

Dispensa Testi Critici

Letteratura e cultura spagnola II 2025-26

Prof. Andrea Bresadola

2	E. García Santo-Tomás	“Introducción” a Lope de Vega, <i>Arte nuevo...</i>
16	I. Arellano	Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada
40	E. Rodríguez Cuadros	La puesta en escena de <i>La vida es sueño</i>
48	E. Rodríguez Cuadros	Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon
59	C. Rabell	Bajo la ley: la escritura de la <i>novella</i> española posterior al Concilio de Trento
76	M. de Riquer	<i>Il Chisciotte</i>
88	A. Bresadola	Los paratextos de Castillo Solórzano: estrategias de promoción de un administrador de su pluma
109	D. González Ramírez	Madrid, 1620. De la carrera editorial al nacimiento de un nuevo escritor: Alonso Castillo Solórzano y la narrativa de su tiempo
127	G. Giorgi	Técnicas e influencias teatrales en la narrativa breve de Alonso de Castillo Solórzano: el caso de <i>Las noches de placer</i>
136	A. Bresadola	<i>El agravio satisfecho</i> de Castillo Solórzano: la construcción del comediógrafo entre <i>captatio benevolentiae</i> e hibridismo literario
153	P. Martín González	La abrumadora conciencia de lo real: tres reescrituras dramáticas áureas de <i>La fuerza de la sangre</i>

Letras Hispánicas

Lope de Vega

Arte nuevo de hacer comedias

Edición de Enrique García Santo-Tomás

Contribución: Cúbito Yrizar
I. 2 E. N. 84 3A 5386-1
Deposito legal: M. 3.538-5308
Junto Francisco Lora de Jauri, 12, 38013, Málaga
Ediciones Cúbito Yrizar (Cúbito Yrizar, S. A.) 5308
CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

adolescencia de Lope. De Virués se ha dicho, por ejemplo, que es el responsable de pasar de cuatro a tres actos, y algunos testimonios —es creencia admitida en el siglo XVIII con Luzán, si bien Moratín no opinó lo mismo²²— así nos lo confirman. Son responsables de las nuevas fórmulas de las que participa Lope, disfrutando de este éxito una vez asentado el modelo nuevo, y se erigen además en defensores de su maestro cuando éste se ve involucrado en las controversias de 1617-1625, confirmando y reforzando así esta identidad de grupo. Muchos de ellos desarrollarán su carrera artística fuera de Valencia, en ocasiones trasladándose a Madrid y cultivando la amistad con el *Fénix* a lo largo de las siguientes décadas; algunos, como es el caso de Guillén de Castro, incluso ganarán premios literarios con Lope en el jurado, o dedicarán sus *Partes* de comedias a sus familiares. La conciencia de escuela se refuerza, además, por la edición de antologías dramáticas; en 1608 se publica en la imprenta de Aurelio Mey un volumen de *Doze comedias de autores valencianos* que incluye piezas del Canónigo Tárrega, Gaspar de Aguilar, Beneyto y Guillén de Castro, con dos ediciones más en Barcelona (1609) y Madrid (1614) que evidencian el capital cultural de esta nueva generación dramática; y en 1616 se publica *Norte de la poesía española*, ahora ya con doce textos conocidos de Carlos Boyl, Ricardo del Turia, Tárrega y Aguilar, y donde se adjuntan el famoso «Apologético» de Turia y el «Romance» de Boyl. Las antologías, en este sentido, apuntan a la consumación de un mismo horizonte de expectativas, se erigen como elementos unitarios que anuncian un quehacer y un esfuerzo común, y revelan una conciencia literaria que asume unos autores y unos títulos ejemplares y canónicos.

²² Fue Lope quien en su *Arte nuevo*, como veremos más adelante, otorgó dicho privilegio al capitán valenciano; no obstante, parece ser que el primero en pasar a los tres actos es Francisco de Avendaño en su *Comedia Florisea* (1553), según Leandro Fernández de Moratín en sus *Orígenes del teatro español*; véase Rennert y Castro, *op. cit.*, pág. 85, nota 1; sobre la génesis del término, véase Michael Ruggiero, «The Term Comedia in Spanish Dramaturgy», *Romanische Forschungen* 84 (1972), 277-296.

En cualquier caso, ya desde fines del siglo XVI se aprecia que este anhelo de cambio fluye en paralelo a un desinterés por las reglas tradicionales de los clásicos; los referentes de Aristóteles y Horacio, ya desde testimonios como *De ratione dicendi* (1532) de Luis Vives, empiezan a perder poco a poco su preeminencia²³. Se irá marcando entonces una distancia entre la sólida tradición teatral defendida por los preceptistas y la evidencia, por lamentable que fuera para algunos, de que un modelo nuevo se iba imponiendo definitivamente; en la Loa —que declama la alegoría *Tragedia*— a su tragedia *Aljandra* (1583), por ejemplo, Lupercio Leonardo de Argensola comentará con respecto a Aristóteles que «la edad se ha puesto por medio, / rompiendo los preceptos por el puestos». La adaptación a estas novedades determina también que muchos *poetas* aprovechen para alejarse de un academicismo en decadencia y se orienten más por los gustos del público. Si bien textos de estos años como *El viaje de Sanio* (1585) de Juan de la Cueva, el ya citado *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (1592) —que con tanta gracia se parodiara más tarde en *El Diablo Cojuelo*²⁴— o el sentencioso y aristotélico *Libro de la erudición poética* (1596, 1611) de Luis Carrillo y Sotomayor son todavía algo conservadores, existe uno que de-

²³ En cuanto a la influencia de Horacio, véase Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, Cuspa, 1977; sobre las confluencias entre el *Arte nuevo* y la *Epístola* de Horacio a los Pisones, véase Rozas, *op. cit.*, págs. 280-281. Para el caso de Aristóteles, véase Charles David Ley, «Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* [Burdeos, 2-8 de septiembre de 1974]. Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez, Noël Salomón (eds.), Burdeos, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, 1977, (2 vols.), vol. II, págs. 579-585; el aristotelismo del *Arte nuevo* ha sido explorado por José Luis de Miguel Jover en «La Poética de Aristóteles y el *Arte nuevo* de hacer comedias de Lope», en *Homenaje al Profesor Alfonso Sánchez Sáez. Estudios*, Granada, Universidad de Granada, 1989, 2 vols., págs. 679-698.

²⁴ Véase el final del Franco IV, con la referencia a la sátira que se hizo a su famosa *Silva* de consonantes.

jará, sin duda alguna, una huella más profunda: la *Philosophia antiqua poetica* (1596) de Alonso López Pinciano actúa ya como recordatorio del margen de innovación del que disfrutaban los comediógrafos pertenecientes a la generación de Lope. Es sabido que la preceptiva del Pinciano representa, ya en un momento relativamente temprano —pues se cree que se escribió hacia 1588-1593—, la formulación tardía del Renacimiento de sesgo aristotélico, muy alejada de postulados prácticos de la escena de 1600; pero también es cierto que la pieza deja, muy sabiamente, una puerta abierta a innovaciones.²⁵ Resulta necesario señalar esto por dos razones: la primera, porque la ruptura de Lope venía ya como un hecho inevitable dentro del desarrollo natural de un género; y la segunda, por desterrar la falsa imagen de un Lope precursor y forjador en solitario de un teatro nuevo.²⁶ Los cambios ya venían de antes e incluso en el Lope joven se aprecian titubeos formales entre las formas antiguas y lo que su instinto le empujará a experimentar.

En cualquier caso, sabemos que ni siquiera los llamados clasicistas —Pinciano y Cascales, por ejemplo— tomaron las unidades muy rigidamente, siendo incluso bastante flexibles en el caso de la unidad de tiempo.²⁷ Pero el caso de este último, en concreto, es significativo por la relevancia que poco a poco va tomando el modelo lopesco, como resulta ser el

²⁵ Remito al importante estudio de Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1962; de «one of the most complete and rewarding treatises of the Renaissance» lo calificó en su momento Robert J. Clements en «López Pinciano's *Philosophia Antiqua Poetica* and the Spanish Contribution to Renaissance Literary Theory. A Review Article», *Hispanic Review* 23, 1 (1955), 48-55. Más recientemente, véase la sugerente apostilla de Anthony J. Close, «López Pinciano's Theory of Comedy», en *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000, págs. 249-258.

²⁶ Véase, como muestra de su producción, el libro colectivo *Teatros y prácticas escénicas I. El quinientos valenciano*, Valencia, I. Alfonso el Magnánimo, 1984; para una aproximación al fenómeno de los orígenes de la comedia nueva, remito también a la excelente puesta al día de Joan Oleza, «El nacimiento de la comedia: estado de la cuestión», en *La comedia*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 181-226, que recoge y ordena lo más significativo de la bibliografía publicada sobre este tema hasta 1992.

²⁷ Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del 'Arte nuevo' de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1975, pág. 66.

caso de sus *Tablas poéticas* (1617): en el apartado último sobre la poesía, dedicará la «Tabla tercera» a la tragedia y la «Tabla cuarta» a la comedia, afirmando en boca del personaje Castalio que «no hay en el mundo tragicomedia»²⁸ en clara oposición a esta nueva creación que mezcla a Terencio con Séneca, «punto candente y por el que ponían el grito en el cielo los censores arcaizantes: el haber destruido la pureza original de los dos géneros teatrales, tragedia y comedia, y haber promovido con su mixtificación el nacimiento de la tragicomedia era algo inaudito para los doctos»²⁹. La etiqueta interesa menos que la propia intención lopesca de mezclar los dos discursos, de acuerdo a la demanda de un público que paulatinamente va modelando un género condimentado con audacias más al gusto de los tiempos y menos sujetas a una tradición que se juzga como anacrónica. El mismo Cascales escribirá más tarde en sus *Cartas filológicas* (1639) una epístola a Lope en defensa de las comedias y su representación, haciendo un largo recorrido por el pasado literario para justificar su validez y prestigio, pero manteniéndose contrario al término mixto de tragicomedia; un Cascales que tendrá el mérito, no obstante, de abogar por una cierta libertad artística cuando afirme que «según los principios del arte, fundado en razón, salga la obra perfecta conforme a lo que el poeta pretende inducir y persuadir en favor de la buena institución nuestra»³⁰.

²⁸ Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975; la cita proviene de la «Tabla cuarta», pág. 213.

²⁹ Emilio Orozco, *El teatro y la totalidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969, pág. 125. No obstante, a partir de estos años se impone el término de *tragicomedia*; ya Griswold Morley y Courtney Bruerton, en su *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968 [1940], documentaron numerosas piezas bajo el mencionado marbete. El debate sobre la emergencia del término y su práctica puede rastrearse, en el ámbito europeo, en el estudio de Marvin T. Eric, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*, Urbana, IL, University of Illinois Press, 1962; y, para el paradigma lopesco, en Edwin S. Morby, «Some observations on 'tragedia' and 'tragicomedia' in Lope», *Hispanic Review* 11 (1943), 185-209.

³⁰ Francisco Cascales, *Cartas filológicas*, Justo García Soriano (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1951, pág. 59. Miguel Romero-Navarro, en su conocido libro *La preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid,

El campo cultural se va enriqueciendo, por tanto, con un número cada vez mayor de polemistas, hasta el punto de que resultará casi normativo introducir juicios sobre el estado de la comedia se cuente lo que se cuente: desde la picaresca femenina de *Teresa de Manzanares* en Alonso de Castillo Solórzano hasta los retratos a vista de pájaro de Luis Vélez de Guevara en *El Diabolo Cojuelo*, desde las fantasías urbanas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo —véase, por ejemplo, *La estafeta del Dios Momo*— hasta las célebres sentencias de Juan de Zabaleta en su *Día de fiesta por la tarde*, no quedará prosista que evite la tentación de aportar su grano de arena al asunto³¹. Dentro del gran volumen de opiniones y debates que nos ha llegado impreso, Marc Vitse ha distinguido entre una recepción crítica «que separa a los reformadores de los teatrófilos, como separará a los aristotélicos academicistas de los innovadores 'profesores' de Lope de Vega» y una recepción ética que incumbe al decoro de los materiales representados³². En un período de grandes cambios en el teatro urbano de los primeros corrales, causan escándalo consideraciones meramente sociológicas; se ha señalado que los ataques de estos años atienden a asuntos polémicos puramente externos, fundamentalmente relacionados con los vestidos y actitudes de los cómicos en escena, la inmoralidad en su vida privada y, sobre todo, a la licitud o no de la presencia de mujeres en las tablas, especialmente en los casos en que la dama

Eds. Yunque, 1935, pág. 27, se muestra más cercano al aplauso incondicional de un Cascales hacia Lope, sin entrar en consideraciones sobre la polémica creación mixta del *Fénix*; véase, a modo de complemento, Juan Barceló Jiménez, «La epístola de Cascales a Lope de Vega con motivo de la licitud de las comedias», *Sigismundo* 2 (1965), 227-245, donde comenta la relación de estos dos ingenios.

³¹ Véase, como botón de muestra, mi estudio «*Arts de faire, camaval y comedia en El día de fiesta por la tarde* de Juan de Zabaleta», *Cuadernos de Teatro Clásico* 12 (1999), 89-100.

³² Véase Marc Vitse, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du xvi^e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988; más recientemente, «La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia», en *La Comedia*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 273-289 [pág. 277].

vestía ropas de galán³³; cabe recordar que ya desde sus inicios la medida había generado abiertas reservas, como fue el caso temprano del Padre Francisco de Ribera en *In librum duodecim Prophetarum commentarii* (1567, 1612)³⁴. La comedia áurea, situada entonces en este momento procesal, goza del «privilegio» del escándalo, y tanto en el plano literario como en el meramente sociológico el horizonte de expectativas de la audiencia barroca se ve forzado a continuas audacias al tiempo que se le acostumbra a un espectáculo cada vez más complejo.

Por ello, y ya desde su período de «mantillas», la *comedia nueva* comienza a ser considerada como un vehículo de pecado y malas costumbres³⁵. La España de estos años dorados acoge la maduración de la fiesta teatral como un regalo de doble naturaleza, deleitoso pero anti-educativo, escapista pero recordatorio de un presente en crisis. Pablo Jauralde elabora tres pilares fundamentales sobre los que se podría construir una teoría de la producción ideológica teatral: el desarrollo imparale de una clase urbana, un incremento del ocio y del capital a partir de la utilización cada vez más consciente del espacio público. A partir de estos fundamentos, la comedia se convierte en un bien anhelado por todos los pode-

³³ Sobre el tema de las disfrazadas de varón en la comedia, véase Miguel Romera-Navarro, *op. cit.*, págs. 109-140; Antonio García Berrio, *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1978, pág. 23; Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the «Mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974; Hans Felten, «La mujer disfrazada: un tópico literario y su función. Tres ejemplos de Calderón, María de Zayas, y Lope de Vega», en *Hacia Calderón. Octavo Coloquio anglo-germano*, Hans Flache (ed.), Stuttgart, Steiner Verlag Weisbaden, 1987; el paradigma opuesto se estudia por Jean Canavaggio, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *La mujer en el teatro y en la novela del siglo xvii. Actas del I Coloquio de Geste*, Toulouse, Presses Universitaires Le Mirail, 1978, págs. 13-46; y, más recientemente, Sidney Donnell, *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2003, ha ofrecido una propuesta mucho más involucrada con los debates contemporáneos en torno a cuestiones de género.

³⁴ Recoge el fragmento Cotarelo, *op. cit.*, págs. 521-522.
³⁵ Para una evaluación reciente del fenómeno, remito a Marc Vitse, «Teoría y géneros dramáticos en el siglo xvii», *Historia del teatro español*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Gredos, 2003, vol. I, cap. 24, págs. 717-755.

res políticos y eclesiásticos, dada su naturaleza comunicativa y propagandística basada en esta efectiva capacidad de convocatoria³⁶. Además, como patrimonio que abarca todos los estratos sociales —Diez Borque ha documentado muy acertadamente la accesibilidad de la fiesta teatral³⁷—, se configura como un instrumento eminentemente polémico. Ya en 1591 Juan Dimas Loris, poderoso obispo de Barcelona, había publicado un *Edicto* en catalán en el que se prohibía que en su diócesis se representaran farsas extraídas de temas de las Sagradas Escrituras. Años más tarde (1597) llegará el primer aviso de cierre en señal de luto por la muerte de la infanta Catalina, cuya pérdida deja completamente desconsolado a un ya moribundo Felipe II y, aunque no dura lo suficiente como para dañar al gremio de *poetas, autores* y compañías, denota una activa controversia que involucra a diversas esferas de poder³⁸. La orden real del cierre de teatros el 2 de mayo de 1598, precedida ya en 1596 por una regulación del Consejo Real de Castilla que pedía la supresión de elementos externos como la presencia de las mujeres vestidas de hombre en escena, ilustra estas preocupaciones; Antonio García Berrio escribió que el cierre vino precedido por «el caso arraigo popular del teatro», «una densa nube de críticas morales» y «una tensión adversa» que fueron un caldo de cultivo apropiado para esta primera prohibición³⁹. Y lo cierto es que fue un evento que se escribió y reescribió en numerosas ocasiones: Agustín de Rojas, autor de una famosa loa a la *comedia nueva*, lo mencionará en su *Viaje entretenido* cuando si-

³⁶ Véase Pablo Jauralde, «Ideologías y comedia: estado de la cuestión», en Jean Canavaggio, ed., *op. cit.*, págs. 351-380 [págs. 356-358].

³⁷ Véase, por ejemplo, su clásico *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978; más recientemente, el volumen conjunto *Espacios teatrales del barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad*, (XIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 7-9 de julio, 1990), José María Díez Borque, ed., Kassel, Reichenberger, 1991.

³⁸ Véase un recuento más pormenorizado en Henry Kamen, *Philip of Spain*, Londres y New Haven, CT, Yale University Press, 1997, pág. 312. Son numerosos los documentos que registran, de una forma u otra, este cierre de comedias.

³⁹ Véase *op. cit.*, 1978, pág. 22.

túa a su autor, que es también un personaje de su libro, viviendo del teatro; al hablar de los perances de su vida afirmará que «el mayor que yo he hecho en mi vida hice los días pasados aquí, en Granada, cuando quitaron la comedia, que fue poner una tienda de mercería»⁴⁰. Esta sanción de los nuevos espectáculos se amplía con acusaciones sobre su naturaleza subversiva: García de Loaisa y Girón, Fray Diego de Yepes y Fray Gaspar de Córdoba enviaron al Rey su *Parecer sobre la prohibición de las comedias*, en donde advertían sobre los efectos nocivos de la comedia, en su provocación a la risa, partícidos, incestos, adulterios, «pompa infernal, derramamiento de corazonces, empleo de días sin provecho, y apercebimiento para la maldad», etc., insistiendo en que los estudiantes universitarios «no desperdiciaran en pocos días por vellás lo que les dieron sus padres para el gasto moderado de un año»⁴¹.

El cierre provocará también la emergencia de voces discordantes; Lupercio Leonardo de Argensola, quien años atrás había cultivado con gran éxito el género de la tragedia, escribe en 1598 su *Memorial sobre la representación de comedias, dirigido a Felipe II*, en donde respondía a la súplica de la Villa de Madrid de que se levantase la suspensión de las comedias, texto que en última instancia provocó la Orden real del 2 de mayo; y el Consejo de Castilla, desde la otra ladra crítica, escribió en 1600 una *Consulta* en la cual concluía que «las comedias y entremeses en que la materia que en ellos se tratare, no sea mala ni deshonesto, ni se mezclen en ellos bailes y meneos lascivos, ni dichos torpes y deshonestos, no son prohibidas y se debe permitir representarse»⁴². Volvía a insistirse así en que se incluyera la prohibición de representarse en las Universidades de Salamanca y Alcalá, «porque en ellas se distraen los estudiantes y se perturban los estudios y ejercicios

⁴⁰ En su *Viaje entretenido*, Jean-Pierre Resson (ed.), Madrid, Castalia, 1972, pág. 192.

⁴¹ Cotarelo, *op. cit.*, págs. 393-394. Otros testimonios de interés pueden cotejarse en el útil y curioso libro de José Hesse, *La vida teatral del Siglo de Oro*, Madrid, Taurus, 1965.

