cómo los textos literarios forman parte de un sistema en el que existen relaciones de poder, de estrategia e intereses; en este orden estructurado, cada obra se distingue guardando una posición que, a un mismo tiempo, la vincula y separa del resto.

³⁴ En la tradición literaria española, para buscar un conjunto de piezas de diversos géneros (sin contar con el dramático), habría que remitirse al *Inventario* de Alonso de Villegas, una antología de versos que contiene una novela corta, *Ausencia y soledad de amor*, y una versión del *Abencerraje* distinta a las conocidas, que se añadió a última hora a modo de colofón para mejorar las opciones de venta del cancionero (Torres Corominas, 2008).

«Lope se preocupó —seguramente *a posteriori*— de proporcionar un marco que abriera y cerrara la obra, a la manera de los cancioneros petrarquistas»³⁵. Presentó los poemas mitológicos pero incluyó *Las fortunas de Diana* junto con un *Discurso de la nueva poesía* y otros versos. A lo que me interesa, el criterio que rige la colección es el de la *variatio* (con Serafino Aquilano de fondo): «[...] y formado de varias partes un cuerpo quise que le sirviese de alma mi buen deseo. Pienso que no perderá por la variedad, de que tanto se alaba la naturaleza» (*La Filomena*, s. p.). No obstante, la pieza narrativa tiene su propio marco en el diálogo entre el narrador y la narrataria, sin duda una de las grandes originalidades de Lope. Al buscar en su proyecto literario el hibridismo de géneros, Lope persigue también un modelo anticervantino. El plan literario fue continuado en *La Circe* (1624), donde incluyó tres novelas nuevas.

Los *Cigarrales de Toledo*, aunque salió algo más tarde (1624), contiene aprobaciones de 1621 (el propio Tirso se quejó en la dedicatoria de este retraso: «ocho meses ha que estoy en las mantillas de una imprenta»³⁶). La obra alberga poemas laudatorios —por insistir en las relaciones literarias y de poder— de Lope de Vega y Castillo Solórzano. Tirso planteó un modelo diferente; fue en su prólogo, al prometer varios proyectos en fárfara —la segunda parte de los *Cigarrales* o las *Doce comedias*—, donde dejó aquellas palabras tan recordadas: «También han de seguir mis buenas o malas fortunas, *Doce novelas*, ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras como procesión de disciplinantes, sino con un argumento que lo comprenda todo»³⁷ (p. 108). En los *Cigarrales*, obra que posiblemente estaba concebida en un proyecto mayor que dejó inconcluso, incluyó Tirso únicamente una novela corta: *Los tres maridos burlados*, de un éxito inusitado que se ha mantenido hasta el siglo xx (pensemos en la recreación teatral de Dicenta)³⁸. Se acogió el mercedario al modelo de estructura envolvente, en la que su obra queda «organizada en una unidad completa, de la que forman parte estructurante las narraciones, los poemas —cantados o declamados— y las comedias»³⁹. Años más tarde, su *Deleitar aprovechando* (1634) continuará este modelo, insertando tres novelas; de las «*Doce novelas*» prometidas no hemos sabido nada...

El año en el que Tirso publicó sus *Cigarrales* y Lope *La Circe* encontramos otro repunte importante del género (antes, Céspedes y Meneses publicó sus *Historias peregrinas y ejemplares*, 1623). Ven la letra de molde, todas en Madrid, las novelas de Camerino, De los Reyes, Montalbán y Piña, amén de una suelta de Moreno⁴⁰. Este es el escenario inmediato con el que se encuentra Castillo Solórzano, cuya primera colección, *Tardes entretenidas*, se publica con seis novelas en 1625, año en el que la Junta de Reformación propuso prohibir comedias y novelas. Como explicó Moll (1974), «[n]o

³⁵ Campana, 2000.

³⁶ Logró sacar el libro en cualquier caso antes de la prohibición de 1625, que fue determinante para él, pues se vio sin la posibilidad de publicar nada durante ese periodo. Véase González Palencia, 1946.

³⁷ Cito por la edición de Vázquez Fernández (1996).

³⁸ Aunque de una condición diferente, Salas Barbadillo compuso por esos años otra colección, *Fiestas de la boda de la incansable malcasada* (1622), que, además de poemas y varias comedias en prosa, contenía una única novela.

³⁹ Vázquez Fernández, en la introducción a su edición de *Cigarrales*, p. 49.

⁴⁰ En 1624 también aparecen en Madrid las *Noches claras* de Faria y Sousa, obra más vinculada con los libros de erudición (*Noches áticas*) que con las colecciones de novelas, pero que encuentra similitudes con las fórmulas que se están empleando en estas últimas (Montero Reguera, 2006).

hay necesidad de dictar ninguna pragmática ni decreto, pues en manos del Consejo de Castilla está el conceder las licencias de impresión». Desde este momento, los escritores sortearon como pudieron las trabas administrativas; unas colecciones se imprimieron fuera del ámbito jurisdiccional de Castilla, aunque la mayoría contó con la connivencia de los censores, pues Madrid continuó siendo el epicentro literario y editorial⁴¹.

Paradójicamente, es precisamente en ese *tempus horribilis* para la novela cuando Castillo Solórzano ve nacer y crecer su producción novelística⁴². Quiero, en un volumen monográfico como este en el que se abordarán detalles de la narrativa de Castillo, ofrecer algunos apuntes que expliquen el entronque de ese autor con los modelos predecesores y las novedades que ofrece. Por ceñirme a los años veinte, tendré en mente ahora principalmente las cuatro obras que Castillo publica en esta década (las tres primeras aparecidas en Madrid y costeadas por Alonso Pérez), concentradas todas en el segundo quinquenio. Aunque el lector las conoce de carrerilla, recuerdo sus datos:

1. *Tardes entretenidas*, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1625.
2. *Jornadas alegres*, Juan González, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1626.
3. *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, Luis Sánchez, a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1627.
4. *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las Academias della*, Miguel Sorolla (y a su costa), Valencia, 1629.

En primer lugar, en relación a la *cornice*, Castillo no prescinde del encuadre boccacciano. Se le ha imputado cierta debilidad a la hora de preparar estos marcos, pues no se esforzaba en buscar motivos originales que justificasen la reunión —lo recordaba G. Giorgi hace poco al estudiar las *Noches de placer*⁴³—, valiéndose en este caso de los ya tradicionales: el retiro (Boccaccio, Margarita de Navarra, etc.), el viaje (Chaucer, Timoneda, Salazar —a quien no pudo haber leído—, etc.) o un momento celebrativo del año (Grazini, Straparola, etc.)⁴⁴. Por otro lado, Palomo detectó «la escasa, por no decir inexistente, relación entre el marco y las unidades narrativas que parece querer armonizar», destacando además que en la *Huerta de Valencia* la precisión de detalles en la descripción de los narradores —edad, estado, etc.— no tiene implicaciones sobre las novelas contadas⁴⁵.

⁴¹ Esta permisividad con ciertos autores trató de repararse promulgándose una pragmática en 1627, en la que se planteó que «se ponga particular cuidado y atención en no dexar que se impriman libros no necesarios o conuenientes, ni de materias que deuan o puedan escusarse o no importe su lectura, pues ya ay demasiada abundancia dellos» (Moll, 1974). Véase también el inteligente trabajo de Cayuela (1993).

⁴² La bibliografía de Castillo Solórzano más completa se puede ver en el exhaustivo trabajo de Bonilla Cerezo (2012).

⁴³ En su ed. de la obra, 2013, p. 14.

⁴⁴ Matizo, aunque sea en nota, que *Fiestas del jardín* (1634), cuya edición a cargo de Juan Luis Fuentes Nieto está en preparación, sí presenta un marco más complejo. Lepe García (2011) ha apuntado un intento de innovación desde el punto de vista temático y estilístico en sus dos últimas colecciones: *La quinta de Laura* y *Sala de recreación*. Un repaso minucioso por los temas de los marcos en la tradición española lo podemos encontrar en Colón Calderón (2001).

⁴⁵ Palomo, 1976, p. 65.

Con respecto a la dicotomía *delectare et prodesse*, hay que señalar que en cordialidad con la larga sombra contrarreformista, las introducciones son estratégicamente aprovechadas para subrayar la utilidad y el deleite que se debe sacar de la novela⁴⁶. Los paratextos, como han demostrado Cayuela (1996) y recientemente Rubio Árbuez (2014), servirán para insistir en esta dialéctica, pero los autores en el interior de sus obras tampoco desaprovecharán la oportunidad para insistir en este mensaje⁴⁷. Castillo, como Ágreda y Vargas, Lugo y Dávila y tantos otros, será ejemplo de ello, y en sus novelas dará cumplida cuenta de la moralidad latente; en sus dos primeras colecciones lo hace al inicio, de esta forma:

No solo deben mirar los que novelan que sus discursos entretengan y deleiten a los oyentes, sino que sirvan de ejemplo general a todos los estados para reformation de las costumbres y aviso de las inadvertencias. Esta novela que pretendo contaros, quiero que su moralidad sea avisar a los reyes cuánto les importa conocer los sujetos de los señores y caballeros de sus cortes para elegir los convenientes [...] (*El amor en la venganza*, en *Tardes entretenidas*, 1992)

Mientras que en otras, como en los *Escarmientos de amor moralizados* (1628) o en *Las harpías en Madrid* (1631), lo hará al final⁴⁸. Castillo no renunció a este manifiesto ético, y en una de sus últimas colecciones (*Sala de recreación*, 1649) mantendrá este criterio: «Lo moral que hallares en estas novelas basta para muchos advertimientos; este ha sido mi fin» (p. 42); pero incluso cuando proponía una obra de diferente textura, como el *Lisardo enamorado* (1629), la idea del *aprovechamiento* se hacía manifiesta.

Por otro lado, cada colección introduce siempre algún aspecto novedoso con el que despertar el interés del «curioso lector». A esta finalidad concurre también la variedad temática de las novelas; Castillo Solórzano renueva, en efecto, los «tonos y asuntos dentro de la más genuina tradición de la *variatio*»⁴⁹. No solo en su novelística breve es capaz de trabajar con diferentes argumentos en su medio centenar de piezas, sino que en una misma obra, como el *Lisardo enamorado*, se permite conjugar varios géneros, como ha demostrado Giorgi (2016). La experimentación con nuevas temáticas es característica inherente al arte literario de Castillo, quien se atreve con la hagiografía (*Sagrario de Valencia*), la historia (*Epítome de la vida y hechos del ínclito Rey don Pedro de Aragón* e *Historia de Marco Antonio y Cleopatra*) o la novela (la trilogía protagonizada por la niña de los embustes, el bachiller trapaza y la garduña sevillana).

Sobre la morfología de los textos, en *Tardes entretenidas* añade algunos enigmas, siguiendo el modelo de Straparola⁵⁰. En las *Jornadas alegres* cada novela va embutida

⁴⁶ Festini, 2008.

⁴⁷ González Ramírez, 2018.

⁴⁸ En esta última Castillo Solórzano abre un apartado («Aprovechamiento deste discurso») para remarcar esta modalidad; en la corriente picaresca, tal práctica remite directamente a *La pícara Justina* (1605), donde se empleaba con un sentido claramente burlesco.

⁴⁹ Campana, en la introducción a su ed. de *Tardes entretenidas*, p. XVIII.

⁵⁰ Cabe recordar aquí que en los *Donaires del Parnaso*, una colección de poemas que publicó en dos partes entre 1624 y 1625 (por lo que es contemporánea de *Tardes entretenidas*), Castillo integró veinte adivinanzas. Aunque el modelo de Straparola es la referencia para Castillo, Arellano (1986, p. 123) y Cayuela (2000, pp. 449-450) han ofrecido un amplio número de ejemplos de otras obras del Siglo de Oro que están en las inmediaciones de la narrativa en las que encontramos la fórmula del enigma.

entre poemas, generando así una conjunción de «prosas y versos»; precisamente será este sintagma el que vaya a parar a la última de las colecciones que publicó en la década de los 20: *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las Academias della*⁵¹. Pero además de estos dos géneros, también las modalidades dramáticas se filtran en sus obras: en *Tiempo de regocijo* ya encontramos un entremés. Castillo, al ensayar con nuevos experimentos, va trabajando progresivamente en un modelo que busca la mezcla de géneros y que culminará en la *Huerta de Valencia*, una colección metaficcional —donde una «academia» sirve de marco, siguiendo claramente a Salas Barbadillo— en la que se narran novelas, se cantan versos y se representa una comedia.

Finalmente, hay que referirse obligadamente a su estrategia editorial y autopromocional. Castillo remata así sus *Tardes entretenidas*: «Y por no hacer mayor volumen, da fin su autor a esta primera parte, deseando satisfacer con ella el gusto de los lectores, para que eso le anime a sacar a luz la segunda con mucha brevedad» (p. 349). Cumple con su promesa y al año siguiente publica sus *Jornadas alegres*, donde dirá lo que sigue: «con este libro cumplo la palabra que te di en el de las seis *Tardes entretenidas*, ofreciéndote otras seis, sino *Tardes, Jornadas*» (p. 10); si bien respeta la idea del viaje de vuelta, los personajes no se corresponden, por lo cual, aunque se presenta como continuación, las *Jornadas* es una obra independiente. Este mecanismo será recurrente en prácticamente toda su producción (*Aventuras del bachiller Trapaza, La garduña de Sevilla*). Aquí está siguiendo los recursos que otros grandes ingenios de su época habían puesto en práctica, como Cervantes, Lope o Salas Barbadillo⁵².

Pero lo que ahora quiero destacar es que Castillo nos confiesa que tenía en esas fechas más novelas escritas, pero «por no hacer mayor volumen», las reparte en dos libros. Cuando nos acercamos a *Tiempo de regocijo* (1627), vemos que contiene una aprobación fechada en 1625 de fray Francisco Boil (que es una defensa del arte del novelar y un dardo a la oscuridad de estilo que están adoptando algunos). Esto nos indica que Castillo a la altura de ese año (coincidiendo prácticamente con el segundo pico de la novela corta, 1624) tenía ya escritas alrededor de quince novelas, pero quiso dosificar su producción. Habrá que esperar a las *Noches de placer* para encontrar una docena de novelas reunidas, con la novedad de que habrá también doce dedicatarios, dejándose seducir probablemente por el planteamiento que hizo Pérez de Montalbán, quien dedicó cada una de sus ocho novelas contenidas en *Sucesos y prodigios de amor* (1624) a una persona diferente⁵³.

⁵¹ En el recuerdo inmediato tenemos, además de la citada obra de Lope, *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos* (1621), la colección de Gabriel Bocángel, *Rimas y prosas* (1627). La combinación ya aparecía a inicios de siglo en el libro pastoril de Suárez de Figueroa, *La constante Amarilis. Prosas y versos* (1609).

⁵² De este último, recuérdese el prólogo de la *Casa del placer honesto*, donde, tras presentar su obra, añadía que dará «luego a la estampa el que se hace más apacible, con el nombre de *La sabia Flora malsabidilla*, y después desta el que llamamos *Don Diego de Noche*» (ff. 4-4v).

⁵³ En la tradición italiana, como es sabido, Bandello utilizó el mismo recurso y antepuso a cada *novella* un texto en elogio de alguna personalidad distinguida de su época.

CASTILLO SOLÓRZANO Y LA CONSTRUCCIÓN
DE UN PROGRAMA LITERARIO

Cortés de Tolosa y Ágreda y Vargas se acogieron al modelo de las novelas independientes, desgajadas de un marco ficticio; pero mientras que las narraciones de Cortés de Tolosa se van por lo chocarrero, lo satírico y lo picaresco, las de Ágreda y Vargas, sin renunciar a lugares comunes propios de la narrativa del XVII, tienden a lo moral. Liñán y Verdugo, Lugo y Dávila y Salas Barbadillo optaron por ese elemento aglutinador, esa *cornice* que le diese cobertura a sus novelas; sin embargo, los dos primeros se acercaron más a la forma dialogal (diálogo indirecto, al modo de Castiglione), con un marco en el que destaca la materia libresca y doctrinal (Liñán con un propósito reformista y Lugo como teorizador de la novela), mientras que Salas se inclinó por un modelo metafictional, que le permitía encauzar, junto a las novelas, versos y textos dramáticos.

Este es el contexto que precede a la actividad literaria de Castillo Solórzano, con la que contribuyó activamente a esa poética *in progress*⁵⁴ que ya estaba perfilándose desde 1613 y que las obras aparecidas en los primeros años de la década de los veinte acaban consolidando. La progresión de Castillo desde sus *Tardes entretenidas* hasta su *Huerta de Valencia* da cuenta de un enriquecedor proceso de hibridación e innovación (similar al que practicará en la picaresca desde *El proteo de Madrid*, 1625, a *La garduña*, 1642, como ha demostrado Rodríguez Mansilla⁵⁵). En los mecanismos de la narración y la composición, Castillo estuvo atento a la aportación de novedades en cada colección (llegando incluso a cultivar la novela lipogramática en dos obras *de senectute*: *Los alivios de Casandra*, 1640, y *La quinta de Laura*, 1649); pero como novelista que tuvo la capacidad de renovar el mercado editorial casi anualmente, también aprovechó su fecundidad narrativa para repartir tácticamente sus escritos y medir sus estrategias editoriales.

Consciente de las posibilidades que el género le brindaba y de sus capacidades como autor, no era inusual que Castillo presentase varias obras al Consejo para que fuesen aprobadas, siguiendo los pasos de Salas Barbadillo, con lo que se garantizaba que los censores hiciesen publicidad al mencionarlas en sus documentos legales. No desaprovechó el prólogo para adelantar su programa literario y en los cierres también lanzaba sus cuñas publicitarias al dar cuenta de sus ediciones futuras. Incluso en *Tiempo de regocijo* encontramos un texto preliminar de Montalbán en el que hacía una reivindicación de la novela y añadía algo interesante: anunciaba las obras que se publicarían próximamente, entre las que se encontraban una propia y otras de Gabriel del Corral, Quintana, etc.

A la intensa labor de difusión puesta en práctica hay que sumar esta actividad promocional de grupo, donde un miembro de su campo literario, en alianza con el escritor elogiado, encontraba espacio para publicitar sus propias obras⁵⁶. Que fuese capaz de controlar su producción, de prometer y cumplir, de elaborar proyectos en dos

⁵⁴ Bonilla Cerezo, 2010.

⁵⁵ Rodríguez Mansilla (2012).

⁵⁶ Rodríguez Mansilla (2012, p. 21) se ha referido a unas «tomas de posición» de Castillo para «afianzarse en el campo literario de la novela corta».

partes y de tener conciencia de grupo, es indicativo de que Castillo Solórzano, que a mitad del XVII llegó a ser antologado junto a Lope de Vega y un siglo más tarde fue el escritor con mayor presencia en la colección más relevante de novelistas españoles⁵⁷, concibió su contribución a la narrativa como un programa literario que fue depurando obra tras obra; pero también revela que actuó como un escritor profesional (en tanto en cuanto fue capaz de poner su capacidad narrativa al servicio de estrategias socioliterarias), percibiéndose a sí mismo como parte de un sistema —de espacio literario, de poder y de mercado— al que le podía sacar rendimiento⁵⁸.

Referencias bibliográficas

- ÁGRED A Y VARGAS, Diego, *Novelas morales útiles por sus documentos*, Madrid, por Tomás Junti, 1620.
- ARELLANO, Ignacio, «Los enigmas de Castillo Solórzano en los *Donaires del Parnaso*», *Notas y estudios filológicos*, 3, 1986, pp. 123-148.
- ARREDONDO, María Soledad, «Novela corta, ejemplar y moral: las *Novelas morales* de Ágreda y Vargas», *Críticón*, 46, 1989, pp. 77-94.
- BONILLA CEREZO, Rafael, *Lenguas de templado fuego. El gongorismo en la narrativa del siglo XVII* [Tesis Doctoral], Universidad de Córdoba, 2005.
- BONILLA CEREZO, Rafael (ed.), *Novelas cortas del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2010.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «“Proemio” e “Introducción a las novelas” del *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición», *Edad de Oro*, 30, 2011, pp. 25-68.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, 2012, pp. 243-282.
- BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* [1966], Buenos Aires, Montessor, 2002.
- CAMPANA, Patrizia, «La *Filomena* de Lope como género literario», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, pp. 425-432.
- CARAPEZZA, Sandra, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, Università degli Studi di Milano, 2011.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso, *Huerta de Valencia: Prosas y versos en la academia della*, Valencia, por Miguel Sorolla, 1629.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Jornadas alegres* [1626], ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Noches de placer* [1631], ed. Giulia Giorgi, Madrid, Sial, 2013.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Sala de recreación* [1649], eds. Richard F. Glenn y Francis G. Very, Madrid, Editorial Castalia (Estudios de Hispanófila, 43), 1977.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Tardes entretenidas* [1625], ed. Patrizia Campana, Barcelona, Montesinos, 1992.

⁵⁷ González Ramírez, 2013.

⁵⁸ Este artículo se complementa con otro que aparecerá próximamente en el que he abordado, a partir de paratextos (aprobaciones, poemas laudatorios y prólogos), las relaciones de poder surgidas durante el proceso de gestación de la novela corta (años veinte y treinta), con el fin de proteger un modelo literario que fue cuestionado por la Junta de Reformatión.

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Tiempo de Regocijo y carnestolendas de Madrid* [1627], ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1907.
- CAYUELA, Anne, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29/2, 1993, pp. 51-76.
- CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.
- CAYUELA, Anne, «*Tardes entretenidas* de Alonso de Castillo Solórzano: el enigma como poética de la claridad», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas/Castalia/Fundación Duques de Soria, 2000, vol. I, pp. 449-459.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- COPELLO, Fernando, «Marcos narrativos ajardinados en las colecciones de novelas cortas españolas del siglo XVII», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo*, eds. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010, II, pp. 109-116.
- CORTÉS DE TOLOSA, Juan, *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas*, ed. Giuseppe E. Sansone, Madrid, Espasa-Calpe, 1974.
- FESTINI, Patricia, *La interacción textual como principio constructivo de la novela corta post-cervantina* [Tesis Doctoral], Universidad de Buenos Aires, 2008.
- FESTINI, Patricia, «En el principio, el intertexto: *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila y la novela corta del siglo XVII», *eHumanista* [número monográfico *La novela corta: poligénesis y pluritematismo*, coords. David González Ramírez y M.^a Ángeles González Luque], 38, 2018, en prensa.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 2008.
- GIORGI, Giulia, «Alonso de Castillo Solórzano reescritor de sí mismo: algunas notas sobre los *Escarmientos de amor moralizados* y el *Lisardo enamorado*», *Edad de Oro*, 33, 2014, pp. 257-266.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel, «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Reformación», *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1946, pp. 43-84.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «La novela corta del siglo XVII reeditada: el rescate de los *minori* en la *Colección de novelas escogidas, compuestas por los mejores ingenios españoles* (¿1785-1791?)», en *La literatura del Siglo de Oro en el siglo de la Ilustración. Estudios sobre la recepción y el canon en la literatura española*, I, coords. José Lara Garrido y Belén Molina Huete, Madrid, Visor, 2013, pp. 153-180.
- INAMOTO, Kenji, «Oudin y Baudoin. En torno al *Curioso impertinente*», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, eds. Alexia Dotras Bravo, José Manuel Lucía Megías, Elisabet Magro García y José Montero Reguera, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 379-383.
- KING, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del BRAE, 1963.
- LEPE GARCÍA, M.^a. Rocío, «El último Castillo Solórzano: Hacia un modelo innovador del marco narrativo», en *Compostella Áurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, coords. Antonio Azaústre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. II, pp. 739-746.

- LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio, *Guía y avisos de forasteros*, en David González Ramírez, *Del taller de imprenta al texto crítico. Recepción y edición de la «Guía y avisos de forasteros» de Liñán y Verdugo*, Málaga, Anejos de Analecta Malacitana, 2011.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «Corrección de vicios», de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española», *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 7, 2014, pp. 1-16.
- LUGO Y DÁVILA, Francisco, *Teatro popular* [1622], en M.^a de los Ángeles Arcos Pardo, *Edición y estudio del «Teatro popular» de Francisco de Lugo y Dávila* [Tesis Doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- MENETTI, Elisabetta, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, pp. 97-103.
- MONTERO REGUERA, José, «El nacimiento de la novela corta en España (La perspectiva de los editores)», *Lectura y signo*, 1, 2006, pp. 165-175.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «“La corte del mundo maravilla”. La picaresca durante el reinado de Felipe IV», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 62/2, 2014, pp. 383-480.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «“Desvarío laborioso y empobrecedor el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos”: Cuento y novela corta en España en el siglo XVI», *eHumanista* [número monográfico *La novela corta: poligénesis y pluritematismo*, coords. David González Ramírez y M.^a Ángeles González Luque], 38, 2018, en prensa.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos xv-xvii)*, ed. Valentín Núñez Rivera, Barcelona, Bellaterra, 2013, pp. 25-47.
- PALOMO, María del Pilar, *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «El nacimiento de las colecciones de novela corta en español», en *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, coords. Mechthild Albert, Ulrike Becker, Rafael Bonilla y Angela Fabris, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016a, 77-91.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, «Las Ejemplares, primera parte de novelas de Miguel de Cervantes», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 12, 2016b, pp. 283-295.
- PIQUERAS FLORES, Manuel, *Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2018.
- RABELL, Carmen, *Lope de Vega: El arte nuevo de hacer “novellas”*, London, Tamesis Books, 1992.
- REYES, Matías de los, *El Curial del Parnaso*, Madrid, viuda de Cosme Delgado, 1624.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: «Teresa de Manzanares» y «La Garduña de Sevilla»*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «La contribución de Cervantes a la novela barroca: la ejemplaridad», *Edad de Oro*, 33, 2014, pp. 125-149.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *El caballero puntual*, ed. José Enrique López Martínez, Madrid, Real Academia Española, 2016.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *Casa del placer honesto*, Madrid, viuda de Cosme Delgado, 1620.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *Don Diego de Noche*, ed. Enrique García-Santo Tomás, Madrid, Cátedra, 2013.
- SÁNCHEZ, Alberto, «De las Novelas ejemplares de Cervantes a las Novelas morales de Lugo y Dávila», *Anales Cervantinos*, 21, 1982, pp. 135-151.
- SÁNCHEZ, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.