⁴² Cotarelo, *op. cit.*, pág. 163; en cambio, un personaje tan influyente como Fray José de Jesús María atacará en 1601 esta postura desde su *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*.

de letras»; en cuanto al tema que más preocupaba, a saber, el de la representación de mujeres, el Consejo de Castilla determinó que era mejor que lo hicieran los hombres, «aunque no se afeiten», inquietud que será luego trasladada a los versos del *Arte nuevo* por Lope⁴³. Hay, además, toda una retórica en juego sobre el género del teatro como pasatiempo y del público que va a verlo; entre las razones esgrimidas para suprimir las funciones teatrales, una de las principales será la de tachar de «femenino» el deleite producido por las comedias; se añaden, cierto es, calificaciones de «perniciosas», «inmorales», etc., pero ese rasgo poco masculino que aporta el elemento catártico de la fiesta no se juzga como educativo en una sociedad escasamente proclive a estas conductas.

En cualquier caso, los documentos a favor y en contra de la representación de comedias hacen ver al lector de hoy cómo en el XVII comienza a fraguarse una nueva retórica que adopta siempre una serie de pautas determinadas: aquéllos a favor del teatro se apoyan en la calidad y propiedad de algunos de los espectáculos de índole más que dudosa o definen el carácter «abierto» de la pieza escenificada, la cual se puede leer de muchas maneras y de la que se puede sacar gran provecho; los que se manifiestan en contra elaboran toda una genealogía de autores clásicos cuyas citas prestigiosas sirven de evidencia del mal de las comedias, genealogía que da lugar a todo un despliegue de denuncias sobre lo afeinado de las conductas en escena, lo impropio de las actrices, o la «torpeza» de sus temas. Marc Vitse ha escrito con respecto a este cierre de teatros:

muchos piensan que todavía es tiempo de parar o frenar los excesos de la Comedia Nueva en el momento de su paulatina pero irresistible afirmación, sin renunciar por ello a la eficacia de un instrumento de comunicación visto entonces no como la antitética competidora de la oratoria sagrada sino más bien como su provechosa prolongación⁴⁴.

⁴³ Cotarello, *op. cit.*, págs. 163 y 164.

⁴⁴ Vitse, *op. cit.*, 2003, pág. 723.

Todo el eco de estas controversias quedará reflejado, unos años más tarde, en el *Arte nuevo*.

* * *

Por documentos referentes a su decreto de expulsión, sabemos que ya para 1587 el *Fénix* era el escritor más popular y solicitado de su tiempo; disfrutando ya de una reputación establecida cuando se cerraron los teatros en 1598, había además producido una serie de títulos que han pasado a ser referencias de estudio en su producción literaria⁴⁵. En piezas como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe* (1585) o *El verdadero amante* habían convivido ya modelos antiguos —Juan de la Cueva, Lope de Rueda— y títuos formales —cuatro actos en la primera, alternancia de verso y prosa en la segunda— con aplaudidas innovaciones⁴⁶; piezas como *Los donaires de Matico*, *Ursón y Valentín* y *Las ferias de Madrid* (para la compañía de Gaspar de Porres en 1588) fueron continuadas, en estos años, por otras comedias de temática urbana no menos atractivas como *El mesón de la corte* (1588-1595), y *La bella malmaridada* (1596) que dieron cuenta de su realidad presente en una ciudad en plena adolescencia. Es cierto que en este Madrid —capital desde 1561, pero interrumpida por el hiato valisoletano de 1600-1606— cristalizó un primer ciclo dramático que hoy la crítica reconoce ya como de

⁴⁵ Para un cotejo de este primer Lope, véase Joan Oleza Simó, «Del primer Lope al *Arte Nuevo*», en *Lope de Vega: Perihénesis y el Comendador de Ocaña*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 1997, págs. 1-15; Ignacio Arellano, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Conveniencia y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, págs. 76-106; Jesús Gómez, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, U.A.M. Ediciones, 2000; Jesús Carías Murillo, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

⁴⁶ Véanse, a este respecto, el trabajo de Frida Weber de Kurlat, «Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDE-6, 1981, págs. 37-60; y Teresa J. Kirschnner, *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1998, que le dedica un interesante estudio a *Los hechos de Garcilaso*.

enorme importancia⁴⁷; sin la ciudad, además, no puede entenderse el contexto histórico, social y cultural de la mayor revolución teatral del momento, cuyo más destacado participante fue un Lope que homenajeó una y otra vez a su villa natal al tiempo que ésta cimentaba su fama.

En cualquier caso, el cierre de los teatros en 1598, de los cuales dependían hospitales e instituciones caritativas, confirmó ya lo compleja que resultaba la recepción de la fiesta teatral; el cierre de teatros afecta igualmente a la economía de los hospitales, como bien indican las demandas hechas por algunas instituciones madrileñas debido a la suspensión del teatro en 1621 con el motivo de la muerte de Felipe III⁴⁸. Para Lope también supuso un leve contratiempo, desde el momento en que la necesidad le obliga a ponerse al servicio de algunos nobles, como es el caso del Duque de Sessa (1605), después de una breve temporada con el Marqués de Sarriá⁴⁹. Podemos imaginar también que, una vez adquirido un cierto ritmo artístico y comercial en la capital del Imperio, el traslado de la Corte a Valladolid —que fue también un hecho para muchos *ingenios*— debió suponer un serio contratiempo en el desarrollo de la actividad teatral madrileña, ya dañada por este previo cierre de corrales. Esto no impidió, sin embargo, que se mantuvieran los intentos por salir adelante, por canonizar las nuevas fórmulas que atraen al público.

La transición al teatro escrito, que en el caso del *Fénix* se anuncia en la colección de sus famosas *Partes*, culmina en 1617 con la publicación, con su permiso, de la *Parte IX* de sus comedias. Dicho fenómeno, sin embargo, venía dándose sin su aprobación ya desde 1604, y lo cierto es que, tal y como señaló Menéndez Pidal en su momento, lo hizo con cierta re-

⁴⁷ Comento este asunto con más detenimiento en la Introducción crítica a mi edición de *Las bizarrías de Belisa*, Madrid, Cátedra, 2004, págs. 11-60.

⁴⁸ Véase John Valey y Norman Shergold, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1971, pág. 20.

⁴⁹ Una excelente aproximación al contexto histórico-literario de estos primeros compases de siglo —con especial énfasis en *El peregrino en su patria*— se lleva a cabo en el volumen colectivo *Lope en 1604*, Alberto Blecu y Guillermo Serés (coords.), Barcelona, Universidad Autónoma y Editorial Milenio, 2004.

ticencia⁵⁰. Esta circulación del texto impreso conlleva ventajas e inconvenientes: a la existencia de nuevos lectores con unas ciertas competencias culturales se unen, sin embargo, los constantes errores de editores, las copias ilegales de textos populares e, incluso, la posibilidad de robos y plagios flagrantes; la introducción a *El peregrino en su patria* (1604) aporta una famosa lista de las piezas que le pertenecen, preludio de la queja que dejará caer en su epístola a Gaspar de Barrio nuevo a propósito de un volumen de comedias publicado en Zaragoza por Angelo Tabano (1604):

Cogen papeles de una y otra mano,
imprimen libros de mentiras llenos,
danme la paja a mí, llévansen el grano.
Veréis a mis comedias (por lo menos
en unas que han salido en Zaragoza)
a seis renglones míos, ciento ajenos.
Porque al representante que los goza
el otro que le envidia, y a quien dañan,
los hurta, los compone y los destroza⁵¹.

La queja se repetirá en numerosos prólogos a sus *Comedias*, como por ejemplo el interesante «El Teatro a los lectores» que abre la *Parte XI*, donde vuelve sobre la misma idea de piratería intelectual⁵². El ámbito de lo leído destrona así el carácter democrático de la fiesta abierta, y el texto pasa a ser patrimonio y privilegio de unos pocos, tal y como lo es el espacio de la lectura; al mismo tiempo, confirma la conciencia personal de un nuevo tipo de autoría y de un canon dramático que debe ser

⁵⁰ Menéndez Pidal, «Lope de Vega, el *Arte Nuevo*, y la Nueva Biografía», recogido en *Lope de Vega: el teatro I*, Antonio Sánchez Romeralo (ed.), Madrid, Taurus, colección «El escritor y la crítica», 1989, pág. 111.

⁵¹ Ya recogido y comentado en Rennert y Castro, *op. cit.*, pág. 153.

⁵² Véase Rennert y Castro, *op. cit.*, págs. 244-245; y en su *Éplogo a Claudio*, Lope volverá sobre el tema de la rapina intelectual que tanto le afectó años atrás:

Mas ha llegado, Claudio, la codicia
a imprimir con mi nombre las ajenas,
de mil errores llenas.

En estos años finales de su vida saldrán diferentes partes apócrifas en Zaragoza (1630 y 1632), en Barcelona (1630 y 1633) y en Huesca (1634), por ejemplo.

fijado para su posteridad. Al corregir sus propias comedias, Lope reconoce así la existencia de un receptor nuevo y diferente; con ello, la *comedia nueva* pasa del canon oral al canon escrito, del patrimonio universal y circulante al archivo de la exclusiva historia literaria, generando no obstante un distinto abanico de enemigos que protestan contra el nuevo quehacer dramático y, por extensión, contra el *Arte nuevo*.

No hay, por ello, una única tendencia y, de hecho, en este ambiente de debate del nuevo siglo abundan las poéticas que inciden sobre el fenómeno del teatro de formas variadas: el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo, por ejemplo, subrayará la conocida estructura tripartita de la comedia —protasis, epítasis y catástrofe—, añadiendo el elemento de suspense como una de las innovaciones más sustantivas; otras reflexiones importantes en esta década serán, por ejemplo, las *Tablas poéticas* (1604) de Francisco de Cascales, el *Exemplar poético* (1606-1609) de Juan de la Cueva —que Lope ignora— o el *Compendio de Arte Poética* (1607) de Cristóbal de Mesa. Ya desde la fecha temprana de 1603, en la «Loa a la comedia» que inserta Agustín de Rojas en su *Viage entretenido*, se pueden leer unos versos de encomio al teatro del momento que resultan muy indicativos del correr de los nuevos tiempos en el teatro nacional:

Aunque el principal intento
con que he salido acá fuera
era sólo de alabar
el uso de la comedia,
sus muchas prerrogativas,
requisitos, preeminencias,
su notable antigüedad,
dones, libertad, franquezas,
[...]
Y donde más ha subido
de quilates la comedia,
[...]
es en nuestra madre España[...].⁵³

⁵³ Rojas, *op. cit.*, págs. 139-140.

La conciencia de lo autóctono como elemento indispensable de perfeccionamiento se hace patente en estos versos, que corroboran y respaldan la labor innovadora que Lope está llevando a cabo precisamente en estos años. Las palabras del sevillano son un reto a la estricta moral dominante y reconocen la España del momento como el caldo de cultivo adecuado para que se lleven a cabo innovaciones necesarias; sus versos sirven además de prólogo a un sinfín de citas y documentos que favorecen a la comedia en su progreso y en su alejamiento de la preceptiva; estos cambios son también recogidos, por ejemplo, en la escritura cervantina: en la Jornada segunda de *El rufián dichoso* (pieza escrita entre 1600 y 1606) Cervantes inserta, a modo de coro griego, dos figuras alegóricas que dialogan sobre el estado del teatro contemporáneo, sobre los cambios en el vestuario, la reducción de cinco jornadas a tres, la alteración de las unidades de lugar y tiempo, etc., en un momento en que la comedia está tan cambiada que ya no se la reconoce con respecto a quince o veinte años atrás. Este diálogo resulta de importancia germinal para la historia del teatro, pues se sitúa al margen de una nueva cronología y coloca al autor en una evidencia de alteridad frente a lo nuevo; la Curiosidad, bajo la cual se esconde Cervantes⁵⁴, pregunta a la Comedia por el estado del teatro de su tiempo, y esta última le contesta con los conocidos versos:

Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable⁵⁵.

Sin embargo, en la famosa conversación del Canónigo de Toledo y el Cura Pero Pérez en *Don Quijote*, Cervantes enarbolaba un irónico elogio de su rival, ofreciendo una de las mejores descripciones del Lope dramaturgo al hablar de las

⁵⁴ Tesis mantenida por Milton A. Buchanan, «Cervantes and Lope de Vega: Their Literary Relations. A Preliminary Survey», *Philological Quarterly* XXI, 1 (1941), 54-64 [pág. 62].

⁵⁵ Cervantes, *op. cit.*, 1987, pág. 326.

muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos, con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren⁵⁶.

Junto a toda la carga de ironía en este retrato de un Lope fecundo que, como diría Góngora, «potro es gallardo, pero va sin freno» —en su soneto «A cierto señor que le envió 'La Dragontea' de Lope de Vega»— nos hallamos también ante un texto que casi actúa como respuesta a las rígidas censuras de los enemigos del teatro. Si antes Cervantes había elogiado la copiosa cantidad de material dramático que Lope llevó a las tablas con tan abrumadora fluidez, ahora reconoce la dificultad de mantener una línea de calidad tan estable debido, en parte, a esta ausencia de un «punto de perfección». Su encomio al teatro de Lope se completa con una estoica alabanza a un mérito que podría considerarse como *vital*, ensalzando a un *poeta* único rodeado de la mediocridad de *autores* y actores, pero obligado a «prostituir» su pluma a los gustos del vulgo⁵⁷. La desgracia reside entonces, según Cervantes, en que el clasicismo y sus antiguas reglas

no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinión con los pocos[...]⁵⁸.

⁵⁶ *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Instituto Cervantes/Ed. Crítica, 1998, págs. 555-556.

⁵⁷ Al vulgo, de hecho, echará el alcaláino gran parte de la culpa, como bien ya señaló Michael Gerli: «in *El retablo*, it is clear that Cervantes' most emphatic assault upon the condition of the Spanish stage is neither directed at Lope, the latter's poetics, nor the comedia de villanos, but at the vulgo, who had become the true arbiter of both theatrical tastes and values»; véase Michael Gerli, «*El retablo de las maravillas*: Cervantes' 'Arte nuevo de deshacer comedias'», *Hispanic Review* 57 (1989), 477-492 [pág. 490].

⁵⁸ *Don Quijote de la Mancha*, op. cit., 1998, pág. 552.

Entre estos «discretos» lectores, lectores implícitos o lectores ideales se encontraban también otros dramaturgos, y de ahí que Cervantes alabe a Argensola y sus tragedias —las cuales también habían impactado a Lope— reconociendo, no obstante, que la comedia tiene que ser un género democrático para ser *comedia nueva*. No debe extrañar que vuelva sobre un tema que preocupa a teóricos y *poetas* y que había sido tratado, aunque de forma breve, en el *Arte nuevo*: la reputación de la comedia para los extranjeros, «que nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos»⁵⁹. Por consiguiente, el juego cervantino llega a los ojos del lector moderno como un hecho curioso: si en su *Don Quijote* consagra el género de la novela, en sus estimativas teóricas está delatando, de la misma forma, la inestabilidad de otro género totalmente diferente, en un proceso crucial de mejora y maduración personal. La prueba más clara del aprecio de Cervantes por el teatro lopeco vendrá cuando le exonere de toda responsabilidad, insistiendo en que «no tienen la culpa desto los poetas que las componen, porque algunos hay dellos que conocen muy bien en lo que yerran, y saben extremadamente lo que deben hacer»⁶⁰, cita que quizá opera en diálogo directo con las concesiones admitidas por el *Fénix* en su *Arte nuevo*.

Lope es, por tanto, uno de los escasos personajes de su tiempo que se ha convertido, ya en vida, en verdadero mito; resulta, por ejemplo, muy indicativa la escena en *El Buscón* —escrito también durante estos años, aunque publicado en 1626— en la que uno de los estafalarios personajes que conoce Pablos le cuenta al joven pícaro «que había estado en Madrid tan cerca de Lope de Vega como lo estaba de mí»⁶¹. No obstante, es también cierto que no gozan del mismo éxito inmediato otras figuras como Góngora o Cervantes, algunas de cuyas creaciones mayores no se reconocen como tales hasta en su posteridad, circunstancia ésta que ha dado pie a que la crítica moderna explore sus naturalezas «vanguardis-

⁵⁹ *Op. cit.*, 1998, pág. 554.

⁶⁰ *Op. cit.*, 1998, pág. 555.

⁶¹ Cito por la edición de Pablo Jaurealde, Madrid, Castalia, 1990, pág. 152.

tas» o «alternativas» precisamente desde su atractiva marginalidad⁶². Con respecto a éste último, Jean Canavaggio ya escribió que el de Alcalá

nunca aceptará los puntos de vista de su rival. Tendrá la elegancia de concederle públicamente la supremacía que en ese momento se le reconoce de forma unánime [a Lope]; pero no le pisa los talones. No por fidelidad a una pretendida tradición clásica, invocada sin duda por los pedantes, y que la esencia española nunca respetó; más bien por razones complejas que no son de orden estético en su totalidad: los privilegiados lazos aunados por Lope con los cómicos; los excesos a los que le condujo su genio demasiado pródigo [...], los compromisos de sus émulos que, para satisfacer una demanda excesiva, con demasiada frecuencia produjeron una 'mercadería vendible', un teatro de puro consumo⁶³.

Tampoco faltan, todo sea dicho, las reflexiones del propio Lope sobre la necesidad de aclimatar la práctica escénica a los tiempos que corren: en una pieza de estos años como *Lo fingido verdadero* (1608), el *Fénix* abogará, a través de las voces de Ginés y Diocleciano, por una «nueva fábula» en la que domine la «invención» sobre los «preceptos», lo natural sobre las reglas:

Dame una nueva fábula que tenga
más invención, aunque carezca de arte;
que tengo gusto de español en esto
y como me le dé lo inverosímil,
nunca reparo tanto en los preceptos,
antes me cansa su rigor, y he visto
que los que miran en guardar el arte,
nunca del natural alcanzan parte⁶⁴.

⁶² El apunte más reciente es el de Jesús González Maestro, «Aristóteles, Cervantes y Lope: El *Arte nuevo*. De la poética especulativa a la poética experimental», *Anuario Lope de Vega* 4 (1998), 193-208.

⁶³ Canavaggio, *op. cit.*, 1997, pág. 338.

⁶⁴ *Obras de Lope de Vega. Biblioteca de Autores Españoles (BAE)*, 177, Madrid, Atlas, 1964, págs. 76-77.

Definida por Rozas como un pequeño *Arte nuevo*, veremos además en ella un patrón métrico semejante: verso suelto, y pareados al final de párrafo a modo de aforismos. En cualquier caso, y con el acicate de un Madrid eferescente recién instaurado como centro del Imperio en 1606, no extraña por tanto que sean numerosos los testimonios que buscan reorganizar el panorama cultural y el campo literario al que pertenecen ya tantos *ingenios*; «ininteligible si no se tiene en cuenta la obra total de Lope»⁶⁵, el *Arte nuevo* es así un producto del momento, una evidencia más de la conciencia de maduración de un nuevo componente del mundo urbano que se tiene por delante⁶⁶.

EL «ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS» Y EL CONTEXTO CULTURAL DE 1609

En el año de 1609 sale en la imprenta de Alonso Martín la edición madrileña de las *Rimas* de Lope, en cuya Segunda parte se coloca, al final, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*⁶⁷. Tan breve y polémica composición, leída hacia fines de 1607 o principios de 1608, fue encargo asignado al *Fénix* por Diego Gómez de Sandoval, Conde de Saldaña y miembro de la Academia de Madrid⁶⁸. La práctica no era algo ais-

⁶⁵ José F. Montesinos, «La paradoja del *Arte nuevo*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, pág. 14; Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del Siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 118-128.

⁶⁶ Las circunstancias socioeconómicas que favorecieron este florecimiento literario sin precedentes han sido analizadas en los últimos años por Enrique García Santo-Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid y Frankfurt, Vervuert e Iberoamericana, 2004; Nieves Romero-Díaz, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2002; la introducción crítica de Stefano Arata a *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000, págs. 20-60; y, de manera más condensada, por Close, *op. cit.*, págs. 216-225.

⁶⁷ Para la génesis del tratado, así como las hipótesis de las posibles fechas de redacción, remito a De José Prades, *op. cit.*, págs. 3-17; Antonio Carreño (ed.), *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998, págs. 545-546.

⁶⁸ A dicha Academia, de hecho, pertenecieron muchos de los *ingenios* del momento; para el personaje de Diego Gómez de Sandoval y las hipótesis de

lado en un ámbito urbano donde también existieron otras agrupaciones no menos ilustres como la Academia Imitatoria, o la Academia Peregrina y, de hecho, ya hemos visto cómo muchos de los grandes *poetas* y teóricos del período volcaron sus inquietudes estéticas en *manifestos* de este tipo (Soto de Rojas, por ejemplo, había inaugurado por esos mismos años la Academia Salvaje con su *Discurso sobre la poética*, y José de Pellicer escribiría su famosa *Idea de la comedia de Castilla* para esta misma Academia de Madrid en 1631).⁶⁹

El *Arte nuevo* nace entonces como contestación a muchos y variados asuntos en frontal diálogo no sólo con sus receptores más inmediatos, sino también con el gran lector implícito que era el mundo artístico del cambio de siglo. Supone, además, un intento de fijación escrita de toda la práctica dramática del más inclassificable de los escritores de su generación, marcando un hito en preceptiva teatral áurea y orientando al crítico en la concepción más general que del teatro tenían tanto Lope como sus seguidores; se trata, pues, de una sagaz intervención crítica donde la teoría se hace práctica y

dicho encargo, véase De José Prades, *op. cit.*, págs. 11-28; no queda claro, por otra parte, si el presidente de la Academia era éste o si quizá pudo ser Félix Arias Girón, como aparece en la Dedicatoria del *Laurel de Apolo*, en cuya casa se reunía la Academia de Madrid en 1607. Por otra parte, sabemos que en una carta que el *Fénix* escribe al Conde de Saldaña fechada en noviembre de 1608 confirma que la redacción del *Arte nuevo* —cuya fe de erratas es del 29 de enero de 1609— coincide con la de su citada comedia *Lo fingido verdadero*; los argumentos que presentó Oscar M. Villarejo sobre una edición previa a 1604 en «Revisión de las listas de *El peregrino* de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Española* XLVI (1963), 343-399 y en «Lista II de *El peregrino*: la lista maestra del año 1604 de los 448 títulos de las comedias de Lope de Vega», *Segismundo* 3 (1966), 57-89, han sido repetidamente cuestionados en fechas recientes.

⁶⁹ El fenómeno ya fue estudiado por José Sánchez en su clásico libro *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961 (especialmente las páginas 47-48, dedicadas al *Arte nuevo*); en las academias ficticias se centró Willard F. King en *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española (Anejos del *BRAE*, 10), 1969; véase también Kenneth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629): ingenuo miembro de la república literaria española*, Madrid, Porrúa, 1980; Aurora Egido, *Frontieras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990 (especialmente «Poesía de justas y academias»); y, más recientemente, Close, *op. cit.*, págs. 241-248.

la práctica se teoriza. Sin embargo —como ya subrayara José Fernández Montesinos en su lectura del texto bajo la acuñación de «paradoja académica»⁷⁰—, la obra llega a mitad de carrera y no supone nada original en cuanto a su elaboración y sus estrategias retóricas. No es por tanto un texto inaugural ni un «arte nuevo», sino más bien el estado de la cuestión del gusto de los españoles y de sus preferencias estéticas: una radiografía de la naturaleza de sus horizontes de expectativas tras nada menos que 483 comedias escritas.

Lope elabora un poema en endecasílabos libres con estrofas que terminan en pareados⁷¹. La ecuación *justo* = *gusto*, como uno de sus pilares temáticos, ha sido definida por Emilio Orozco como «las palabras clave de la estética sicosociológica del teatro de Lope y diríamos que de toda la dramática Barroca», conteniendo «como máxima lo más serio por su trascendencia doctrinal y al mismo tiempo en relación con la intención de Lope»⁷². Junto a esta tendencia a igualar el pa-reado con el aforismo, destacan otros rasgos estilísticos como la presencia continua del *yo*, la flexibilidad de los cambios de tono y asociación de ideas⁷³. La crítica reciente ha demostrado cómo el texto se articula en dos líneas fundamentales, a saber, una doctrinal —situada en la parte central— en donde, en diez apartados, se ofrece un panorama de la comedia en su momento, y una segunda línea complementaria que no es sino una prolífica *captatio benevolentiae* situada al principio y fin de su desarrollo; si la primera sigue la Retórica tradicional —desde el esquema de la *dispositio*, *elocutio*, *inventio* y *peroratio*—, la segunda se ajusta a un proceder académico

⁷⁰ Montesinos, *op. cit.*, págs. 1-20; la etiqueta fue más tarde tachada de «desafortunada» por Porqueras Mayo en *op. cit.*, nota 1, pag. 399.

⁷¹ Sobre el asunto de la métrica en el tratado, véase, por ejemplo, Francisco Rico, «La métrica del *Arte nuevo*», en *Primera cuarentena*; y, *Tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, Edicions dels Quaderns Crema, 1982, págs. 123-124.

⁷² Orozco, *op. cit.*, 1978, pag. 23.

⁷³ Véase, para un más amplio desarrollo de estas ideas, Rozas, *op. cit.*, 1990, págs. 283-286; Giovanni Sinicropi, «El *Arte nuevo* y la técnica dramática de Lope de Vega», *Mapacho* I (1963), 125-139 (traducción de Humberto Gambino).

bastante extendido y poco original⁷⁴. A un nivel más profundo, sin embargo, el *Arte nuevo* despliega ante el lector una sabia mezcla de ironía y erudición que recoge contenidos de la *Poética* y *Retórica* de Aristóteles, y asimila tono y género del *Arte poética* de Horacio, obra esta última que el *Fénix* debió conocer a través de la edición de Francesco Robortello aparecida en Florencia en 1548.

Es ya un hecho admitido, tal y como ha demostrado la crítica reciente, que el *Arte nuevo* guarda una cierta estructura y coherencia interna. Su contenido, ya resumido y comentado anteriormente⁷⁵, podría ordenarse como sigue:

I. *Exordio* (vv. 1-48):

a) Se inicia la pieza con el saludo del *Fénix* a sus contenturios, elogiando a la Academia de la cual es miembro, cuyos méritos superarán muy pronto a las clásicas de Grecia y Roma; puntualiza, igualmente, que escribe por encargo este «arte de comedias» que «al estilo del vulgo se reciba» (vv. 9-10), declarando su propósito y defendiendo un supuesto eclecticismo. Como parte de todo este aparato de *captatio benevolentiae*, se sucede entonces una serie de alabanzas a los doctos y la aclaración de que quien escribe es un creador de teatro y no un crítico; no obstante, se busca mostrar un respeto hacia el arte antiguo basado en un conocimiento de los clásicos que parece haber adquirido —comparándose aquí con el virtuoso Tirón Gramático— ya en su prodigiosa infancia.

b) A partir del verso 22 el *Fénix* justifica su carrera de poeta afirmando que encontró las comedias en estado de barbarie y «rudezas» (v. 27), y de ahí su motivación para rectificar tan oscuro panorama, en donde aquellos que se atengan a los

⁷⁴ Rozas, *op. cit.*, 1990, pág. 276.

⁷⁵ Un resumen del argumento del texto más detallado, y con glosas específicas para cada estrofa, puede consultarse en De José Prades, *op. cit.*, págs. 243-278.

principios clásicos no lograrán el éxito deseado; el intento de los nuevos *poetas* parece ser, según comenta entonces, el de lograr la fama y el galardón que imponen las costumbres establecidas; confiesa haber escrito «siguiendo el arte que conocen pocos» (v. 34) y admite también, acaso de manera contradictoria, su irónica tristeza ante el «triste ejercicio» presente, es decir, la fórmula de la *comedia nueva*.

c) Aún así, los siguientes versos explican cómo, para satisfacer al vulgo, encierra «los preceptos con seis llaves» (v. 41), exiliando a Plauto y Terencio de su estudio para que no le «den voces» (v. 43), es decir, haciendo caso omiso de la preceptiva clásica y plegándose a los gustos del auditorio. A fin de cuentas, quien paga —y aquí se incluye a la mujer como parte del vulgo— debe ser entretenido; el teatro, como bien nos recuerda, es su principal medio de subsistencia⁷⁶.

II. *Rasgos de la comedia clásica* (vv. 49-127):

a) Cambia entonces de tema abruptamente, iniciando ahora una segunda fase del tratado de tipo teórico en donde se centra en la doctrina dramática antigua; siguiendo la *Explanatio* de Robortello, Lope habla sobre la imitación y sus partes, a saber, el habla, ritmo y música (vv. 49-56), reflexionando entonces sobre la diferencia entre tragedia —de temas reales y altos (v. 60)— y la comedia, de acciones plebeyas y humildes (v. 59); entra así en una digresión sobre Lope de Rueda (vv. 64-68) y sus comedias de «mecánicos oficios» (v. 67), comentando la denominación antigua de las comedias como imitación de «las vulgares acciones y negocios»; clasifica en

⁷⁶ El polémico asunto del vulgo en esta época ya recibió tratamiento crítico por Otis H. Green, «On the Attitude Toward the *Vulgo* in the Spanish *Siglo de Oro*», *Studies in the Renaissance* IV (1957), 197-198; para el caso que nos ocupa, véase Leopoldo Palacios, «Lope de Vega y el vulgo necio», *Blanco y Negro* 2638 (1962), 616; José María Díez Borque, «Lope para el vulgo. Niveles de significación», en *Teoría y realidad en el teatro del siglo XVII. La influencia italiana* (Roma, 16 a 19 de noviembre de 1978), prólogo de Manuel Soto Alba, Roma, Instituto Español de Cultura, 1981, págs. 300-312.

tonces las comedias españolas antiguas como *entremeses*, es decir, piezas de comicidad pura.⁷⁷

b) Sin apartarse aún del udinense, traza un breve panorama del teatro griego, remontándose al origen histórico de la comedia y tragedia a través de sus posibles inventores; traduciendo ahora a Elio Donato (v. 83), habla del origen de la tragedia a través de Téspis —madre de ésta— y Aristófanes —creador de la comedia—; recurre a la *Odisea* como imitación de la comedia y a la *Iliada* como su relativo a la tragedia, con la justificación de su propia *Jerusalén conquistada* (v. 92) como ejemplo de «epopeya trágica», a la cual cita en referencia a la *Divina Comedia* de Dante (v. 94). Los versos finales de esta parte del *Arte nuevo* aluden al origen de la comedia al hablar de los coros, los personajes y su número (vv. 97-105), a los comediógrafos latinos, a la tragedia en su marco solemne, a las modalidades de la comedia clásica —paliatas, mimos, togatas, atelanas y tabernarias— y a su finalidad ética (vv. 106-127). La comedia se configura, entonces, como espejo de costumbres.

III. Transición temática (vv. 128-156):

a) Pasa entonces Lope a hablar sobre la nueva teoría dramática, con este preámbulo en el cual justifica todo el aparato erudito previo y se declara traductor de la doctrina expuesta anteriormente —«máquina confusa» (v. 130) que puede cansar a su auditorio—, aceptando la evidencia del teatro presente y el gusto del público; recuerda, una vez más, que escribe el *Arte* por obediencia, e insiste de nuevo que es en Robortello en quien se puede leer toda esta teoría dramática.

⁷⁷ Véase el interesante comentario a estos versos a cargo de Fernando Lázaro Carreter, «El *Arte nuevo* (vs. 64-73) y el término "entremés"», *Anuario de Letras V* (1965), 77-92; y Fernando Toro-Garland, «El *entremés* como origen de la comedia nueva según Lope», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, EDI-6, 1981, págs. 103-109.

b) A continuación, y a través de un amplio catálogo de referencias cultas, ofrece una serie de sugerencias que expresan «de qué modo las quería, / ya que seguir el arte no hay remedio» (vv. 154-155), buscando además un término medio que reconcilie el pasado con el presente.

IV. Características de la comedia nueva (vv. 157-361):

a) Lo primero que propugna el *Fénix* es la libertad total de tema; recomienda también la mezcla de personajes de diversos ámbitos que, aunque parece haber irritado a Felipe II cuando iba a los corrales, lo cierto es que ya estaba presente en algunos dramas de la Antigüedad; si hay posibilidad de escándalo o queja, aconseja que «cierren los doctos esta vez los labios» (v. 172), defendiendo entonces la noción de tragicomedia como nuevo género cuya «variedad deleita mucho» (v. 178) y es, a fin de cuentas, ejemplo de la propia naturaleza. Aboga entonces por la unidad de acción —que no sea «episódica, / quiero decir inserta de otras cosas» (vv. 183-194)— pero rechaza la de tiempo ya que, a pesar de lo dicho por Aristóteles, no es necesario que ocurra todo en el marco de un día; si el público se ofende, recomienda que no vaya a verlas (vv. 200-204).

b) Aporta a continuación una serie de útiles consejos; en cuanto a la redacción de las comedias, recomienda un guión previo en prosa, la división de la comedia en tres actos procurando, «en cada uno / no interrumpir el término del día» (vv. 212-213)⁷⁸. Se acompañan estas valoraciones con una

⁷⁸ El asunto de las unidades ya fue comentado, entre otros, por Romera Navarro, *op. cit.*, págs. 61-82, 141-146; véase también Ana María Crino, «Lope de Vega's Exertions for the Abolition of the Unities in Dramatic Practice», *Modern Language Notes LXXXI* (1961), 259-261; Arellano, en *op. cit.*, 1995, págs. 121-123, nos ha recordado cómo la unidad de tiempo había sido fijada por Agnolo Segni en su comentario a la *Poética* y la *Retórica* de Aristóteles (Florencia, 1524) en 24 horas; cómo la de lugar había sido fijada por Maggi; y la insistencia de Castelvetro en las tres unidades en 1570, que fue expandida por los franceses más tarde por Europa. Ciertas conexiones con estos textos se estudian por Luisa López Grigera, «Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I», *Anuario Lope de Vega IV* (1998), 179-191.

breve digresión en torno a Cristóbal de Virués, «insigne ingenio» (v. 215) a quien el *Fénix* le atribuye la transición de cuatro a tres actos (vv. 215-222); recuerda de paso entonces algunas comedias de cuatro actos que compuso en su infancia para pasar a justificar —con una cita de Robortello— la recomendación de bailes como cierre de las representaciones, así como la división del asunto de la comedia en la *conexio* y la *solutio*. Avisa sobre los peligros de tener el escenario vacío, «vicio» que irrita e impacienta al vulgo.

c) Los siguientes versos (vv. 246-301) aportan una serie de reglas para una óptima representación de la comedia: ofrecer un lenguaje casto y apropiado, elevado en los momentos que se precisen, puro, claro y fácil, eliminando citas bíblicas y voces raras, y dando a cada personaje —dama, galán, poderoso, viejo, gracioso y criada— un habla propia a su estatus social: lenguaje épico o elevado para el poderoso (rey, noble), sentencioso para el viejo, amoroso (de tinte petrarquista) para los amantes y agudo-jocoso para el gracioso⁷⁹. Resulta fundamental que las damas «no desdigan de su nombre», es decir, que sepan guardar el decoro aunque se disfrazen de varón. Recomienda también que no se presenten situaciones inverosímiles (vv. 284-285) y que las escenas se cierren con gracia (vv. 294-297). La acción dramática (vv. 302-318) debe plantear un caso, una conexión o complicación y un desenlace gradual con intriga, si bien caben las acciones dobles y secundarias⁸⁰; la versificación debe tener una correspondencia temática —amor, quejas, espera, etc.— acompañada de figuras retóricas como anadiplosis, exclamaciones o anáforas⁸¹. Con el fin de suscitar placer en el auditorio se reco-

⁷⁹ Una introducción al tema puede cotejarse en Ignacio Arellano, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico* 1 (1988), 27-49.

⁸⁰ Véase, a este respecto, Diego Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Toronto, University of Toronto Press, 1958.

⁸¹ Véase, para mayor información, Diego Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Hispánfila, 1968; Vern G. Williamsen, «The Structural Function of Polymetry in the Spanish Comedia», en *Perspectives de la comedia: colección de ensayos sobre el teatro de Lope, G. de Castro,*

mienda hablar con dobles sentidos para lograr una cierta com' plicidad con el receptor, y también jugar con la incertidumbre y la verdad solapada, acudiendo a casos de honra y «acciones virtuosas» (v. 329)⁸². La extensión de la comedia debe de ser de cuatro pliegos, pues ésa es la medida temporal que puede aguantar el espectador sin fatigarse. La sátira social nunca debe ser pesada ni se debe infamar en escena; por último, la escenografía y los trajes no deben caer en anacronismos.

V. *Epílogo* (vv. 362-389):

a) Termina esta parte justificando, una vez más, el dejar-se «llevar de la vulgar corriente» (v. 365), con la admisión de 483 comedias que, excepto seis, «pecaron contra el arte gravemente» (v. 371). Se trata de una declaración de modestia —algunos críticos han hablado de un fingido arrepentimiento— acompañada, eso sí, de la certeza de la fama transaccional de su nombre.

b) Inserta unos versos en latín en los cuales vuelve a repetir la idea tomada de Cicerón de que la comedia no es otra cosa sino un espejo de la vida.

c) Siguiendo la idea de que la norma suprema es, de nuevo, la del gusto, cierra el tratado con una coda al lector en donde vuelve a insistir sobre el carácter provechoso de la comedia:

Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola se puede saber todo (vv. 387-389).

Calderón y otros, reunidos bajo la dirección de Alva V. Ebersole, Valencia, Ediciones Albatros Hispánfila, 1979, págs. 33-47.

⁸² En su ensayo «Las 'acciones virtuosas' del *Arte Nuevo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29, 1 (1980), 185-193, Willard F. King exploró, a través del análisis de las tempranas comedias lopescas *Carlos el perseguido* y *La quinta de Florencia*, si Lope separaba o no el honor y la virtud como componentes temáticos; más recientemente, Pedro Ruiz Pérez, «A propósito de la polimetría: "varias rimas" y "arte nuevo"», *Anuario Lope de Vega* VII (2001), 67-88.



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)*. Paris, 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*, Paris, 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 cuios 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 cifre 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:

¿Habrán, 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 «verosimilизadora» 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)...

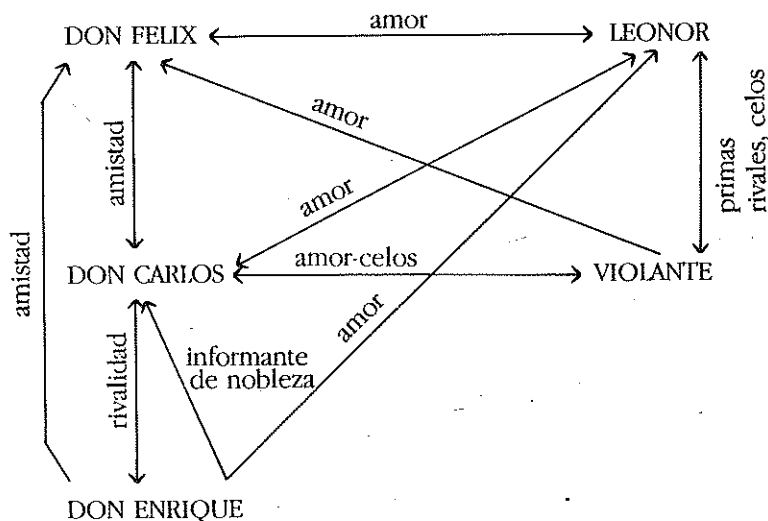
³⁵ Su inverosimilitud la ponen de relieve constantemente sus enemigos neoclásicos: cfr. Florit, *Tirso de Molina*, cit. p. 73.

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 à 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 Pailler «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, Eunsu, 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 *Mañanas 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 apodos 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.