TÉCNICAS E INFLUENCIAS TEATRALES EN LA NARRATIVA BREVE DE ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO: EL CASO DE LAS NOCHES DE PLACER***Giulia Giorgi**

Università di Ferrara

grggli@unife.it

RESUMEN: Se analizan las técnicas teatrales empleadas por Alonso de Castillo Solórzano a la hora de escribir algunas de las novelas que integran las *Noches de placer* (Barcelona, 1631) y se estudian las posibles influencias ejercidas por el teatro nacional de la época en la producción narrativa del autor.

PALABRAS CLAVE: Novelas cortas, Teatro del Siglo de Oro

ABSTRACT: This article analyzes the dramatic techniques used by Alonso de Castillo Solórzano to write some of the short novels of *Noches de placer* (Barcelona, 1631), and studies the possible influences that the Golden Age theatre had on the author's narrative production.

KEYWORDS: short novels, Golden Age theatre

Pese a los numerosos lazos intertextuales entre novela y teatro en el Barroco, son todavía escasos los estudios consagrados a la relación entre los dos géneros. Particularmente significativa resulta la posición de Yudin (1968, 1969), quien opina que la producción narrativa de los autores post-cervantinos se sustentaría casi exclusivamente en el repertorio dramático de la época¹. Es más: Yudin llega a definir la novela corta como «novela comediesca», invirtiendo el más común marbete de «comedia novelesca».

Es decir, la novela corta del Siglo de Oro parece adoptar estructuras, personajes, temas y motivos que se hallan en las obras dramáticas coevas; por otra parte, son innumerables las situaciones desarrolladas en los relatos que se podrían trasvasar fácilmente a la escena. Incluso los personajes de las novelas calcan a menudo las *dramatis personae* de las piezas teatrales: faltos de caracterización psicológica, se presentan principalmente a través de sus acciones y parecen encarnar los personajes fijos – e inmediatamente reconocibles – de la comedia nueva: el galán, la dama, el personaje de barba, el figurón, etc. Esta «ósmosis» entre novela y teatro queda aún más patente si consideramos la producción literaria de un escritor post-cervantino como Alonso de Castillo Solórzano. Autor muy prolífico² y alabado por sus contemporáneos – Lope y Montalbán entre otros –, Castillo se configura como un «profesional de la escritura» al servicio del público cortesano; un novelista que ha creado una suerte de «manual de recetas» para escribir novelas (y no solo), un almacén de tópicos,

* Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII* (y II) (FFI2013-41264-P).

¹ Véanse también las contribuciones de Morínigo (1957), Baquero Goyanes (1983), Gutiérrez Hermosa (1997: 167-174) y Miñana (1998).

² Castillo Solórzano publicó nueve colecciones de novelas cortas o misceláneas, una antología poética (*Donaires de Parnaso*), varias novelas picarescas y amorosas, algunas obras dramáticas. Para un elenco exhaustivo de la vasta producción solorzana, véase Bonilla Cerezo (2012).

personajes y estilemas recurrentes que se pueden combinar a capricho para construir nuevas historias. Y en su producción el teatro nacional ejerció una enorme influencia.

Además de sus obras teatrales – entremeses insertados entre una novela y otra de sus misceláneas y piezas más largas – el género dramático desempeña un papel fundamental también en la organización interna de sus colecciones narrativas y, aún más, en las mismas historias que cuenta. Un caso emblemático es el de las *Noches de placer*, colección de doce novelitas que edité hace algún tiempo (2013)³. La estructura «teatral» se percibe ya a partir del marco a la italiana en el que se incluyen los relatos. Un grupo de damas y caballeros, invitado a celebrar las Navidades en casa del noble valenciano don Gastón Centellas, acepta la propuesta de una de sus hijas, Laura, la cual sugiere pasar esas noches relatando novelas, precedidas y seguidas por músicas y bailes. La obra completa, pues, se sustenta en una arquitectura dramática, presentándose como una fiesta cortesana barroca donde las jornadas de la comedia son sustituidas por los cuentos. Cada velada, de hecho, repite este diseño: 1) una composición (generalmente, una canción o un romance) cantada a cuatro voces y acompañada por «diestros músicos»; 2) dos novelas narradas por una dama y un caballero; 3) músicas y danzas para cerrar cada noche con un sarao, un torneo o una máscara. Otro detalle significativo: el marco narrativo se abre, como de costumbre, con la descripción de Barcelona, sede donde se sitúan los acontecimientos. Siguiendo el muy común *topos* del *encomium urbis*⁴, la ciudad condal se ensalza por sus remotos orígenes («antiquísima ciudad», p. 73), por la riqueza y esplendor de sus edificios (definidos, de hecho, como «suntuosos y ricos», p. 73), por los *cives* que, con su nobleza y cultura, acrecientan su prestigio («célebre por sus nobles y claras familias, estimada por sus agudos y sutiles ingenios» p. 73) y también por la hermosura de sus mujeres. Dada la estructura «teatral» de las *Noches de placer*, no me parece descabellado relacionar dicha descripción con la loa, género menor del teatro español del Seiscientos que servía para inaugurar el espectáculo⁵. Igual que la loa – sobre todo la cortesana o palaciega – procuraba cautivar la atención del público y alabar al noble que organizaba la función o la ciudad donde vivía, la descripción inicial de la obra solorzaniana magnifica a don Gastón a través del encomio al lugar donde reside⁶.

Además de su arquitectura dramática, algunas novelas de *Noches de placer* parecen reverberar temáticas, personajes y estilemas de otras piezas del Barroco. Asimismo, las historias se pueden dividir en tres partes, correspondientes a las tres jornadas de la comedia nueva, y también los personajes parecen corresponderse con los tipos fijos del teatro de la época, puestos en escena y liquidados en virtud de su funcionalidad; por último, no faltan algunas indicaciones sobre los gestos de los protagonistas antes de hablar o, incluso, glosas sobre la mímica facial que parecerían configurarse casi como acotaciones que permitan al lector visualizar la escena que se describe. Otra interesante característica de la narrativa solorzaniana es el sostenido empleo que el autor hace del diálogo para impulsar la narración⁷.

³ Se citan las *Noches de placer* a partir de nuestra edición; a cada cita seguirá el número de página correspondiente.

⁴ Además de las retóricas del Quinientos que, para la topografía epidíctica, seguían las indicaciones ciceronianas reelaboradas por Quintiliano, las descripciones de las ciudades en el *corpus* narrativo de Castillo – como en la producción de otros autores contemporáneos – se amoldan a los copiosos «escritos apologéticos que en torno a las ciudades españolas más florecientes surgieron durante los Siglos de Oro» (cf. Ruiz Fernández, 1995: 133). Particularmente significativa, en este sentido, es la obra de Céspedes y Meneses: cada una de sus *Historias peregrinas y ejemplares* (Zaragoza, 1623) se abre con un elogio a la ciudad donde se ubican los acontecimientos.

⁵ Véase Sileri (2004-2005: 266).

⁶ Recordemos, además, que en esa época el mismo Castillo Solórzano vivía y publicaba sus libros en Barcelona: el *encomium urbis* que le dedica, si bien compuesto mediante tópicos recurrentes, puede interpretarse como una tentativa de *captatio benevolentiae* hacia su nuevo público.

⁷ Como es evidente, el diálogo es prerrogativa de la producción breve, donde con pocas pinceladas se describen los lugares, los personajes y los acontecimientos y son las palabras de los mismos protagonistas a desarrollar la historia; en una novela larga como *Lisardo enamorado* (1629, reescritura de una obra previa, *Escarmientos de*

Veamos algunos ejemplos. *Las dos dichas sin pensar*, primera novela de *Noches de placer*, parece respetar la tripartición defendida por Lope en su *Arte Nuevo*⁸. En la primera parte, un grupo de pastores al servicio de Dorotea, halla en el bosque a Emerenciana, una joven gravemente herida y la lleva al palacio de la noble, donde se la cura y atiende. Recobrada la salud, cuenta su triste historia de amor. Análogamente, en la segunda, Dorotea narra a Emerenciana los avatares que empujaron a don Luis, el hombre al que ama, a huir de la ciudad. La tercera parte permite el desenlace feliz cuando, casualmente, las dos mujeres se topan en el mismo sitio con sus respectivos galanes. Y aplicando la división teatral: la primera jornada equivale al cuento de Emerenciana; la segunda se destina a la confesión de Dorotea; la tercera, finalmente, al viaje de las dos damas a Barcelona, con el desenlace encerrado en las últimas líneas.

Merece la pena centrarnos especialmente en la primera sección del cuento – el monólogo de Emerenciana – en la cual el estrecho vínculo entre narrativa y teatro resulta más evidente. La relación de Emerenciana empieza recordando su primer encuentro con don Gastón, durante una representación teatral a la cual la dama acude con una amiga, disfrazadas para confundirse con el público más humilde⁹ («con los vestidos ordinarios de nuestras criadas, nos compusimos y disfrazadas fuimos a la comedia», p. 86). Es justo después del espectáculo cuando don Gastón vislumbra entre la muchedumbre a estas «embozadas señoras» y procura alcanzarlas, a pesar de la tentativa de las jóvenes de darse prisa en volver a casa. Comienza, así, una confrontación con réplicas muy ágiles entre los tres personajes que origina un diálogo en perfecto estilo comediesco. Ante las continuas mentiras de las damas (sobre todo de Emerenciana), el galán acaba estallando: «después de haber visto la comedia, que es a lo que salistes de vuestra casa para divertirlos, lo queréis hacer ahora a mi costa» (p. 87). Y el disfraz no afecta solo a los vestidos; es, también, lo que se podría definir como una suerte de camuflaje verbal. Emerenciana se dirige a don Gastón fingiendo un recato conforme al papel que está interpretando (el de criada); ante la oferta del galán de celebrar su encuentro con unos versos, la dama disfrazada declara: «lo que habéis oído no merece estos honores, pero consolarase el poeta con no ser el primero que habrá mentido encareciendo ni lisonjeado ponderando» (p. 88). La confusión entre los dos planes, ficción (el «traje hipócrita» de las damas) y realidad (su condición noble), se complica aún más si se considera que las dos mujeres acaban de asistir a un verdadero espectáculo. En este fragmento narrativo, pues, se pueden distinguir tres diferentes niveles de verdad-ficción: 1) la obra de teatro que vieron las damas, una *pièce* de la cual Castillo Solórzano cita el autor (Diego Jiménez de Enciso), el título (*La mayor hazaña de la Cesárea Majestad del Emperador Carlos Quinto*) y sintetiza su trama («su [*de Carlos Quinto*] retirada al monasterio de Yuste, renunciando su Imperio en su prudente hijo, Filipo Segundo», p. 85); 2) la «comedia» representada por Emerenciana y su amiga ante don Gastón, caracterizada por el disfraz, la disimulación y el camuflaje verbal; 3) la realidad, manifestada por el «bordado faldellín» que se divisa bajo los humildes vestidos de las mujeres.

La historia de amor con don Gastón, contada con todo detalle por Emerenciana – quien refiere con precisión los diálogos con el amado y puede incluso declamar el primer

amor moralizados) la acción – casi inexistente – se interrumpe continuamente para que los personajes encontrados por Lisardo a lo largo de su camino puedan contar sus vicisitudes, convirtiendo enseguida los diálogos en largos monólogos.

⁸ Para la división en tres jornadas de la comedia nueva, adoptada y aconsejada por Lope, cf. Rozas (1976: 99-108). También en algunas de las *Novelas a Marcia Leonarda* se emplea la estructura tripartita, particularmente en *Las fortunas de Diana* (Ciro, 1926: 328-329).

⁹ El disfraz de la dama, si bien Emerenciana no se presenta en hábito varonil, es un claro motivo del teatro barroco. A este propósito, véase Zugasti (1998: 109-144). Dentro de la vasta bibliografía sobre el disfraz varonil, cf. Bravo-Villasante (1955), Figure (1987), González (2004) y Lagresa (2011).

romance que se le dedicó –, se teatraliza cada vez más y adquiere paulatinamente tintes de comedia de capa y espada.

La técnica teatral de la narración se muestra también en la rapidez con que los personajes abandonan la «escena» después de cumplir su cometido. Por ejemplo, al alejamiento de don Guillén, primo y pretendiente de Emerenciana que huye de la ciudad después del desafío con don Gastón, solo se dedica un rapidísimo e indiferente comentario: «mi primo se desesperó de tal suerte que se fue una noche de Zaragoza, sin haberse sabido más de él hasta hoy», p. 92).

Finalmente, merece una anotación la descripción del diálogo entre la dama y su padre, vivo ejemplo del «personaje de barba» de la comedia nueva, ocupado en defender los valores de la sangre, que evoca la trama de los dramas barrocos en los cuales, a través de la muerte violenta de la hija, la familia recobra el honor perdido¹⁰. En perfecta consonancia con su papel, el padre de Emerenciana, tras despedir a los criados, con la cara pálida y una daga en la mano (nótese la acumulación de detalles gestuales), arremete contra la hija: «Este acero, infame y desobediente hija, te quitará en breve la vida, si de plano no me confiesas quién salió anoche cerca del día de esta casa» (p. 93), escena digna de las mejores tragedias auriseculares.

No se perciben tantos rasgos teatrales en el más conciso monólogo de Dorotea, que sirve de enlace entre el primero y el tercer acto. De todos modos, también en su cuento asoman varias de las peculiaridades que vimos en la relación de Emerenciana: se habla, por ejemplo, del duelo entre don Luis, su amado, y el capitán, su antagonista, y de la muerte de este a manos del galán, que huye. También en la tercera jornada se describe un desafío que tiene como oponentes al propio don Luis y a don Gastón. La agnición posibilita el desenlace feliz de la peripecia y la novela se cierra, como es habitual, con la boda de las dos parejas.

Otro ejemplo clarísimo de novela sustentada sobre una estructura dramática es *La cautela sin efecto*, divisible en tres partes en virtud de las diferentes ubicaciones de los acontecimientos¹¹. La narración se apropia de recursos típicos del arte dramático, es decir, «foreshadowing, multiple disguise, magic, and coincidence» (Yudin, 1969: 592). Y no parece casual que exista, efectivamente, una adaptación dramática de esta novela, *Los encantos de Bretaña*¹², publicada en la colección *Fiestas del jardín* (1634). No puedo centrarme en la relación entre la versión en prosa y su trasposición dramática, pero sí quiero mostrar algunas peculiaridades – ¿serán solo sugerencias? – que me parecen significativas. Brevemente, la historia se abre con el almirante que, valiéndose del arte mágico de Ardano, quiere tener presa a su sobrina Arminda para usurparle el poder. El mago, contra su voluntad, se ve forzado a comunicar a la dama un pronóstico falso que la obliga al exilio y a no dejarse ver por nadie, excepto por los de su familia:

tú has de fingir un juicio que has hecho sobre el nacimiento de la reina, diciendo que hallas por tu ciencia que adversa estrella la pronostica muerte violenta si por espacio de dos años no observa el no dejarse ver el rostro de otra persona que no sea de las de su familia (p. 109).

El mago acompaña a la reina en su exilio y, consciente de su verdadero destino – que prevé su casamiento con un noble extranjero –, muestra a Arminda una serie de caballeros que pudieran ser su esposo, transformando una pared del cuarto en un espejo. Casi a la manera de un truco teatral, desfilan las imágenes de varios príncipes extranjeros, entre las cuales no

¹⁰ Para las tragedias amorosas del Barroco español, véase, entre otros, Álvarez Sellers (1993).

¹¹ En realidad, también dentro de estas tres secciones hay continuos saltos de un sitio a otro (de Francia a Inglaterra) para desarrollar paralelamente las historias de los personajes a uno y otro lado del Canal de la Mancha.

¹² La edición moderna de la comedia se debe a Bacchelli (cf. Castillo Solórzano, 1980). Sileri (2008: 220-245) estudió la relación entre la novela y su adaptación teatral.

parecería descabellado reconocer a algunos de los personajes de *La vida es sueño* de Calderón. En efecto, el príncipe que

debajo de aquel dosel de brocado ocupa la vista en la lectura de aquel libro que tiene en sus manos, cercado de otros muchos que ocupan el bufete que tiene delante de sí [...] docto en varias ciencias, experto en saber hablar muchas lenguas y erudito príncipe en todo lo especulativo (p. 112)

parece evocar al rey Basilio, padre de Segismundo y emblema de rey-filósofo¹³. No es la única referencia a esta obra: otro monarca, Ladislao de Polonia – no hay que olvidar la ambientación «exótica» de *La vida es sueño* –, posee algunas de las peculiaridades de Segismundo («este que oprime los lomos de aquel andaluz caballo, y le bate los dos ijares en la veloz carrera, es Ladislao», p. 113). De todas formas, el príncipe que más se asemeja al protagonista del drama calderoniano es el de Escocia: «este que vestido de pieles miras luchando con un fuerte oso [...] es el valiente Pinabelo [...], áspero de condición y temido de los vasallos del rey su padre» (p. 113).

Volvamos por un momento a la célebre obra de Calderón. La descripción de Segismundo trazada por Rosaura no es muy distinta, como se lee en los vv. 92-98: «puedo determinar, aunque de lejos, / una prisión obscura, / que es de un vivo cadáver sepultura. / Y porque más me asombre, / en el traje de fiera yace un hombre / de prisiones cargado / y solo de su luz acompañado»¹⁴.

Considerando paralelamente las dos historias, obsérvese cómo en ambas la trayectoria vital de un personaje se ve extraordinariamente afectada por un pronóstico. A Segismundo se lo recluye en la torre, obligándolo a vivir como un salvaje, mientras que a Arminda se la enclaustra en una «recreable casa», sin que pueda mostrarse a nadie. Otro pronóstico y otro mago, también en *El pronóstico cumplido*, parecen apuntar un caso de intertextualidad con el drama calderoniano: aquí el mago Navateo informa a Fabricio sobre la futura dicha de su hijo Silvio, utilizando palabras muy parecidas a las que emplea Basilio. El rey de *La vida es sueño* declara:

Yo, acudiendo a mis estudios, / en ellos y en todo miro / que Segismundo sería / el hombre más atrevido, / el príncipe más cruel / y el monarca más impío, / por quien su reino vendría / a ser parcial y diviso, / escuela de las traiciones / y academia de los vicios; / y él, de su furor llevado, / entre asombros y delitos / había de poner en mí / las plantas, y yo rendido / a sus pies me había de ver: / ¡con qué congoja lo digo! / siendo alfombra de sus plantas / las canas del rostro mío (vv. 708-725).

Y Navateo dice: «hallo por mi ciencia que los astros le pronostican tan feliz dicha que, puesto en una alta dignidad que no me es permitido decir, os veréis humillado a sus pies, respetándole y dándole casi un género de adoración» (p. 227).

El empleo de elementos dramáticos que pertenecen a la producción de otros autores no es prerrogativa exclusivamente solorzaniana. Como explica Soons (1978: 76), dos novelas de Castillo, *La confusión de una noche* (*Los alivios de Casandra*, 1640) y *La dicha merecida* (*Sala de recreación*, 1649), fueron reelaboradas unas décadas después por Moreto, respectivamente en *La confusión de un jardín* y *La fortuna merecida*¹⁵. Y el mismo Fénix

¹³ Para la figura de Basilio véase Morón (2011: 22-25).

¹⁴ Las citas de *La vida es sueño* están sacadas de la edición de Morón (2011).

¹⁵ Las dos piezas se publicaron por primera vez en la *Verdadera tercera parte de las comedias de don Agustín Moreto* (Valencia, 1676). En el volumen figura también la comedia de figurón *El marqués de Cigaral*, obra de Castillo Solórzano incluida en su colección *Fiestas del jardín* (1634). Para un análisis de *La confusión de una*

utilizó dos novelas de Castillo para componer dos comedias editadas en 1635¹⁶ pero escritas supuestamente antes. Se trata de *Amar, servir y esperar* – que se inspira en *El socorro en el peligro*¹⁷ (*Tardes entretenidas*, 1625) – y *Amar sin saber a quién* – reescritura dramática de *El amor por la piedad*¹⁸ (*Huerta de Valencia*, 1629). Este continuo intercambio entre los dos géneros y los préstamos y pasos de materiales narrativos a las piezas dramáticas, y al revés, es indicativo de una época donde los límites y los confines entre novela y teatro se antojaban muy borrosos.

Además de las que acabamos de analizar, Castillo Solórzano recupera otras influencias teatrales a la hora de escribir sus novelas.

El honor recuperado, por ejemplo, propone una historia que parece recordar la primera aventura de don Juan en el *Burlador de Sevilla*. Doña Rufina espera a su amado, don Antonio, para «[darle] entrada en su casa y posesión en su pecho» (p. 292), naturalmente (como prescribe la normativa conciliar) «con fe y palabra de [...] esposo» (p. 292). Sin embargo, el joven, llegando con retraso al lugar del encuentro, halla la puerta cerrada y vuelve a su casa desanimado. La mañana siguiente, visitando a Rufina, Antonio descubre que otro ha «gozado la ocasión» que estaba reservada para él. Ante la amada, que ignora lo que ha pasado, el galán se maldice por lo sucedido, expresando su enorme dolor:

¡Ay, querida Rufina! ¡Qué desdichada ha sido mi suerte! ¡Qué contraria me ha sido mi estrella! ¡Qué vuelta ha dado la varia fortuna en mi daño! [...] Otro más dichoso que yo gozó de la ocasión que me tenía prevenida, otro se hizo dueño de tu belleza; yo no, hermosa Rufina. Solo gozo de la pena de haberte perdido y de la desesperación de no ser tuyo (pp. 293-294).

Pero Rufina no cree a Antonio, al que llama «falso engañador». Tampoco el juramento del galán puede algo contra la dureza de Rufina: «Fálteme el cielo, ábrase la tierra y trágueme vivo, sin hablaros más palabra, si fui quien anoche tuvistes en vuestros brazos» (p. 294).

El caso reverbera el arranque del *Burlador*, cuando don Juan sustituye a don Octavio para seducir a Isabela. Hay que considerar, empero, que el reemplazo es completamente involuntario en la novela de Castillo, como explicará más tarde don Esteban:

Más enterado del modo con que se le usurpó la dicha a don Antonio, reconoció don Esteban ser él mismo quien había gozado la ocasión en su lugar. Y así, con nuevas preguntas que le hizo, se aseguró más de esto, confesando allí ser el deudor de la honra de doña Rufina (p. 299).

Al final, Esteban se casará con Rufina, permitiéndole recuperar el honor perdido; desenlace un tanto precipitado e inverosímil, pero necesario para «solucionar» el caso según los dictados tridentinos¹⁹.

Bastante distinto es lo que sucede en el *Burlador*; en la pieza atribuida a Tirso; de hecho, es don Juan, «un hombre sin nombre», quien goza de las gracias de Isabela, en lugar

noche y la reescritura de Moreto, véase Vaccari (2012 a: 161-169). Para la producción de Moreto, cf. Cotarello y Mori (1927).

¹⁶ Se publicaron ambas en la *Ventidós parte perfeta de las comedias del Fénix de España Lope de Vega Carpio* (Madrid, 1635).

¹⁷ Véase Campana (1992: XXXIV-XXXV).

¹⁸ Para una comparación entre la novela de Castillo y su reescritura por parte de Lope, véase Vaccari (2012 b: 87-105).

¹⁹ De todas formas, no me parece del todo desinteresado el comportamiento de Esteban. Si bien ha oído la criada llamarle por otro nombre – don Antonio – no profiere ninguna palabra y no se niega a la ocasión de un inesperado encuentro amoroso.

de don Octavio. Me parece significativo comparar las palabras de Octavio, pronunciadas después de enterarse de la «traición» de Isabela, con las de don Antonio, citadas previamente:

OCTAVIO: Dejadme, no me digáis / tan gran traición de Isabela; / mas... ¿si fue su amor cautela? / Proseguid, ¿por qué calláis? / [...] Señor Marqués, ¿es posible / que Isabela me ha engañado / y que mi amor ha burlado? / Parece cosa imposible. / ¡Oh mujer, ley tan terrible / de honor, a quien me provoco / a emprender! Mas ya no toco / en tu honor esta cautela. / ¿Anoche con Isabela / hombre en Palacio? ¡Estoy loco! (vv. 343-346; 363-372)²⁰.

Para terminar este recorrido sobre los ecos del teatro áureo en las *Noches de placer* hay que recordar también los guiños de Castillo al *Perro del hortelano* de Lope de Vega; especialmente el tema de la desigualdad de linajes, condición que no permite el matrimonio entre personas pertenecientes a clases diferentes²¹. Es la clave de la comedia del Fénix – y de mucha de la literatura del Barroco – y aflora también por los relatos del vallisoletano. Volvamos al drama del Fénix y recordemos las palabras de su protagonista, la condesa Diana de Belflor, la cual, enamorada de su humilde secretario Teodoro, se portará como el perro del hortelano del famoso refrán castellano, ora alejando al hombre con desprecio, ora pretendiendo sus favores cuando lo ve acercarse a otra dama:

DIANA: Mil veces he advertido en la belleza, / gracia y entendimiento de Teodoro; / que a no ser desigual a mi decoro, / estimara su ingenio y gentileza. / Es el amor común naturaleza, / mas yo tengo mi honor por más tesoro; / que los respetos de quien soy adoro / y aun el pensarlo tengo por bajeza. / La envidia bien sé yo que ha de quedarme, / que si la suelen dar bienes ajenos, / que pueda lamentarme, / porque quisiera yo que por lo menos / Teodoro fuera más, para igualarme, / o yo, para igualarle, fuera menos (vv. 325-338)²².

La igualdad entre Diana y Teodoro se consigue solo al final de la comedia, a través de una hábil estratagema orquestada por el gracioso Tristán y de una agnición un tanto artificiosa. Esta isotopía, el binomio «más-menos», declarado en muchas ocasiones por la condesa, se halla en varias novelas solorzanianas, donde la igualdad de sangre es elemento imprescindible para el respeto de las normas sociales que estigmatizaban las relaciones entre personas de diferente condición. Por ejemplo, en *El premio de la virtud*, la carrera militar y los estudios universitarios en Pavía no permiten a Anselmo – si bien es «hijo de un rico ciudadano» – considerarse «igual» a la rica marquesa Flora y seguir galanteándola:

Siempre halló en ella [*la marquesa*] mucho gusto de ser servida de Anselmo, pero con más secreto que publicidad. Bien echó de ver Anselmo que el no ser igual con la marquesa le privaba de que en público la sirviese, y lastimábase mucho de esto (p. 308).

A diferencia de lo que ocurría en la comedia de Lope, en esta ocasión «quien es menos» logra alcanzar el nivel – por lo menos económico – de su amada gracias a una suerte

²⁰ Las citas del *Burlador de Sevilla* se toman de la edición de Rodríguez López-Vázquez (2003).

²¹ A este propósito, recuérdense unas palabras de Maravall (1972: 57): «Resultaba necesario mostrar en escena que las diferencias arrancaban de un origen natural; poseían un carácter forzoso e indeleble; de ellos resultaba el orden y la armonía; con ellos era mantenido el bien de cada grupo y de los individuos, los cuales sólo moviéndose en esa órbita y a través de las escalas en su interior dispuestos, podrían subir o bajar. Subir o bajar es el gran tema de la comedia, como de toda la literatura que se hace cuestión de los problemas de estratificación en su tiempo».

²² Para la citas del *Perro del hortelano* nos basamos en la edición de Kossoff (1970).

de adopción, por parte de un anciano caballero que está a punto de morir. El anciano don César resucita el conocido *topos* de los *homines novi* y afirma: «las armas y las letras levantan las casas y dan las calidades; bástale a Anselmo, cuando no os iguale, ser capitán y ya hijo mío para que lo supla todo» (p. 309).

En otra novela el mismo *topos* es empleado por una figura de poder, el rey, padre de Diana, que permite la boda de su hija con Silvio, aunque pertenecen a clases muy distintas:

bien conozco que en sangre no te iguala, pero no es el hombre primero que por su valor se ha hecho monarca en el mundo, que las historias vemos llenas de ejemplos en que muestra haber subido humildes hombres, con el valor de las armas y virtud de sus costumbres (p. 236).

Este breve y parcial recorrido ha pretendido mostrar cómo Castillo Solórzano utiliza y se inspira en el teatro de su época, no solo en la organización interna de sus colecciones – que se configuran a menudo como transposiciones narrativas de la estructura de la fiesta cortesana barroca –, sino también en la arquitectura de las historias (plasmadas según la tripartición defendida por el Fénix en el *Arte Nuevo*), en la creación de los personajes – pálidas copias de las *dramatis personae* de la comedia nueva –, en el desarrollo de las vicisitudes narradas, impulsado sobre todo por el uso del diálogo y por la acumulación de detalles que se parecen a las acotaciones teatrales.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (1993): *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa*. Valencia, Universitat de València.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1983): «Comedia y novela en el siglo XVII», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid, Cátedra, vol. II, pp. 13-29.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2012): «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 243-282.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1955): *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid, Revista de Occidente.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2011): *La vida es sueño*. Ed. C. Morón Arroyo, Madrid, Cátedra.
- CAMPANA, Patrizia (1992): «Introducción», en A. de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*. Barcelona, Montesinos, pp. VII-XLVII.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1980): *Los encantos de Bretaña*. Ed. F. Bacchelli, Verona.
- (1992): *Tardes entretenidas*. Ed. P. Campana, Barcelona, Montesinos.
- (2013): *Noches de placer*. Ed. G. Giorgi, Madrid, Sial Ediciones.
- CIROT, Georges (1926): «Valeur littéraire des Nouvelles de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 28-4, pp. 321-355.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1927): «La bibliografía de Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, XIV, pp. 449-494.
- FIGURE, Paul (1987): «El disfraz varonil y la mujer en el teatro: su génesis, evolución y elaboración dramática en la obra de Tirso de Molina», en J. M. Solà-Solé y L.

- Vázquez Fernández (coords.), *Tirso de Molina: vida y obra. Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso (Washington, noviembre de 1984)*, pp. 137-143.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Lola (2004): «La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica», en M. L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 2002)*. Vol. I, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 905-916.
- GUTIÉRREZ HERMOSA, Luisa María (1997): «La constitución de un arte nuevo de hacer novelas», *Exemplaria. Revista Internacional de Literatura comparada*, 1, pp. 157-177.
- LAGRESA, Elizabeth (2011): «Monstruos de la naturaleza. Violencia y feminidad en *La varona castellana* de Lope de Vega», *eHumanista*, 17, pp. 99-133.
- MARAVALL, José Antonio (1972): *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, Seminarios y Ediciones.
- MIÑANA, Rogelio (1998): «La novela en escena: aspectos de la influencia del teatro sobre la novela corta del siglo XVII», en E. Friedman, H. J. Manzari y D. Miller (eds.), *A Society on Stage. Essays on Spanish Golden Drama*. New Orleans, UP of the South, pp. 155-164.
- MORÍNIGO, Marcos A. (1957): «El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, pp. 41-61.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (2011): «Introducción», en P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Ed. C. Morón Arroyo, Madrid, Cátedra.
- ROZAS, Juan Manuel (1976): *Significado y doctrina del «Arte Nuevo» de Lope de Vega*. Madrid, SGEL.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (1995): *Novela corta española del siglo XVII: teoría y práctica en la obra de Juan Pérez de Montalbán*. Tesis doctoral, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- SILERI, Manuela (2004-2005): «Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta», *Etiópicas*, 1, pp. 243-270.
- (2008): *Le novelas cortas di Alonso de Castillo Solórzano tra narrativa e teatro*. Tesi dottorale, Pisa, Università degli Studi di Pisa.
- SOONS, Alan C. (1978): *Alonso de Castillo Solórzano*. Boston, Twayne.
- TIRSO DE MOLINA (atribuido, 2003): *El burlador de Sevilla*. Ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra.
- VACCARI, Debora (2012 a): «De *La confusión de una noche* a *La confusión de un jardín*: Moreto reescribe a Castillo Solórzano», en V. Nider, *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*. Trento, Università degli Studi di Trento, pp. 161-169.
- (2012 b): «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: el caso de *Amar sin saber a quién*», en R. Bonilla Cerezo, J. R. Trujillo y B. Rodríguez (eds.), *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*. *Studia in honorem Prof. Anthony Close*. Madrid, Sial, pp. 87-105.
- VEGA, Lope de (1970): *El perro del hortelano - El castigo sin venganza*. Ed. A. David Kossoff, Madrid, Castalia.
- YUDIN, Florence L. (1968): «The Novela Corta as Comedia: Lope's *Las fortunas de Diana*», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV, pp. 181-188.
- (1969): «Theory and Practice of the *Novela Comediesca*», *Romanische Forschungen*, 81, pp. 585-594.

INTRODUZIONE

“La sombra de mi alma
huye por un ocaso de alfabetos,
niebla de libros
y palabras”
(F. García Lorca, *La sombra de mi alma*)

“Si muriera el alfabeto,
morirían todas las cosas.
Las palabras
son las alas.
La vida entera
depende
de cuatro letras”
(F. García Lorca, *Piruetas*)

1. Giochi per pochi: poesia e alfabeto

L’idea di pubblicare all’inizio del terzo millennio alcune novelle barocche con lipogramma credo non risulterà troppo stravagante, né puro e capriccioso esercizio accademico, per chi ami e conosca la letteratura di tutti i tempi; si pensi tra l’altro all’edizione di Davico Bonino, che sul finire del 2001 proponeva per il grande pubblico un’insolita silloge di poesia ludica e giocosa italiana¹.

Il gusto per i giochi lipogrammatici e pangrammatici, assieme ad altri manierismi formali citati più innanzi, percorre tutta la letteratura europea fin dall’antichità classica greco-latina per raggiungere il suo culmine in epoca barocca ed essere riscoperto, più tardi, con le avanguardie storiche come mezzo rivoluzionario per demolire l’estetica classicista². Un testo già datato di Gustav René Hocke del

¹ *Così per gioco. Sette secoli di poesia giocosa, parodica e satirica*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2001. Ricordo anche il libro di G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il Mulino, 1984, che fu tra i primi ad occuparsi di poesia “giocosa”.

² R. Fernández de la Flor ha riflettuto di recente sul significato storico-sociale di questo sperimentalismo barocco *avant la lettre*, distinguendo giustamente tra *lenguaje del juego*, superficiale ed esibizionista, utilizzato con fini propagandistici dalle classi dominanti, e il *juego del lenguaje* moderno, che esplora i limiti di un sistema linguistico per infrangere le false certezze del sistema ideologico che con esso si esprime; cfr. R. FERNÁNDEZ DE LA FLOR, *Metamétrica. La razón gráfica barroca*, in ID, *Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 343-344.

1959, in traduzione italiana nel 1965³, traccia un'interessantissima panoramica sull'arte combinatoria di lettere, numeri, suoni, che dà vita, fin dagli albori della civiltà, a tutta una serie di giochi artificiosi studiati, qualche anno prima, anche da Ernst Robert Curtius: lipogrammi, pangrammi, calligrammi, i *logodaedalia* (versi composti di soli monosillabi), il verso con cumulo di vocaboli collegati per asindeto, i *versus rapportati*, ed infine la ricapitolazione nel verso finale dei singoli elementi sparsi nei versi precedenti⁴.

Secondo Hocke, l'origine dei giochi alfabetici si può rintracciare ad Alessandria nell'età ellenistica, centro d'incontro tra la cultura greca e le suggestioni del vicino Oriente, dove prende forma il cosiddetto "manierismo asiatico", che contrappone all'armonioso e razionale stile atticistico uno stile dominato dall'irregolarità, dall'irrazionale, dalla *phantasia*. Esempi di carmi alfabetici di questa età sono i *technopaigniai*, ispirati alla mistica alfabetica semitica, così come sono rimaste leggendarie le versioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea* prive di una vocale in alcuni canti. Curtius situa la fucina dei manierismi formali nelle scuole del tardo Medioevo e, come si ricorderà, in quest'epoca la raffinatezza del poeta arriva a concepire sorprendenti percorsi labirintici e curiosi giochi di specchi con le lettere dell'alfabeto quando, ad esempio, l'anagramma si unisce alla frase palindroma per formare un *carmen labyrinthum*. Nella formula del *Sator Arepo* che cita Hocke⁵, un quadrato magico di lettere, passibile di vari percorsi di leggibilità (da sinistra a destra, dall'alto al basso, ecc.) riproduce il nome "Pater Noster", rifacendosi alla tradizione dell'antica Cabala ebraica e della mistica alfabetica esoterica delle religioni orientali, in particolare quella egizia, dove «le lettere e la scrittura non solo avevano un'origine divina, ma riconducevano – simbolicamente e combinatoriamente – a Dio [...] La letteratura orientale e greco orientale antica è piena di teologie, cosmogonie, angelologie e antropologie basate su combinazioni alfabetiche della specie più diversa»⁶.

³ G.R. HOCKE, *Il manierismo nella letteratura. Alchimia verbale e arte combinatoria esoterica*, Milano, Garzanti, 1965.

⁴ E.R. CURTIUS, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, I, pp. 397 sgg.

⁵ G.R. HOCKE, *Il manierismo nella letteratura*, cit., pp. 25-26.

⁶ *Ivi*, p. 47.

Come si sa, l'esoterismo, la magia e la mistica legata alle lettere e ai numeri, dal Medioevo passano senza soluzione di continuità al Rinascimento e al Barocco, epoca in cui queste tradizioni stringono un'alleanza feconda ed indissolubile con una visione del mondo che fa proprio del labirinto il suo simbolo privilegiato. L'idea della natura come libro di segni che l'uomo *discreto* sa interpretare⁷ e la concezione del poeta come sommo *artifex*, paragonabile a Prometeo in quanto manipolatore virtuoso della sostanza poetica, e a Dedalo, quale costruttore ingegnoso di artifici che competono in bellezza con la natura, concorrono a creare le condizioni ideali per riprendere, con rinnovato vigore ed entusiasmo, a giocare con l'alfabeto con l'intento di stupire secondo i dettami della *retórica del asombro*. Com'è noto, l'eredità barocca si diffonderà a raggiera nei secoli successivi, disseminata in mille rivoli, più o meno sotterranei, fino ad arrivare al Novecento. Adottando un comodo criterio geografico, vorrei ricordare alcuni autori e manifestazioni artistiche che, tra il XVII e il XX secolo, testimoniano non solo l'onnipresente vena ludica della letteratura ma, in particolare, l'incanto suggestivo dell'alfabeto, che dà vita a raffinati virtuosismi linguistici, a concezioni visionarie e profetiche dell'opera d'arte, a riflessioni sul mondo e sull'esistenza umana dal vago sapore filosofico.

In Italia, accanto al ben più famoso Giambattista Marino, si potrebbero menzionare almeno Ludovico Leporeo, che si definì "l'inventore della poesia alfabetica" e scrisse i celebri *Leporeambi* (1634)⁸, e Guido Casoni (1561-1642), trevigiano di Serravalle, autore di un poemetto in versi, *La passione di Cristo* (1626), in cui dodici calligrammi rappresentano gli strumenti del martirio di Gesù⁹. A tutti ver-

⁷ Ricordo le parole di M.G. Profeti: «Tutta la cultura barocca è basata sulla persuasione che la natura è un libro di simboli metamorfici e anagrammatici che solo una ricerca linguistica, spinta all'esasperazione, consente di esplorare e leggere; e il *discreto* è predisposto a cogliere e raccontare la trama dei rapporti naturali sottesi alla superficie delle cose e a renderli con la rappresentazione linguistica più esaustiva possibile. La retorica acquista un posto sovrano in quanto fornisce gli strumenti necessari per catturare la varietà delle forme possibili», in *L'età d'Oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, a cura di M.G. Profeti, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 62.

⁸ Vedi C. PREVITERA, *La poesia giocosa e l'umorismo. Dal secolo XVII ai giorni nostri*, Milano, F. Vallardi, 1942, pp. 87-88.

⁹ Cfr. G. CASONI, *La Passione di Cristo*, in *L'opere del Sig. Cavalier Guido Casoni*, Venezia, Baglioni, 1626, 12^a impressione, pp. 228-238; vedi, anche, L. PORTIER, *Les calligrammes de G. Casoni*, in A.V., *Studi in onore di V. Lugli e D.*

ranno in mente Marinetti e i futuristi, per i quali l'esigenza di una nuova libertà espressiva passa anche attraverso il gioco, l'esercizio ludico con lettere, immagini e grafismi, annunciatore della "poesia simultanea e versi senza parole" del dadaismo europeo. Come non ricordare, poi, i tentativi di "poesia visiva" e gli esperimenti sull'iconicità del linguaggio poetico nelle "tavole parolibere", diffuse in riviste e opuscoli, che influenzarono profondamente poeti come Guillaume Apollinaire.

E proprio nella Francia di fine Ottocento, e poi delle avanguardie, che si ispirarono a quei modelli (il surrealismo di André Breton e la scrittura automatica), troviamo tutta una serie di poeti affascinati dalla poesia alfabetica: il primo è Stéphane Mallarmé, «che ha chiamato il poeta "incantatore di lettere" e in una lettera ha indicato gli alchimisti come "nostri precursori"»¹⁰, e che, a lungo, ha accarezzato il sogno di scrivere un superlibro universale, orfico, che esaurisse tutte le possibilità della lingua per esprimere l'Assoluto attraverso combinazioni di lettere, segni geometrici e algebrici, grafemi; Guillaume Apollinaire con i suoi famosi *Calligrammes*; Arthur Rimbaud che scrisse la celebre poesia *Voyelles*, destinata a grande fortuna letteraria, e un'altrettanto nota *Alchimie du verbe*. In tempi a noi più vicini, è Raymond Queneau ad essere ricordato come il maestro della scrittura artificiosa, dal vago sapore accademico ma scevra di qualsiasi leziosità grazie alla sottile ironia che la pervade: i suoi *Esercizi di stile* (1947) saranno ammirati ed imitati anche da Umberto Eco¹¹.

In Germania profonda traccia doveva lasciare il gesuita Athanasius Kirker, autore della *Ars Magna Sciendi sive Combinatoria*, che, sulla scia di Raimondo Lullo, stila un metodo per capire la causa prima del mondo attraverso combinazioni verbali e numeriche. Priva di afflato orfico ma intrisa di questa tradizione, è la poesia di Quirin Kuhlmann (1651-1689) che scrisse una *Vita Aurea-ABC del Ve-*

Valeri, Venezia, N. Pozza, 1961, II, pp. 807-820 e D. MOLINARI, *Per un'idea dei rapporti tra poesia e iconismo*. "La Passione di Cristo" di G. Casoni, in «Lingua e Stile», XIV, 1979, pp. 431-435.

¹⁰ G. R. HOCKE, *Il manierismo nella letteratura*, cit., p. 31.

¹¹ Cfr. R. QUENEAU, *Esercizi di stile*, trad. di U. Eco, Torino, Einaudi, 1983, in particolare pp. 163-165, dove compaiono i lipogrammi, e U. Eco, *Secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 278-281.

nerdì; e ancora nel Settecento Johann Christoph Männing loda le frasi palindrome e offre una tabella con lettere e numeri per la composizione artificiale di motti e acrostici.

Nel mondo anglosassone James Joyce è a giusto titolo il rappresentante più autorevole dell'alchimia verbale europea, di un virtuosismo linguistico superbo, che affonda le sue radici nei manierismi formali dei poeti metafisici inglesi (John Donne su tutti) e passa per poeti come Gerard Manley Hopkins e William B. Yeats. Sempre in Inghilterra, un autore dalla vena ludica inesauribile è Lewis Carroll, lettore di matematica pura a Oxford in epoca vittoriana e instancabile inventore di giochi, passatempi, indovinelli, lettere da leggere allo specchio, *calembours*, nella vita privata. *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* e *Attraverso lo specchio* sono pieni di scherzi verbali, ballate e *nursery rhymes* che sono l'apoteosi dell'assurdo, giochi linguistici con le vocali, scioglilingua e filastrocche infantili costruite su assonanze e omofonie¹².

Venendo a noi, alla Spagna del *Siglo de Oro*, varrà la pena ricordare che il gusto per l'artificio lipogrammatico pervade anche il romanzo picaresco: l'*Estebanillo González* si chiude con un *romance sin la letra O*, in cui il buffone si accomiata dal lettore e dai suoi innumerevoli signori preannunciando la sua stessa morte, reale e metaforica, in una sorta di epitaffio burlesco, chiusura paradigmatica di un libro scritto all'insegna dell'umorismo¹³. Interessanti e curiosissime sono anche le *loas* scritte *en alabanza de las vocales*, come quelle raccolte da Cotarelo insieme ad altre che attendono di essere riscoperte¹⁴, e i sonetti anagrammatici e quelli a forma di scacchi della poesia murale

¹² L. CARROLL, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie. Attraverso lo Specchio*, introd. di P. Citati, trad. e note di M. D'Amico, Milano, Oscar Classici Mondadori, 2000.

¹³ Scompare una vocale e scompare anche Estebanillo; cfr. *Vida y hechos de Estebanillo González*, ed. di N. Spadaccini e A.N. Zahareas, Madrid, Castalia, vol.II, pp. 518-520. La prima edizione compare ad Anversa nel 1646, proprio negli stessi anni in cui si pubblicano le novelle con lipogramma qui edite; cfr., *infra*, pp. 18-19. Sull'epitaffio burlesco e giocoso italiano in età barocca, vedi l'opera di Gian Francesco Loredano, analizzata da C. PREVITERA, *La poesia giocosa e l'umorismo*, cit., pp. 74-77.

¹⁴ Mi riferisco alla *Loa en alabanza de la letra A* e alla *Loa famosa de las letras del ABC*, in E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, ed. Bailly-Bailliére (Madrid 1911), NBAE, t. 18, n. 108, pp. 374-375 e n. 138, pp. 411-412. Sulle *loas* in epoca barocca, vedi il recente studio di F. ANTONUCCI - S. ARATA, "La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra". *Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVII*, Sevilla, UNED, 1995.

legata alla festa civile e religiosa¹⁵. Gli enigmi, formula perfetta della conoscenza in forma di sorpresa, godono, poi, di un successo inaudito, infiltrandosi in quasi tutti i generi narrativi dell'epoca: li troviamo nel romanzo pastorale (la *Galatea* di Cervantes, la *Diana enamorada* di Gaspar Gil Polo), nel romanzo bizantino (*El peregrino en su patria* di Lope de Vega) nel romanzo picaresco, nelle novelle con cornice "accademica" (*Tardes entretenidas* di Alonso Castillo Solórzano e *Navidad de Zaragoza* di Matías Aguirre del Pozo)¹⁶ oltre che in raccolte *ad hoc* pensate per la *honestá recreación*, come *Proverbios morales, y consejos cristianos [...]* y *enigmas filosóficas, naturales y morales con sus comentarios* di C. Pérez de Herrera (Madrid, Luis Sánchez, 1618) o i *Juegos de Noche Buena moralizados a la vida de Cristo* di Antonio Ledesma (Madrid, Alonso Martín, 1611). Come si ricorderà, in questi testi gli enigmi compaiono spesso accompagnati da un *grabado*, spia di una tendenza generale a considerare lo spazio tipografico del libro stampato uno "scenario" virtuale, dove la disposizione "teatrale" di lettere ed immagini concorre alla decodifica del messaggio scritto secondo percorsi interpretativi incrociati, ellittici e labirintici. Nasce, così, una vera e propria *poética tipográfica* che integra codici visivi, prelinguistici, con quelli verbali, con il fine dell'*admiratio*, ed è particolarmente sfruttata nella letteratura devozionale religiosa, in quella a carattere enciclopedico, e nei numerosi trattati di mnemotecnica¹⁷. Le lettere dell'alfabeto, vere e proprie icone grafiche, escono, poi, dallo spazio chiuso del libro per invadere lo spazio fisico della città parata a festa con innumerevoli architetture effimere, dove danno vita allo spettacolo composito di emblemi e geroglifici. E sarà da segnalare anche la lettura morale dell'alfabeto

¹⁵ Vedi A. EGIDO, *Poesía de justas y academias*, in ID, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 126, e soprattutto J. SIMÓN DÍAZ, *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, 1977.

¹⁶ Vedi A. CAYUELA, "Tardes entretenidas" de Alonso de Castillo Solórzano: el enigma como poética de la claridad, in *Actas de XIII Congreso de la Asociación Internacional de hispanistas*, ed. di F. Sevilla-C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, vol. I, pp. 449-459, con interessante bibliografia sul tema, soprattutto il testo di M. M. GÓMEZ SACRISTÁN, *Enigmas y jeroglíficos en la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Universidad Complutense, 1989.

¹⁷ I principi teorici della *poética tipográfica* si trovano nel testo di J. CAMARUEL, *Primus calamus*, Roma, Fabius Falconius, 1663; cfr. il pregevole studio di R. FERNÁNDEZ DE LA FLOR, *Metamétrica. La razón gráfica barroca*, cit., pp. 333-354, con ricca bibliografia, tra cui segnalo M. SERRA, *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*, Barcelona, Península, 2000.

proposta dalla teologia scolastica, seguendo il principio che tutta la natura è *scriptura Dei*¹⁸.