Evangelina Rodríguez Cuadros

La puesta en escena de *La vida es sueño*

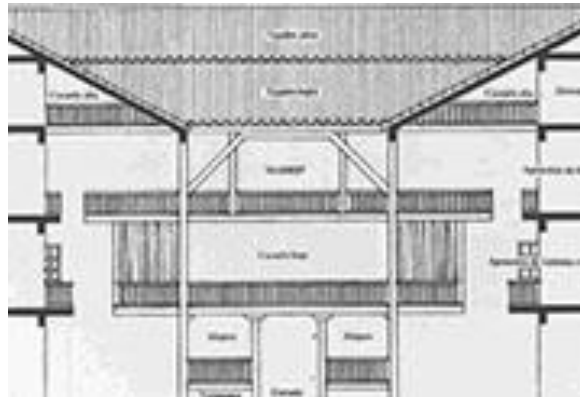


Las condiciones de la representación original de *La vida es sueño* distan mucho de la experiencia teatral que podamos tener en la actualidad. La obra calderoniana se estrenaría en los primeros años de la década de 1630 en uno de los dos *teatros* que funcionaban en Madrid. Teatros que, en realidad, respondían al modelo de *patio* o *corral* en el que comenzó a tener lugar el teatro profesional en la España del Siglo de Oro en la segunda mitad del siglo XVI. Eran dos: el Corral del Príncipe (situado donde actualmente está el Teatro Español) y el Corral de la Cruz (actualmente el tramo comprendido entre la calle Espoz y Mina, Calle de la Cruz y Plaza del Ángel). Eran patios descubiertos, rectangulares (unos 30 o 40 m de largo y unos 15 o 17 m. de ancho), rodeados de casas particulares, donde se abrían ventanas con rejas, balcones, y sucesivas filas de aposentos, lugares desde los que presenciar la representación. El patio, empedrado, sólo contaba con algunos bancos frente al tablado y algunas filas de gradas a ambos lados. Frente al escenario, se levantaban hasta tres filas de galerías, donde se acomodaban o bien las autoridades o bien las mujeres en la célebre *cazuela*. El escenario era un simple tablado central de entre 7,5 a 8 m de largo con una profundidad máxima de 4,5 m. El escenario, flanqueado por los edificios citados y adosado a la pared frontera, podía verse ampliado con dos *tabladillos* laterales que tenían entre 4,5 y 5,5 m. Estos espacios de ampliación podían utilizarse o bien para necesidades de la representación (algunos decorados o el uso de una escalera como veremos para la primera escena de *La vida es sueño*) o bien para disponer algunas gradas laterales separadas del espacio ocupado por los actores por una

barandilla tal como podemos apreciar en la ilustración. Nótese, como elemento esencial, la falta de cualquier arco de proscenio o de estructura para sostener un posible telón de boca. Si ambos lados están ocupados (por elementos escénicos o por gradas o bancos) es evidente que el actor no puede efectuar entradas/salidas por ellos, al modo que experimentamos en los actuales teatros. ¿De dónde salen pues los actores y con qué elementos contaba la puesta en escena? Obsérvese la estructura que ofrece la fachada del teatro, al fondo del tablado, el edificio, construido en madera (los pies derechos y barandillas) con tejados de obra. Se asentaba sobre el propio tablado (bastante elevado, casi de dos metros). Esto permitía la existencia de un *foso* (útil para ocultar algunos artilugios de la tramoya y algunas trampillas) y que, al fondo, justo por debajo de la estructura frontal que observamos se situara el *vestuario* de los hombres. Una primera altura, correspondiente a la del tablado, estaba ocupada por el *vestuario* de las mujeres y unos huecos donde se situaban algunos decorados o *apariencias*, separados por la estructura reticular que constituía los pies derechos y transversales. Esos huecos (que en la época también se llamaban *nichos*) de manera habitual, al comenzar la representación estaban cubiertos por cortinas (lo que en la época se llamaba el *pañó*) susceptibles de correrse para, como veremos, dar lugar a la aparición de algunos decorados y de los actores que salían de ellos para representar y deambular si fuera preciso por el tablado. Sobre este nivel se encontraba el *primer corredor*. Los espacios que ofrecía a la contemplación también podían estar cubiertos con cortinas, hasta el momento en que, por exigencias de la puesta en escena, debieran abrirse y aparecer o barandillas (en la época se hablaba de *balcón de las apariciones* si se precisaba representar una escena de una ventana o de un balcón) o decorados. Incluso estas barandillas podían desmontarse de modo que pudieran adicionarse elementos como una escalera o el *monte* que veremos funcionar en *La vida es sueño*. Sobre este nivel encontramos el *segundo corredor*, que con el mismo procedimiento, ofrecía ordinariamente tres huecos o *nichos* más. Sobre él, y oculto por el tejadillo, tenemos que imaginar otro nivel que se llamaba el *desván de los tornos* que albergaba los mecanismos que sostenían las tramoyas de elevación si fueran precisas. Teniendo en cuenta la posibilidad de que esta fachada del escenario ofreciera espacios cubiertos o no por las cortinas, entenderemos que fuera descrito por Lope de Vega en su comedia *Lo fingido verdadero* de este modo tan expresivo:

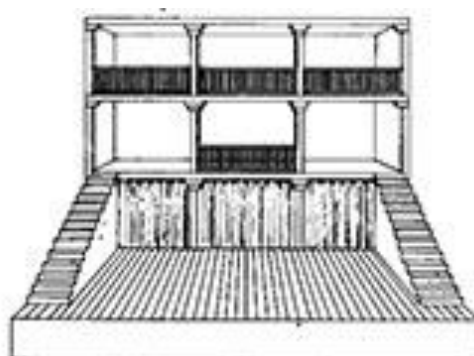
el teatro parece un escritorio
con diversas navetas y cortinas.

No hay tabla de ajedrez como su lienzo.



El *ajedrezado* aspecto ofrecía la posibilidad de que el espectador viera algunos huecos, una vez corridas las cortinas, con *apariencias*, es decir decorados, en modo alguno espectacularmente realistas, sino muy ingenuos y convencionales (un sillón y una pequeña mesa para indicar un gabinete o sala; unas ramas o telas pintadas para indicar un jardín o un exterior; una ventana con reja, una leve luz, unas cadenas quizá para indicar, como observaremos, la *torre* o prisión de Segismundo). Eras meras indicaciones de un decorado completo, que el espectador tenía que suponer o imaginar.

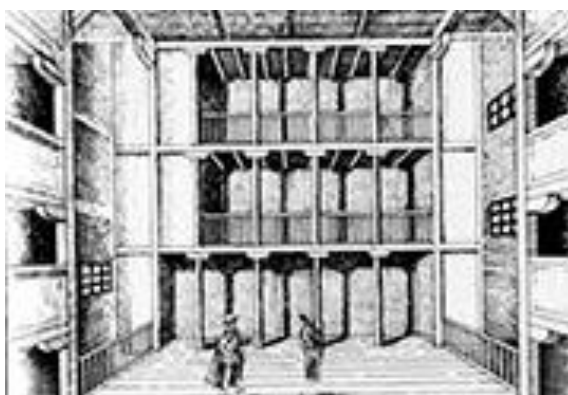
Ahora, para comprender visualmente la puesta en escena de *La vida es sueño*, focalicemos la mirada, a estos elementos: el tablado central, el tabladillo lateral que permite la ubicación de una escalera cuyo empleo vamos a describir, el nivel de vestuario y apariencias del tablado y el primer corredor. El segundo corredor no va a utilizarse; podemos suponer, por tanto, que estaría o cubierto por las cortinas o abierto con las barandillas, tal como lo muestra el dibujo.



El primer corredor, lo mismo, excepto en el hueco o nicho de la izquierda donde vemos que se apoya un artilugio que, siendo en principio una rampa escalonada, estará *decorada* con ramas naturales o artificiales e incluso algunas piedras falsas, pues se trata de representar un *monte*. En efecto, nos encontramos ante la primera y espectacular escena de la obra que deducimos de la acotación: «Sale en lo alto de un monte Rosaura, en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando». Así pues, Rosaura, con jubón de cuero y botas altas, aparece en el hueco o espacio del primer corredor (1), que representaría los frágiles peñascos de un monte boscoso y, desde allí, donde se apoya la rampa escalonada o *monte* (2), comienza a descender, mientras recita las silvas, con el ritmo y precipitación que requieren el hecho de su violenta caída del caballo. Baja la «aspereza enmarañada / deste monte eminente», lo que indica la necesidad de cubrir la rampa con algunas *apariencias* de arbórea vegetación. No es sino después de que ella haya llegado al tablado cuando seguramente aparecería por el mismo espacio del corredor (1) Clarín, siguiéndole los pasos.

Sabemos, por las palabras de Rosaura («a la medrosa luz que aún tiene el día», v. 52) que está anocheciendo. Pero la *luz* también había de tener una representación estrictamente convencional en los corrales del Siglo de Oro, ya que eran espacios descubiertos y las funciones se celebraban a plena luz del día (sobre las 2 de la tarde en invierno y sobre las 4 en verano). De modo que cuando afirma (vv. 53-54) que cree ver un edificio es más que probable que en el lugar que le llama la atención aparezca una antorcha o farol para señalar, de nuevo convencionalmente, esta circunstancia. ¿Dónde está ese edificio que va a resultar ser la *torre* donde está preso Segismundo? Se le describe como «palacio breve», pero de ruda arquitectura y artificio, rodeado de agreste soledad, casi como un peñasco entre las muchas rocas de la montaña. Ambos se van acercando tímidamente, por el tablado, hasta el espacio central del nivel del escenario (3), que se llamaba habitualmente *vestuario*, por las razones explicadas anteriormente. En ese espacio central se habrá instalado un simulacro de puerta, realizada con bastidores corredizos. Estará abierta y, tras ella, una cortina que permanecerá cerrada hasta el momento en que comience a hablar Segismundo; tal vez, incluso, sus primeras palabras («¡Ay mísero de mí, ay infelice...!») se pronuncian aún tras la cortina corrida, a través de la cual se perciba la luz y, por supuesto el «ruido de cadenas» de la acotación tras el v. 72. Las palabras de Rosaura en los vv. 85-90 lo dan a entender así. Entonces habría de descorrerse del todo la cortina para aparecer Segismundo «en el traje de fiera» y «de prisiones cargado /

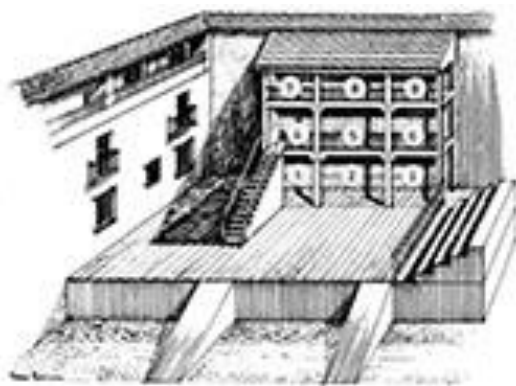
y sólo de la luz acompañado» (vv. 96-97). Tras el monólogo de Segismundo, Rosaura y Clarín se habrán aproximado, a través del tablado. El primero, tras su monólogo sale asimismo al tablado, lo que le permite sujetar a la joven («Ásela» dirá la acotación del v. 180). La entrada de Clotaldo «con escopeta» y el séquito de soldados enmascarados (vv. 290 y ss.) se produce por el espacio o hueco de la derecha, una vez que se descorriera la cortina o *pañó* (4). Proceden a cerrar la puerta de la prisión de Segismundo que seguirá hablando tras ella (vv. 329 y ss.) hasta que, tras el v. 474 todos vuelven a entrar por ese hueco o espacio lateral del lado derecho del escenario. Todos los espacios se cerrarían entonces con las cortinas, incluido el que aparentaba el monte por el que han descendido Rosaura y Clarín.



Viene ahora la escena de palacio, que habrá de desarrollarse sobre el propio escenario. Obsérvese que la acotación reza «Sale por una parte Astolfo... y por otra Estrella». Ambos vienen acompañados de séquito (soldados, damas), entrando en el tablado, respectivamente, por los espacios laterales (4) y (5), levantando las cortinas o *paños*. Desde dentro sonaría la música. Poco después (v. 580) y con el anuncio de «Tocan [cajas]» (es decir, los tambores bélicos) sale Basilio por el espacio central (3) sobre el que se había corrido también la correspondiente cortina. Tras el v. 856, una vez que Basilio ha narrado la historia de Segismundo y los proyectos que alberga para él, se entran todos por los espacios laterales. Basilio permanece en el tablado mientras entran por el *pañó* lateral derecho (4) Clotaldo con Rosaura y Clarín. El Rey se retirará por el espacio central (3) tras el v. 888 y Rosaura y Clarín, por el espacio lateral (4) tras el v. 973. Tras retirarse Clotaldo por el mismo lugar, finaliza la Jornada I.

En la Jornada II vemos aparecer a Basilio y Clotaldo por el espacio central (3). El Rey vuelve a entrar por el mismo lugar tras el v. 1165. Sale entonces Clarín, más que

probablemente por el lateral (4). Parece claro que la aparición de Segismundo servido por los criados y «como asombrado» (v. 1224) tendría lugar por el espacio central (3) y las entradas de Astolfo (v. 1340) y de Estrella (v. 1376) por uno cualquiera de los laterales. Por la acotación «Cógele en brazos y éntrese, y todos tras él, y todos con él» (v. 1428) sabemos que Segismundo arroja por un balcón al criado impertinente. Tal salida e inmediata entrada se haría rápidamente por el espacio central (3). En el v. 1440, acuciado por el alboroto, sale Basilio por el mismo lugar mientras se retira Astolfo. El Rey, tras su admonición a Segismundo vuelve a salir en el v. 1531, siempre por el espacio central. Mientras Segismundo, junto al que permanece Clarín, medita unos instantes, por un lateral saldrá Rosaura, esta vez ya vestida de mujer (v. 1548). Ambos conversan y, tras el v. 1617), una acotación advierte de la entrada de Clotaldo. Por sus palabras deducimos que se queda observando. Era lo que en la época se denominaba *quedarse al paño*, es decir, medio escondido (pero patente al público) en una cortina de los espacios laterales, hasta que en el v. 1670 se hace presente para proteger a Rosaura. Forcejea con Segismundo y Rosaura pide ayuda (v. 1693), entrando por el otro lateral Astolfo que se dispone a usar la espada contra el Príncipe. Justo entonces (v. 1706) salen por el espacio central (3) Basilio y Estrella. Segismundo saldrá por ese mismo lugar en el v. 1719, seguido, a poco, por el Rey y Clotaldo. Quedan ahora solos en el tablado Estrella y Astolfo, interpretando su escena de celos. A partir del v. 1764 les sabemos observados (aunque no escuchados) por Rosaura que se queda *al paño*, es decir, semiescondida en la cortina de un lateral, hasta que, llamada por Estrella, aparece en el v. 1780. Estrella le encarga la treta de reclamar el retrato a Astolfo (que ha salido por uno de los espacios laterales tras el v. 1777). Se aprecia con meridiana claridad el juego de entradas/salidas de este momento de la acción hasta que los tres abandonan el escenario tras el v. 2017.



Será entonces cuando, descorrida la cortina del espacio central (3) encontremos la misma situación que al principio: las puertas de la prisión abiertas, y Segismundo que ha sido otra vez recluido, bajo los efectos del narcótico. Por el lateral derecho (4) saldrán Clotaldo, Clarín y algunos criados. Seguramente serán estos los que lo prendan y lo saquen por el mismo lugar (se supone que a la misma torre donde se encuentra Segismundo) tras el v. 2047. Por el lateral izquierdo (5) aparece Basilio, rebozado, que tras observar de cerca el despertar de Segismundo), se retira *al paño* en el v. 2081 y desaparece del todo tras el v. 2137. Segismundo habla justo en el umbral del espacio de la puerta de la torre (3). Clotaldo desde el tablado, para tener a la vista tanto al joven como al Rey. Concluye la Jornada II, corriéndose todas las cortinas.

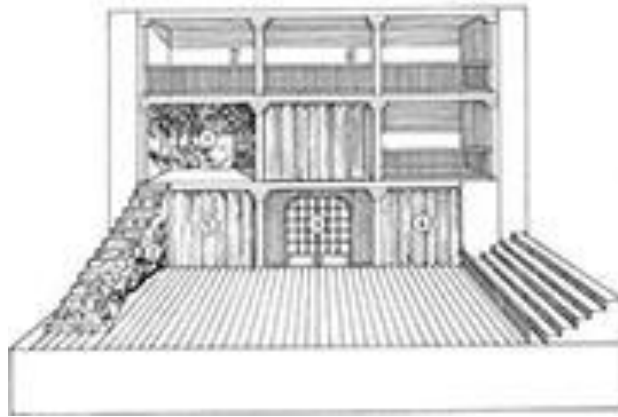
La última Jornada se abre con el soliloquio de Clarín que habla en su propia prisión. Seguramente estas confidencias paródicas (dirigidas al público) se efectúan mientras los espectadores ven el hueco o espacio central con la puerta de bastidor de nuevo cerrada. Él habrá salido por el espacio lateral derecho, por donde fue llevado por los criados de Clotaldo en la Jornada anterior. En el v. 2228 se oye dentro el tumulto de los soldados rebeldes que vienen a liberar a Segismundo:

«Ésta es la torre en que está.

¡Echad la puerta en el suelo!»,

y finalmente aparecen por ese espacio (3) cuyas puertas, se supone, han derribado.

Confunden a Clarín con el legítimo príncipe, quien sale por uno de los espacios laterales (v. 2266). En el v. 2387 sale Clotaldo, por una de las puertas, cortinas o espacios laterales. Tras el v. 2427 salen todos y la acción se trasladará al palacio del Rey Basilio. Para representarlo se correrán todas las cortinas del nivel del tablado (*vestuario*) y del corredor y los actores se moverán por el tablado. En primer lugar hablan Basilio y Astolfo. Tras su marcha a la lucha (v. 2451) harán su entrada, respectivamente, Estrella (v. 2460), Clotaldo (v. 2476) y Rosaura (v. 2492). Estos movimientos entradas/salidas, ya hemos dichos, que se producirían, aleatoriamente, por los espacios laterales (4) (5) cubiertos por cortinas.



Tras el v. 2656 la escena se traslada a un espacio que respondería a las inmediaciones de la torre y el fragoso monte del comienzo. Segismundo, vestido de pieles, acompañado de Clarín y los soldados a su mando sale por uno de los laterales. La entrada de Rosaura «con vaquero, espada y daga» (v. 2690) que viene a reclamar su ayuda se anuncia por un toque de clarín y las palabras del gracioso. Los dos largos parlamentos (de Rosaura y Segismundo) tendrán lugar en el tablado, hasta que el príncipe y los soldados salen por una de las cortinas laterales (v. 3015). La escena de la batalla será *referida* por algunas indicaciones de Clarín y Rosaura y los ruidos desde *dentro* que informan al espectador. Clarín, atemorizado, decide esconderse (v. 3059), lo que hará tras el *monte* o rampa escalonada (2) que estará fija, en el *tabladillo* izquierdo, desde el comienzo de la representación. En ese momento salen desde el *vestuario* (es aleatorio el hueco o espacio) Astolfo, Clotaldo y Basilio, que se retiran de la batalla. Se oye un disparo *dentro* que hiere de muerte a Clarín (v. 3071). Seguramente aparecería tambaleándose para realizar su última intervención y *caer dentro* (v. 3095), es decir, se retira fingiendo que muere por entre las cortinas del espacio lateral izquierdo (5), junto al *monte*. Segismundo, ya con triunfal acompañamiento sale probablemente por el otro lateral (4) en el v. 3136. Desde el tablado se cierra la acción. Segismundo encerrará al soldado rebelde, se resarce a Rosaura de su deshonra y organiza el restablecimiento del orden político de Polonia. Los actores se retirarían por el fondo.

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/Florenia: Casa Editrice D'Anna, pp. 5-105.
- GALLO, Antonella (2003). *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipograma*. Florenia: 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.

Capitolo terzo

Il Chisciotte

1. *Atteggiamento dei moralisti e degli autori severi nei confronti dei libri di cavalleria e di quello di Cervantes.*

La seconda parte del *Chisciotte* termina con le seguenti parole: «Altro non è stato il mio intento che quello di far odiare dagli uomini le bugiarde e assurde storie dei libri di cavalleria, che ad opera di quelle del mio autentico don Chisciotte van barcollando, e finiranno per cadere del tutto, senza alcun dubbio» (II, 74). Il *Chisciotte* abbonda in intenzioni e ha un senso profondo, e la sua validità è stata tale da imporsi universalmente lungo i secoli e nelle diverse lingue, sempre interessando e dicendo qualcosa di nuovo a uomini delle più differenti mentalità. Ma Cervantes insiste con una certa frequenza sul fatto che l'intenzione o il desiderio che l'hanno spinto a scrivere il suo romanzo è stato quello di bandire la lettura dei libri di cavalleria. E abbiamo dunque l'obbligo di soffermarci su quest'aspetto.

Se esaminiamo gli scritti dei pensatori spagnoli del secolo XVI, di moralisti e autori severi, tutti compenetrati dallo spirito del Rinascimento e molti di essi più o meno erasmiani, osserveremo che i libri di cavalleria sono aspramente censurati per varie ragioni.

Già l'umanista Juan Luis Vives, nel suo *De institutione christianae feminae* (1524) e nel *De causis corruptarum artium* (1531) lancia chiare accuse contro i libri di cavalleria e contro le altre opere di letteratura profana tanto in voga sia in Spagna sia nei Paesi Bassi. I libri di cavalleria castigliani, assieme al *La Celestina*, vengono censurati da fra' Antonio de Guevara nel *Marco Aurelio* (1529) e nell'*Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (1539). Le critiche persistono, più o meno forti, nel *Diálogo de la lengua* (1533-1535) di Juan de Valdés, nella *Historia general de las Indias*

(1535) di Gonzalo Fernández de Oviedo, nell'*Especjo del principe cristiano* (1544) di Francisco de Monzón, negli addenda alla versione della *Introducción y camino para la sabiduría*, di Luis Vives, fatta da Francisco Cervantes de Salazar nel 1544, nell'*Historia imperial y cesárea* (1545) di Pedro Mexía e nel prologo al libro di questo, *Apólogo de la ociosidad y del trabajo* (1546), scritto da Alejo de Venegas, che torna ad attaccare questi romanzi nel prologo a una versione di Agustín de Almazán (1553). Proseguono il lavoro di censura il *Camino del cielo* (1547) di Luis de Alarcón, la *Summa de la filosofía natural* (1547) di Alonso de Fuentes, il prologo alle *Morales de Plutarco* (1548) di Diego Gracián, che vi insiste nella *Historia de la entrada de Ciro el Menor en Asia* (1552); il trattato *Pro asserenda Hispanorum eruditio-ne* (1553) di Alfonso García Matamoros, *Las quincuagenas de la nobleza de España* (1555) di Gonzalo Fernández de Oviedo, il portoghese *Espelho de casados* (1556) di João de Barros, la dedica della traduzione delle *Catlinarie* (1556) di Andrés Laguna. Vanno nella stessa direzione frasi che appaiono in *De locis Theologicis* (1563) di Melchor Cano, nella *Rhetorica* (1563) di Arias Montano, nei *Comentarios de la guerra contra Guillermo, principe de Orange* (1569) di Alonso de Ulloa, nella *Historia pontifical y católica* (1574) di Gonzalo de Illescas, in *El arte poética en romance castellano* (1580) di Miguel Sánchez de Lima, nella *Introducción al Símbolo de la Fe* (1582) di fra' Luis de Granada, in *La conversión de la Magdalena* (1588) di Malón de Chaide, nei commentari latini ai profeti (1595) di fra' Francisco de Ribera, nella *Filosofía antigua poética* (1596) del Pinciano...

Queste elenco è sommamente rivelatore dell'atteggiamento di una serie di scrittori, di idee molto diverse e di caratteri diversi, che durante il secolo XVI si dedicarono a scagliare tutta una serie di condanne sui libri di cavalleria a mano a mano che questi vengono stampati. Il pubblico, evidentemente, non dà retta alla censura di questi moralisti e autori severi, e gli scrittori e gli editori dei libri di cavalleria non fanno caso a queste osservazioni.

È interessante raccogliere le accuse e le critiche che appaiono nelle opere poc' anzi elencate, al fine di mettere in chiaro quale danno vedevano i loro autori nei libri di ca-

valleria. Se le ordiniamo relativamente al loro contenuto, possiamo stilare questo elenco di censure:

- I. Riguardo gli autori dei libri di cavalleria:
 - a) Sono persone oziose e superficiali, che perdono tempo a scrivere sciocchezze. Opinione espressa da Luis Vives, Pero Mexía e García Matamoros.
 - b) Sono illetterati, scrivono male e han letto pochi libri. Opinione espressa da Luis Vives, da Alfonso de Valdés - fatta eccezione per l'*Amadigi*, il *Palmerin* e il *Primaleón* -, da Arias Montano e Sánchez de Lima.
 - c) Sono mentitori, nemici della verità e della storia autentica. Opinione espressa da Luis Vives, Alfonso de Valdés, Francisco de Monzón, Pero Mexía, Alonso de Fuentes, Diego Gracián, Fernández de Oviedo, Andrés Laguna, Gonzalo de Illescas, Arias Montano, Sánchez de Lima, fra' Luis de Granada e Malón de Chaide.

II. Riguardo i lettori dei libri di cavalleria:

- a) Sono incitati alla sensualità e al vizio. Opinione espressa da Luis Vives, fra' Antonio de Guevara, Cervantes de Salazar, Pero Mexía, Alejo de Vene-gas, Luis de Alarcón, Alonso de Fuentes, Fernández de Oviedo, Gonzalo de Illescas, Arias Montano, Sánchez de Lima, fra' Luis de Granada, Malón de Chaide e Grancisco de Ribera.
- b) Fanno perder tempo e sono letture proprie di persone oziose. Opinione espressa da Luis Vives, fra' Antonio de Guevara, Pero Mexía, Diego Gracián, Andrés Laguna e João de Barros.

III. Alla luce di simili inconvenienti, i libri di cavalleria dovranno essere proibiti, puniti e bruciati; d'altra parte, non ci capisce (dice Melchor Cano) perché venga dato il permesso di stamparli. Opinione espressa da Luis Vives, fra' Antonio de Guevara, Francisco de Monzón, Cervantes de Salazar, Pero Mexía, Alonso de Fuentes, Fernández de Oviedo, Andrés Laguna e Gonzalo de Illescas.

Questo è il tipo di accuse che cadono sui libri di cavalleria durante gli ultimi tre quarti del secolo XVI. Prendendo alla lettera tali affermazioni, cosa c'è di vero in tutto ciò?

Le prime due opinioni, e cioè che i libri di cavalleria sono opera di persone oziose e superficiali e di cattivi scrittori, non meritano di essere qui studiate nel dettaglio, perché ciò darebbe risultati contraddittori. Al contrario, l'accusa basata sul fatto che non narrano fatti storicamente avvenuti, ma menzogne, è cosa che tutto il mondo sapeva, compresi gli stessi autori dei romanzi, e che poteva ingannare unicamente don Chisciotte e alcuni chisciotte in carne e ossa di cui si ha notizia. Ma in ciò vi è l'eco di un più grave problema di normativa letteraria, a cui evidentemente si riferisce Agustín Alonso, autore della *Historia de las hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*, pubblicata a Toledo nel 1585, il quale, nel prologo, risponde alle precedenti censure con le seguenti parole: «E sebbene a molti sia parso un fatto inopportuno che libri di tale argomento [di cavalleria] possiedano arte e ingegno, non solo non meritino un tale nome [di storia], ma che siano giustamente lodati per essere stati di maggior godimento di quelli che trattano di storia, perché questa narra del cavaliere come egli fu, mentre nel libro che a ragione si chiama di cavalleria narra del cavaliere quale dovrebbe essere». L'autore ha così applicato ai suoi fini le decisive parole della *Poetica* di Aristotele: «La missione del poeta non è riferire di cose accadute, ma di cose che sarebbero potute succedere, come dire, quelle possibili a seconda della probabilità e della necessità. Lo storico e il poeta non si differenziano perché uno scrive in prosa e l'altro in versi (e sarebbe assai facile mettere in versi gli scritti di Erodoto, senza che cessino di essere storia, con o senza metrica); ma si differenziano perché uno ha scritto di cose che sono accadute, e l'altro di cose che sarebbero potute accadere» (capitolo IX). Il problema si basa sul fatto che i libri di cavalleria castigliani non raccontavano favole «possibili a seconda della probabilità e della necessità», come esige il filosofo di Stagira, ma erano finiti in un tipo di inverosimiglianza che i precettisti spagnoli del secolo XVI non po-

tevano tollerare. Per questo motivo, la difesa di Agustín Alonso, teoricamente sulla strada giusta, cessava di aver validità per la maggior parte dei libri di cavalleria in voga in quel secolo. I difetti letterari che si imputavano ai libri di cavalleria li elenca Juan de Molina nell'argomento iniziale de *Los triunfos de Apiano* (Valencia 1522) quando scrive: «Non vi sono qui le ventose invenzioni di *Explanación*, né quelle spumeggianti dell'*Amadigi*, né gli scuri vapori e le spesse nebbie del *Tirant*, né i tuoni e i rombi del *Tristano* e *Lancillotto*, né i finti incantesimi che in questi libri che ho detto e in altri come loro falsamente si leggono, i quali tutti, come Petrarca dice assai bene, gonfiano le lettere dei sogni».

Per quel che riguarda l'accusa secondo la quale i libri di cavalleria incitano alla sensualità e al vizio, concretamente alla lascivia, il problema assume un altro aspetto. In quelli nei quali si sostiene questo, vi è, in molti casi, una manifestazione della lotta tra la letteratura devozionale e dottrinale nei confronti di quella mondana e di intrattenimento. L'attuale concetto di morale in alcuni di questi casi non sarebbe tanto ristretto e senza dubbio si mostrerebbe più rigoroso in altri che nel secolo XVI non venivano avvertiti. Non dimentichiamo che questa censura non cade unicamente sui libri di cavalleria, ma anche sui romanzi pastorali, specialmente le *Diane*, il romanzo sentimentale nello stile del Piccolomini e di Diego de San Pedro, come pure sulla poesia di Boscán e di Garcilaso. Tornando ai libri di cavalleria, è evidente che in alcuni di essi si trovano scene di cruda immoralità, di disonestà, che non li rendono adatti a diventare letture per ragazzi, fanciulle e signore, come dicono gli autori di cui sopra. Su questo punto la censura ha la sua ragione di essere e sa far valere solidi argomenti: i libri di cavalleria possono indurre al peccato dipingendo con colori sia crudi sia delicati la lascivia. Ciò che i moralisti non tollerano è che trionfi la sensualità. La *Celestina* ha scene lascive quanto, o peggio, quelle dei libri di cavalleria, e nel suo testo vi sono autentiche bestemmie, ma sia la sensualità sia l'empietà sono castigate con la condanna dell'anima: Calisto, Melibea e Celestina muoiono nel peccato, e in ciò sta la «moralità» della tragicommedia.

Al contrario, i cavalieri e le fanciulle dei libri di cavalleria godono di amori peccaminosi senza poi alcun castigo divino.

I censori dei libri di cavalleria chiedevano che questi venissero proibiti. E in un certo modo ciò avvenne. Se pur non finirono all'Indice, ci risulta che nel 1555 i procuratori delle Cortes di Valladolid espressero la seguente petizione: «Inoltre, diciamo che è cosa assai nota il danno provocato in questi regni a uomini ragazzi e fanciulle e ad altre persone ancora dalla lettura di libri di falsità e sciocchezze, come l'*Amadigi* e tutti quei libri che dopo di esso ne han copiato qualità e metro, e *coplas* e farse d'amore e altre frivoltà; e dato che i giovani e le fanciulle per la loro oziosità si occupano massimamente di ciò, interessandosi e appassionandosi in una certa maniera alle storie che leggono in quei libri, tanto di amori come di armi e di altre vacuità, e affezionandose, quando si offre loro un qualche caso simile, gli si offrono completamente ancor più perché l'hanno letto [...] E per porre rimedio a quanto detto, supplichiamo Vostra Maestà che ordini che nessun libro di questi venga letto e stampato a rischio di pene gravi; e quanti adesso ne esistono, si ordinino che vengano requisiti e bruciati».

Anche se in Spagna non venne messo in atto quanto questi procuratori sollecitavano, per quel che riguarda l'America ci sono prove che invece lì sia avvenuto. Una cedola reale del 4 aprile 1531 proibisce che vengano portati nelle Indie «libri di romanzi, di storie futili o profane, come l'*Amadigi* e altri testi simili, perché ciò sarebbe un cattivo insegnamento per gli indios, e non son cose che sia bene che essi leggano». Un'altra cedola reale — diretta all'Audiencia y Chancillería del Perú il 29 settembre del 1543 — amplia quei termini; in essa si legge: «Siamo venuti a conoscenza che portando in queste terre libri di argomento profano e favole, così come l'*Amadigi* e simili, di storie false, avvengono numerosi inconvenienti; dato che gli indios in grado di leggere, interessandosi a essi mettono da parte quelli di santa e buona dottrina, e leggendo quelle false storie, prenderanno da esse cattivi costumi e vizi e inoltre, che vengano a sapere che quei libri di storie false sono stati composti senza censura, potrebbe accadere che perdano ri-

spetto e credito nella Sacra Scrittura e negli altri libri dei dottori della Chiesa, credendo, in quanto gente non radicata nella fede, che tutti i nostri libri erano fatti in una certa maniera. E per i suddetti inconvenienti, e altri che ne potrebbero derivare, ordino che non sia concesso che in queste terre vengano venduti o ci siano libri come i sopradetti, che non vi vengano portati, e si accerti che nessuno spagnolo ne abbia in casa, e neppure nessun indio, in modo che cessino i detti inconvenienti». Successivamente, nel sinodo celebrato nel 1597 a Santiago del Estero, viene dedicato un capitolo al problema dei «libri turpi e di cavalleria» ordinando a chiunque ne sia in possesso di portarli alle autorità «affinché i detti libri vengano bruciati».

In realtà simili disposizioni erano lettera morta; gli inventari dei registri dei libri trasportati nelle Indie ci danno dimostrazione del gran numero di libri di cavalleria che attraversarono l'oceano, senza tener conto dei bauli che venivano spediti con sopra l'etichetta «Libri di teologia», per beffare la legge, e che invece contenevano libri frivoli.

Nel *Chisciotte* si parla molto spesso di libri di cavalleria e sovente si discute e si polemizza su di loro. Il protagonista del romanzo, don Chisciotte della Mancia, non solo ha perso il bene dell'intelletto leggendo questo genere di letteratura, ma giunge a diventare il difensore delle sue virtù, dei suoi valori, della sua efficacia e della sua attualità. E molte volte incontra persone che mettono in discussione le sue opinioni e che pretendono di convincerlo che si sta sbagliando. Con la bocca di queste persone che contraddicono don Chisciotte parla lo stesso Cervantes. Insomma, se mettiamo ordine e schematizziamo la critica che Cervantes fa dei libri di cavalleria, vedremo che coincide con le censure dei moralisti e degli autori severi che abbiamo appena finito di riassumere, al punto che possiamo raggrupparla nel medesimo modo:

I.a) I libri di cavalleria sono scritti da autori oziosi: «Baudate, fratello,» dice il curato al locandiere, «che Felismarte d'Ircania non è mai esistito, e nemmeno Cironiglio di Tracia e altrettanti cavalieri di cui parlano i libri di cavalleria; è tutta un'invenzione fantastica di ingegni oziosi, che

li composero appunto per quell'effetto che voi dite, di passare il tempo» (I, 32).

I.b) I libri di cavalleria sono mal scritti: «Non ho mai visto un romanzo di cavalleria» dice il canonico al curato «che formasse un intero corpo di favola, con tutte le sue membra, di modo che il centro corrispondesse al principio, e la fine al principio ed al centro; li compongono invece con tante membra che pare piuttosto che vogliano formare una chimera o un mostro che non una figura armoniosa. Oltre a ciò, hanno uno stile rigido; sono incredibili nei fatti, [...] e, per finire, architettati senza la benché minima intelligenza, e pertanto degni solo d'essere esiliati dalla repubblica cristiana, come gente inutile» (I, 47). «È proprio come dice lei, signor canonico,» risponde il curato, «e questa è la ragione per cui meritano più biasimo quelli che hanno scritto finora di questi libri, senza preoccuparsi affatto della logica, né di quell'arte e di quelle norme a cui avrebbero dovuto attenersi per diventare famosi nella prosa come lo furono nel verso i due principi della poesia greca e latina» (I, 48).

I.c) I libri di cavalleria sono mentitori e nemici della verità storica: «Non per questo son tenuto a credere» argomenta il canonico a don Chisciotte «le storie di tutti quegli Amadigi, o di quella smisurata caterva di cavalieri di cui si racconta, né è concepibile che un uomo come la signoria vostra, così rispettabile e con tante buone qualità, e dotato di una buona intelligenza, si metta a credere vere tante e così assurde aberrazioni come quelle che son scritte in quegli sballati romanzi cavallereschi» (I, 49). «Per me, vi posso dire che, nel leggerli,» aveva detto prima il canonico «finché non mi metto a pensare che son tutte chiacchiere e bubble, mi danno un po' di piacere; ma quando mi rendo conto di quello che sono, prendo il migliore di essi e lo scaravento contro il muro, e lo butterei anche nel fuoco, se ce l'avessi lì o lì vicino, ben meritandosi tale pena in quanto falsi e imbroglioni, e esorbitanti dai limiti che pone la natura, nonché come inventori di nuove sette e di una nuova maniera di vivere, e per la possibilità che danno al vol-

go di credere e di considerar vere tutte le stupidaggini che contengono» (I, 49).

II.a) I libri di cavalleria incitano alla sensualità: «Che diremmo poi della facilità con cui la erede di un regno o di un impero finisce nelle braccia di un errante e sconosciuto cavaliere?» (I, 47). «[...] tutte quelle innumerevoli storie di finti cavalieri erranti, di cui era pieno il mondo, a danno dei buoni costumi» (II, 16). «Effettivamente, signor curato,» dice il canonico, «io per me trovo che son pregiudizievole alla società questi libri che chiamiamo di cavalleria [...] E a quel che mi pare, questo genere di scrittura e di composizione rientra in quello che chiamano delle favole milesie» (I, 47). Rispetto a quest'ultima opinione, teniamo conto che Alejo de Venegas diceva che «i milesi scrissero le loro cavallerie amadighe e le loro splandianiche sciocchezze», e che Fernández de Oviedo si lamentava che «pare che le bugie e le favole greche abbiano fatto il loro ingresso in Spagna». Su queste favole milesi scriveva Luis Vives: «Fabulae milesiae, a Mileto Ioniae, quae de luxu et deliciis male audivit, ad voluptatem solam sunt repertae».

II.b) I libri di cavalleria sono letture proprie di persone oziose: «Bisogna dunque sapere che il detto gentiluomo, nei momenti che stava senza far nulla (che erano i più dell'anno), si dedicava a leggere libri di cavalleria» (I, 1). «Vi ho già detto, amico,» risponde il curato al locandiere quando questi dice che se i libri di cavalleria sono così perniciosi, non se ne dovrebbe permettere la stampa, «che si fanno per divagare i nostri pensieri nei momenti d'ozio» (I, 32). «È possibile mai, signor *hidalgo*,» domanda il canonico a don Chisciotte, «che abbia potuto tanto sulla signoria vostra la squalida e oziosa lettura dei libri di cavalleria?» (I, 49).

III. Di conseguenza, i libri di cavalleria dovrebbero essere proibiti: «degni solo d'essere esiliati dalla repubblica cristiana, come gente inutile» (I, 47). Melchor Cano cita-va un certo sacerdote che credeva nella veridicità dei libri

di cavalleria dato che questi avevano il privilegio di stampare; e lo stesso argomento lo esprime il locandiere: «Vorrebbe dunque darmi a intendere la signoria vostra che tutto quello che dicono questi buonissimi libri sia assurda e menzogna, quando son stampati con tanto di permesso dei signori del Collegio Reale, come se quei signori fossero genti da lasciar stampare tanta impostura, e tante battaglie e incantamenti che è roba da far girare la testa» (I, 32); e in modo simile ripete lo stesso don Chisciotte: «Questa è bella! Cosicché, dei libri stampati con tanto di licenza reale, e con l'approvazione di coloro ai quali vengono presentati [...] altro non sarebbero che menzogna?» (I, 50).

«Meriterebbero di essere buttati nel fuoco», assicura fra' Antonio de Guevara. «È cosa che certamente mi preoccupa» dice Gonzalo de Illescas «il fatto che tra i tanti libri che sono stati condannati di questi tempi, non son stati mandati al rogo i vari *Amadigi*, *Rinaldi*, *Splandiani* e gli altri libri di simil tenore». «Supplichiamo Vostra Maestà» chiedono altri procuratori delle Cortes di Valladolid «che nessuno di questi libri e quelli a loro simili vengano letti o stampati, pena gravi condanne; e quelli che adesso esistono si ordinino che vengano requisiti e bruciati». «Ordiniamo a tutte le persone, uomini e donne, di tutto il nostro vescovato, di qualunque stato e condizione,» ordina il Sinedo di Santiago del 1597, «pena la scomunica perenne, di portarci o inviarsi i libri di cavalleria affinché i detti libri vengano bruciati». Ma fu Cervantes a riuscirci in realtà, e con grande efficacia, ottenendo un auto da fé che fece spari-rire per sempre un genere letterario contro il quale avevano tuonato invano, da tre quarti di secolo, moralisti e autori severi, procuratori delle Cortes e teologi.

L'esame della libreria del Fantastico Cavaliere si rivela un'autentica condanna e un rogo di libri malvagi. E la met-ono in atto il curato, ossia il censore ecclesiastico, e il «braccio secolare della governante»: il primo studia il contenuto delle opere e pronunzia la sentenza; la seconda l'attua senza impacci o rifiuti, e il cortile si riempie di libri «che aspettano con pazienza il fuoco che li avrebbe distrutti» (I, 6).

L'argomentazione che abbiamo seguito fin qui mostra chiaramente un punto essenziale: l'atteggiamento di Cervantes nei confronti dei libri di cavalleria, espressa in modo esplicito e molto chiaramente nel *Chisciotte*, corrispondendo alla medesima posizione tenuta in Spagna nei confronti di quel genere letterario dai moralisti e dagli autori severi, dato che il romanziere utilizza contro la letteratura cavalleresca gli stessi argomenti, e porta avanti, in forma letteraria, la condanna e il castigo che tante volte essi desiderarono per quei libri.