Le avanguardie spagnole del '900 furono un'altra esemplare officina di scrittura ludica ed effimera e fra tutti voglio ricordare Ramón Gómez de la Serna, che scrisse alcune *greguerías* sulle lettere dell'alfabeto, magari non così geniali come altre del funambolico scrittore, ma altrettanto godibili:

La B es el ama de cría del alfabeto
[...]
La ü con diéresis: dos íes siamesas
[...]
Pasaba la X con ruedas de un coche infantil
[...]
La T es el martillo del abecedario
[...]
La F es el grifo del abecedario
[...]
La X es la silla de tijera del alfabeto
[...]
La L parece largar un puntapié a la letra que lleva al lado
[...]
La W es la M haciendo la plancha
[...]
La i es el dedo meñique del alfabeto
[...]
La ñ es la n con bigote
[...]
La "q" es la "p" que vuelve del paseo¹⁹

Ramón Gómez de la Serna dichiara programmaticamente, nel prologo alla settima edizione delle sue *greguerías*, il sodalizio vitale dell'arte con l'effimero e la transitorietà; come si dice profondamente convinto della

¹⁸ Vedi R. FERNÁNDEZ DE LA FLOR, *Mundo simbólico. El reino de la metáfora y el ocaso de la teología escolástica hispánica*, in ID, *Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, cit., pp. 231-260.

¹⁹ Cfr. R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías. Selección 1910-1960*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 7ª edición, pp. 49, 51, 55, 66, 75, 79-80, 92, 136, 143. Nel *Prólogo a la sexta edición*, aggiunto anche alla settima edizione, Gómez de la Serna raccoglie altre *greguerías* sulle lettere dell'alfabeto, vincitrici di alcuni concorsi in Sudamerica: «La Q nació un día en que la O, llena de alegría, movió su rabillo»; «La Z es el 7 que oye misa» e «La R es la P marcando el paso», pp. 32 e 41 dell'edizione citata. Anche F. García Lorca si divertì a giocare con l'alfabeto: «Árbol./La ele te da las hojas./ Luna. / La u te da el color./ Amor./ La eme te da los besos», in F. GARCÍA LORCA, *Obras completas. Poesía*, ed. a cura di M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 1996, vol. I, p. 693.

funzione civilizzatrice del gioco, gioco “alchemico” e di “laboratorio” per eccellenza:

Desde 1910 – hace cincuenta años – me dedico a la greguería, que nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitado, depuración y disolución radical, la greguería.

[...]

Todo mejora y se orienta gracias a la diversión. El día en que la vida esté llena de verdaderas diversiones se habrá acabado el rencor maligno y todos los monstruos que crea el aburrimiento.

[...]

La greguería, aunque en eso esté precisamente su corrupción, debe recoger cosas muy loables, muy pasajeras, muy efímeras, porque la corrupción es humana, y el arte humano debe gozar y perfeccionarse y descansar en ese corrompimiento.

[...]

La greguería es lo único que no nos pone tristes, cabezones, pesarosos y tumefactos al escribirla, pues su autor juega mientras la compone y tira su cabeza a lo alto, y después la recoge²⁰.

Il piacere dolce e consolatorio dei giochi linguistici infantili, «lo único que no nos pone tristes, cabezones, pesarosos y tumefactos», come dice Gómez de la Serna, riaffiora nei lipogrammi e in altri esercizi retorici dello stesso tipo, diletto che si assapora per la prima volta con l'apprendimento dell'alfabeto attraverso la ripetizione quasi salmodica delle lettere, ritmo molto simile a una leggera ninnananna. È Carmen Martín Gaité che ci parla del valore affettivo dei giochi verbali fioriti spontaneamente tra i banchi di scuola. Penso, ad esempio, ad un episodio di *Nubosidad variable*: una delle protagoniste del romanzo, Mariana León, immagina di vedere inghiottite dalle onde del mare le lettere che compongono il nome dell'amato, Raimundo, e chiama a testimone del rito proteso a scacciare i fantasmi del passato l'amica di sempre, Sofia, il dolce Per Abbat dell'infanzia:

Me quedé un rato dejándome mecer por aquel sonsonete que desalojaba de mi cerebro aturdido el nombre de Raimundo, lo vi salir culebreando con su cabezota de erre

²⁰ R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, cit., pp. 7, 21, 24-25. Per uno studio critico sul *ludus* nelle avanguardie spagnole degli anni '20-30, rimando al volume miscelaneo A. V., *Ludus. Gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*, a cura di G. Morelli, Milano, Jaca Book, 1994.

seguida por cuatro vocales y tres consonantes, rodando por la arena ante mis ojos; llegaba entera a la orilla del mar y luego se lo iban tragando las olas letra por letra hasta su total desintegración, Aimundo, Imundo, Mundo, Undo, Ndo, Do, O. Y la “o” antes de zambullirse, le salía una hache que se agitaba a modo de banderita, llamándote, ¡Oh Sofía nuestros juegos de la infancia! Quién jugara contigo a inventar cuentos a la orilla del mar, a deshojar palabras como margaritas, a darles alas para cazarlas y soltarlas luego, como en aquel dibujo del cazamariposas, ¿te acuerdas?, «no deje usted nunca de jugar con las palabras, señorita Montalvo», sí, tenía razón don Pedro Larroque, es el único juego que divierte y consuela. A mí también, ya ves, ojalá estuvieras aquí a mi lado, frente al mar inmenso, para jugar contigo a juegos de palabras²¹.

Anche nel *Cuento de nunca acabar* Martín Gaité insiste sul ruolo consolatorio della creatività linguistica:

No hay nada más serio que jugar con el lenguaje, bucear en el río revuelto del idioma, evitando echar mano de los comodines que sobrenadan en la jerga más al uso, más superficial. [...] Nada hay más serio que jugar con el lenguaje, fertilizarlo, gozarlo, despeinarlo, hacerlo descarrilar un poco. Sin miedo. ¿Por qué inesperados derroteros nos llevará esa excitante aventura? Lo único que no se puede es responder de ello. Pero no te quedes en tierra, hermano, poniendo cara de que vas de viaje. Que a mí no me la das. Súbete al carro, al rueda vertiginosa de las palabras, moléstate en irlas a buscar al huerto mismo donde se crían, súbete a cogerlas al árbol²².

Un piacere confortante, quello legato ai giochi con l'alfabeto e le vocali, che si accomuna da sempre con il disimpegno letterario, con il necessario riposo e svago da imprese ben più grandi e impegnative, e che quindi sembra stringere un sodalizio perfetto con la novella, il cui fine principale è indurre a letizia, offrendo una piacevole dose di allegrezza destinata a compensare difficoltà e sofferenze, noie e malumori della vita quotidiana²³. Tedio, fatiche e travagli, che tiranneggiano anche la vita dello scrittore, a

²¹ C. MARTÍN GAITE, *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 327.

²² C. MARTÍN GAITE, *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 305-306.

²³ Moltissimi novellieri, tra cui Boccaccio e Bandello, insistono sulla necessità di raccontare novelle “piacevolissime” piuttosto che malinconiche e tragiche; N. ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*,

fronte dei quali Eduardo Mendoza propone la sua singolare ricetta in un'intervista rilasciata al *País Semanal*:

¿Qué se puede hacer para cambiar la rutina diaria? ¿Cómo salir de la cáscara y mirarse desde fuera? Sobre todo alguien como un escritor, tan encerrado en sí mismo, sin compañeros de oficina, sin colegas de trabajo, sin enfermos corriendo a su alrededor en sillas de ruedas o albañiles encaramados a alturas inverosímiles [...] Mendoza apunta otra solución: "Yo leo mucho en idiomas que no entiendo. De ese modo no me dejo arrastrar por la peripecia y leo las palabras una por una, y todas me asomabran. Desde luego, no me entero de nada, pero aprendo muchísimo y el tiempo vuela. Luego, a la hora de escribir, hago lo mismo. Escribo como si mi lengua no fuera mi idioma, o al revés, no sé. Me esfuerzo por escribir en un idioma extranjero, que siempre es más sorprendente que el propio. De ese modo, yo soy otro, como decía Raphael, ¿o era Rimbaud? Cuando escribo disparates como *La aventura del tocador de señoras* puedo lanzarme a experimentos arriesgados porque sé que pasarán inadvertidos. Soy un vanguardista vergonzante. Comprenderás por qué no puedo practicar el periodismo. *Me encantaría escribir un reportaje sobre las diferentes formas de comprar un queso manchego, pero utilizando sólo subjuntivos y sin la letra e*²⁴.

La fuga momentanea dall'opprimente realtà quotidiana, di cui parla Mendoza, diventa invece, in un recente romanzo di Juan José Millás, *El orden alfabético*, una vera e propria alienazione psichica, che costringe un adolescente, solo e depresso, ad inventarsi una dimensione altra, fittizia e parallela a quella reale. In questo mondo immaginario, lentamente in sfacelo per l'inspiegabile fuga di libri ed enciclopedie da uffici, case e scuole, e la scomparsa misteriosa di vocali e lettere dal linguaggio quotidiano, egli si muove finalmente a suo agio, unico possessore della chiave che spiega l'arcano, e può vivere senza timori la sua

Napoli, Liguori, 1996, pp. 61-62, riporta un brano significativo espunto dal trattato cinquecentesco di Francesco Bonciani annesso al volume (*Lezione sopra il comporre delle novelle*): «Il medesimo appunto si può delle novelle affermare: che elle abbiano per principal fine l'indurre letizia nell'anima nostra. E di questo, oltre il detto sin qui, ne rende buona testimonianza Messer Giovanni Boccacci, confessando sì nel principio come nel fine del suo *Decamerone*, sé avere scritto quelle novelle per le persone che di conforto avessero mestiere; e perciò a coloro le fa raccontare che di niuna altra cosa eran vaghi che di letizia».

²⁴ Eduardo Mendoza. *El escritor como gamberro*, di Félix de Azúa, in *El País Semanal*, n.º 1.272, domingo 11 de febrero de 2001, p. 16 (il corsivo è mio).

storia di amore con Laura, anzi con *Laua*, mentre attorno a lui la *realidad*, ora *ealidad*, si sgretola via via che si perdono per sempre aggettivi, nomi, articoli, ecc.:

Bajamos a pie, porque el ascensor (ahora el *ascensó*) funcionaba a *trompicones* (o a *tompicones*) con la nueva energía (la *electicidad*). Las escaleras, aunque llenas de grietas e irregularidades, como se supone que deben ser unas *escaleas*, resultaban pese a todo más seguras. Al salir a la calle, percibí en la realidad un desajuste pequeño, ilocalizable, pero patente: era sin duda el precio de ser una realidad sin *R*, una *ealidad*. Nos cruzamos con *pesonas*, en lugar de personas, cuyos párpados rígidos evocaban la mirada inquietante de algunos reptiles. Todo el mundo se movía por las aceras de un modo silencioso, pero comunicativo, quizá algo animal²⁵.

L'alfabeto e l'enciclopedia come principi strutturanti dell'universo, quindi, non solo del mondo quotidiano e "reale" ma anche di quello artefatto che si trova nei libri. Molti sono gli autori che hanno scelto di organizzare i loro scritti seguendo un comodo ordine alfabetico come Goffredo Parise nel *Sillabario*, raccolta di racconti brevi, e in Spagna, Lucía Extebarría, con *Curiosidad, amor, prozac y otras dudas*, dove i titoli dei capitoli sono costituiti dalle lettere dell'alfabeto, seguiti da una parola che inizia per *a*, *b*, *c*, ecc²⁶.

Traversando l'Oceano, ricordo che l'idea del superlibro universale, labirintico per eccellenza, assoluto e ontologico, che accendeva la fantasia di Mallarmé, ha affascinato a suo tempo anche José Luis Borges che intitolava la sua raccolta di racconti *El Aleph*, il nome ebraico della lettera *A*²⁷.

2. *Novelle bufoecche con lipogramma* (Alfaguara, 2000, p. 101; il libro è stato recentemente tradotto in italiano da Paola Tomasinelli per Il Saggiatore).

²⁶ Anche il promettente scrittore e giornalista colombiano Héctor Abad Faciolince, una volta lettore all'Università di Verona, e mio insegnante, ha da poco pubblicato una silloge di saggi brevi strutturata come un dizionario, lasciandosi guidare dalle suggestioni evocative di parole e idee come *abrazo*, *biografía*, *celos*, *dieta*, *edipo*, ecc.; cfr. H. ABAD FACIOLINCE, *Palabras sueltas*, Barcelona, Seix Barral, 2002.

²⁷ Come curiosità ricordo che nell'antica Cabbala l'*alef*, che corrisponde nei tarocchi al bagatto e nello zodiaco a Nettuno, indica la creazione di opere originali. Il libro di Borges quindi nasce sotto ottimi auspici! Anche i traduttori si sono "divertiti" a giocare con le vocali: penso al libro di Georges Pérec *La scomparsa* (*La disparition*, 1969) scritto senza *e*, che è stato tradotto in italiano senza *a*.

²⁸ Cfr., *infra*, pp. 82-83.

All'interno del sintetico quadro tracciato nel capitolo precedente, le novelle barocche con lipogramma si ritagliano uno spazio d'eccezione, degno di riflessione e di studio, anche perché questi testi sono giunti fino a noi in maniera frammentaria e in edizioni poco accessibili. Chi scrive novelle con lipogramma nel Seicento? Quelle che ho potuto rintracciare si devono sia ad autori che godono di una certa fama come Alonso Castillo Solórzano, sia a scrittori pressoché sconosciuti come Manuel Lorenzo de Lizarazu y Berbinzana e Fernando Jacinto de Zurita y Haro, marginali ma non emarginati in quanto furono, come vedremo, esponenti di tutto rispetto dell'élite culturale e politica del tempo. Castillo Solórzano include due novelle con lipogramma, *En el delito, el remedio, escrita sin la letra A* e *El desdén vuelto en favor, novela escrita sin I*, rispettivamente ne *Los alivios de Casandra* (Barcelona, Jaime Romeu-Juan Zaperà, 1640) e ne *La quinta de Laura* (Zaragoza, Real Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1649), raccolte di incerta fortuna editoriale (manca ancora un'edizione critica)²⁸. Lizarazu y Berbinzana inserisce *El príncipe Federico, novela escrita sin esta letra A*, nell'unica opera che ha dato alle stampe, *Acasos de fortuna y triunfos de amor* (Zaragoza, Diego Dormer, 1654), che non fu più riproposta in seguito. Zurita y Haro scrive un lungo *discurso lírico sin a*, dal titolo *Méritos disponen premios* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654), ristampato nel 1738²⁹. Ma l'autore che lega indissolubilmente il suo nome alle novelle con lipogramma è Alonso Alcalá y Herrera, i cui *Varios efectos de Amor* (Lisboa, Manuel da Silva, 1641) godono di un discreto successo editoriale fino all'Ottocento compreso, per la curiosità che suscitava l'artificio lipogrammatico. In tempi a noi più recenti, precisamente nel 1987, il grande pubblico ha potuto avere un assaggio dei racconti di Alcalá y Herrera grazie all'edizione di *Los dos soles de Toledo*, a cura di Evangelina Rodríguez Cuadros³⁰.

²⁸ Per notizie più dettagliate, cfr., *infra*, pp. 102-104 e 112-114. Un altro autore poco conosciuto che scrive una novella con lipogramma, *Los tres hermanos, escrita sin el uso de la letra A*, è Francisco Navarrete y Ribera; vedi *infra*, p. 19 e nota n. 31.

³⁰ *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, a cura di E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, pp. 203-231; cfr., *infra*, pp. 37-39.

³¹ Madrid, Juan Sánchez, s.a.; la novella fu stampata per la prima volta in

Come si vede, si tratta di un *corpus* di tutto rispetto, indice di una moda letteraria diffusa, che può aiutarci a ricostruire il quadro della cultura barocca nelle sue più diverse manifestazioni artistiche. Prima di esaminare i testi e le strategie narrative dei singoli autori, sarà opportuno precisare il contesto in cui si svilupparono le novelle con lipogramma, ragionando sulla loro interdipendenza dalla poetica barocca e dal codice letterario della *novela corta*.

3. *Le ragioni di un successo: lipogrammi e poetica barocca*

Quali le ragioni del successo dei lipogrammi in epoca barocca? Si potrebbe cominciare con l'affermare che questi manierismi formali trovano la loro perfetta collocazione all'interno della retorica dell'*asombro*, della ricerca dello stupore e della meraviglia attraverso la proposta di una scrittura che, per sbalordire, arriva a fare a meno delle componenti basilari della lingua. Lo scrittore stabilisce in partenza le regole della gara e gioca la sua personale partita ammiccando al lettore, irretito nella spirale della *dificultad vencida*. La sfida coinvolge in pieno il funambulismo dello scrittore "cavillatore", dello scrittore "ingegnere", abile costruttore di artifici, come dicevo sopra, e ne mette in luce le capacità demiurgiche, raffinate a tal punto da poter prescindere da una delle lettere dell'alfabeto, dimostrando in un colpo solo il virtuosismo del creatore e la grande malleabilità artistica del mezzo espressivo, la lingua castigliana, giunta ormai ai vertici della perfezione e della maturità espressiva.

Nei titoli delle raccolte di novelle con lipogramma si insiste sulla novità dell'artificio: «nuevo modo de escribir en estilo de cuento», si legge nel frontespizio di una edizione *suelta* della *Novela de los tres hermanos, escrita sin el uso de la A* di Francisco Navarrete y Ribera³¹, e anche

Flor de Sainetes di F. Navarrete y Ribera, Madrid, Catalina del Barrio y Angulo, 1640, e poi nel 1659, Madrid, Gregorio Rodríguez; l'edizione moderna corredata di note, studio introduttivo e relative questioni ecdotiche sta in F. NAVARRETE Y RIBERA, *Flor de Sainetes*, introduzione, testo critico e note di A. Gallo, Firenze, Alinea, 2001, sunto della mia tesi di dottorato.

³² Mi riferisco a *Novo modo curioso, tratado e artificio de escrever, assim ao divino, como ao humano com uma vogal sòmente, excluindo as outras quatro vogaes*, Lisboa, Francisco Villela, 1679, 2 voll.; vedi *infra*, p. 40.

³³ Sonetto di Don Juan de Iranzu y Carcamo, cavaliere sivigliano, «regidor

Alonso Alcalá y Herrera apostilla una delle sue raccolte con lo stesso sottotitolo³². Né mancano, nelle poesie di circostanza contenute nei preliminari di *Varios efectos de amor* di Alcalá y Herrera, sperticati elogi alla grandezza dell'eloquio castigliano, superiore a quello delle altre lingue romanze, e ai *milagros* espressivi di Alcalá che, come Góngora, ha portato il castigliano a tali livelli di eccellenza che può essere perfetto anche *en lo menguado y en la pobreza*:

Suspendes, docto, las sonoras liras
del griego Apolo y dulce mantuano
y en episodios, Cicerón hispano,
sin letras, letras enseñando admiras;
y en raptó vuelo tan sublime aspiras
a enriquecer tu lengua por tu mano
que, engrandecido, el metro castellano
estatuas deja y te levanta piras.

Emuladoras todas las naciones
sobre cual su intención mejor declara,
de que están las escuelas siempre llenas,
unánimes sus varias opiniones,
conocen que elocuencia, la más rara,
en Alcalá se aprende y no en Atenas³³.

Vos, en cinco novelas ingenioso,
fabricáis dulcemente artificioso,
con ingenio profundo,
un cansancio a la Fama, un pasmo al mundo,
mas con acierto tanto
es la fábrica nueva en vuestro canto
que en cada cual al idioma ingrato
le dejáis una letra de barato.
¡Oh, singular destreza,
que hacéis de imperfecciones la belleza!
Pero no admiro el modo,
que es superfluo el lenguaje
a quien es alma todo.
Si el razonar discreto
desta pluma feliz todo es conceto,
si todo remontada lo penetra,
¿qué pierde en una letra?
¡Oh, caso no escuchado,
topar con lo perfeto en lo menguado!
Milagro copiado en breve suma
de vuestra dulce pluma,

de la ciudad de Plasencia», a f. 3r n.n.n.s dell'esemplare R-14001 della Biblioteca Nacional di Madrid, da cui trascrivo modernizzando la grafia e introducendo una punteggiatura interpretativa, qui e *infra*.

³⁴ Si tratta della *silva* di Antonio Barbosa Bacelar a ff. 3v-4v n.n.n.s. dell'esemplare R-14001 della BNM.

pero prodigio extraño,
 pues sin hacelle daño
 le quitáis un sentido a la escritura.
 ¡Oh, nueva arquitectura!
 ¿Cuándo jamás Orfeo en dulce canto
 de sí presumió tanto
 que afinase el acento
 sacando una clavija al instrumento?
 Vos todo lo podéis, divino Herrera.
 ¿Quién si no vos pudiera,
 con tan feliz denuedo
 y ingenio soberano,
 faltar en una mano con un dedo,
 sin turbar lo perfeto de una mano?
 ¡Misteriosa grandeza,
 que enriquezca el lenguaje en la pobreza!³⁴

Anche la lettera del 22 agosto 1640 di don Fernando Albia de Castro, cavaliere dell'Ordine di Calatrava, amico di Alcalá, insiste sulla sorpresa e ammirazione che desterà la raccolta presso gli stranieri, in linea con lo spirito sciovinista del tempo:

Yo, como castellano viejo y viejo, doy muchas gracias a vuestra merced por todo esto y por la buena enseñanza que nos ha dado pero, a mi ver, tan dificultosa su imitación que mal se hará, y justamente agradecerán los extranjeros la traza y efecto tan ingenioso y extraordinario. Resta ahora nos dé vuestra merced a luz los partos felices que de su ingenio, letras y estudios, sabemos tiene formados y se esperan con mucho deseo y gusto, y no sería razón privarnos dellos para honra de nuestra España, loa y estima de propios y admiración de forasteros. Guarde Dios a vuestra merced como deseo³⁵.

Elogi che meritano una riflessione: così come la *novela corta* è il genere letterario in cui si contemplano, compiaciute, l'aristocrazia e la classe media, allo stesso modo le novelle con lipogramma rappresentano lo specchio in cui la lingua castigliana si riflette narcisisticamente, riconoscendo se stessa come eloquio per eccellenza di cultura e di potere, idioma che si è perfezionato dopo un lungo e travagliato percorso di sperimentazione, compiuto da au-

³⁵ A f. 2r-v n.n.n.s. dell'esemplare citato *supra*.

³⁶ Il culto della lingua nazionale rientra negli scopi delle Accademie di tutti i tempi: vedi A. EGIDO, *Poesía de justas y academias*, in ID, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, cit., p. 118. Un autore, molto legato ai cenacoli accademici, come Juan de Piña esalta spesso la grandezza della lingua castigliana nei suoi scritti; cfr. J. DE PIÑA, *Novelas exemplares y prodigiosas historias*, ed. a cura di E. García de Dini, Università di Pisa, Verona, 1987, p. 20 e sgg. Non dimentichiamo che

tori della statura di Luis de Góngora, Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca³⁶.

Con la lingua castigliana si può dire tutto, anche in condizioni estreme, e le novelle con lipogramma lo dimostrano ampiamente. Per evitare la vocale oscurata, censurata, si va alla ricerca dei sinonimi, seguendo le associazioni più insperate e scartando quelle più automatiche, si pescano nella memoria i vocaboli più ricercati, si forza la sintassi senza stravolgerla, suggerendo percorsi ludici a più livelli. Si diverte chi scrive, autocompiacendosi della propria bravura, e chi legge quando, di fronte all'elisione, indovina da solo e anticipa la soluzione proposta dall'autore all'*impasse* espressivo³⁷. Ne risulta che il senso ultimo del testo è dato anche dal non detto, da ciò che è sottaciuto, ma è presente nel dettato interiore dello scrittore, cioè dalle parole evitate perché contengono la vocale "bandita" dall'enunciato, insomma dal visibile e dall'invisibile. Ciò non stupisce se pensiamo che in epoca barocca era in grande auge la *poética del silencio*, prendendo a prestito le parole di Aurora Egido, ovvero l'uso programmatico della concisione (sentenze e motti) ma anche dell'allusività (metafore, enigmi, emblemi), che qui si manifesta nell'omissione vera e propria di una lettera dell'alfabeto³⁸. Direi di più: le novelle con il lipogramma simboleggiano perfettamente l'alternanza tipica barocca tra laconismo e verbosità: si contrae il sistema alfabetico ma si dimostra che è possibile narrare senza rinunciare alle digressioni,

il castigliano è anche lingua dei conquistatori delle terre americane per cui la ridicolizzazione dei vinti passa spesso per l'incomprensione linguistica; cfr. il bel saggio di L. TERRACINI, *L'incomprensione linguistica nella Conquista spagnola: dramma per i vinti, comicità per i vincitori*, in ID, *I codici del silenzio*, Torino, Dell'Orso, 1988, pp. 197-228.

³⁷ Il gioco per il lettore può essere anche un altro: scoprire se l'autore è riuscito veramente nell'impresa fino alla fine; lo dice bene Fernando Jacinto de Zurita y Haro nei preliminari di *Méritos disponen premios*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654, f. J₂v: «Oye, y más censurará/ tu discreción, si me cree,/ pues voces sin A busqué/ no busques voces con A./ Si necio en quitarla he sido,/ no la busques, ten cuidado/ que soy necio apasionado,/ que serás necio advertido».

³⁸ Cfr. A. EGIDO, *La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia*, in «Bulletin Hispanique», LXXXVIII, 1-2, 1986, pp. 63-120; alcune idee vengono poi riprese in A. EGIDO, *La "hidra bocal". Sobre la palabra poética en el barroco*, in «Edad de Oro», VI, 1987, pp. 79-183. I due articoli furono ristampati in seguito in A. EGIDO, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, cit., pp. 9-55 e pp. 56-84.