Molti tra i detrattori dei libri di cavalleria erano erasmiani o simpatizzanti dell'erasmismo, cosa che aiuta a spiegare il loro atteggiamento. Non esistendo nelle letterature greca e latina niente di simile a un romanzo d'azione, questi uomini, intossicati dal classicismo, non accettavano un simile genere letterario. Ma quando nel 1534 fu scoperto l'originale greco di *Le etiopiche* di Eliodoro, rapidamente tradotto in latino e nelle lingue vive, gli umanisti scoprirono un romanzo «classico» che, per il solo fatto di esserlo, doveva tramutarsi in modello del romanzo moderno. Per questo motivo Cervantes dice che, con il *Persiles*, vuole competere con Eliodoro. Se il *Chisciotte* è, per un certo aspetto della sua composizione, la definitiva liquidazione, per mezzo della parodia e della burla, di un tipo di narrazione medievale, nella mente di Cervantes, sfiorato dall'erasmismo, il romanzo greco rappresenta la narrazione moderna e del futuro, e per questo ripone tante aspettative nelle *Traverse di Persiles e Sigismunda*.

Perché Cervantes trionfò nella sua battaglia contro i libri di cavalleria? Mentre i moralisti e gli autori severi con le loro diatribe non riuscirono a ottenere assolutamente nulla? La risposta ci viene fornita da un valido scrittore dell'epoca: il maestro Josef de Valdivielso. Valdivielso venne incaricato dell'approvazione della seconda parte del *Chisciotte*, che firmò il 17 marzo del 1615, dieci anni dopo la pubblicazione della prima parte. In detta approvazione troviamo una frase che non può essere più significativa: «l'autore, mescolando il vero al falso, il dolce al proficuo e il morale al faceto, dissimulando con l'esca della leggiadria l'amo della repressione, e favorendo in tal ma-

niera la condanna dei libri di cavalleria, in questo modo ha diligentemente e maliziosamente ripulito della loro contagiosa influenza i nostri regni». Questa opinione, da una penna tanto autorevole, ci permette di comprendere due punti importanti:

- 1) per Valdivielso, Cervantes ha annientato i libri di cavalleria («ha ripulito della loro contagiosa influenza i nostri regni»).
- 2) la ragione del successo si fonda sul fatto che Cervantes, in contrasto alla serietà della censura dei moralisti e degli autori severi, ha messo mano all'efficace arma dell'ironia («dissimulando con l'esca della leggiadria l'amo della repressione»).

Più prolisso è il *licenciado* Márquez Torres, che firma la terza approvazione della seconda parte del *Chisciotte*, in cui riscontra «grande erudizione e profitto, tanto per l'intento di estirpare i vani e falsi libri di cavalleria, il cui contaggio si era diffuso, assai più del lecito, quanto nella grazia della lingua castigliana». L'uso del trapassato prossimo, *si era diffuso*, presuppone un pericolo e un danno a cui si è posto rimedio.

2. Pubblicazione della prima parte del «Chisciotte».

La prima parte del romanzo, dedicata al duca di Béjar, venne pubblicata con il titolo *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, e la seconda e ultima, dedicata al conte di Lemos, apparve nel 1615, con quello di *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Per quel che riguarda la prima parte, o primo tomo, si fa riferimento all'edizione più antica tra quelle conosciute, che venne stampata a Madrid da Juan de la Cuesta nel 1605 (con privilegio reale concesso nel settembre del 1604, e documento e testimonianza degli errata datato dicembre di quello stesso anno). È stata supposta l'esistenza di un'edizione anteriore, del 1604, di cui però non è rimasta traccia.

In tutti i modi, è certo che la prima parte del romanzo era già stata terminata nel 1604, quando Cervantes risie-

deva a Valladolid. È difficile determinare quando iniziò a scriverla, sebbene alcuni indizi, non del tutto decisivi, fanno credere che cominciò poco dopo il 1591 [cfr. qui III, 18] e che utilizzò episodi già scritti nel 1589 [cfr. qui III, 39].

3. *Preliminari della prima parte.*

La prima parte del *Chisciotte*, dopo le formalità relative alla tassa e agli errata e al privilegio di rigore, si apre con una breve dedica a don Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, duca di Béjar (morto nel 1619), a cui Góngora dedicò *Las soledades* (*Le solitudiní*), personaggio che, a quanto pare non s'interessò mai né al *Chisciotte* e né a Cervantes. Dedica non proprio originale, dato che intere frazioni sono un autentico calco da quella che Francisco de Herrera scrisse al marchese di Ayamonte nella sua edizione annotata delle *Poesías de Garcilaso* (1580); plagio che non deve stupire se presente nella prima pagina di uno dei libri più originali che siano stati scritti. Il fatto, in tutti i casi, non era insolito: la dedica che Joanot Martorell mise all'inizio del suo romanzo cavalleresco *Tirant lo Blanc*, indirizzata al principe don Fernando del Portogallo, è copiata letteralmente da quella a *Los doce trabajos de Hércules* di don Enrique de Villena.

Alla dedica fa seguito un interessantissimo prologo in cui vengono puntualizzati alcuni aspetti delle intenzioni dell'autore («tutto [il libro] è un'invettiva contro i libri di cavalleria») e viene fatta una serie di allusioni malevole a Lope de Vega. La grande originalità di questo prologo consiste nel fatto che in esso si parla del prologo stesso, dei dubbi che assalgono Cervantes nel mettersi a scriverlo; evitando volgarità e luoghi comuni, l'autore ci parla di se stesso e di una conversazione tenuta con un suo amico su come l'avrebbe impostato e scritto, qualcosa di simile a ciò che accade nel famoso «Un soneto me manda hacer Violante» di Lope de Vega, in cui l'autore dice che vorrebbe scrivere un sonetto. Il *Chisciotte* si apre, dunque, con intenzionali elucubrazioni sulla letteratura.

Era costume che gli autori dei libri chiedessero agli scrit-

tori famosi o a persone eminenti poesie laudatorie da mettere all'inizio dell'opera. Cervantes, che a quanto pare non ottenne da nessuno scrittore prestigioso delle poesie in elogio al *Chisciotte*, con gran soddisfazione di Lope de Vega [cfr. qui II, 61], si diverte a fare satira di tale costume inserendo, come continuazione al prologo, una serie di poesie burlesche firmate da personaggi favolosi proprio dei libri di cavalleria che intende screditare. Abbiamo così sonetti di Amadigi di Gaula, Belianigi di Grecia, Orlando furioso, il Cavaliere di Febo, eccetera, strofe di Urganda la Sconosciuta, maga protettrice di Amadigi, e altre poesie in elogio di don Chisciotte che si chiudono con un divertente dialogo tra Babieca, il cavallo del Cid, e Ronzinate, il cavallo di don Chisciotte, dove, in un verso felicissimo, uno dice: «Metafisico siete», e Ronzinate risponde: «Non mi sfamo». In questo modo il lettore degli inizi del XVII secolo si accorgeva, appena aperto il libro, di avere tra le mani un'opera di dichiarata intenzione satirica e parodica.

4. *Le tre uscite di don Chisciotte.*

L'azione principale del *Chisciotte* è costituita dalla narrazione di tre viaggi per nella parte orientale della Spagna (la Mancia, Aragona e Catalogna) realizzati dall'eroe del racconto, il quale poche volte se ne rimane tranquillo nello stesso posto. E, dunque, un romanzo itinerante, come accade in alcuni libri di cavalleria e nella picaresca. Nel *Chisciotte* non c'è una trama propriamente detta, ma un costante succedersi di episodi, generalmente svincolati l'uno dall'altro, ma fortemente e abilmente organizzati intorno alla figura dell'eroe, che vaga senza un obiettivo geografico fisso in cerca di avvenimenti e situazioni che il destino porrà sul suo cammino. Tre volte don Chisciotte si allontana dal suo paese in cerca di avventure e tre volte vi ritorna. Ognuno di questi viaggi, che vengono chiamati *uscite*, ha una sua struttura, caratteristiche e itinerario propri. Le prime due uscite vengono narrate nella prima parte del *Chisciotte* e la terza nella seconda. La prima dura tre

giorni; la seconda circa due mesi, e la terza circa quattro mesi. Ora il romanzo verrà analizzato secondo queste tre uscite.

Prima uscita di don Chisciotte
(Prima parte, capitoli 1-6)

5. Imprecisione e vaghezza del nome e della patria del protagonista.

Il romanzo inizia con una descrizione dei costumi e della condizione del protagonista, *hidalgo* di circa cinquant'anni di posizione sociale intermedia, che consumava le sue scarse rendite nell'acquisto di libri di cavalleria la cui lettura lo entusiasmava a tal punto che lo portò alla pazzia. Cervantes, così preciso e dettagliato nei passi essenziali della narrazione e nelle sfumature, si impegna in modo particolare a lasciare nell'imprecisione e nella vaghezza ciò che a prima vista poteva sembrare fondamentale per la storia: il nome del paese in cui viveva il personaggio e il suo vero nome. Lo scrittore finge, nei capitoli che si riferiscono a questa prima uscita e nei primi due della seconda, di star scrivendo una storia vera, basata su altri autori («Vi sono autori che affermano che la prima avventura che gli capitò fu quella di Passo Lápice» I, 2) e sugli «annali della Mancia» (I, 2): fonti fittizie che permettono a Cervantes di far satira su certi espedienti frequenti nei libri di storia. Ma più avanti vedremo che intensificherà questo aspetto ancor più intenzionalmente con l'invenzione di Cide Hamete Benengeli [cfr. qui III, 22]. Grazie al fatto di essere ricorso a delle fonti inventate per il suo romanzo (che, non dimentichiamolo, Cervantes presenta come «storia»), nell'iniziare la narrazione e nel parlare del nome del protagonista, può scrivere: «Ritengono che il suo cognome fosse Quijada o Quesada, e in ciò discordano un poco gli autori che trattano questa vicenda; ma per congetture abbastanza verosimili si può supporre che si chiamasse Quijana. Ma questo, poco importa al nostro racconto». E più avanti, in questo stesso primo capitolo, quando è il protagonista stes-

so a battezzarsi con il nome di don Chisciotte, Cervantes commenta: «dal che, come s'è detto, gli scrittori di questa autentica storia dedussero che doveva certamente chiamarsi Quijada, e non già Quesada, come piacque ad altri sostenere». C'è in tutto ciò una chiara ironia e una burlesca contraffazione delle disquisizioni erudite degli storici per davvero. L'imprecisione sul nome dell'eroe si ripeterà in altri passi del romanzo: il contadino Pedro Alonso lo chiamerà «Signor Quijana» (I, 5); e alla fine di tutto quanto, quando ricupererà la ragione, affermerà categoricamente di essere «Alonso Quijano, a cui i suoi costumi meritavano il nome di Buono» (II, 74).

Tutti i personaggi che compaiono nel *Chisciotte* (con l'eccezione della moglie di Sancio Panza) hanno un nome preciso: solamente quello del protagonista rimane avvolto nella vaghezza. Ciò non è dovuto a una svista o a una negligenza di Cervantes, giacché lui stesso, come abbiamo visto, commenta il fatto. D'altra parte, la geografia descritta nel *Chisciotte* è pure precisa, per quel che riguarda paesi, paesini o grandi città. Ma questa sua precisione viene meno, inevitabilmente, sempre quando si fa riferimento al luogo ove nacquero don Chisciotte e Sancio e dove il primo iniziò le sue avventure. Il *Chisciotte* comincia con quelle notissime parole: «In un paese della Mancia, di cui non voglio fare il nome». In esse la critica del secolo XIX volle vedere un certo risentimento di Cervantes nei confronti di un paese della Mancia (concretamente, Argamasilla de Alba) in cui gli erano capitate delle disgrazie. Ma si osservi che, volendo dare per buona una simile interpretazione, si potrebbe obiettare che poco sarebbe costato a Cervantes situare la patria di don Chisciotte in un paese che non gli fosse risultato antipatico o di cui non avesse un ricordo sgradevole. La verità è invece che le parole «In un paese della Mancia» costituiscono un ottonario che compare nel *romance* intitolato *El amante apaleado* – verso che doveva avere una certa notorietà; e che la formula «di cui non voglio fare il nome» è propria dell'inizio di un racconto popolare (don Juan Manuel inizia così un apologo del *Conde Lucanor*: «In una terra di cui non voglio fare il nome vi era un re»). Si tenga inoltre presente che nella lingua di Cer-

vantes il verbo «voglio» a volte ha un mero valore di ausiliare, e così «non voglio fare il nome» significa semplicemente «non mi ricordo», nello stesso modo in cui la frase sopracitata, «ritengono che il suo cognome fosse Quijada», equivale a: «dicono che il suo cognome fosse Quijada».

La medesima cosciente vaghezza che trovavamo nel nome di don Chisciotte si incontra, poi, nella determinazione del «paese della Mancia» dove era nato e dove avranno inizio le sue avventure. In quest'ultimo aspetto esiste anche una sfumatura che non deve essere dimenticata, e che forse rappresenta il primo scossone rivolto ai libri di cavalleria, che solevano avere inizio tra pompa e solennità e situando l'immaginaria azione in terre lontane e strane, in imperi esotici o favolosi. Il *Chisciotte* non incomincia né si svolge in Persia, né a Costantinopoli, né nella Piccola Bretagna, né a Gaula, né nell'Impero di Trebisonda, ma, più semplicemente, «in un paese della Mancia».

6. I libri di cavalleria fanno impazzire don Chisciotte.

Così, di primo acchito, veniamo a trovarci in un anonimo paese della Mancia, luogo dalla vita monotona e placida, dove non accade mai nulla di straordinario. Lì vi abita, come in tutti i paesi della Castiglia, un *hidalgo* di medie condizioni occupato solo ad andare a caccia e amministrare i propri beni, il quale «nei momenti che stava senza far nulla (che erano i più dell'anno), si dedicava a leggere i libri di cavalleria». Per acquistarli aveva svenduto delle terre di sua proprietà e, immerso nella loro lettura, giunse a dimenticarsi della caccia e dell'amministrazione della sua proprietà, al punto che «passava le notti a leggere da un crepuscolo all'altro, e le giornate dalla prima all'ultima luce; e così, dal poco dormire e il molto leggere gli s'inaridì il cervello in maniera che perdettero il giudizio».

La pazzia porta l'*hidalgo* della Mancia a due false conclusioni:

- a) Che tutto quanto aveva letto in quei diversi e favolosi libri di cavalleria era verità storica e narrazione fedele di fatti realmente accaduti e di imprese porta-

te a compimento da autentici cavalieri in tempi lontani.

- b) Che alla sua epoca (inizi del secolo XVII) era possibile resuscitare la vita cavalleresca e favolosa di una volta dei libri di cavalleria in difesa degli ideali medievali di giustizia ed equità.

E come conseguenza di queste due conclusioni, l'*hidalgo* della Mancia decide di diventare lui stesso cavaliere errante e di andare per il mondo in cerca di avventure.

Teniamo ben presente che la pazzia di don Chisciotte non è conseguenza di nessuna delusione né di nessuno sdegno amoroso, e non può avere il suo punto di partenza in nessuna sfida d'armi o d'amore, in quanto l'*hidalgo* viveva tranquillo e sereno in un paese della Mancia. In ciò sta la fondamentale differenza tra la pazzia di don Chisciotte e quella dell'*Orlando furioso* di Ariosto, prodotto delle pene d'amore per Angelica. Il punto fondamentale della pazzia di don Chisciotte è che nasce dai libri, dalla carta stampata. Si tratta di una malattia mentale prodotta dalla letteratura, e in particolare da un genere letterario: i libri di cavalleria.

7. Aspetto fisico dell'«hidalgo ingenioso».

Nel primo capitolo del *Chisciotte* e in altri passi del romanzo vien fatta una descrizione fisica del protagonista: «di corporatura vigorosa, secco, col viso asciutto» (I, 1), «alto di statura, dal viso segaligno, scarno, il corpo smilzo e allampanato, brizzolato, con il naso aquilino e un po' ricurvo, e con grandi baffi neri e spioventi» (II, 14). Questo ritratto non è arbitrario, in quanto i tratti maggiormente salienti del fisico di don Chisciotte corrispondono in modo evidentemente non casuale alle caratteristiche che nell'opera del dottor Huarte de San Juan, *Examen de ingenios* (pubblicata nel 1575), vengono attribuite all'uomo di temperamento «caldo e secco», «che possiede poca carne, dura e aspra, piena di nervi e di muscoli, e dalle vene grosse [...] il color del cuoio [...] bruno, abbronzato, verdebruno e cenerognolo; la voce [...] grossa e un po' aspra». Uomini

simili, afferma Huarte de San Juan, sono ricchi d'intelligenza e immaginazione, di carattere collerico e melanconico e sono propensi alle manie: tutte indicazioni che puntualmente troviamo in don Chisciotte. E se teniamo conto che per Huarte l'*ingegno* è qualcosa di simile al possedere facoltà intellettive, e che a un certo punto afferma che è difficile trovare «uomo di grande ingegno che non soffra di una qualche mania, che è uno sbalzo di temperatura calda e secca del cervello», e che la sua opera si intitola, appunto, *Examen de ingenios*, noi ci avvicineremo alla spiegazione dell'aggettivo che compare nel titolo del nostro romanzo: «El ingenioso hidalgo». Per questa strada potrebbe diventare lecito interpretare questo concetto nella lingua d'oggi con un'espressione vicina a «el desequilibrado hidalgo» («lo squilibrato cavaliere»); ma sarebbe assai lontano dall'essere esatto, dato che *ingenioso* significava pure, per Cervantes, uomo di buon intendimento, sottile, inventivo.

8. L'armatura di don Chisciotte.

Deciso a diventare cavaliere errante, l'*hidalgo* della Mancia lustra e prepara al meglio delle vecchie armi che aveva in casa appartenute ai suoi bisavoli. Questo dettaglio, al lettore attuale può sembrare insignificante o marginale, ha invece la sua importanza, in quanto don Chisciotte, agli inizi del secolo XVII, vagherà per le strade della Spagna rivestito di un'armatura del secolo XV (epoca dei suoi bisavoli): ciò farà di lui un arcaismo vivente che provocherà lo sbalordimento e le risate dei suoi contemporanei, sudditi di Filippo II, che si troveranno davanti un essere vestito come un cavaliere dei tempi della guerra di Granada - sorpresa simile a quella che potremmo provare noi se ci trovassimo di fronte un personaggio mascherato da generale carlista. L'aspetto grottesco di don Chisciotte aumenterà in modo straordinario quando coprirà il suo capo con una bacinella da barbiere, ammeniccolo ora non più a noi familiare, ma allora volgare e usuale e che inevitabilmente doveva risultare scioccante se usato come copricapo.

9. Ronzinante.

L'*hidalgo* della Mancia prende per cavalcatura un vecchio ronzino di sua proprietà, al quale dà il nome di Ronzinante, «nome, a parer suo, alto, sonoro e significativo». Questo cavallo squallido e scarso galoppatore, così poco adatto a imprese guerresche, provocherà pure lui le risate di quanti lo vedranno trasformato nella scimmiettatura del destriero di un cavaliere.

10. Il nome Chisciotte.

Cervantes dice che l'*hidalgo* della Mancia passò otto giorni a immaginare il nome che avrebbe posto a se stesso, e dopo questa lunga meditazione decise di chiamarsi «don Chisciotte della Mancia». E vi antepone la particella onorifica «don», che ai suoi tempi potevano usare solo le persone di un certo livello (lo stesso autore non ne aveva diritto e mai gli capitò di chiamarsi «don» Miguel de Cervantes) e che era occasione di burle o di rimproveri quando qualcuno, per presunzione, se la poneva senza averne il diritto. Il nome Quijote (Chisciotte) è pure esso un qualcosa di comico, in quanto mantiene la radice del cognome dell'*hidalgo* (Quijada o Quijano) e lo storpia con il suffisso *-ote*, che in castigliano ha sempre una sfumatura ridicola (come si nota nelle rime dei versi che il protagonista scrive sulla Sierra Morena, e dove il suo nome fa rima con «cotte» e «botte», eccetera, I, 26); ai suoi tempi, poi, «quijote» è il nome di quella parte dell'armatura che copre la coscia (voce che proviene dal francese *cuisse* o dal catalano *cuirot*). Ma nello spirito dell'*hidalgo* della Mancia, nell'assumere un nome cavalleresco, dovette influire anche quello del favoloso cavaliere arturiano Lancillotto del Lago, la cui storia era assai diffusa in Spagna con libri e romanzi; e Cervantes dovette essere colpito dal nome burlesco dell'*hidalgo* Camilote, che appare nel libro *Primaleón y Polendos*, come vedremo più avanti [cfr. qui III, 73]. E così come i cavalieri facevano seguire il proprio nome da quello della loro pa-

tria (*Amadigi di Gaula*, *Palmerin d'Inghilterra*), don Chisciotte lo completò con quello della sua: «de la Mancia».