³⁹ Ed è uno dei pregi della scrittura di Alcalá y Herrera, come ben avverte don Fernando Albia de Castro nella lettera iniziale dei preliminari di *Varios efectos de amor*: «[...] mostrando bien vuestra merced su ingenio, su inteligencia y agudeza y engrandeciendo mucho nuestra lengua castellana, pues quitando una vocal va discurrendo en la novela tan liza y corrientemente, con tanta propiedad

all'enumerazione, alla varietà dei registri, alla creazione di suspense, ecc.³⁹. Le novelle con lipogramma sono poi un bell'esempio di quella fratellanza tra poesia e pittura tante volte rilevata dalla critica in epoca barocca: l'ombra della vocale censurata, assente, contribuisce alla luminosità delle vocali presenti nell'enunciato, in un contrasto di luci e ombre molto simile alla tecnica pittorica del chiaroscuro⁴⁰.

Tutto quello detto poc'anzi ha la sua riverberazione sia sullo statuto dello scrittore che del lettore. Quest'ultimo è il necessario comprimario dell'autore nella ricostruzione del senso globale del testo, ricavandone ad un tempo utilità e diletto, come auspicava Luis de Góngora, e quasi mezzo secolo dopo Ramón Gómez de la Serna, parlando dell'allusività della metafora:

Lo tácito, que no es sólo lo que se oye o dice formalmente, sino que se supone, coloca al lector en un secreto privilegiado, en una actitud de civilización que no asumen los que no tienen que enfrentarse con lo tácito⁴¹.

L'autore viene esaltato nel suo ruolo di demiurgo, di "segundo Dios", idea di ampie risonanze nella poetica barocca. È ancora Aurora Egido a ricordarci che il poeta imita Dio e la sua opera d'arte più perfetta, la natura, nella ricostruzione di un intero microcosmo sulla pagina bianca, y a propósito, y tan enlazadas las razones como pudiera un gran retórico sin tener resguardo ninguno al vocablo» (a f. 2r n.n.n.s. dell'esemplare indicato *supra*).

⁴⁰ Vedi A. EGIDO, *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura*, in ID, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, cit., pp. 164-197; vedi anche J. GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972; E. BERGMAN, *Painting in poetry: Góngora's ekphrasis*, in *The analysis of hispanic texts, current trends in methodology*, a cura di A. A. Beck, Nueva York, First York College Colloquium, 1976, pp. 242-255; F. CALVO SERRALLER, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981; M. P. MANERO SOROLLA, *El precepto horaciano de la relación "fraterna" entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI y XVII*, in «Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo», LXIV, 1988, pp. 171-191. Ricordo che pure il sonetto delle vocali di Rimbaud si ispira all'auspicata fratellanza tra poesia e pittura: «A nero, E bianco, I rosso, U verde, O blu, vocali/ di voi narrerò un giorno i segreti natali...».

⁴¹ R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías*, ed. cit., p. 10. Vedi, anche, A. EGIDO, *La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia*, in ID, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, cit., p. 82: «La narración suspendida, la imagen inacabada, la elusión del lugar común, el desdén por la evidencia: todo son marcas que la retórica ofrece a la evocación del lector y que piden su connivencia. Éste agradecerá comprobar hasta qué punto el poema sortea adjetivos, evita redundancias, apela a lecturas sugeridas sin nombrarlas, dice callando».

⁴² A. EGIDO, *La "hidra bocal". Sobre la palabra poética en el barroco*, in ID, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, cit., pp. 14-15.

⁴³ Epigramma «a la industria de Alonso de Alcalá y Herrera»; a f. 4 +1v

cercando di riprodurre la varietà, la bellezza, il movimento di quella:

Empezando por los autores, el Barroco muestra, junto a la idea de que no se puede ser poeta sin el arte, la consideración de los valores naturales del *poeta nascitur*, revistiendo de mitología sus quehaceres y asignando a su oficio un valor casi divino. Ese poeta que como segundo Dios aparece en *De poetices libri septem* de Scaligero, es desde Góngora hasta Calderón, la traducción más exacta de una perspectiva que identifica el poema y la obra teatral como microcosmía capaz de contener el universo todo. La concepción divina de la poesía encerraba además la aspiración a la inmortalidad a través de las letras⁴².

Ora l'esercizio del lipogramma, creando un universo narrativo o poetico senza una delle materie prime, mette senza dubbio lo scrittore allo stesso livello di Dio, se non più alto, riflesso di quella *hybris* barocca che connota la creazione artistica del tempo; presunzione accuratamente velata dall'aria di disimpegno letterario che avvolge sempre questi "esercizi di stile", definiti come *juguetes de ingenio* e nulla più. Con l'arte Alcalá y Herrera ha vinto la natura in bellezza e perfezione, afferma il *licenciado* Manuel Pérez de Almeida:

Naturaleza, vencida
por el arte, sólo agora
pinta esta tela habladora
sin elementos de vida;
hoy la vena más pulida
ceda el estudio y de parte
ponga su noble estandarte,
pues de Alcalá la agudeza
venció la naturaleza
con diligencias del arte⁴³.

Di certo l'idea del poeta, "segundo Dios", è implicita in questi virtuosismi retorici: oltre a quanto già detto nel primo capitolo, aggiungerei che vi si sottende il brivido dell'onnipotenza legato alla nominazione. L'alfabeto è, senza dubbio, un criterio di catalogazione del mondo. Con esso impariamo a conoscere, possedere, ricreare le cose dentro

dell'esemplare citato *supra*.

⁴⁴ Non è un caso che, in tarda età medievale, la sequenza di lettere AEIOU equivallesse al nome di Dio, come ricorda G. R. HOCKE, *Il manierismo nella letteratura*, cit., p. 49.

di noi con solo nominarle: il piacere della lontana infanzia si rinverdisce quando ancora in età adulta si gioca con le vocali, in particolare con A⁴⁴. Penso, ad esempio, alla *loa en alabanza de la letra A* raccolta da Cotarelo, a cui calza a pennello una definizione di Gianni Rodari sull'arte di creare storie a partire da una singola e semplice parola ("il sasso nello stagno"):

Non diversamente una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio e che è complicato dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma vi interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, costruire e distruggere⁴⁵.

Ed ecco il testo della *loa*, tanto graziosa che è davvero un peccato non poterla trascrivere tutta:

Digo, pues, que Dios se llama
 en griego y en lengua hebrea,
 Alphabeto y Adonái,
 y Agnus Dei en cielo y tierra.
 Los ángeles que crió
 son las criaturas primeras,
 donde Dios baja es altar
 y ara donde se recrea.
 El primer signo es Aries,
 y Acuario el postrero llega;
 también Apolo es el cuarto
 de todos siete planetas.
 Y los ejes de aquel cielo
 que esta máquina sustentan,
 llaman Ártico y Antártico
 y astros llaman las estrellas.
 De todos cuatro elementos
 los tres se nombran con ésta:
 aire y agua, y en el texto
 se nombra árida a la tierra.
 Crió Dios al primer hombre,
 que fue Adán, y aqueste peca;

⁴⁵ Cfr. G. RODARI, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Torino, Einaudi, 2001 (1ª ed. 1973), p. 7.

⁴⁶ Cfr. E. COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes...*, cit., pp. 374b-375a.

⁴⁷ *Ivi*, p. 375b.

dióle ánima, albedrío,
 hizo en un árbol la ofensa,
 restauróle amor divino,
 fue Anunciación medianera,
 trájola el ángel diciendo:
 Ave María, gratia plena.
Ancilla Domini, dio
 la Virgen por su respuesta,
 su madre se llamó Ana,
Aula virginalis ella.
 El primer mártir fue Abel,
 patriarca Abraham era,
 primer pontífice Aarón,
 Amós y Albacuc profetas.
 En un Arca salvó Dios
 sus escogidos en tierra,
 a sus Apóstoles hizo
 vicedioses en su ausencia⁴⁶.

Si passa, poi, a enumerare gli animali, gli argonauti, città, re, artisti, scienziati, letterati, oggetti di uso quotidiano, i pesci, i prodotti delle Indie, per finire con i pegni d'amore richiesti dalle donne e i bisogni degli attori per la buona riuscita della commedia:

Lo que ha menester mi autor:
 auditorio a la comedia.
 Ayuntamiento, aparatos,
 atención, aplauso, alteza,
 auxilio y autoridad,
*argentum et aurum etiam*⁴⁷.

L'infinita varietà della natura e della storia è ri-enunciata in una struttura perfettamente bilanciata quasi a scongiurare il pericolo di uno "scollamento" cosmico, a dimostrazione che il mondo impazzito dell'epoca barocca "tiene" ancora, nonostante gli urti e gli scossoni, sorretto dal piano provvidenziale divino⁴⁸. Una sensazione di "pienezza" è quella che si trae dalla lettura delle *loas*, che ci introduce all'ultima considerazione riguardo il successo delle novelle con

⁴⁸ Siamo perfettamente agli antipodi del mondo "scardinato" immaginato da Juan José Millás ne *El orden alfabético*, la cui rovina è causata proprio dalla perdita delle lettere dell'alfabeto; cfr., *supra*, pp. 16-17. Sulle *loas*, vedi, anche, A. EGIDO, *Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte*, in ID, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, cit., pp. 198-215.

⁴⁹ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Oscar Mondadori, 2000, (1ª ed. 1994), p. 200. È un peccato che gli studiosi di letteratura barocca non si siano, fino ad ora, confrontati con il vuoto critico sulle novelle con lipogramma; l'unico intervento esteso, inedito, che io conosca è quello di H.

lipogramma. Riallacciandomi a quanto detto nel primo capitolo, credo non sia azzardato supporre che esse non siano, in realtà, così lontane dall'idea del libro universale, orfico ed esoterico, che si cercava di creare avvalendosi di astruse tabelle numeriche e alfabetiche, di intrecci labirintici di categorie universali e particolari di ascendenza aristotelica, alla maniera di Raimondo Lullo e Athanasius Kirker. Qui si procede, però, in modo diverso e opposto. Invece di scrivere il libro sul "Tutto", che è poi il libro già scritto della Verità rivelata, si cerca di afferrare, descrivere il "Tutto" per sovrapposizione di parti, di singoli elementi, scrivendo tutti i libri possibili anche quelli senza vocali, tensione che possiamo leggere come un'altra sfaccettatura dell'*horror vacui*, tanto temuto ed esorcizzato. Per i novellieri barocchi, il lipogramma costituisce la sconcertante occasione per vincere la paura del nulla narrando a partire da una mancanza, affacciati sul baratro vertiginoso del vuoto, come i trapezisti del circo. Ed il vuoto non sarà solo l'assenza delle vocali ma anche lo spazio siderale del "narrabile che nessuno racconta, dello scrivibile che attende di essere scritto", come osservava Italo Calvino:

Alle volte penso alla materia del libro da scrivere come qualcosa che già c'è: pensieri già pensati, dialoghi già pronunciati, storie già accadute, luoghi e ambienti già visti; il libro non dovrebb'essere altro che l'equivalente del mondo non scritto tradotto in scrittura. Altre volte invece mi pare di comprendere che tra il libro da scrivere e le cose che già esistono ci può essere solo una specie di complementarità: il libro dovrebb'essere la controparte scritta del mondo non scritto; la sua materia dovrebbe essere ciò che non c'è né potrà esserci se non quando sarà scritto, ma di cui ciò che c'è sente oscuramente il vuoto nella propria incompletezza⁴⁹.

4. *Raccontare nel Siglo de Oro spagnolo: "novela corta" e lipogrammi*

Le novelle con lipogramma, nate come esercizio di

IVENTOSCH, *Five types of Onomastic Invention in Spanish Baroque Fiction*, tesi dell'Università di Harvard, 1958.

⁵⁰ J. MOLL, *Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los Reinos de Castilla: 1625-1634*, in «Boletín de la Real Academia», LIV, 1974, pp. 97-103.

⁵¹ Vedi *supra*, pp. 18-19. Per notizie sull'Accademia di Madrid, cfr. J. SÁN-

arguzia e di virtuosismo prettamente accademico, passano al grande pubblico nel ventennio compreso tra il 1635-1655, con la ripresa dell'attività di stampa di testi narrativi e teatrali nel regno di Castiglia⁵⁰. I testi che qui presento vengono stampati a Madrid, Saragozza, Barcellona, eccetto *Varios efectos de amor* che compaiono a Lisbona, tradendo le proprie origini: Madrid e Saragozza sono proprio in quegli anni centri vivacissimi di attività accademica⁵¹. La novella, dopo anni di splendida fioritura, si prestava ormai, verso la metà del secolo, ad essere palestra angusta di virtuosismi retorici, dove metafore ardite, lambiccate sentenze, arguzie scintillanti infiorettavano un nugolo stantio di peripezie stravaganti ed inverosimili. Queste variazioni d'autore sul modello della *novela cortesana*, secondo la dibattuta definizione di González de Amezúa, nascevano dall'idea di contrastare senza successo i sintomi evidenti di asfissia del genere, in pieno declino a partire dagli anni '40 secondo alcuni critici, tra cui Giovanna Formichi:

La precettistica formale della narrativa, enunciata in questi prologhi così pallidamente e monotamente dai vari autori, cristallizzata dalla tradizione e dagli esempi, diventa immobile barriera entro la quale essi cercano di sbizzarrirsi nella creazione di piccole novità, di anguste minuterie. Il respiro si fa corto, faticoso, si rallenta o si affretta artificialmente e mostra chiari i sintomi di quell'asfissia intellettuale a cui va incontro la gran parte di questi elaborati destinati ad esser rapidamente ingurgitati e dimenticati dai consumatori⁵².

Variazioni sul tema che danno vita, secondo Formichi, alla cosiddetta "novella accademica", etichetta coniata per cercare di "schedare" gran parte della produzione novellistica successiva alle prove di Cervantes. Prima di lei, anche Wilard F. King proponeva, pur con le dovute

CHEZ, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 46-100 e W. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del «Boletín de la Real Academia Española», 1963, pp. 57-63; per l'attività accademica a Zaragozza ci sono studi più recenti e accurati, ad esempio, A. EGIDO, *Las Academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1983.

⁵² G. FORMICHI, *Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola seicentesca*, in «Lavori Ispanistici», Messina-Firenze, III serie, 1973, p. 46.

⁵³ W. KING, *Prosa novelística y academias literarias*, cit., p. 111.

⁵⁴ Sulla funzionalità della cornice nella narrativa aurea spagnola si è dibattuto in uno stimolante seminario, coordinato da M.G. Profeti per il Dottorato in Lingue e Culture del Mediterraneo, dal titolo "Raccontare nel Mediterraneo",

cautele, la dizione “*novelas académicas*” per catalogare una serie di racconti eterogenei che mutuavano dalle accademie del tempo temi, situazioni e strutture narrative, e si contraddistinguevano per la presenza di una tenue cornice di raccordo «al estilo del *Decamerón*»:

Ahora resulta clara la conexión entre prosa novelística y academias literarias. Si la novela requería bellos adornos en forma de poesía ingeniosa, discursos eruditos, debates morales, brillantes despliegues de ingenio, etc., ¿qué mejor fuente de material que la proporcionada por las frecuentes reuniones académicas? ¿Y qué mejor modo de demostrar el talento de un noble héroe literario que mostrarle participando en una reunión académica o en un certamen poético? Además, aun cuando la doctrina literaria que exigía digresiones poéticas e interpolaciones eruditas no fuese válida, ¿qué mejor modo de agradar el gusto de sus colegas que introducir en la novela, unas veces en alusión de pasada solamente, otras veces con mayor extensión, temas y materias tan vivamente debatidos en las academias a que todos ellos pertenecían? Tan intensa era la vida académica que algunos autores produjeron las que pudieran llamarse “*novelas académicas*” que son poco más que extensas relaciones de las reuniones académicas, unidas por el más ligero hilo argumental. Estas novelas, tomando la forma externa de novelas pastoriles o de colección de cuentos enmarcados al estilo del *Decamerón*, se encuentran con más frecuencia en los años 1620-1635-cuando, como se recordará, estaba alcanzando su apogeo la vida académica en Madrid-pero ejemplos de ellas pueden hallarse a lo largo de todo el siglo⁵³.

La tentazione di classificare le novelle con lipogramma, oggetto di questo studio, come “accademiche” si scontra con l’ambiguità della terminologia proposta da Formichi e King e con la varietà delle soluzioni espressive adottate dai singoli autori. Solo *Méritos disponen premios*, infatti, potrebbe essere una perfetta *novela académica* secondo la descrizione di King. Tuttavia, tra i tratti comuni che analizzerò più avanti, spicca la preponderanza della cornice, eccezion fatta per Lizarazu y Berbinzana che non la utilizza.

Come si ricorderà, proprio nel periodo che King indica come momento di massimo splendore delle *novelas académicas*, la cornice, insieme alla miscellanea, diventa un comodo *escamotage* per eludere il divieto di pubblicazione

che si è svolto all’Università di Firenze nelle giornate del 13 novembre e 13 dicembre 2001.

imposto dalle autorità, consacrando una pratica editoriale destinata a perpetuarsi negli anni successivi. Si camuffava, così, l'istanza ludica pura e semplice mentre si intensificava l'elemento didattico farcendo il paratesto di sentenze morali⁵⁴. Le novelle con lipogramma, qui presentate, testimoniano la fortuna di questa prassi editoriale, croce e delizia di chiunque si proponga un disegno classificatorio della *novela corta*⁵⁵. Le novelle con cornice "accademica" di Castillo Solórzano, come *Los alivios de Casandra* e *La quinta de Laura*, sono un buon esempio della difficoltà di applicare rigidi criteri tassonomici al mondo "ibrido" della novella barocca, refrattario alle schematizzazioni come il teatro coevo⁵⁶. In realtà, l'aggettivo "accademica" non implica un genere narrativo nuovo, come ipotizza King, ma indica semplicemente che la narrazione ha luogo durante le riunioni di una raffinata brigata di dame e cavalieri. Riuniti per le festività natalizie, per celebrare il Carnevale o per ingannare il tempo delle afose giornate estive, essi si intrattengono con i più disparati divertimenti: commedie, *entremeses*, lettere, canzoni, poesie, enigmi ed indovinelli, giochi di società, e naturalmente racconti che sono dei perfetti esempi di *novela cortesana*. A qualsiasi lettore accorto non sfuggirà che il pretesto narrativo delle riunioni dell'"allegra brigata" è già presente nel *Decameron* di Boccaccio ed è utilizzato, tra l'altro, da Juan Pérez de Montalbán nel *Para todos* (1632), confermando che non abbiamo elementi sufficienti per affermare l'esistenza di

⁵⁵ Cfr. M. CAPUCCI, *La novella nel Seicento*, in A.V., *La novella Italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989, t. I, p. 498: «Per quanto possano esserne varie e contraddittorie le ragioni, la corrosione, contaminazione, decomposizione dei generi è un dato di fondo dell'esperienza letteraria secentesca; ciò che di necessità produce zone d'ombra. Chi aspiri al rigore metodologico sentirà spesso approssimativo e anche talvolta del tutto indebito l'uso del termine "novella" e dei suoi derivati, ma il secolo ebbe gusto di ambiguità e amò il processo della metamorfosi più che il risultato della metamorfosi, e chi studi la metodologia letteraria dovrà forse rassegnarsi ad ammettere l'esistenza di qualche terra di nessuno».

⁵⁶ Le raccolte di Castillo Solórzano, tra l'altro, riflettono perfettamente l'idiosincrasia tra finalità didattica ed offerta di storie *entretenidas*, a cui si accennava sopra. Egli dà alle stampe ben nove collezioni con cornice di stampo accademico tra il 1625 e il 1649, i cui titoli sono dei veri e propri slogan pubblicitari che sottolineano smaccatamente l'elemento piacevole e di puro intrattenimento; vedi A. CASTILLO SOLÓRZANO, *Tardes entretenidas*, ed. di P. Campana, Barcelona, Montesinos, 1992, p. XVII.

⁵⁷ Prendo a prestito i termini da R. LA CAPRIA, *Letteratura e salti mortali con il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 2002, p. 61, per il quale il significato di un testo è relativo al suo mondo e al suo tempo, mentre la significanza è «la vita di quel testo protratta nel tempo e nella situazione culturale in cui viene accolto».

un genere novellistico “accademico”.

Limitiamoci, allora, a fare qualche considerazione sulle caratteristiche che accomunano le novelle con lipogramma qui proposte. Tutte rivelano la preoccupazione per il didatticismo: la cornice si configura come una subdola “guida alla lettura” e la lezione morale sconfina nel racconto stesso, attraverso l’uso costante di citazioni dotte, massime, riflessioni, commenti da parte dell’autore onnisciente, che si incarica anche della sentenza finale se è prevista. L’interpretazione degli eventi è giustapposta alla loro narrazione, da extradiegetica si fa intradiegetica, rivelando una preoccupazione maniacale di puntellare e contenere l’ispirazione poetica con il contrappunto moralistico, o forse di camuffarne l’assenza con un ossequioso e sterile omaggio alle convenzioni del genere, all’autoreferenzialità della letteratura. Come a dire che se non so “cosa” raccontare almeno dimostro “come” si deve raccontare, e che so scrivere bene pur sacrificando la forma al contenuto.

Se proprio non si vuole rinunciare alle “etichette”, si potrebbe dire che le novelle con lipogramma risultano “accademiche” per questa esibizione leziosa delle proprie abilità narrative, per questo ossequio alla forma e per la sensazione di rigidità e astrazione che comunicano a noi lettori moderni. Vari elementi comunicano l’impressione di trovarci al cospetto di un congegno lento e arrugginito, artefatto e asfittico: la struttura a cornice, chiusa e ripetitiva; i racconti interpolati; il respiro della narrazione corto e affannato, intralciato da sentenze e citazioni dotte ma anche da una sintassi involuta ed intricata a causa del lipogramma, e da ultimo la presenza di schemi narrativi che prevedono, alla fine, il ritorno al punto di partenza iniziale della storia.

Ciononostante, vale la pena di capire le ragioni storiche del successo di queste novelle, di ragionare sul loro “significato” più che sulla loro “significanza”⁵⁷, di rivendicare, insomma, la loro piena dignità artistica perché rappresentano uno spaccato d’eccezione del percorso evolutivo intrapreso dalla *novela corta* a partire dagli anni ’40 del secolo. Senza dubbio il fascino della novella con lipogramma, di cui i testi proposti costituiscono un campione significativo,

⁵⁸ Sulla novella barocca, vedi gli studi, ormai classici, di P. PALOMO, *La novela cortesana: forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976 e J.M. LASPÉRAS, *La nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*, Universidad de Montpellier, Perpignan, Publications de la Recherche, 1987. Per una classificazione dei generi novellistici in età barocca, vedi J. DEL VAL, “La novela española del siglo XVII”, in *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 1953, t. III, pp. 44-80;

risiedeva nella metamorfosi e nell'ibridazione. La novella d'avventura amorosa, o bizantina, la novella d'azione, la novella *cortesana* o pastorale, sono i generi novellistici che mutua con più frequenza la novella con lipogramma, racconto che si sbizzarrisce e si diletta nel descrivere il movimento, i casi e le avventure più peregrine ed intricate, ma in ultima istanza sancisce e ratifica l'immobilità come voleva lo spirito del tempo⁵⁸. I novellieri barocchi non possono fare a meno di ritrarre quei *lances de espada, de amor y de fortuna* che affascinavano gli spiriti più inquieti dell'epoca, dediti ad inseguire il successo mondano nonostante le incertezze della crisi economico-sociale, l'acuta coscienza della *vanitas mundi* e gli accorati appelli alla prudenza dei gesuiti, clamorosamente smentiti dalle vicende rocambolesche di *privados, pícaros, conquistadores*. Nelle novelle con lipogramma, soprattutto quando appare una storia amorosa e d'avventura, c'è tutto il precipitato del pensiero barocco congelato in vitro, racchiuso in forme insolite sì ma avulso da qualsiasi tentativo di confrontarsi con la realtà, di darne un'interpretazione nuova: l'idea dell'uomo come artefice del proprio destino, la lotta contro la sorte avversa, l'esaltazione delle virtù di prudenza, simulazione, pazienza per sfruttare appieno le *contingencias* ingannevoli della vita, la malvagità umana, che conducono il protagonista ad assaporare le amarezze del *desengaño* e

altri tentativi tassonomici si trovano in: EDWIN B. PLACE, *Manual elemental de novellística española*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926, in particolare pp. 97-124; L. PFANDL, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, G. Gili, 1933; E. DIEZ ECHARRI e J. M. ROCA FRANQUESA, "Otras formas novelescas del Siglo de Oro: bizantina, morisca, italianizante y cortesana", in *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana*, Madrid, Aguilar, 1960, cap. XXII, pp. 262-71; A. VALBUENA PRAT, "La revolución de la picaresca y otras formas de novela", in *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, G. Gili, 1974, t. II, pp. 160-193; A. HURTADO, *La prosa de ficción en los Siglos de Oro*, Madrid, Playor, 1983; J. I. FERRERAS, *La novela en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1987. Molto utile è anche la premessa alla lettura dell'antologia *La novella italiana*, a cura di G. Nuvoli, Milano, Bruno Mondadori, 1992, pp. IX-XLIV. Un interessante panorama storico-critico sulla *novela corta* in età aurea è anche quello stilato da B. PERIÑÁN, in *L'età d'Oro della letteratura spagnola*, cit., pp. 499-539. Una buona notizia viene anche dalla Spagna dove, presso l'Università della Coruña, si è costituito un gruppo di lavoro sulla novella barocca coordinato dal Prof. Emilio Blanco e denominato "Proyecto Banco", consultabile on-line sul sito <http://www.terra.es/personal3/novela-corta/proyecto.htm>.

⁵⁹ Vedi M. ROMANO, *La scacchiera e il labirinto. Struttura e sociologia del romanzo barocco*, in «Sigma», 3, 1977, p. 66, che cita alcune illuminanti osservazioni di M. Capucci: «Nel romanzo del Seicento "il mondo esterno è 'spettacolo', 'scena', 'teatro'; non è mai problema. La società aristocratica che vi è rappresentata vive di ideali e miti fuori della realtà e, innanzitutto, del mito di un perduto eliso eroico-pastorale in cui essa si proietta come in uno specchio deformante [...] l'eroismo era un sogno letterario'».

ad affrontare spinose questioni d'onore, ecc⁵⁹.

Alla contaminazione di generi, a cui accennavo sopra, si deve aggiungere l'ibridazione presente nel microtesto poiché la novella con lipogramma accoglie al suo interno poesie e canzoni di modo che il novellatore di II° o di III° grado, qualora ci sia la cornice, possa mostrare il suo ingegno di letterato colto e raffinato, a suo agio con diverse *permonfances* artistiche, come avveniva all'interno delle accademie. È una caratteristica che si deve al particolare processo evolutivo della novella, genere contraddistinto da una estrema flessibilità e agilità espressiva, ma anche a circostanze storiche ben precise: nel Seicento il destinatario del racconto diventa personaggio della narrazione stessa e l'autore si diverte a assecondarne il narcisismo spargendo a pieni mani accenni a usanze, costumi, divertimenti, spassi e feste cortigiane⁶⁰. L'inserimento di poesie e canzoni, con i metri più diversi (*silva*, *romance*, sonetto, *glosa*, ecc.) e con il dovuto accompagnamento di *instrumentos y ecos sonoros*, riflette lo sperimentalismo metrico in voga nelle *justas*, i riti e le cerimonie delle sessioni accademiche sempre più teatralizzate, ma soprattutto conferma le parole di Lope de Vega che, nelle *Novelas a Marcia Leonarda*, rivendica la superiorità dell'*invención* dell'artista, che può prescindere dalle regole e dai modelli se lo richiedono la coerenza dello stile e i gusti del pubblico:

en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniere a la pluma sin disgusto de los oídos, aunque lo sea de los preceptos; porque, ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme, para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden. Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin

⁶⁰ «Proprio grazie alle raccolte di novelle, infatti, noi entriamo con immediatezza nei giardini borghesi delle allegre brigate, nelle corti, nelle Accademie, nei salotti aristocratici, nelle contrade popolane, imparando allo stesso tempo le diversità (o affinità) di cultura e di costume e quelle di fruitore del testo, in una metanovella che ogni lettore/ ascoltatore "scrive" nel momento della fruizione», in *La novella italiana*, cit., p. XVI.

⁶¹ L. DE VEGA, *Novelle per Marcia Leonarda*, a cura di M.G. Profeti, trad. di P. Ambrosi, Venezia, Marsilio, 1991, p. 170. Sulla vicinanza di novella e teatro, cfr. M. MORÍNIGO, *El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro*, in «Revista de la Universidad de Buenos Aires», Vª época, II (1957), pp. 41-61, e M. BAQUERO GOYANES, *Comedia y novela en siglo XVII*, in A.V., *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 13-29.

es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte, y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles⁶¹.

Come ben specifica Lope, la novella nel corso del '600 si fa sempre più "teatrale", nelle forme e nei contenuti, per cui non ci sarà da stupirsi se, imitando i vari colpi ad effetto della commedia, scompaia dalla scena, questa volta, una vocale.

Questa tendenza alla "spettacolarità" si riscontra anche nella mancanza di veri e propri dialoghi tra i personaggi, che preferiscono "raccontarsi" (gli antefatti della vicenda, i successivi sviluppi, le peripezie trascorse, il loro mondo interiore) attraverso lunghi monologhi davanti ad un "pubblico", che sarà a volte l'amico, il protettore, l'amata/o ritrovata, i parenti riuniti dopo l'agnizione finale, ecc. Ogni narrazione intercalata è un pezzo recitativo di bravura e lo sono anche le poesie cantate e recitate a commento dei fatti narrati, che sembrerebbero non lasciare nulla all'improvvisazione e al caso ma danno invece l'idea di una *performance* studiata ad arte. Spesso le poesie e le canzoni sono interpolate nel microtesto con l'uso dei deittici («recitó estos versos»), spia rivelatrice della costruzione artificiosa del testo "declamato" dal narratore di II° o III° grado.

Dopo aver riflettuto sulla struttura ibrida della novella con lipogramma, vero e proprio "minotauro" o "ippogrifo" poetico, credo valga la pena fare qualche osservazione sui contenuti. Il tema principale della *novela corta*, come si sa, è l'amore, fulcro di movimento spaziale e spirituale, narrato secondo le modalità più diverse: la religione d'amore della lirica provenzale, la solitudine, la malinconia e il disincanto per un amore passato alla maniera del *Canzoniere* del Petrarca, il rifiuto degli appetiti carnali e la vaga contemplazione dell'amata secondo il neoplatonismo rinascimentale dei *Dialoghi d'Amore* di León Hebreo⁶². Si

⁶² Cfr. A. REY HAZAS, *El erotismo en la novela cortesana*, in «Edad de Oro», IX, 1990, pp. 271-288. Anche in Italia la novella, in particolare nella sua variante "accademica", va sempre a braccetto con il tema amoroso, come testimonia la più ricca collezione del secolo proposta come un novello *Decamerone* scritto da una società di letterati. Mi riferisco alle *Cento novelle amorose de' Signori Accademici Incogniti*, edite in più riprese a Venezia tra il 1641 e il 1651, alla quale danno il loro contributo tutti i maggiori novellieri dell'epoca (Francesco Pona, Giovan Francesco Loredano, Maiolino Bisaccioni, Girolamo Brusoni, Giovanni Dandolo, Ferrante Pallavicino, ecc.) a cui possiamo aggiungere le altre due più importanti sillogi del '600 la cui cornice narrativa è costituita da riunioni accademiche: *Le instabilità dell'ingegno* di Anton Giulio Brignole Sale (Bologna, 1635) e *L'Arcadia in Brenta* di Giovanni Sagredo (Colonia, 1667). Cfr. L. Di

potrebbe dire che ad un eccesso di intellettualismo, ad uno sforzo concettoso e razionale nella forma, di cui il lipogramma costituisce l'infiorescenza finale, corrisponda nel contenuto un *desbordamiento* dell'affettività, dell'istinto e della sensibilità, delle ragioni del cuore, prettamente sovrarazionali. Il connubio è quanto di più manieristico ci si possa aspettare: la curiosissima e bizzarra mescolanza di Eros e Logos risponde al gusto per l'*oximoron*, al dualismo, alla tensione dinamica tra opposti, che contraddistingue la scrittura barocca che non è mai scrittura pacificata.

Se l'amore è il vero motore della peripezia, a questo punto apparirà più chiara anche la funzionalità delle narrazioni ad incastro. Il piacere di raccontare coinvolge tutti nella novella con lipogramma (narratore di I° e II° grado e i personaggi stessi) in un interessante gioco prospettico di punti di vista, voluttà strettamente legata alla seduzione e all'erotismo. Mi vengono in aiuto, ancora una volta, alcuni pensieri di Carmen Martín Gaité sul profondo legame tra amore, racconto e svelamento di sé, per suggerire che, forse, la novella barocca, pur rifuggendo dalla descrizione scabrosa dell'amplesso amoroso per ovvie ragioni di censura, è più erotica di quanto non si è soliti pensare:

Hay cierto guiño de complicidad, precursor del erotismo en la ofrenda de historias anteriores a la que se adivina a punto de iniciarse, como el permiso tácito a bajar una cremallera. "Si me quieres entender y penetrar, echa una mirada sobre mis orígenes, anda, te dejo". Era un cajón cerrado, revuelto, secreto. Y el otro entreabre también su cajón y nos deja asomarnos a lo que guardaba, sorprendido de su audacia tanto como de la nuestra⁶³.

Anzi senza racconto non esiste una storia d'amore degna
FRANCIA, *Novellistica*, Milano, Vallardi, 1924-1925, 2 voll., in particolare, vol. II, cap. IX, pp. 314-335, per le *Cento novelle amorose* e la novella accademica in genere; pp. 361-362 e pp. 403-416 per la raccolta di Anton Giulio Brignole Sale e di Giovanni Sagredo. Per un intervento più circostanziato, vedi M. CAPUCCI, *La novella nel Seicento*, cit., pp. 497-512, che cita la bibliografia fondamentale, in particolare l'antologia *Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento*, a cura di D. Conrieri, Milano, Garzanti, 1982.

⁶³ C. MARTÍN GAITE, *El cuento de nunca acabar*, cit., p. 194. Di diverso parere A. REY HAZAS, *El erotismo en la novela cortesana*, cit., p. 271: «Generalmente, sin embargo, el tratamiento del tema amoroso no sobrepasa los estrictos límites impuestos por la moral católica y por la censura, con lo cual, auténtico erotismo apenas hay. Existen, sí, numerosas referencias a consumaciones carnales entre amantes, frecuentemente adulterinas; pero no pasan de eso, de ser meras alusiones a tales hechos amorosos, carentes de toda delectación en su relato, sumamente parcas en detalles, que pasan como sobre ascuas por semejantes trances de posible inmoralidad, y son, por tanto, ajenas a la más mínima incitación "pecaminosa", carentes, pues, de sensualismo, nada eróticos, en definitiva».

di quel nome perché il piacere di raccontare e di raccontarsi fonda e rigenera le relazioni interpersonali. L'amore è l'incontro "numinoso" con il nostro interlocutore ideale; conduce alla presa di coscienza di noi stessi e alla conoscenza dell'altro, ricostruendo il *puzzle* confuso dei ricordi, sensazioni, immagini, intuizioni che costellano un'intera esistenza:

El que no acierta a contar a otro o a contarse a sí mismo una historia de amor, acaba dándose cuenta de que esa historia no ha existido, ni más ni menos así. Existe mientras provoca su comentario idealizado, mientras ese comentario o rememoración se le impone obsesivamente al enamorado, aun en contra a veces de su voluntad, en el doble aspecto de ventosa que absorbe hasta la última gota de su cavar, y de manantial cuyas aguas le vician a no dejar de beberlas, porque bajo los efectos de esa bebida se siente arrebatado, sustraído de lo cotidiano⁶⁴.

Lo svelamento di sé, preludio e nutrimento dell'innamoramento, introduce giocoforza il tema del tempo e della memoria, con la conseguente frattura tra il tempo della storia e il tempo del racconto⁶⁵. Spesso le narrazioni interpolate inseriscono lunghe analessi che, insieme alle prolessi, ellissi, pause (monologhi e soliloqui), scene, costituiscono terreno fertile non solo per uno studio strutturale sulla manipolazione del tempo della storia all'interno del racconto, ma anche per uno studio più generale sulla percezione del tempo da parte dei novellieri barocchi. Come si traduce in scrittura, ad esempio, la sensazione della vita che passa inesorabile, della Fortuna che «mis tiempos ha mordido» per citare Quevedo? Riguardo le novelle qui presentate, si può affermare che brusche accelerazioni e frenate forzate danno l'idea di un *continuum* temporale frenetico e inar-

⁶⁴ C. MARTÍN GAITE, *El cuento de nunca acabar*, cit., p. 185. Sulle narrazioni intercalate, vedi J.L. BRAU, *Fonctions des nouvelles intercalées dans le roman espagnol au Siècle D'Or*, Niza, Université de Nice, 1991 e A. YLLERA, *El relato intercalado en la novela del siglo XVII*: in A. V., *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March, 1992, pp. 109-117.

⁶⁵ Anche per questo tema la bibliografia è ricchissima; ricordo solo il volume di C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.

⁶⁶ Sembrerebbe essere il primo a cimentarsi in questo genere di artificio come dichiara Fernando Albia de Castro che, incuriosito dalle voci che circolavano sull'impresa di Alcalá y Herrera, gliene chiede una copia: «Un amigo me dijo algo de las cinco novelas que vuestra merced escribía sin una vocal en cada una y, aunque me prometía mucho de vuestra merced, por lo que le conozco parecióme, si no imposible al entendimiento humano, al menos muy dificultoso el buen cumplimiento dello; y que cuando no le tuviera con la perfección que ha

restabile, mentre la coscienza della morte viene rimossa platealmente per consolare gli animi dei lettori: tutte si concludono con il matrimonio, con l'esaltazione della continuità della vita.

5. *“Varios efectos de amor”: l'alfabeto zoppo di Alonso Alcalá y Herrera*

Curiosa davvero, ma capace di toccare il nervo del tempo alla luce di quanto detto in precedenza, è la raccolta di Alonso Alcalá y Herrera, il cui successo editoriale contribuì notevolmente alla diffusione della moda per le novelle con lipogramma⁶⁶. La prima edizione è del 1641, Lisboa, Manuel da Silva, a costa de Francisco da Costa, come si legge nel frontespizio, che dichiara la novità dell'artificio:

VARIOS/ EFFETOS [sic]/ DE AMOR/ EN CINCO NOVELAS/
EXEMPLARES./ Y NVEVO ARTIFICIO DE ES-/ *creuir prosas y*
versos sin una de las/ cinco letras Vocales, excluyendo/
Vocal diferente en cada / Nouela./ AVTOR/ ALONSO DE
ALCALA / y Herrera, residente y natural de/ la inclyta
ciudad de / Lisboa. / *Dirigidas a diuersas personas. /*
_____ / A custa de Frâcisco da Costa mercador de
liuros / En Lisboa. Con licencia. Por Manuel da Sylua,
*an. 1641*⁶⁷.

salido, el haber sido vuestra merced el primero que intentó cosa tan rara merecía mucha estima y así deseé grandemente verlas por lo que en un tiempo apeteceí estudios y letras – tiempo bien gastado aunque a ratos deslucido – vuestra merced me llenó este deseo colmadamente haciéndome merced enviármelas»; cfr. f. 1r-v n.n.n.s. dell'esemplare R-14001 della BNM. In realtà è Castillo Solórzano a tagliare per primo il traguardo: *Los alivios de Casandra*, con la novella senza *i*, *En el delicto, el remedio*, escono nel 1640; cfr. *infra*, p. 82. Non scarterei l'ipotesi che ragioni extra-letterarie abbiano giocato a favore del successo editoriale di *Varios efectos de amor*. L'opera uscì a Lisbona nel 1641, scritta da un autore nato nella capitale lusitana, anche se naturalizzato castigliano. Il frutto più squisito del virtuosismo della lingua castigliana viene alla luce in terra “straniera”, un anno dopo eventi fatidici per la storia dell'Impero spagnolo: nel 1640 in Portogallo iniziano i primi moti rivoluzionari per la conquista dell'Indipendenza che avverrà nel 1668. L'opera di Alcalá y Herrera era perfetta per rinsaldare il senso di appartenenza dei portoghesi alla comunità culturale, e non solo, dell'Impero.

⁶⁷ Copio dall'esemplare R-12883 della BNM. Nella BNM si conservano altri due esemplari della raccolta: R-4675 (descritto *infra*, in *Appendice*) e R-14001, da cui ho trascritto il testo per la presente edizione; quest'ultimo è privo del frontespizio e di due fogli preliminari.

⁶⁸ Se ne conserva un esemplare nella BN di Madrid (R-4674).

⁶⁹ Trascrivo dall'esemplare della BN di Madrid, coll. 2-66324, in 4°, 374 ff. + 8 ff. di preliminari.

⁷⁰ Madrid, Imp. de Agustín Fernández, 1709; Barcelona, Imp. de Juan Pablo Martí, 1709 (BNM R-43821); Madrid, Juan de Ariztia, 1719; Madrid,

ANTONELLA GALLO

**VIRTUOSISMI RETORICI
BAROCCHI:
NOVELLE CON LIPOGRAMMA**

suscitato il loro amore: l'epilogo per ambedue è rispettoso della loro volontà e libertà di azione. Anche per don García il matrimonio con Isabel è in ogni caso il risultato della sua decisione di lasciare Jacinta. Solo Jacinta è defraudata della sua facoltà di autoprogettazione perché la sua è una scelta di ripiego, indotta dalla presenza ingombrante di un padre "onnipotente", il fantomatico Teodosio de Castro, personaggio che appartiene totalmente alla dimensione fittizia del racconto. Il fatto che l'antagonista sia virtuale, perché non compare mai nella storia se non indirettamente nel racconto di chi lo ha conosciuto, e riesca tuttavia a condizionare il destino di Jacinta, è sicuramente sintomatico della situazione castrante che vive la donna nel Seicento. Ma naturalmente queste considerazioni sono ben lontane dalla sensibilità di Alcalá y Herrera, uomo perfettamente calato nella realtà del suo tempo. Tutto è bene quello che finisce bene, con triplici nozze e il tripudio della nobiltà di Lisbona radunatasi per l'occasione nel palazzo di Sintra, i cui festeggiamenti sono celebrati dalla Fama e riassunti in una vertiginosa *enumeratio* finale da Alcalá stesso, che chiude la raccolta strizzando, ancora una volta, l'occhio agli invidiosi critici. Essi potranno forse criticare la vanità del passatempo "accademico" a cui l'autore ha dedicato tanto spazio, ma sicuramente non potranno mettere in dubbio la veridicità del narrato, da intendere come perfetta corrispondenza di esso con le aspettative del pubblico barocco (cfr., *infra*, p. 239).

6. "Di necessità virtù": le novelle con lipogramma di Alonso Castillo Solórzano

Per tutta la sua vita, Alonso Castillo y Solórzano fu in contatto con il mondo delle accademie e dei cenacoli letterari, dato che prestò servizio con vari incarichi presso famiglie illustri di Madrid. La stretta vicinanza con la élite culturale-politica del tempo spiega la scelta quasi obbligata di confrontarsi con il genere letterario che più rispecchia usi e costumi del mondo aristocratico. A Madrid Castillo Solórzano frequenta l'Accademia della capitale fin dal suo arrivo nella città (1619) e secondo Aurora Egido ospitò nella sua stessa casa un'animata brigata di intellettuali del luogo¹¹⁴. Nel

¹¹⁴ Cfr. A. Egido, *Poesía de justas y academias*, in ID, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, cit., p. 121.

1628, lascia Madrid per Valenza, come *maestresala* al seguito di Luis Fajardo de Requesens y Zúñiga, dove partecipa attivamente all'attività accademica della città¹¹⁵. Alla morte di Luis Fajardo (1631), passa al seguito del figlio di questi, Don Pedro Fajardo, che accompagnerà a Zaragoza dove conosce Maria de Zayas y Sotomayor, per la quale nutre profonda stima, più volte dichiarata in elogi e componimenti celebrativi inclusi nelle sue opere. Nato nel 1584 e morto, sembra, nel 1648, la sua produzione letteraria comprende raccolte di novelle brevi, nove in tutto, con cornice di tipo "accademico" e pubblicate in un arco di tempo compreso fra il 1625 e il 1649; romanzi picareschi e romanzi lunghi sul modello del *Poema trágico del español Gerardo y desengaños del amor lascivo* di Gonzalo de Céspedes y Meneses. Fu anche scrittore di teatro: nelle sue raccolte di *novelas cortas* inserì 5 *entremeses* e 6 commedie, *piezas* ovviamente destinate alla lettura, secondo una tecnica di composizione spesso indicata dai critici come esempio sintomatico non solo dell'ibridismo barocco, ma soprattutto dell'interscambiabilità tra *entremés* e novella¹¹⁶.

¹¹⁵ La raccolta *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las Academias della*, Valencia, Miguel Sorolla, 1629 (ed. moderna di E. Juliá Martínez, Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, 1944) è il testo che rielabora in maniera fittizia l'esperienza valenzana. In realtà, sembra non sia mai esistita una accademia de la "huerta de Valencia", che è solo, come accade spesso, un *marco* inventato appositamente per dare una parvenza di verosimiglianza alla materia narrata; cfr. P. Mas i Usó, *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, 1999, pp. 77-94. La ricognizione del mondo accademico valenzano si deve allo stesso studioso: P. Mas i Usó, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca. Teoría y práctica de una convención*, Kassel, Reichenberger, 1996, di cui è da segnalare, in particolare, l'introduttivo *Estado de la cuestión: justas y academias*, pp. 1-42, e l'appendice bibliografica, pp. 334-369.

¹¹⁶ Per notizie bio-bibliografiche più dettagliate, rimando all'introduzione annessa al volume A. CASTILLO Y SOLÓRZANO, *Sala de recreación*, ed. a cura di R. F. Glenn e F. G. Very, University of North Carolina, Chapel Hill, 1977, pp. 11-16, dove si citano tutte le edizioni moderne delle opere dell'autore; di recente si è aggiunta la preziosa edizione di *Tardes entretenidas*, a cura di P. Campana, Barcelona, Montesinos, 1992. Come studi monografici su A. Castillo Solórzano, vedi: N. P. DUNN, *Castillo Solórzano and the decline of the Spanish novel*, Oxford, Blackwell, 1952; A. SOONS, *Alonso de Castillo y Solórzano*, Boston, Twayne, 1978, e M. VELASCO, *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983. Per il rapporto tra *entremés* e novella, vedi M. MORINIGO, *El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro*, in «Revista de la Universidad de Buenos Aires», Vª epoca, II (1957), pp. 41-61; M. FERNÁNDEZ NIETO, *El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano*, in A.V., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982*, Madrid, CSIC, Anejos de la revista «Segismundo», 1983, pp. 189-198, e E. DOMÍNGUEZ DE PAZ, *Construcción y sentido del teatro breve de Alonso de Castillo Solórzano*, in «Boletín de la Real Academia Española», 67, 1987, pp. 251-270.

Anche oggi l'estrema abilità nel concatenare novelle in un *unicum* narrativo ben strutturato viene riconosciuto come uno dei grandi meriti dello scrittore, la cui opera non è stata ancora completamente edita dopo il '600: mancano all'appello, ad esempio, proprio le raccolte di novelle che contengono quelle scritte con l'artificio del lipogramma¹¹⁷. Esse appaiono in due sillogi strettamente imparentate, come avremo modo di scoprire. La prima novella con lipogramma scritta da Castillo Solórzano è intitolata *En el delito, el remedio, novela escrita sin la letra A*, contenuta in *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Jaime Romeu-Juan Zaperà, 1640, di cui trascrivo il frontespizio:

LOS ALIVIOS/ DE/ CASANDRA/ AL EXCELENTIS-
SIMO/ Señor Don layme de Yxar, Sarmiento, de Silua/
Cerdà, y Villandrando, Conde de Salinas; Primo-/ genito
del Excelentissimo señor Duque de Yxar/ Conde de Sali-
nas, Conde de Ribadeo, Conde de Belchite, Adelantado de
la mar, General de/ las tres Prouincias, Alaua, Guipuz-
coa, y Vizcaya, &c./ Por Don Alonso de Castillo Solorza-
no/ Año [quadretto] 1640/ CON LICENCIA/ En Barce-
lona: En la Empronta de layme Ro-/ meu, delante Santia-
go/ Vendense en la misma Empronta, y en casa de/ Juan
Çapera, librero¹¹⁸.

L'anno dopo, nel 1641, a Barcellona esce una seconda "edizione" per gli stessi stampatori; in realtà si tratta di una riproposta di quella del 1640, il cui corpo, identico, è stato ringiovanito con un frontespizio e un dedicatario diverso:

LOS ALIVIOS/ DE CASANDRA/ A D. JOSEPH DE ARDENAY
de Dernius, señor de la Baronia de Dernius; Capitan de
Cauillos Coraças de la Ciudad/ de Barcelona, y Governador
de la/ Caualleria Catalana/ Por don Alonso de Castillo
Solorzano/ Año [stemma] 1641/ CON LICENCIA/ En Barce-
lona: En la Empronta de Jayme Ro-/ meu, delante
Santiago. Y à su costa, y/ de Juan Çapera librero¹¹⁹.

¹¹⁷ Si veda l'analisi di B. Perinián in *L'età d'Oro della letteratura spagnola*, cit., p. 511.

¹¹⁸ Trascrivo dall'esemplare R-4215 della Biblioteca Nacional de Madrid.

¹¹⁹ Trascrivo dall'esemplare R-1416 della BN di Madrid, descritto *infra*, in *Appendice*; ho copiato da qui il testo incluso in questa antologia (ff. 121v-130v), dato che il corpo è identico a quello della *princeps*. Cfr. F. BACCHELLI, *Per una bibliografia di A. Castillo Solórzano*, Verona, Università di Verona, 1983, pp. 38-42, in particolare p. 40, dove descrive l'esemplare R-1416: «la carta dei ff. preliminari è diversa da quella impiegata nel resto del volume, da cui si deduce che furono sostituiti ai precedenti per contrabbandare una seconda edizione».