11. *Dulcinea del Toboso*.

Infine, ricordandosi che tutti i cavalieri erranti sono innamorati di una dama, a cui raccomandarsi nei frangenti pericolosi e a cui porgere i frutti delle proprie vittorie, don Chisciotte decise che la sua dama fosse una giovane contadina «di aspetto avvenente», che si chiamava Aldonza Lorenzo, nativa del vicino paesello del Toboso. Ma il nome di questa donna era d'una volgarità intollerabile, al punto che circolava il proverbio «A falta de moza, buena es Aldonza» («In mancanza di donne, va bene anche Aldonza»), e la protagonista di *La lozana andaluza*, opera celestinesca di Francisco Delicado, che così si chiamava, mutò il proprio nome nel suo anagramma Lozana. Don Chisciotte, che tempo prima era stato anche innamorato di Aldonza Lorenzo, nonostante non fosse mai arrivato a esternarle i propri sentimenti, la converte ora nella sua «dama» dandole il nome di Dulcinea del Toboso. E occorre rammentare che in *Los diez libros de fortuna de amor* del sardo Antonio Lo Frasso, romanzo conosciuto da Cervantes, appaiono un pastore di nome Dulcineo e una pastorella detta Dulcina. Vedremo poi la sottile arte con la quale Cervantes tratta questo personaggio femminile, che mai si affaccia alle pagine del *Chisciotte*.

Così termina il primo capitolo del romanzo, eccellente e indovinata presentazione del protagonista in cui l'autore ha fornito ai suoi lettori i dati sufficienti affinché comprendano il suo iniziale proposito: la satira e la parodia di un genere letterario in voga, i libri di cavalleria. L'*hidalguito* della Mancia è diventato pazzo a causa di un'autentica intossicazione letteraria e la sua follia lo ha portato a una difficoltà di convivenza con il suo ambiente e il suo tempo. Convinto che le avventure cavalleresche siano ancora fatidiche, a loro ha adattato il suo nome, quello del suo cavallo e della giovane contadina che ha trasfigurato in una ecelsa dama.

12. *Don Chisciotte nella terra del «rubicondo Apollo»*.

Con l'ideale di giustizia ed equità della cavalleria medievale («offese che egli pensava di cancellare, i torti da raddrizzare, gli errori da correggere, gli abusi da lenire e i conti da saldare», I, 2), don Chisciotte esce dalla porta del cortile di casa sua in una calda mattina di luglio, non visto da nessuno, e inizia il suo vagabondare a cavallo di Ronzinate. Va senza una meta fissa, come i cavalieri erranti dei romanzi, e parlando tra sé e sé in modo ampolloso, altisonante e zeppo di arcaismi. Sogna la sua futura gloria e lo storico che nei tempi a venire scriverà delle sue imprese, e la sua immaginazione gli detta le parole con cui verrà narrata la sua prima uscita:

Aveva appena il rubicondo Apollo steso sulla faccia dell'ampia e spaziosa terra i fili d'oro dei suoi bei capelli, i piccoli e variopinti uccelletti dalle lingue d'arpa avevano appena con dolce e melliflua armonia salutato l'arrivo della rosea aurora che, lasciato il molle letto del geloso marito, da porte e balconi del maneggio orizzonte si mostrava ai mortali, allorché il famoso cavaliere don Chisciotte della Mancia, disertando le oziose piume, salì sul suo leggendario cavallo Ronzinate, e cominciò a camminare per l'antico e ben noto territorio di Montiel (I, 2).

Il lettore d'oggi deve stare molto attento quando nel *Chisciotte* incontra passi simili, come nel caso di questa descrizione dell'alba, dato che più d'uno si è ingannato. Le righe che abbiamo appena letto sono state indicate come «modello di prosa», e non è mancato chi le abbia ammirate come tali. È un errore gravissimo, e Cervantes avrebbe riso a crepapelle se avesse potuto vedere qualcuno prendere seriamente questo passaggio, dato che lo scrisse con il delibero proposito di burlarsi dei libri di cavalleria e di parodiare il loro stile altisonante. La prova sta nel fatto che in alcuni di quei libri troviamo descrizioni assai simili, *ma scritte seriamente*, come quella dell'alba nel *Belianis de Grecia*:

Quando da Oriente lo splendente Apollo mostra a noi il suo volto, e gli uccellini cinguettanti fan festa alle fresche verzure cantando soavemente, e mostrando la gran diversità e dolcezza e soavità delle loro melodiche lingue [...] (II, 43).

Il lettore del secolo XVII, sapendo che questo era lo stile peculiare di alcuni libri di cavalleria, captava all'istante l'intenzione parodistica di Cervantes nel passaggio «Aveva appena il rubicondo Apollo...», che, teniamone conto, viene posto in bocca a don Chisciotte, il quale, intossicato da questo stile di prosa, lo giudica ammirevole, mentre Cervantes, satirizzandolo, lo condanna duramente. Sottolineiamo, inoltre, che il *Chisciotte* è, innanzi tutto, un libro fatto per essere gustato da intenditori, che sappiano capire nel giusto modo le intenzioni dell'autore.

13. *Don Chisciotte investito cavaliere.*

Appena don Chisciotte ha abbandonato il suo paese si rende conto «che non era mai stato armato cavaliere», e si propone di ricevere l'ordine cavalleresco alla prima occasione gli si presenti. Verso sera, dopo aver vagato per un giorno in zone spopolate, giunge a un'osteria o locanda che la sua mente trasforma in un castello. Cervantes mostra qui uno degli aspetti della malattia mentale del protagonista, che consiste nell'adattare la realtà, di solito volgare e corrente, alla sua esaltata fantasia letteraria. I sensi lo ingannano e trasformano la realtà in accordo alla sua idea fissa o monomania: due giovani donne di bassissima condizione che stavano sulla porta della locanda (la Tolosa e la Mugnaia) le immagina essere «due belle donzelle o due dame squisite», e il suono del corno di un porcaro gli pare il suono della tromba di un nano che annuncia il suo arrivo agli abitanti del castello. Don Chisciotte, convinto che il locandiere, o proprietario di quell'infima locanda, sia il castellano di ciò che lui crede essere un castello, gli chiede di armarlo cavaliere, e quello, uomo imbroglione e astuto, accetta per evitare questioni – che poi ci saranno – e per prendersi gioco di quel matto stravagante.

E in effetti, quella notte, attraverso una grottesca imitazione della sacra cerimonia della veglia delle armi, il locandiere si presta alla farsa di armare cavaliere don Chisciotte. La più nobile e alta delle cerimonie religiose dell'investitura a cavaliere viene qui ridotta e sminuita a burla

grossolana e miserabile. Il locandiere, facendosi veder leggere le orazioni da un libro «su cui segnava la paglia e la biada che dava ai mulattieri», dà a don Chisciotte con la sua spada «una bella piattonata sulle spalle». La Tolosa gli cinge la spada e la Mugnaia gli calza lo sprone, così come facevano le nobili dame nelle cerimonie cavalleresche.

In questo episodio vi è un'evidente e diafana parodia delle cerimonie solenni che abbondano nei libri di cavalleria ove l'eroe viene armato cavaliere in tutta serietà e col massimo fervore religioso. Ma qui vi è pure la chiave del fondamentale equivoco su cui si basa il *Chisciotte*, in quanto si mette bene in chiaro che il protagonista del romanzo non è mai stato cavaliere, cosa che percepivano chiaramente i lettori del secolo XVII. In questo caso l'antica legislazione spagnola è assai chiara ed esplicita. Nella legge XII, titolo XXI, della Seconda delle *Partidas* di re Alfonso X il Saggio, così si stabilisce: «E non può essere cavaliere colui il quale venga armato cavaliere per scherno. E questo può essere di tre tipi: il primo, quando chi arma cavaliere non abbia il potere di farlo; il secondo, quando chi viene armato non lo possa essere per le ragioni dette prima [tra queste ragioni si è detto che non può essere cavaliere «chi è pazzo» e nemmeno «chi è povero»], il terzo motivo quando anche chi avesse diritto a essere ordinato cavaliere venisse ordinato per burla [...] E per finire venne anticamente stabilito per diritto che chi volesse schernire una cosa così nobile come la cavalleria, che ne rimanesse schernito lui stesso, e che non potesse divenire cavaliere».

Abbiamo già visto che don Chisciotte venne armato cavaliere «per burla», come dimostra ampiamente l'episodio commentato, in cui il locandiere che gli diede la piattonata non aveva «il potere di farlo» e con i suoi scherzi non faceva altro che schernire «una cosa così nobile come la cavalleria». Don Chisciotte inoltre era escluso dall'accesso alla cavalleria per la seconda impossibilità indicata dalla legge, in quanto inadatto perché matto e povero. E si tenga conto che nella seconda parte del romanzo la nipote del protagonista gli dirà: «Lei sa tanto, signor zio, che se in qualche circostanza ce ne fosse bisogno, potrebbe benissimo salire sul pulpito o andare a predicare per le vie, e con

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 Pígalión, 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. Cotarelo 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.

EL AGRAVIO SATISFECHO DE CASTILLO SOLÓRZANO: LA CONSTRUCCIÓN DEL COMEDIÓGRAFO ENTRE *CAPTATIO* *BENEVOLENTIAE* E HIBRIDISMO LITERARIO

ANDREA BRESADOLA (Università di Macerata)

andrea.bresadola@unimc.it

1. La encrucijada valenciana

En un lapso que va desde finales de los años veinte a la primera mitad de la década siguiente, Castillo Solórzano publicó en Valencia tres volúmenes decisivos tanto para su evolución poética como su consolidación en el campo literario: *El Lisardo enamorado* (1629), *Huerta de Valencia* (1629) y *Fiestas del jardín* (1634)¹. Sin embargo, el vínculo con la ciudad del Turia había empezado antes fundamentándose en una combinación de motivos personales y políticos: de allí eran oriundos sus padres y, sobre todo, dos de sus mecenas ejercieron el mayor cargo ciudadano, el de virrey. El primero fue Juan Alfonso Pimentel de Herrera y Quiñones, VII conde de Benavente, que lució ese título desde 1598 hasta 1602 y del que Castillo, 18 años más tarde, sería gentilhombre de cámara. Más importante para la fortuna del tordesillano fue el siguiente, Luis Fajardo, IV Marqués de los Vélez y Molina, que sirvió en calidad de maestresala desde 1627. El marqués fue nombrado virrey por Felipe IV al año sucesivo, y Castillo debió de acompañar a su protector cuando «entró en la capital el domingo 2 de enero de 1628» (Vázquez de Prada) para establecerse en la corte valenciana².

En sus peregrinaciones fuera de Madrid, el ingenio pucelano siempre supo adaptar su producción al momento y el contexto en el que se movía, demostrando una gran habilidad para complacer, a los poderosos, la élite culta local y las expectativas del público. Una estrategia que refinó precisamente en su estancia valenciana, donde no tardó en comprender que su fortuna literaria corría pareja al destino político de su mecenas. Así, intentó lograr el amparo de las instituciones de la ciudad, consciente de que, incluso las ajenas a la república de las letras, podían favorecer su escalada en el mundo editorial (Collantes Sánchez; Özmen y Ruiz Pérez, 2019; Bresadola, 2024). El primer paso se

¹ En el medio, entre 1631 y 1633, imprimió en Barcelona cuatro obras más (*Noches de placer*, *Las harpías en Madrid*, *La niña de los embustes* y *Los amantes andaluces*), mientras que en 1635 vio la luz su último libro valenciano, el *Sagrario de Valencia*.

² Como advirtió Blanco Campos (2020: 201) había una estrecha relación entre los dos nobles: «se da la circunstancia [...] de que ambos linajes están muy emparentados, siendo Luis Fajardo y Juan Pimentel medio hermanos por parte de madre».

cifró en granjearse los favores de los círculos poéticos, participando en alguna academia de la ciudad (King, 1963: 127-128).

Los preliminares de los primeros libros impresos en Valencia representan, en parte, la puesta en práctica de sus maniobras en este sentido. En primer lugar, la inclusión de versos laudatorios tiene un dúplice objetivo: manifiestan, por un lado, su fama como autor reconocido e integrado en la academia del virreino y, por otro, homenajean a varios poetas locales. Por eso, en su estreno valenciano se encuentran once poemas, siendo el volumen de todo su acervo en el que aparecen más composiciones. Ocho poemas figuran en el sucesivo la *Huerta*, un libro en el que la *captatio benevolentiae* a la ciudad que le hospedaba se hace aún más explícita, contaminando otras secciones paratextuales, prolongándose al marco, a la estructura del volumen y sus partes.

2. La *Huerta de Valencia*: panegírico y *varietas*

Castillo ofrecía su primer tributo a la ciudad en el paratexto más importante, el nombre que dio a su obra, que, a la vez, adelantaba su contenido misceláneo. El título completo, pues, reza: *Prosas y versos en las Academias della*. Para Rubio Árbuez (2017: 49), pudo ser el impresor Sorolla quien lo sugirió porque:

debió parecerle no suficientemente atractivo el ya deíctico título puesto por Castillo, por lo que 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.

La dedicatoria en el frontispicio a Pedro Fajardo, hijo de su protector, iba más allá, prosiguiendo la alabanza en un terreno político:

Al excelentísimo señor don Pedro Fajardo, mi señor, marqués de Molina, primogénito del excelentísimo señor don Luis Fajardo Requesens y Zúñiga, mi señor, marqués de los Vélez y Martorell, adelantado mayor del reino de Murcia, virrey y capitán general del reino de Valencia. Por don Alonso de Castillo Solórzano, maestresala de su casa (Castillo Solórzano, 1629: 1r)³.

En pocas líneas, Castillo repetía dos veces el posesivo «mi» delante de «señor», apelativo que atribuía tanto a su mecenas como a su primogénito y reivindicando también su papel de «maestresala de su

³ Aunque exista una edición moderna de la *Huerta* (al cuidado de Eduardo Juliá Martínez: Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1944, pp. 226-322), en todas las citas ofrecemos nuestra transcripción del impreso de 1629, modernizando la grafía según las reglas académicas actuales.

casa». De esta forma podía obsequiar a la familia y contemporáneamente enfatizar su proximidad con el representante de la Corona en Valencia⁴.

En el marco narrativo, Castillo continúa en su propósito de halagar la ciudad para atraer al que presume su nuevo público. La obra se abre con el clásico tópico del *encomium urbis* (Ramajo Caño, 2003). La larga descripción ocupa todas las 17 líneas de la primera hoja, prosiguiendo con otra en la siguiente y empieza con una definición repleta de adjetivos grandilocuentes: «Valencia, insigne ciudad de la Europa, metrópoli de las del famoso reino valenciano, ganado de poder de infieles por el invicto, magnánimo y gran conquistador, el rey don Jaime...» (Castillo Solórzano, 1629: [f. 1r] y véase Albert, 2019: 115-116). Utilizando el mismo esquema y fórmulas que tantas veces repitió casi sin variaciones en su producción en prosa (Dunn, 1952: 49-50), Castillo destaca a continuación la presencia de «sutiles y agudos ingenios», sus lugares sagrados y belleza, debida a la «eterna primavera». Además, aprovecha para añadir otra celebración a la «Academia famosa y universal de todas ciencias»⁵. A continuación, se cuenta que cinco caballeros abandonan la ciudad y, por el camino del Grao, se dirigen en coche a la costa a contemplar el esplendor del mar. Como ha detallado Albert (116) se trata de otro guiño al supuesto destinatario del libro:

la variedad de disciplinas y profesiones [de los cinco] parece señalar más bien a un grupo de burgueses socialmente establecidos que limitan sus inclinaciones literarias al *otium cum litteris*, ofreciendo con ello un modelo de identificación para los lectores de Castillo Solórzano pertenecientes, sin duda, al estrato social que Nieves Romero-Díaz llama la «nueva nobleza».

El caballero «de más edad», don Leonardo, para pasar las vacaciones propone un «gustoso entretenimiento»: la creación de una ficticia academia, llamada a organizar «cinco divertimentos». Durante cinco días, uno de sus miembros será el encargado de la celebración en sus pertenencias:

el que tuviere la fiesta en su alquería esté obligado a dar a los asuntos, quedándose con el trabajo, de más a más, de escribir una novela o referirla de memoria, procurando que tenga su moralidad porque se saque provecho de su artificio. Tras de esto, por remate de la fiesta, traeremos quien antes y después la alegre con la música, para que se diviertan más los convidados que a ello concurrieren ([f. 3v]).

⁴ La misma función política se advierte en la primera obra barcelonesa: las *Noches de placer*. Castillo dedicó cada uno de los relatos del volumen a una destacada figura de la media nobleza valenciana, emblemas de lealtad hacia las fuerzas vivas de la corte madrileña, y, entonces, de manera implícita, a su mecenas, en contraste con los empujes centrífugos de otros sectores de la alta aristocracia (Cayuela y Gandoulphe, 1999: 94 y ss).

⁵ También en *Fiestas del jardín* el marco empieza con una perífrasis encomiástica que guarda enormes parecidos con la de la *Huerta*, a partir del comienzo: «Valencia, metrópoli del valenciano reino...» (Castillo Solórzano, 2019: 89). Sin embargo, la descripción es más reducida, ni se menciona la academia, como si a esta altura ya no fuera tan urgente un directo homenaje.

El último encargado de los festejos es el joven don Guillén, que junta en su figura la erudición y la excelencia en las disciplinas más refinadas, siendo estudiante de «Artes y Filosofía» e incomparable poeta y músico. Anuncia que no va a exponer una novela:

como por ser varia se llama hermosa la naturaleza, he querido que esta fiesta lo sea de las que ha visto tan discreto auditorio, pues, en lugar de la novela que me tocaba decir, les quiero divertir con una comedia que he escrito. Esta representará la compañía que asiste aquí tan aplaudida de esta ciudad (276).

Su propuesta –que remite al tópico de ascendencia clásica que la variedad de la naturaleza multiforme es garante de su hermosura (Egido, 1987: 94)– le permite a Castillo incorporar en el volumen una obra teatral. Se completa así la estructura múltiple, que ambiciona a representar el festejo barroco en su mayor idealización (Palomo, 1976: 51; Festini, 2019: 54). Al *novellare* –actividad que singulariza un ámbito selecto, a imitación de Boccaccio, Castiglione y las cortes italianas– se junta la música que abre cada jornada, los versos de vario género que la rematan y, finalmente, una comedia, *El agravio satisfecho*. La interpreta, en la ficción, una compañía valenciana, otro obsequio a la vida cultural de la ciudad.

Con esta combinación de tipos literarios, Castillo, en palabras de Rubio Árbuez (56) «busca, sobre todo, la aprobación de los lectores, con una obra total donde pueden encontrar todo aquello que el mercado editorial les ofrece». El libro es, entonces, el punto de convergencia entre una precisa exigencia comercial y las aspiraciones del autor, que en esa fase quiere enriquecer el abanico de géneros ensayados, como ilustra su trayectoria editorial (González Ramírez, 2019: 41-42). Su debut fuera de la poesía, *Tardes entretenidas* (1625), solo incluía seis novelas cortas, pero dos años después, en *Tiempo de regocijo*, incorporaba por primera vez una pieza teatral breve, un entremés. Tras la *Huerta*, verdadero punto de inflexión de su recorrido, fue incrementando las obras dramáticas, que alcanzaron su cenit en *Fiestas del jardín*, donde se roza el equilibrio entre prosa y teatro: 3 comedias frente a 4 novelas. Paralelamente, el que hasta finales de los años veinte se conocía solo como novelista y poeta, empezó a exhibir en los preliminares la imagen de exitoso autor teatral. En la carta introductoria de *Fiestas del jardín* enfatizó así su fama, proclamando que: «las comedias ya han granjeado aplausos en los teatros de España, representadas de Morales, el Valenciano, y Avendaño, autores conocidos» (Castillo Solórzano, 2019: 87 y véanse Monzó Ribes y Blanco Campos, 2022: 420 y ss.). Aunque no hay pruebas de que corresponda a verdad, la orgullosa afirmación es parte de una calculada estrategia para autopromocionarse como autor aclamado en todos los ámbitos⁶.