La raccolta ha particolare successo in Francia durante il '600: Franco Bacchelli segnala due traduzioni francesi complete ad opera di Vanel, *Les divertissements de Casandre et de Diane, ou les nouvelles de Castillo et de Taleyro* (Parigi, 1683 e 1685), 3 traduzioni parziali ottocentesche di *Los efectos que hace amor. A un engaño, otro mayor, La confusión de una noche*, e due adattamenti teatrali di *Los efectos que hace amor*, rispettivamente nel 1656 e nel 1673¹²⁰. Ma quello che più mi preme segnalare è il successo riscosso in Spagna, tanto che probabilmente Castillo Solórzano prese a modello *Los alivios de Casandra* per comporre in tutta fretta una cornice "presentabile" per la sua ultima raccolta di novelle, *La Quinta de Laura* (Zaragoza, Real Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1649), uscita postuma¹²¹.

Ecco qui il quadro della stampa de *La quinta de Laura*, dove compare la novella *El desdén vuelto en favor, novela escrita sin i*:

LA/ QVINTA/ DE/ LAVRA/ QVE CONTIENE SEIS/ Nouelas,
adornadas de dife-/ rentes Versos/ POR/ DON ALONSO
CASTILLO/ Solorzano/ [foglioline]/ CON LICENCIA/ En
Çaragoça: En el Real Hospital de nue-/ stra Señora de
Gracia, Año 1649/ A costa de Matias de Lizau, Mercader
de Libros¹²².

In effetti, la cornice di *La Quinta de Laura* è una versione più sintetica e con leggere variazioni della situazione

¹²⁰ Cfr. F. BACCHELLI, *Per una bibliografia...*, cit., pp. 41-42.

¹²¹ Il fatto che la raccolta uscì postuma ha dato adito a varie ipotesi circa la paternità delle novelle pubblicate. Cotarelo fu il primo a dubitare che Castillo Solórzano avesse partecipato alla stesura del volume, essendo già morto; Bourland propende per l'autenticità delle novelle ma pensa ad un intervento cospicuo degli editori, i quali hanno provveduto a fornire i titoli basandosi su quelli di novelle già pubblicate; vedi C. BOURLAND, *The short story in Spain...*, cit., pp. 137-138. Non c'è tratta di problemi di *autoría* nel più recente volume di B. RIPOLL, *La novela barroca...*, cit., pp. 51-71.

¹²² Trascrivo dall'esemplare R-11.516 della BN di Madrid, descritto *infra*, in *Appendice*; la novella occupa i ff. 119-139. E Bacchelli a fornire il quadro della storia editoriale della raccolta, in ID., *Per una bibliografia...*, cit., pp. 60-62, in cui si segnala una seconda ristampa si evince dall'edizione di Madrid, P.J. Alonso y Padilla, 1732, che recita "Tercera impresión". Di questa raccolta solo la novella *La inclinación española* viene riproposta in edizioni moderne, rispettivamente in *Colección de novelas escogidas, compuestas por los mejores ingenios españoles*, Madrid, Imprenta Real, 1784-1791, vol. III, pp. 129-196; in *Novelistas posteriores a Cervantes*, in BAE, XXXIII, vol. II, pp. 234-246; ed infine in *Tesoro de novelistas antiguos y modernos*, Paris, Baudry, 1847, vol. II, pp. 1-20.

narrativa e dei personaggi presentati in *Los alivios de Casandra*, anzi in alcuni punti i due testi coincidono a tal punto da sembrare copiati alla bell'e meglio. Dò solo un esempio a titolo di curiosità bibliografica. In *Los alivios de Casandra* così appare descritto l'amenissimo giardino che sarà il luogo delle narrazioni notturne in tutte e due le raccolte, ambientate in Italia, sulle rive del Po:

Cercaban una parte del jardín dos hermosas galerías adornadas de grandes riquezas de pinturas y lienzos, pues con no poco cuidado de su ilustre dueño se buscaron en toda Italia los más valientes pinceles que en ella había. Sin esto, por lo bajo de las paredes las cubrían costosísimos escriptorios y contadores formados de ricas taraceas donde el marfil y ébano en vistoso maridaje lucían, el oro y plata les aventajaba, y el coral y cristal les iba imitando, ostentando en sus molduras, encajes y relieves, los primores del ingenio de su autor. La curiosidad del jardín se manifestaba a sus dueños con no poca vanidad de sus cultores que cuidaban de su bizarra compostura: lucían los vistosos cuadros, adornados de diferentes yerbas y flores, admiraban las artificiales fuentes y surtidores, así con la escultura de que eran fabricadas sus estatuas, como con el artificio de derramar agua por tan diferentes partes; todo, en fin, era un recreo de la vista, un gusto del olfato, y un divertimento de quien le habitaba.¹²⁵

Ecco cosa rimane del brano nella versione rimaneggiata della *Quinta de Laura*:

[...] cuando la hermosa Laura y sus bellas damas, habiendo dejado la labor, se fueron a una hermosa galería, que adornaba un ángulo de aquella amena quinta, la cual estaba adornada de lucidos cuadros de pintura de los mejores maestros de Italia, y juntamente de hermosísimos y claros espejos que en conformes puestos eran adorno de las blancas paredes; por lo bajo había costosísimos escriptorios y contadores de ébano y marfil, y de otras materias diferentes, todos con varios ramilletes que les adornaban de artificiales y naturales flores.¹²⁶

Le coincidenze sono molte, ma non mancano differenze. In *Los alivios de Casandra* l'esercizio del novellare è un rimedio per la salute precaria di Cassandra, in preda alla malinconia e all'angoscia adolescenziali, suggerito da una

¹²⁵ A f. 3r-v dell'esemplare citato sopra (1641).

¹²⁶ A f. 4 dell'esemplare citato sopra.

delle sue dame, Gerarda, non a caso spagnola, e prende la forma di un'accademia tutta al femminile con premi e riconoscimenti elargiti dal padre di Cassandra. In *La quinta de Laura* si novella per ingannare il tempo: Laura, infatti, aspetta, in compagnia della zia e di sei dame spagnole, il ritorno dell'amatissimo padre, impegnato nella guerra tra il ducato di Milano e quello di Ferrara. La narrazione negli *Alivios* è strutturata, appunto, per *alivios*, unità "ludiche" dai contorni spazio-temporali meno definiti rispetto a quelli scanditi dai giorni della settimana che compaiono nella *Quinta de Laura*. Identica è la funzione della cornice in tutte e due le raccolte: fornisce il tenue *marco* nel quale si inseriscono le successive novelle slegate una dall'altra. L'uso della cornice è ben diverso da quello di Alonso Alcalá y Herrera: ora non ci troviamo di fronte a uno spazio fruibile dal narratore-autore per spiegare le ragioni del proprio narrare, ma piuttosto a un elemento paratestuale posticcio e artificioso che giustifica a posteriori il narrato. Come si ricorderà (vedi anche il cap. 4), molte delle raccolte di Alonso Castillo y Solórzano vengono alla luce proprio negli anni di proibizione della pubblicazione di novelle e commedie (penso a *Tardes entretenidas*, 1625, *Jornadas alegres*, 1626, *Tiempo de regocijo*, 1627, *Noches de placer*, 1631, ecc.); la funzionalità narrativa della cornice di questo autore andrà, allora, esaminata tenendo presenti le prassi editoriali del tempo, su cui ha riflettuto Maria Grazia Profeti¹²⁷, e la sociologia del romanzo barocco, così come l'ha delineata Massimo Romano¹²⁸.

Alla luce di queste interpretazioni vorrei tentare di illustrare il profondo nesso che esiste tra la proposta editoriale di raccolte come quelle di Castillo Solórzano e l'eterogeneo destinatario barocco, rapporto che viene spesso liquidato con la constatazione che questo tipo di miscellanee incontravano uno straordinario successo presso il pubblico femminile. Non vi è dubbio che la descrizione nella cornice di un mondo aristocratico e raffinato, lo stesso che passa senza soluzione di continuità alle novelle incluse nelle rac-

¹²⁷ Cfr. M. G. PROFETI, *I viaggi della narrazione, la narrazione del viaggio*, cit., pp. 7-35, in particolare pp. 12-13.

¹²⁸ Cfr. M. ROMANO, *La scacchiera e il labirinto...*, cit., pp. 13-72; vedi, anche, G. MARTÍNEZ CAMINO, *La novela corta del Barroco español y la formación de una subjetividad señorial*, in «Bulletin of Hispanic Studies», LXXIII, 1996, pp. 33-47.

colte, risponda all'esigenza di compensazione della vita quotidiana dei lettori, che amano rifugiarsi nella dimensione consolatoria della narrazione, modulata su un piano eroico-sublime, per sfuggire ai cambiamenti "allarmanti" della società.¹²⁷ Evitare «il contatto brusco e pericoloso con il vissuto»¹²⁸ è la descrizione perfetta della condizione esistenziale delle protagoniste femminili che compaiono nelle cornici allestite da Castillo Solórzano – Cassandra e Laura – situazione che rende possibile lo snodarsi delle successive narrazioni. Ambedue rimandano il momento di confrontarsi con il proprio destino, ossia un matrimonio di interesse, sospettando che le leggi del desiderio, spia di una mentalità pre-borghese, non si accordano con le regole morali e i doveri sociali imposti dal loro rango. Il tempo dell'azione, della trasformazione e del movimento, è sociale: più che vivere l'amore preferiscono sentirlo raccontare, in una dimensione galante e cavalleresca, fino a che giungerà il momento di venire a patti con la scomoda realtà, che esige la subordinazione femminile al protagonismo maschile. La situazione delle due giovani donne è tipicamente adolescenziale, età conflittuale per eccellenza, che spesso si avvale di narrazioni e fantasticherie parallele alla realtà per dar voce al proprio dramma interiore e risolvere in via transitoria il contrasto tra pulsioni e desideri, da una parte, e le contingenze del reale, dall'altra. Il romanzo post-modernista di Juan José Millás, *El orden alfabético*, parla proprio del disagio esistenziale che deriva dal prolungare i meccanismi psicologici dell'adolescenza nella maturità:

El orden alfabético es una novela metafísica, cuyo tema central es la inconsistencia radical del mundo moral cuando se funda en el dominio de la ilusión y el artificio: la falsedad compulsiva y autocompasiva, la desesperación que inventa, la fabulación interior e ilusa convertida en instrumento de compensación ante la hostilidad de la ex-

¹²⁷ Cfr. M. ROMANO, *La scacchiera e il labirinto...*, cit., p. 67: «Quella del Seicento è una società che non crede più al mondo della cavalleria e dei suoi eroi, con i filtri magici e i mostri favolosi, le foreste incantate e i palazzi fiabeschi, i cupi castelli e gli eremi solitari, perché sa che quel mondo è ormai tramontato nella sua realtà storica. Ma finge di crederci, e inventa così un gioco narrativo dove convenzione cortese e rituale galante mistificano la realtà, ma in qualche modo consolano il lettore, eludendo i suoi problemi».

¹²⁸ *Ibidem*.

periencia real [...] La lección más amarga de la novela es la perpetuación en la edad adulta de un sentimiento de exclusión de la vida, de marginación del bien posible porque no se reconcilia la ansiedad del deseo con la resistencia de la realidad contingente: sigue dependiendo el personal de esa construcción fantástica de la realidad – como la que dispone la Enciclopedia, como la que da el orden alfabético – y nunca habrá de curarse de la nostalgia de una vida más alta que la suya. No es un relato de adolescentes: es una novela sobre la mala madurez que adopta como metáfora crucial de la infelicidad la fragilidad, la endeblez y la inconsistencia del adolescente que perdura disfrazado, transformado, en la vida adulta.¹²⁹

Le novelle si presentano, quindi, come il luogo deputato ad accogliere la rappresentazione del conflitto sperimentato dalle due giovani dame, attanti della cornice, recuperando in pieno la missione terapeutica dell'affabulazione. E come si fa con gli adolescenti, la novella barocca addita modelli da seguire, paradigmi di comportamento, tipi esemplari nel bene e nel male, e soprattutto prospetta una soluzione, a volte precaria, del contrasto tra desiderio e norma all'insegna del conformismo sociale, assumendo in pieno l'ottica aristocratica. A questo punto, l'identificazione tra i destinatari fittizi delle novelle e i destinatari reali delle raccolte di Castillo Solórzano è compiuta: il pubblico a cui egli si dirige è un pubblico formato anche da classi sociali pre-borghesi, "adolescenti", appunto, con una identità di classe ancora *in nuce*, ma comunque emergenti, che bisogna addottrinare, o meglio, sedurre, per creare il consenso necessario alla perpetuazione del sistema aristocratico. La cornice, che persegue l'identificazione del lettore con l'io narrante cortigiano, contribuisce alla sovrapposizione del "vecchio" al "nuovo", diffondendo gli ideali aristocratici in una classe sociale che rinuncia sul nascere alla propria missione storica. Si "congela" così la pericolosità di un eventuale conflitto sociale: come Cassandra e Laura, il ceto medio spagnolo, ascoltando e leggendo novelle, inganna il tempo che lo separa dall'assumere il ruolo che storicamente gli appartiene. In questi termini, la situazione della cornice viene ad essere una grande metafora del rapporto opera-ideologia-pubblico, di un particolare momento storico-sociale della Spagna, e anche dello

status della novella alla metà del sec. XVII. Come Cassandra, Laura e le loro dame, la novella inganna il tempo che la divide dal costituirsi in romanzo moderno giocando con le convenzioni che sottendono il genere, nel ristretto margine concesso dalla censura. Anche la novella vive "del" e "nel" conflitto: conflitto tra eterodossia e ortodossia, sia dal punto di vista narratologico che assiologico, di cui gli elementi paratestuali sono le tracce più evidenti. Poetica aristotelica, allegorie, digressioni moraleggianti, afflato didattico, si intrecciano con la tradizione popolare che contiene l'inquietante, ed elementi paratestuali come cornice e prologhi diventano i luoghi deputati alla negoziazione tra l'incipiente sentire barocco, pre-moderno, e la correzione dell'ortodossia, che tenta di imbrigliare il nuovo in forme reazionarie e conservatrici¹³⁰. Di qui che contaminazione ed ibridismo siano connaturali alla novella, in cui la dimensione ludica della scrittura fa di nuovo capolino, come si evince dalle parole di Gonzalo Martínez Camino:

lo ortodoxo debe aceptar el desafío de lo heterodoxo y, por lo tanto, el verse contaminado por lo que quiere reformar. Al fin y al cabo el desafío es siempre una relación dual y reversible, un juego donde los participantes quedan atrapados definiéndose tanto mutuamente, como por el conjunto de la actividad¹³¹.

La seduzione del lettore, implicita in ogni testo letterario, avviene soprattutto grazie all'offerta della varietà, di cui la novella con il lipogramma costituisce l'ultimo epigone. Nonostante gli elogi di amici influenti, che attribuiscono ad Alcalá y Herrera il merito di essersi cimentato per primo nell'impresa "impossibile", fu Castillo Solórzano a battere Alcalá sul filo del traguardo con un anticipo di pochi mesi¹³². Curiosamente *En el delicto, el*

¹³⁰ G. MARTÍNEZ CAMINO, *La novela corta del Barroco español...*, cit., p. 43: «Así, la construcción híbrida de la novela corta se debe a la necesidad de crear, en un momento dado de la temprana modernidad, un espacio imaginario donde la comunidad busca tanto representar las contradicciones históricas, como plantearse soluciones y controles; una forma de textualidad cuya liminalidad introduzca al tiempo que reprime, es decir, reelabora, desplaza, sublima, elementos de una cultura protoburguesa y proto-proletaria que son – y se pretenden – subalternos respecto a los significantes aristocráticos».

¹³¹ G. MARTÍNEZ CAMINO, *La novela corta del Barroco español...*, cit., p. 42: il corsivo è mio.

¹³² Gloria che divide a pari merito con Francisco Navarrete y Ribera; cfr., *supra*, p. 19.

remedio e *Los dos soles de Toledo* presentano uno stesso nucleo narrativo (la rivalità amorosa fra sorelle) e un'identica onomastica delle protagoniste femminili (Nise e Mitilene); naturalmente differenti sono lo sviluppo e l'organizzazione del materiale narrativo come nel gioco degli scacchi, dove ad un numero fisso e codificato di pezzi e di mosse corrisponde una potenzialmente infinita possibilità combinatoria¹³³.

Nella novella *En el delicto, el remedio* la rivalità fra le due sorelle, innamorate del giovane Federico, si risolve a favore della crudele e spregiudicata Nise con la conseguente follia d'amore di Mitilene che la conduce in fin di vita. Un suo deliquio momentaneo viene scambiato per morte dichiarata e la giovane viene sepolta in un tempio alle porte di Torino. All'orrore della malvagità umana si aggiunge la raccapricciante profanazione del tumulo da parte di due maldestri ladri di tombe. Proprio qui inizia la novella: con una ardita prolessi temporale assistiamo all'arrivo, in un bosco spettrale e scosso dalla tempesta invernale, del protagonista maschile, Rugero, in fuga dalla nativa Melito, nel regno di Napoli, per un non meglio specificato «rigor que puso su espíritu en el último término del vivir». Mentre si rifocilla, ode le voci dei ladri che confabulano tra loro; li segue nell'oscurità; sequestra, indignato, i gioielli appena strappati senza alcun ritegno dal corpo esanime. L'atmosfera gotica e romantica iniziale, che tanto piaceva a Castillo Solórzano, si riaccende con il repentino trasporto di Rugero per la dama defunta che non tarda a rianimarsi sotto gli occhi atterriti degli astanti. Il prodigio opera un altrettanto sorprendente cambiamento nei ladri, che da ignobili delinquenti si trasformano in benefattori: la dama viene ospitata nella casa dello zio di uno dei due sotto la protezione vigile di Rugero. Nella prima sequenza narrativa si scioglie l'antitesi contenuta nel titolo: un destino tragico e delittuoso si trasforma in inaspettata felicità; il torto subito dalla vittima è raddrizzato da un galante e straniero cavaliere. Tra il primo intervento salvifico e il definitivo *remedio*, che coinciderà con la morte grottesca degli antagonisti, narrata nella sequenza finale, ottemperando ad una calcolata distribuzione specu-

¹³³ L'analogia tra novella barocca e gioco degli scacchi è formulata da M. Romano nel saggio citato *supra*, in particolare pp. 58-59.

lare del materiale narrativo, media il tempo della convalescenza dell'eroina, delle reciproche confidenze tra i due giovani, indispensabili al fiorire di un nuovo amore, che esige, però, la dimostrazione delle buone intenzioni dei due protagonisti.

La pausa forzata nello scorrere degli avvenimenti permette, invece, a Castillo Solórzano di esibire le sue credenziali di narratore, ricucendo le fila del narrato bruscamente deformate, nella loro sequenzialità cronologica, dalla prolessi iniziale. Ecco perché si inseriscono i racconti dei due protagonisti che soddisfano la loro reciproca curiosità, e di rimando quella del lettore, sugli eventi precedenti al loro faticoso incontro. Storie ad incastro, che si incastano come punte di diamante nella narrazione principale di Emilia, la dama di Cassandra, attante della cornice. Racconti perfettamente bilanciati, che, oltre ad essere un doveroso omaggio ad una convenzione di genere, rivelano anche il gusto per il parallelismo e l'equilibrio formale di Castillo Solórzano¹³⁴. Dopo le spiegazioni e le profferte di aiuto di Rugero, la prima a parlare è Mitilene, che svela al solerte soccorritore il motivo della sua improvvisa sepoltura. Sua sorella Nise, accecata dall'invidia, non solo ha convinto Federico della slealtà di Mitilene, ma ne ha ottenuto anche promessa di matrimonio. Giuramento che può compiersi grazie all'acutissima pazzia d'amore di Mitilene, evento che offre a Nise, come anticipavo sopra, il destro per sbarazzarsi del testimone principale delle sue macchinazioni. Come un esperto narratore d'accademia Mitilene, *alter ego* fittizio di un'altrettanto fittizio narratore, Emilia, alterna il narrato con il cantato, recitando i versi di un biglietto di Federico, che giunto nelle sue mani per errore, la mette di fronte al crudele raggiro della sorella e alla perdita definitiva dell'amato (cfr., *infra*, p. 247).

Segue, poi, il racconto di Rugero, che rivela a Mitilene la sua identità e i motivi che lo hanno condotto fino a Torino. Il giovane le confessa di essere in fuga dal suo regno per evitare la vendetta del fratello, geloso del fatto che l'amata Clori si sia innamorata di lui, pur non essendone

corrisposta. Il gusto per la simmetria, a cui accennavo sopra, vuole che, anche in questo caso, un biglietto in versi, di Clori per Rugero, cada nelle mani del principe, suo fratello, facendo precipitare gli avvenimenti. Il contenuto del biglietto viene recitato a memoria da Rugero, ma nel parallelismo della forma non sfugge al lettore la discrepanza riguardo le possibilità d'azione di uomini e donne nel giuocarsi le carte del proprio destino: gli uomini, se per di più sono principi, possono ambire all'eliminazione del rivale, con la morte o l'esilio forzato, le donne possono solo ricorrere ai sotterfugi e alla maldicenza, facendo leva sullo stolido e cieco senso dell'onore degli uomini. Sia Clori che Mitilene perdono la loro personale battaglia per la felicità: una perché si scontra con l'indifferenza dell'amato e l'ostinazione di un corteggiatore potente; l'altra perché soccombe di fronte al trionfo narcisismo dei rampolli aristocratici, ossessionati dal senso del ridicolo, e alla spregiudicatezza di un'altra donna, vittima come lei di una società che le prospetta, come unica possibilità di realizzazione personale, un buono e solido matrimonio. La salvezza per Mitilene viene da un principe straniero che, dopo le nozze, la riporterà a Torino, che assiste sbalordita alla prodigiosa "resurrezione", reale e metaforica, della giovane. Le tenebre che avvolgevano l'inizio della storia sono messe in fuga dalla fulgente luminosità dell'arrivo dei due sposi a Torino, luce che sprigiona dalla loro nascente felicità, dallo sfarzo del corteo, dalla magnanimità degli splendidi duchi di Milano, che li accolgono con i dovuti onori (cfr., *infra*, p. 250).

È lo splendore della virtù, che rifugge anche nell'inaudita cortesia di Rugero, che offre uno splendido banchetto a Federico e a Nise senza fare alcuna menzione al passato. Ma tanto consumato esercizio di nobili virtù aristocratiche non può avere la meglio sugli oscuri labirinti del cuore umano, quando vi è bandita la pietà e dominano il rancore e l'odio. Il veleno che scorre nelle vene di Nise, bollata dal consorzio civile per la sua incauta decisione e per di più offesa dalla smaccata liberalità di Rugero, da immagine letteraria diventa strumento omicida "reale" per sbarazzarsi dei due durante un banchetto, ricorrendo all'aiuto del solito servo, che per appartenere a classi sociali inferiori, è l'unico che può macchiarsi di un delitto abominevole. Ma come dicevo, le possibilità combinatorie sono infinite, e il servo, che nella *Perla*

¹³⁴ Gusto per il parallelismo formale che è stato addirittura considerato un limite stilistico del nostro autore; così commentano R.F. Glenn e F.G. Very nella introduzione a A. CASTILLO Y SOLÓRZANO, *Salá de recreación*, ed. cit., p. 21: «Está claro que la mayor falta de Castillo reside en el afanarse por crear el efecto de cláusulas equilibradas. Con este propósito abusó casi sin cesar el recurso de adjetivos inútiles y sin sentido».

de Portugal ostacolava con la maldicenza il rapporto d'amore tra i due protagonisti, qui diventa colui che provvidenzialmente sventa la morte di Rugero e Mitilene mettendoli per sbaglio nei bicchieri di Federico e Nise il veleno destinato ai primi. Nel finale, il *remedio*, per amore di parallelismo formale, nasce ancora inaspettatamente da una situazione sfavorevole grazie però all'errore del servo sprovveduto e non per opera dell'eroe, gettando alcune ombre sul perfetto mondo aristocratico. Mi spiego meglio. L'*agudeza de acción* finale è funzionale al dispiegarsi dell'esemplarità della lezione morale che esige la sconfitta dei malvagi e la vittoria dei buoni, insegnamento tanto più efficace se è impartito con la forza vivida dell'azione più che con posticci e aleatori sermoneggiamenti¹³⁵. Ciò non toglie che l'appellarsi alla Provvidenza divina («vieron todos permitirlo esto el cielo»), piegata strumentalmente a fini didattici, non elimini del tutto l'ombra inquietante dell'arbitrario procedere del servo. Come nella *Perla de Portugal* di Alcalá y Herrera, il mondo dorato della nobiltà, dove virtù e prestigio sociale stringono un formidabile sodalizio, sembra perennemente in bilico sul baratro della distruzione per l'intervento di individui estranei ad esso o di eventi non controllabili. Nel finale, quindi, Castillo Solórzano ci dà un buon esempio di quel processo di infiltrazione della modernità in strutture anchilosate che mirano al suo controllo, ma con cui sono costrette a venire ai patti per sedurre il pubblico. Di quel processo di contaminazione tra eterodosso e ortodosso che è un segno dei tempi.

Quali cambiamenti apporta il lipogramma al sistema narrativo di Castillo Solórzano? Non sostanziali, ma è interessante vedere come il lipogramma si riveli un'arma a doppio taglio a livello formale. Mentre lo stile di Alcalá y Herrera nasce con il lipogramma, con il quale è in simbiosi

¹³⁵ Cfr. Introduzione a A. CASTILLO Y SOLÓRZANO, *Sala de recreación*, ed. cit., p. 17: «Puesto que Castillo se abstiene de la costumbre de sermonear salvo en muy raras veces, su solución para el requisito de que la literatura sea edificante consiste en dejar que el argumento, y en particular el desenlace, hablen por sí mismos. Así se encuentra que la acción y el desarrollo de la trama se ajustan al divino mandato que castiga el mal y premia la virtud». Non mancano però esempi particolarmente felici di armonico raccordo tra lezione morale e psicologia del personaggio, avvicinandosi quasi alla scioltezza del romanzo moderno. Si veda *los ojos en el difunto cuerpo*: lo hermoso y bien dispuesto del le dejó suspenso, viendo el corto logro que tuvieron sus perfecciones en este mundo, infiriendo desto que poco deben ponernos en desvelo sus leves gustos pues son breves»; cfr. *infra*, p.

perfetta, in Castillo Solórzano il lipogramma è una modalità retorica che si appiccica su una formula stilistica ben collaudata, con risultati non sempre soddisfacenti. Prendiamo, ad esempio, l'inizio. Castillo Solórzano, cedendo alle suggestioni di uno dei suoi modelli più amati, ossia le opere tragiche e fosche di Céspedes y Meneses, propone un'atmosfera gotica e spettrale forse suggerita dalla stessa città di Torino, città da sempre conosciuta per i suoi supposti legami con il mondo della magia nera e per la presenza della misteriosa Sindone, citata per l'altro espressamente nel testo¹³⁶. L'esclusione della *a* e la predominanza delle vocali *o* e *u* aumentano fonicamente le sensazioni di oscurità, mistero, angoscia, orrore, legate alla rappresentazione della tempesta, del bosco oscuro, da sempre luogo di pericoli e di prove per l'eroe, e poi del tempio lugubre dove giace il tumulo¹³⁷. In questo caso, il lipogramma si rivela un buon alleato, anche quando si tratta di dare efficacia agli scambi verbali: la mancanza di una vocale impone quella sinteticità che può ragionevolmente ridurre la propensione del dialogo alla stentorea declamazione meccanica¹³⁸. Incisivo è il dialogo tra i due ladri, Rufino e Leoncio, che in presa diretta informano l'eroe e il lettore delle loro ignobili intenzioni; e teso alla informazione e non alla ripondanza è anche l'intervento di Leoncio, che offre al perplesso Rugero la possibilità insperata di trovare un rifugio sicuro per la povera Mitilene. Se, da un certo punto di vista, l'autore è costretto a ridurre drasticamente certe preo-

¹³⁶ Il debito con Gonzalo de Céspedes y Meneses, in particolare con il cupo e pessimista *Poema trágico del español Gerardo y desengaños del amor lascivo*, è soprattutto per quanto riguarda la stesura dei romanzi lunghi di Castillo, è evidenziato da R. F. Glenn y F. G. Very nell'introduzione a A. CASTILLO Y SOLÓRZANO, *Sala de recreación*, ed. cit., p. 14. D'altra parte le atmosfere gotiche e le scene raccapriccianti erano di moda; si vedano anche la *Varia fortuna del soldado Pindaro* dello stesso Céspedes y Meneses e le *Soledades de la vida y desengaños del mundo* di Cristóbal Lozano.

¹³⁷ In *Tardes entretenidas* (1625) compare una novella, *El socorro en el peligro*, molto simile a *En el delito, el remedio*, prova della propensione all'autocitazione di Castillo y Solórzano. Un confronto tra le scene d'apertura di queste due novelle mostrerebbe, a parte la coincidenza dei nuclei tematici (la tempesta, l'eroe in cammino, l'assalto dei briganti, il salvataggio della dama), la straordinaria forza espressiva del lipogramma che compensa l'obbligatorietà sintetica: l'atmosfera di *El socorro en el peligro*, con tutte le vocali dell'alfabeto, è molto meno cupa e terribile.

¹³⁸ Cfr. Introduzione a A. CASTILLO Y SOLÓRZANO, *Sala de recreación*, ed. cit., p. 21: «La penetración del proceso mental de los personajes y el análisis psicológico de sus motivos se excluyen de este género de literatura. Aunque se emplea abundante diálogo, raramente deja traslucir las verdaderas reacciones emocionales. Más bien, tiende a ser mera declamación mecánica».

gative del suo stile, dall'altra non vi rinuncia e piega il lipogramma ai suoi servigi: è il caso delle perifrasi mitologiche per dare indicazioni temporali, che mostrano il gusto per la metafora *recargada* (cfr., *infra*, pp. 244 e 250):

- A) Seis veces dio giros el rubicundo Febo en el hemisferio primero que viese el hermoso prodigio enfermo, de quien supo que se restituyó en su primero ser, confuso de verse donde no pensó...
- B) y el primero curso que hizo el rubio Febo después del desposorio, se ostentaron en Turín donde lucieron como soles deste insigne pueblo.¹³⁹

Ma uno stile che predilige la rapidità dell'azione, a scapito delle farraginose digressioni¹⁴⁰, ha bisogno di tutte le particelle linguistiche per l'orchestrazione del discorso altimetrico, all'inizio della novella si avverte distintamente un blocco nel libero fluire dell'azione, una sorta di "congelamento" dei movimenti degli attanti, quasi che l'algore della defunta e la frigida temperatura del sepolcro si siano trasferite al piano espressivo del racconto. Gli avvenimenti sono molti e terribili (l'inseguimento furtivo di Rugero sulle piste dei ladri, il loro inoltrarsi nel tempio, la resa paravida di fronte all'improvvisa comparsa dell'eroe, il lento risvegliarsi della dama, la confusione e la paura degli astanti), ma i passaggi da una azione all'altra a volte sono bruschi e affannosi, appesantiti da ripetizioni, anacoluti, ellissi un po' forzate, e soprattutto da un uso estenuante, e a volte un po' imbarazzante, di una *muletilla* tuttofare come *esto*, quando sarebbe stato facile inventarsi una *variatio*, senza trasgredire i rigidi dettami del *extraordinario capricho*¹⁴¹. A meno che anche questa ridondanza non sia stu-

¹³⁹ Castillo Solórzano non rinuncia alle allusioni mitologiche nemmeno quando descrive la bellezza della dama; cfr., *infra*, pp. 248-249. Si veda, ancora, l'Introduzione a A. CASTILLO Y SOLÓRZANO, *Salda de recreación*, ed. cit., p. 21: «Su método se apoya en sumo grado en la metáfora exagerada; especialmente se nota esto en sus descripciones del tiempo y del momento del día. No vacila en sobrecargar al lector de extensos circunloquios y pesadas alusiones mitológicas».

¹⁴⁰ Cfr. Introduzione a A. CASTILLO Y SOLÓRZANO, *Salda de recreación*, ed. cit., p. 20: «El arte de Castillo está esencialmente fundamentado en la acción».

¹⁴¹ Così viene etichettato il lipogramma da Castillo Solórzano alla fine del racconto di Emilia: «A todos dio sumo gusto la novela artificiosa de la discreta Emilia, que con su prevención se la escucharon atentamente por si contravenía a lo que había propuesto; no poca envidia causó a las damas su extraordinario capricho que cada una quisiera haberle ejecutado»; cfr., *infra*, p. 251.

diata ad arte e faccia parte del gioco a cui l'autore invita maliziosamente il lettore¹⁴². L'uso scontato delle perifrasi, per evitare la vocale bandita, produce a volte risultati un po' deludenti, che mettono in evidenza tutta l'artificialità della macchina lipogrammatica (a e b), a cui, per amor di verità, vanno affiancati anche quelli soddisfacenti, più poetici, dove si può assaporare il piacere di ridire le cose, ritrovando l'emozione della prima volta (c, d). Dò qualche esempio (cfr., *infra*, pp. 242, 245, 246):

- a) conociendo que su profesión tuvo origen de hurtos en que delinque gente vil de ocioso proceder [ladrones].
- b) Murieron nuestros predecesores últimos en breve tiempo y venimos en poder de tutor que nos educó lo que duró su individuo [su vida], que fueron cinco lustros, que éste es el tiempo que tenemos.
- c) Bello portento del orbe y origen de lo muy perfecto del [hermosa mujer]
- d) Con lo que oyó, quedó en confusión puesto el hermoso hechizo de Cupido [hermosa mujer]

A questo punto sarebbe fin troppo facile lasciarsi tentare dall'idea di paragonare Castillo Solórzano con Alcalá y Herrera per stilare una sommaria e ingiusta graduatoria di merito; preferisco indicare, invece, un luogo del testo dove si coglie, in tutta la sua pienezza, la differenza tra lo stile dei due autori e dove eventuali lettori potranno sbizzarrirsi: la descrizione di Mitilene (cfr., *infra*, pp. 248-248). Salterà all'occhio la sinteticità di Castillo Solórzano rispetto ad Alcalá y Herrera, caratteristica che potrà essere letta come una difficoltà maggiore nel gestire il lipogramma o un riuscito tentativo di abbracciare una moda, andando incontro al gusto del pubblico, senza rinunciare al proprio stile personalissimo. In questa luce andrà letto anche il solito ricorso al *topos* dell'ineffabilità, che pare proprio un omaggio ai *clichés* dell'epoca, più che un *escamotage* per glissare le difficoltà insite nell'impresa, e quand'anche fosse una strategia difen-

¹⁴² Anch'io mi sono divertita a pensare soluzioni alternative in presenza dell'ossessivo *esto*: «Viéronse luego en el templo sin temor de que el postigo quedó sin cerrojo y quicio; con esto pudo Rugero seguirles sin ver dellos sentido»; al posto di *con esto* si sarebbe potuto mettere *en este modo*. Oppure: «lo que se regoció Rugero en ver esto no sé cómo os lo pondere»; *esto*, che sta per il risvegliarsi di Mitilene, si poteva sostituire con *este prodigio* (cfr., *infra*, pp. 243 e 244).

siva, è comunque una possibilità prevista nel calcolato gioco di mosse e contromosse che prende forma sulla scacchiera espressiva di qualsiasi scrittore barocco. Perché, come acutamente osserva Massimo Romano, citando Genette, nel romanzo barocco la partita si gioca anche a livello di stile, affermazione che sarà tanto più vera di fronte alle associazioni semilibere, imposte dalla vocale omessa, e alle soluzioni obbligate che tiranneggiano la sintassi:

Ed anche il sistema retorico-stilistico del linguaggio barocco funziona come una partita giocata sulla scacchiera. Il piano espressivo del racconto è simile, per le associazioni verbali utilizzate, alla poesia del tempo, caratterizzata da «un curioso linguaggio cristallino, in cui ogni parola riceve il suo valore dal contrasto che l'oppona a tutte le altre, e che non si anima e non progredisce se non attraverso un succedersi di brusche variazioni il cui effetto si ripercuote, più di quanto non si comunichi, da una parola all'altra, come quando si muove un pezzo su una scacchiera»¹⁴³.

Nell'altra novella con tipogramma di Castillo Solórzano la forma è più sciolta e disinvolta, dato che la mancanza della *i* risulta meno problematica da gestire. A livello di contenuto, risalta l'assoluta convenzionalità dei nuclei tematici, presi a prestito dal teatro e dalla poesia dell'epoca, e mutuati dal sistema narrativo più genuino del nostro autore. Nel primo caso, penso ad esempio al motivo, che dà inizio al racconto, del naufragio-soccorso. Un giovane bellissimo, straniero ma di sicuri natali illustri, avvolto in un'aura di mistero, approda in fin di vita sulle coste della contea di Rossiglione e viene salvato da Rosarda, colta da repentino amore di fronte alla straordinaria bellezza del naufrago. Tutta la sequenza, narrata in tono epico, ricorda la parallela scena del salvataggio di Ulisse da parte di Nausica, o quella altrettanto famosa di don Juan e Tisbea, deprivata della sua sensualità. Tutta l'ambientazione del soccorso è pervasa, poi, dalla rarefatta e bucolica atmosfera delle *Soledades* di Góngora, rievocata da alcune spie linguistiche molto significative (*angosta tabla, caza, naufragante, albergue, monteru, forasteru*) nonché dalle metafore di gusto gongorino che costellano la descrizione del naufragio (cfr., *infra*, pp. 253-254).

E anche il motivo dell'occultamento della propria identità per assumere gli umili panni di *camarero* da parte del

protagonista maschile, Tancredo, che in realtà è figlio del conte di Tolosa; l'amore di Rosarda, figlia del conte di Rossiglione, per un uomo a lei inferiore socialmente, con il conseguente conflitto tra amore-onore, che la spinge ad assumere una identità fittizia per dar voce ai propri sentimenti; l'invidia dei cortigiani per la benevolenza mostrata dal conte verso Tancredo, e altri ancora, sono tutti temi ampiamente sviluppati nel teatro dell'epoca. Il motivo della rivalità tra fratelli e l'uccisione del fratello malvagio in un duello, tema appena accennato nel finale per spiegare la fuga di Tancredo verso le coste della Catalogna, bruscamente interrotta dalla tempesta, fa parte del repertorio tipico di Castillo Solórzano. Ne abbiamo già visto un esempio nella novella precedente; un altro potrebbe essere *La dicha merecida* della coeva *Sala de recreación*, Zaragoza, 1649. Anche il soccorso e la salvezza dell'eroe da parte della donna, situazione diametralmente opposta a quella che apre *En el delicto, el remedio*, ricalca i temi proposti da Castillo Solórzano nelle ultime collezioni di novelle, dove l'eroina prende spesso l'iniziativa nella caccia amorosa¹⁴⁴.

L'intraprendenza della donna comporta l'insorgere di un conflitto tra desiderio e passione, da una parte, contro le ragioni dell'onore e i tabù sociali dall'altra. Rosarda, come una novella Diana de Belflor, protagonista del *Perro del hortelano*, è costretta dall'amore, forza invincibile, a venire a patti con la stretta osservanza delle convenzioni sociali, che impone alla donna di soffocare i propri istinti naturali, la «flaqueza de mujer común», ed esige allo stesso tempo la strenua difesa del proprio decoro. Per Tancredo, invece, come un redivivo segretario-Teodoro, l'amore sarà strettamente legato a sentimenti narcisistici, ispirati dalla piacevole lusinga di vedersi favorito da una dama; avventura amorosa che lo espone al rischio del *desdén*, del rifiuto e dell'abbandono, se la dama si vedrà in pericolo di perdere irrimediabilmente la propria onorabilità. Le sequenze narrative della novella descrivono i ripetuti abboccamenti tra i due amanti, che si alternano con il consueto carteggio, dove Rosarda, *embozada*, finge di essere una dama del suo *entourage* che si è innamorata di Tancredo. La passione, nata con il favore della notte e nutrita da dolci parole amo-

¹⁴³ Cfr. M. Romano, *La scacchiera e il labirinto...*, cit., p. 50.

¹⁴⁴ Cfr. Introduzione a A. Castillo y Solórzano, *Sala de recreación*, ed. cit., p. 23: «Un rasgo muy típico de las colecciones posteriores es la presentación

rose, cresce a tal punto da indurre Rosarda a mostrarsi in pieno giorno a Tancredo, che glielo ha chiesto, moltiplicando i propri *alter ego*. Finge di essere, questa volta, un'altra dama di Rosarda, Teodora, premurosa di assicurarsi per l'amica, la misteriosa dama *embozada*, che Tancredo ha intenzione di convolare a giuste nozze. La straordinaria somiglianza della fantomatica Teodora con Rosarda insospettisce Tancredo, deciso a scoprire nel prossimo incontro notturno la vera identità della dama che corteggia. La luce della lanterna, accesa a tradimento, illumina il volto di Rosarda che, indispettita e in preda alla vergogna, si inventa lì per lì una valida bugia per confondere l'attonito Tancredo (cfr., *infra*, p. 262):

Cobró tanto enojo la dama con ver su secreto patente a los ojos del galán que le habló desta suerte:

— Nunca pensé que vuestro osado proceder llegara a este punto de hablar en las ventanas deste cuarto, donde aun la luz del sol llega con respeto por el que debo guardar al señor desta casa no dándole enojo; no mando que os den la muerte pero lo que resultará desto será mandaros ausentar luego deste lugar. Haceldo porque, de no me obedecer, os sucederá lo que ahora no se hace; que de la que con vos hablaba en esta ventana tomaré a cargo darle la pena que merece su poco recato.

Con esto cerró con enojo la ventana, dejando al pobre caballero alegre aunque por otra parte confuso; alegre en ver que la que festejaba era no menos que Rosarda, confuso de verla con enojo de haberse hecho patente su traza.

Il dolore per aver perso il favore dell'amata porta Tancredo in fin di vita: deciso a morire in pace, svela la sua vera identità a un amico fidato, Leonardo, chiedendogli di avvertire il padre della sua sventura per potergli chiedere perdono dell'uccisione del fratello Armengol. Le fila del racconto si dipanano via via verso il consueto *desenlace feliz*, tipico della novella *cortesana*, che arriva provvidenzialmente grazie alla sensibilità di Leonardo. Accortosi dell'angoscia di Rosarda, che non può rimediare alla sofferenza di Tancredo pena la perdita dell'onore, le rivela le nobili origini dello sfortunato Tancredo-Astolfo. Le ragioni del cuore hanno finalmente la meglio, una volta ricomposte quelle dell'onore, e il *desdén* può tramutarsi in *favor*, come preannunciava il titolo e come enuncia con prudenza ed eleganza il *romance* composto per l'occasione da Rosarda (cfr., *infra*, p. 265). Il finale un po' frettoloso

narra l'incontro di Tancredo-Astolfo con il padre, la conoscenza delle reciproche famiglie, e la celebrazione del matrimonio tra i due giovani con il giubilo collettivo di tutti i vassalli.

Questi i fatti nudi e crudi della *fabula*. Ma anche all'interno dell'assoluta convenzionalità dei motivi, si può trovare una verità più profonda, se è vero che la letteratura parla sempre "del" e "al" cuore dell'uomo. Se, come dice Raffaele La Capria, lo scrittore si tuffa nel proprio mondo interiore a caccia di perle per offrirle al mondo, anche il lavoro del critico assomiglia a questa eccitante esplorazione degli "abissi", che porta alla luce i tesori sepolti nelle pieghe del testo. Dicevo innanzi che il tema principale della novella è la difficoltà di "dire" la passione, di arrendersi alle leggi del desiderio, e spiegare questa refrattarietà solo con la presenza ingombrante di tabù sociali forse è riduttivo. Io azzarderei un'interpretazione alternativa, di stampo psicologico. La difficoltà, di cui parlavo sopra, coincide per i due protagonisti con una temporanea rinuncia ad affrontare a viso aperto (non a caso tutti e due occultano la propria identità) la sfida insita nell'amore, che esige libertà, consapevolezza, accettazione dell'altro e disposizione al cambiamento, e se volessimo divertirci anche noi con le suggestioni delle lettere dell'alfabeto, potremmo intitolare la novella, priva della *i*, "I come inibizione". Se assumiamo l'inibizione come chiave di lettura della dinamica del corteggiamento amoroso descritto nella novella, la disparità sociale tra i due amanti sembra più che altro un alibi provvidenziale per non cogliere al volo l'opportunità di rinascita racchiusa nell'amore.

Cominciamo dall'inibizione del protagonista maschile, sicuramente affascinante nei suoi risvolti psicologici. La rinascita legata all'amore suppone spesso una "morte" a livello psichico del vecchio "io", del passato con le sue immobili certezze, passaggio che a volte può essere traumatico, doloroso, e coincidere con un distacco "fisico" dal mondo in cui albergava il nostro io prima dell'incontro amoroso. Trattandosi di un amore giovanile, il distacco assomiglia sempre più a una recisione del cordone ombelicale, a una evoluzione psicologica verso una piena coscienza di sé; cambiamento che, nella sua "terribilità", è ben rappresentato dal naufragio del protagonista maschile all'inizio della novella. Alla morte istantanea, succede una "resurrezione" grazie al-

l'incontro amoroso, un risvegliarsi a nuova vita, a nuovi orizzonti. Ma se l'amore è una scelta, mista di istinto e volontà (e difatti i due protagonisti si piacciono subito), ne consegue che l'amore implica anche il coraggio di essere scelti con i propri difetti e limiti, di accettare sé stessi per poi accettare l'altro. Coraggio che manca a Tancredo e difatti si mette volutamente nella condizione di non essere scelto, fingendosi figlio di un soldato e accettando passivamente una sorta di autocastrazione nei panni di umile *camarero*. Più tardi si viene a sapere che la piena coscienza di sé, condizione auspicabile per lasciarsi coinvolgere liberamente e senza timori dalla passione amorosa, è impedita da un grave senso di colpa per un errore commesso nel passato. L'uccisione del fratello assomiglia troppo all'eliminazione della figura paterna per non tirare in ballo Freud e il complesso d'Edipo, con l'angoscia e il senso di colpa ad esso associati, che se non adeguatamente superati frenano lo sviluppo psichico dell'adolescente. Solo alla fine Tancredo riesce a perdonare se stesso, a chiudere i conti con il passato per staccarsene definitivamente, e si mette finalmente nella condizione di essere scelto da Rosarda, libero da condizionamenti e consapevole del proprio diritto alla felicità.

Rosarda si trova nella stessa situazione di immaturità affettiva, denunciata dall'eccessiva dipendenza dal giudizio del padre e dal tentativo di disgiungere l'azione dalla responsabilità individuale, con la deliberata assunzione di molteplici *alter ego* e con la richiesta di intermediazione rivolta alle sue dame di compagnia, vecchie e nuove, che le tengono bordon. L'inibizione di Rosarda riguarda soprattutto i suoi istinti sessuali sacrificati sull'altare di un eccessivo "angelismo", che le impedisce di riconoscere come propri gli impulsi più fisici e materiali. La «*flaqueza de mujer común*», gli istinti, che provocano vergogna e non gioia, potranno essere accettati solo se rivestiti da un'aura di nobiltà o di rinnovato idealismo, e quindi indirizzati verso un soggetto che è incarnazione di tutte le virtù e le bellezze della terra: Tancredo-Astolfo, figlio del conte di Tolosa. In questo modo, viene ricomposto il conflitto che impedisce la maturazione di Rosarda, anche se il contatto con le proprie zone d'Ombra, con aspetti vitali di sé ripudiati e rimossi, è solo un lieve tocco e non una rivoluzione dell'essere promosso dalle emozioni dirompenti dell'amore. Un dettaglio del testo mi ha messo sull'avviso del con-

flitto vissuto da Rosarda: la presenza costante dei nani nell'anticamera del conte, particolare da cui sono partita per muovere lo sguardo oltre le apparenze sontuose e abbaglianti della novella *cortesana*. Uno fa da messaggero per Tancredo, l'altra canta il disprezzo crudele. I nani, per l'appunto, nel linguaggio simbolico rappresentano il periodo pre-adolescenziale e la scoperta della sessualità¹⁴⁵.

Ancora una volta ci troviamo di fronte ad un destino diverso riservato a uomini e donne. Differenza che si può cogliere nell'evento drammatico della malattia d'amore di Tancredo, che mette fine al gioco un po' egocentrico del corteggiamento, dove c'è posto anche per la burla. Per quest'ultimo, lo abbiamo visto, l'evento drammatico costituisce la chiamata ad una esistenza nuova, un'occasione di crescita psicologica, sperimentando l'ambivalenza del sentimento amoroso come dice Aldo Carotenuto:

Esorsi al rischio dell'amore, che è il rischio di affidarsi totalmente a un altro con la fiducia, e non già con la certezza che questi non approfitti della nostra vulnerabilità, sopportare la paura e l'ansia che l'altro non corrisponda al proprio bisogno d'amore, è vivere l'ambivalenza del sentimento, capire lo spessore duplice dell'uomo, connubio di luce e tenebra, di bene e male. Se si riuscirà ad elaborare tali vissuti, la contraddittorietà stessa dell'esistenza non condurrà all'inerzia paralizzante, ma al segreto stesso del mutevole gioco della vita¹⁴⁶.

Ambiguità del reale che è espressa in maniera paradossale dall'antitesi del titolo, *El desdén vuelto en favor*. Anche Rosarda vive ore d'angoscia nel pensiero di perdere l'amato, ma la sua felicità è subordinata alla ferrea legge dell'onore, creata dagli uomini, che le impediscono di fare una scelta consapevole, assumendosi, se necessario, anche il rischio di andare controcorrente, ratificando così il proprio diritto ad una esistenza autentica e appagante. Insomma, per la donna il diritto all'individuazione, ad assolvere il proprio compito esistenziale, è più che mai precario e subordinato all'agire degli uomini.

¹⁴⁵ Cfr. N. JULIEN, *Il linguaggio dei simboli*, Milano, Oscar Saggi Mondadori, 1997, p. 191 (citando dell'autrice): «Così i sette nani di Biancaneve evocano associazioni fallliche, simboleggiano una forma immatura e pre-individuale di esistenza che Biancaneve deve trascendere. Rappresentano l'infanzia pre-puberale, periodo nel quale la sessualità in tutte le sue forme è relativamente latente».

¹⁴⁶ A. CAROTENUTO, *I sotterranei dell'anima*, cit., p. 52.