⁶ Solo una de las comedias que se le atribuyen, la *Victoria de Nördlingen*, se editó como suelta, mientras que las otras salieron en volumen: un dato que podría sugerir que no tuvieron una intensa vida en las tablas.

Sin embargo, después de la última miscelánea valenciana, la curva de las piezas dramáticas descendió y solo vieron la luz en volumen dos comedias más: *El mayorazgo figura* (*Los alivios de Casandra*, 1640) y *La torre de Florisbella* (*Sala de Recreación*, 1648, probablemente póstuma). Para interpretar este giro es necesario enfocar el contexto histórico y las vicisitudes del escritor y sus protectores, recordando que su obra también obedece «a expectativas vitales concretas –y quizás frustradas– que aconsejaban un determinado género de escritura» (Arredondo, 2006: 36-37). Por un lado, durante los últimos años de su producción, su deseo de ganarse una fama como autor de género alto le llevó a dedicarse con mayor esmero a otros territorios literarios, abandonando una forma considerada baja como el teatro. Por otro, el declive de don Pedro Fajardo –responsable de la derrota de las tropas de la Corona en la Guerra de los Segadores (1640)– supuso un alejamiento de Castillo de la vida cultural, las cortes, los centros de poder y los cenáculos literarios que tan provechosamente frecuentó en la etapa valenciana. Una condición de aislamiento que contribuyó a hacerle abandonar el teatro, el género que más necesitaba de infraestructuras, así como de una vasta apreciación en la sociedad.

3. *El agravio satisfecho*: catálogo de géneros

La variedad que caracteriza la *Huerta* se extiende a los «divertimientos» que la componen y, sobre todo, a la comedia que nos ocupa. Castillo toma el asunto central de la novela cervantina *La fuerza de la sangre*: la violación de una doncella (doña María) por parte de un caballero (don Juan), el viaje a Italia del joven, su redención y las bodas finales (véanse Vaiopoulos, 2003; Escudero Baztán, 2013; Martín González, 2023). A ese núcleo temático se asocia una multiplicidad de pequeñas secuencias ajenas a los avatares de los dos protagonistas, un muestrario de géneros distintos que pueden leerse como digresiones casi independientes.

Son llamativos en este sentido los 26 versos de alabanza a Juan Alfonso Pimentel de Herrera y Quiñones y su hijo, Juan Pimentel de Zúñiga y Requesens. La celebración de dos aristócratas, que nada tienen que ver con los acontecimientos de la comedia, cobra un evidente significado metateatral. Probablemente, el autor la colocó en un lugar significativo como el comienzo de la segunda jornada. Alargando la estrategia de los preliminares y de la *cornice*, Castillo quiere agasajar al virrey de Valencia, que, recordamos, fue su protector. Aprovecha así para agregar, en una comedia ambientada entre Sevilla e Italia, otra mención honorífica a la ciudad en la que residía y que se había convertido en el centro de su actividad⁷:

⁷ Además de la citada edición de Juliá (165-273), para la comedia contamos con otras dos: *El agravio satisfecho*, *Publicaciones Cervantinas*, VI, Barcelona, Imprenta Escuela de la Casa Provincial de Caridad, 1943 y Blanco Campos (2022: 165-273). Sin embargo, ofrecemos nuestra transcripción de la princeps, tal y como aparecerá en la edición crítica que estamos preparando. Para simplificar la lectura, y puesto que en el impreso de 1629 solo las 104 páginas de la comedia no están numeradas, nos limitamos a indicar el número de los versos.

DON VICENTE	Es superior la prudencia del Conde de Benavente; no ha tenido el gran Filipo más cuerdo gobernador en Nápoles.
DON JUAN	Gran valor tiene.
DON VICENTE	A muchos le anticipó.
DON JUAN	El valor y la experiencia partes envidiadas son en el conde.
DON VICENTE	Su opinión esforzó cuando a Valencia se vino a casar el rey, donde se mostró su caudal, siendo en gastos liberal, que era allí entonces virrey.
DON JUAN	Bizarros hijos le ha dado Dios.
DON VICENTE	Puede el señor don Juan, por bizarro y por galán, ser el primero llamado.
DON JUAN	¡Qué afable con todos es!
DON VICENTE	Está muy bien recibido.
DON JUAN	De todo el reino es querido.
DON VICENTE	Bien lo merece el marqués.
DON JUAN	Bien puede estimar el rey hoy a cuatro Pimenteles, que son el terror de infieles, la defensa de su ley.

(vv. 910-935)

Castillo ficcionaliza a los nobles de la misma manera convencional con la que delinea los protagonistas de sus novelas cortesanas o de los marcos narrativos. Pero también calcó los tópicos de otro modelo familiar: las dedicatorias, una sección preliminar a la que tanta importancia simbólica

y política atribuía. Empieza con el repaso de los cargos y las etapas políticas de Juan Alfonso («Conde de Benavente», «gobernador de Nápoles», «virrey de Valencia») pasando a enumerar sus incomparables cualidades, que responden al paradigma del sabio hombre maduro: la prudencia, la cordura, el «valor», la «experiencia», el «caudal», la liberalidad, la fama («su opinión / esforzó»), su primacía con respecto a los demás («a muchos le anticipó») y la envidia que despertó. De don Juan se indica el título de marqués de Villar de Grajaneros y se enaltecen la afabilidad, la benevolencia «de todo el reino» y las virtudes, que trazan el arquetipo de joven caballero («bizarro» y «galán»). Finalmente, el encomio afecta a otros tres hijos, celebrando su ardor en defensa de la fe⁸. De toda la dinastía, Castillo pone de relieve el rasgo político que siempre le pareció necesario e imprescindible: el fuerte vínculo con la Corona, sintetizado por la liberalidad del conde en un acontecimiento tan importante para Valencia como las bodas celebradas el 18 de abril de 1599 entre Felipe III y Margarita de Austria-Estiria en la catedral de Santa María. Para el espectador/lector tenía que ser evidente el nexo entre esta «criptodedicatoria» y la situación de treinta años después: la fidelidad del actual virrey, su mecenas, con el poder central encarnado por el Rey Planeta.

Hay otros fragmentos de este talante en los que se interrumpe el desarrollo dramático en los que una mezcla de razones políticas y morales parecen prioritarias. A través del sabio don Bernardo, padre de María, Castillo dedican dos *laudes urbis* a Zaragoza, otra ciudad que no es telón de fondo de ninguna escena. En la primera observamos la acostumbrada acumulación de alabanzas estereotipadas que incluyen una nueva proclamación de «lealtad» hacia el poder central: «En la gran ciudad que baña / con sus cristales el Ebro, / patria de ingenios agudos [...] / en esta ciudad insigne, / leal cabeza de un reino / que ilustraron reyes tantos...» (vv. 1596-1611). La segunda le brinda la oportunidad para esparcir conceptos morales sobre la auténtica nobleza de sangre y sus atributos, que tienen que sobreponerse a los vaivenes de la fortuna (vv. 1158-1167):

¡Oh, Zaragoza!
Que el noble en ti sus preeminencias goza,
no porque la fortuna a pobre estado
traiga al noble, la plebe desestima,
que de la misma suerte es respetado
que el rico, que con fausto se sublima.
Por el vestido, pobre o desgarrado,

⁸ No es fácil establecer a ciencia cierta a quién se refiere Castillo, puesto que el conde de Benavente tuvo un total de 16 hijos. Podemos suponer que aluda a Diego y Jerónimo, que en 1606 participaron en una batalla naval contra los corsarios musulmanes en la ciudad de Durrës guiada por el marqués Álvaro II de Bazán. Y, finalmente, a Alonso Pimentel de Zúñiga, caballero de la Orden de Santiago.

el noble nunca pierde honor y estima,
que, como se respeta la nobleza,
jamás la dislustró la vil pobreza.

También en otras ocasiones la comedia cumple con las intenciones expresadas por don Leonardo de «sacar provecho de su artificio» a través de advertencias o apostillas más amplias con pocas o nulas conexiones con la trama. Entre estas, la repetición, aunque ajena a la trama, del trillado tópico del «menosprecio de corte y alabanza de aldea», tan explotado en la narrativa de Castillo (Giorgi, 2012: 16-18):

DON JUAN	¿Qué hay de corte?
DON LUIS	Que es crueldad seguir una pretensión.
DON JUAN	Bien cansada es la facción.
DON LUIS	No hay amigos, no hay verdad, los gastos son demasiados, el cansancio sin medida: todo, al fin, penosa vida. (vv. 215-221)

Sobre todo por boca de don Bernardo leemos largas tiradas sobre cuestiones morales que reproducen algunas características de un género muy en boga en la edad áurea: los sermones sagrados o fúnebres. El Barba se expresa a menudo con exclamaciones de carácter sentencioso (por ejemplo: «¡Ah, vejez cansada y triste», v. 804; «¡Venga la muerte, pues es / fin de infinitos naufragios» vv. 812-813) o invocaciones al Cielo (como: «Espíritus divinos: / ¡dejad, dejad las célicas mansiones / y asientos cristalinos! / ¡Dadme consuelo en tantas aflicciones!», vv. 413-416; «¡Sabe el Cielo soberano / lo que me arrepiento de ello!», vv. 1517-1518; «Gracias os doy, Cielo santo», v. 1553). A imitación de los predicadores barrocos, también hay apelaciones a un objeto presente en la escena para involucrar al oyente, como cuando menciona enfáticamente la cadena:

En este reliquiario
está la efigie divina,
de la que Dios quiso tanto
que la hizo Madre suya;
y miro en este otro lado
la resurrección de Cristo [...]

Triunfante, Señor, te miro
de la muerte, y que en el caos,
que ya es centro de precitos
descerrajas sus candados:
¡resucita mi honor muerto!
(vv. 829-848).

El apremiante afán de ejemplaridad también se traduce en la inserción de episodios con la función de *exempla*. Véase el de un alguacil y dos corchetes, que salen solo para relatar una historieta de 23 versos (vv. 449-471), «un bravo caso» que les ha sucedido: una mujer intentó sobornarles para ocultar una relación ilícita. La lectura edificante tiene que ser explícita, y así uno de los «ministros» afirma que no se ha dejado corromper por la dama porque «recto hago mi oficio y juego limpio» (v. 455).

Por el contrario, otras adiciones apuntan a la risa del público. La comedia empieza con unos compañeros del protagonista –Carranza, don Luis y don Carlos– recordando algunas damas y un caballero, El Granadino. El pasaje rememora, en clave burlesca, el tópico del «¿ubi sunt?»: «¿Qué se hizo aquella dama...» (v. 21)? De esta forma se adelanta, *in absentia*, la figura de don Juan y su falta de escrúpulos morales. Pero el incipit también es pretexto para un desfile de retratos grotescos y blancos habituales de la literatura satírica barroca: la prostituta, la vieja, el casado o la dama codiciosa, El gracioso Gastón cierra la escena con el que podemos definir un festivo cuentecillo sobre otro «casado»: «Un amigo preguntó / a otro que era casado / si era bueno aquel estado, / y el casado respondió: / “El consorcio el primer día...» (vv. 183-198). Castillo demuestra su aprendizaje en el mundillo académico madrileño que frecuentó a principio de los años veinte que acabó en los versos jocosos de su *Donaires del Parnaso*. Asimismo, emula una pieza introductoria del espectáculo teatral, los entremeses y, más en concreto, los que Huerta Calvo (2001: 92) llamó «revista de personajes» o «procesión de figuras» donde hay «desfile de personajes estereotipados [...] ante otro, que cumple la función de juez o de árbitro, dictador de sentencias y calificaciones diversas sobre los defectos o las manías de aquellos, poniendo así de manifiesto su lado ridículo». Un papel que en la comedia cobra el gracioso, incrementando el espíritu farsesco de la escena.

Las intervenciones cómicas son más numerosas en la segunda y la tercera jornada, al intensificarse la presencia del mismo Gastón (Blanco Campos, 2022: 49). Desaparece también la tibia relación con el tema de la comedia (los amoríos juveniles y las bodas) del incipit. En cambio, asistimos a verdaderos paréntesis cómicos, como el diálogo del gracioso (con don Bernardo, aquí en el papel de divertido árbitro-comentador) con Calatayud, viejo escudero que encarna el prototipo del *turpe senilis amor*. La larga escena (147 versos, vv. 2516-2683) emula los caracteres de la sátira

contra otras figuras tan frecuentes en el género, como los potrosos, los viejos que se tiñen la barba para aparentar ser jóvenes y los malos poetas.

3.1 Una comedia de historias contadas

El catálogo de géneros literarios que apreciamos en la comedia casi siempre toma la forma de relatos y discursos. Pueden ser recuerdos del pasado o historias de personajes que, en la práctica totalidad de los casos, nunca vemos salir al tablado. Como en el incipit o en el diálogo entre los corchetes y el alguacil: las damas y galanes que evocan cobran vida solo en sus palabras. De la misma manera, en la segunda jornada, Gastón relata las vicisitudes de dos figuras más que no aparecen en el listado de «los personajes que hablan»: Julia Constancia, dama embozada (vv. 936-1021) y el caballero fanfarrón Octavio (vv. 1022-1077), otro tipo de larga tradición satírica: el «Lindo». Castillo en ese caso enlaza la historieta burlesca con una advertencia moral, siendo ese personaje símbolo de «una de las mayores preocupaciones de los autores españoles del siglo XVII [...]: lo que percibieron como una crisis generalizada de la hombría patria» (Sánchez Jiménez, 2015: 116). Tampoco vemos al hijo de doña María y don Juan, fruto de la violencia: sabemos de su nacimiento, de cómo y dónde se cría solo por el relato del villano que acude a la casa de don Bernardo para reclamar dinero (vv. 1198-1287).

En su larga rememoración (de 285 versos, es decir, una décima parte de toda la comedia, vv. 1596-1880) sobre su pasado, don Bernardo se centra también en las vicisitudes de su hijo don Vicente. La vida del joven resume lances usuales en los protagonistas de las novelas cortas: un delito de honor, el ocultamiento en un monasterio y la huida a Italia con una nueva identidad. En un juego típicamente barroco, el espectador/lector se convierte en un personaje más del marco, llamado a escuchar el relato como los de la ficticia alquería. Antes de empezar, el anciano apela a don Sebastián, padre de don Juan, pero los imperativos pueden interpretarse como aviso metateatral acercándose a las loas puestas a la cabeza del espectáculo teatral con la función de cautivar la atención del público: «Volved, señor, asentaos, / y la relación oiréis / de lo que saber queréis, / que en todo pienso agradaros [...]. Estadme atento» (vv. 1589-1596).

No es un caso aislado: a lo largo de toda la comedia abundan personajes que cuentan (o afirman que han contado o que tendrán que contar) sucesos que han protagonizado o que han llegado a sus oídos. Por eso, especialmente en la segunda parte, menudean verbos como «contar», «saber», «remitir» y menciones a «historias», «relaciones» o «casos», según ilustran estos ejemplos:

«Llegó el caso a mis oídos» (v. 1725); «el caso la referimos» (v. 1733); «se os hará relación larga» (v. 1930); «Sí, vamos, porque despacio / nos des de Nápoles cuenta, / y yo te la dé también / de las cosas de esta tierra (vv. 2191-2194)»; «¿Cómo supistes la historia / de la pasada desgracia? / De mi hermana la he sabido» (2700-2702); «De vuestra hermana sabréis /

cómo a mí pudo llegar» (vv. 2473-2474); «Sabréis despacio la historia» (v. 2491); «Hoy se la contó su hermana» (v. 2703); «y a mi hermana remitió / esta historia el declararla» (vv. 2758-2759); «mi hermana me contó el caso» (v. 2764); «El cómo es larga la historia» (v. 2834); «le daremos cuenta larga» (v. 2865).

En consecuencia, como destacó Martín González (197) «no es de extrañar que ninguna acción evidencie el cambio del que es objeto el personaje [don Juan] en la tercera jornada. En su lugar, serán sus parlamentos, sus diálogos con doña María los que dejen constancia de su progresión dramática». En efecto, también el núcleo de la comedia es un relato en boca de otros personajes. Al principio del segundo acto, don Juan todavía «anda muerto» (vv. 970-971) por una italiana de la que, según admite sardónicamente: «Nunca yo he tenido intento / de casar con esta dama: / galanteo solamente» (vv. 999-1001). No volvemos a verle, pero en la misma jornada aprendemos de su padre que ahora su actitud es tan diferente que se refiere a un «tiempo» pasado cuando burlaba a las doncellas y desafiaba a duelos a otros galanes:

DON SEBASTIÁN en Sevilla era el inquieto,
 el valiente y el fiero acuchillante,
 pensé que hiciera en Nápoles lo mismo;
 mas como supe que el mudar de tierra
 sus costumbres mudó [...];
 (vv. 1350-1354)

 que, como ya le conozco
 del tiempo que fue travieso...
 (vv. 1889-1890)

Su hermana Luisa nos advierte de manera aún más directa: «Transformación ha sido que me espanta» (v. 1359). La única señal de esa «transformación» se manifiesta a través de las palabras, cuando, en su reencuentro con doña María, el protagonista adopta el lenguaje codificado por el amor cortés según declara la misma dama, que comenta en aparte: «¡Qué bien lo sabe decir!» (v. 2444).

El relato de un personaje puede duplicarse y en dos momentos sucesivos escuchamos el mismo acontecimiento. Como el rapto y la violación que desencadenan el drama. Vemos el delito, antes, a través del diálogo de los dos personajes y, después, cuando, al volver a su casa, la doncella se lo relata al padre evocando sus puntos básicos: la agresión, que don Juan la vendió, que ella no quiso decir su nombre y, finalmente, que la dejó en su barrio. Las dos secuencias tienen evidentes parecidos, como ejemplifica el último pasaje:

DON JUAN

Ya en barrio del Duque estás;
no te descubras, mujer,
que la vida has de perder.
(vv. 472-474)

DOÑA MARÍA A DON BERNARDO

Pedile [...]
y que en el barrio del Duque
me ponga [...].
En el puesto me dejó
que le señalé, jurando
que si el rostro descubría
hasta que pasase un rato,
me había de quitar la vida.
(vv. 748-764)

Al referirlo don Bernardo a don Sebastián, el episodio o, mejor dicho, su relación, se triplica. Las similitudes con el primer relato de doña María llegan casi a calcos textuales en la descripción del *locus amoenus* convertido en escenario de la tragedia:

DOÑA MARÍA

las paredes fui tentando,
que adornaban colgaduras
de terciopelos bordados [...];
topé una ventana acaso [...].
Hallela con vidrieras [...].
Esto pude divisar
con el moverse los ramos
y el olor de los jazmines...
(vv. 697-722)

DON BERNARDO

Topó con una ventana
que cae a un jardín ameno,
cuyas vidrieras enlazan
los ramos de un jazmín fresco.
Las paredes de la pieza
adornaban terciopelos
con seda y oro bordados...
(vv. 1825-1831)

También otro suceso clave, el citado enamoramiento del caballero redimido, se multiplica. Al diálogo entre los dos amantes sigue un aparte del galán que lo rememora, a veces con idénticas palabras:

No os burléis,
que no son burlas ligeras
las que ya sufro callando,
que hacéis mal pagar burlando
(vv. 2383-2386)

burlose un rato conmigo,
y son burlas muy pesadas
a quien manifiesta veras
corresponderle con gracias.
(vv. 2736-2739)

En gran confusión
me dejáis...
(v. 2476)

En confusión me quedaron
sus equívocas palabras
(vv. 2760-2761)

DOÑA MARÍA
Memoria, con ella, os doy.
(v. 2487)

Díjome que por memoria,
cadena y agnus me daba.
(vv. 2756-2757)

Conclusiones

La estancia valenciana supuso para Castillo la unión de favorables coyunturas, coincidiendo el máximo esplendor político de su mecenas con el fervor cultural del virreino y, especialmente, del ambiente académico. Fue un momento propicio, sobre todo, para empezar a dedicarse al teatro. Por un lado, el entorno cortesano le proporcionaba un modelo de festejo global y, asimismo, le daba la oportunidad de representar comedias incluso de grande aparato (López Martínez, 2024: 15). Por otro, las demandas del mercado y la voluntad del pucelano de presentarse a su nuevo público como autor completo le estimularon a concebir un libro que fuera la suma de las artes y experiencias literarias. Todos estos impulsos confluyeron en la *Huerta*, que se clausura con su primera comedia.

El hecho de que *El agravio satisfecho* fue su debut en el campo teatral podría explicar algunas de sus faltas, que la mayoría de la crítica ha subrayado. Entre los juicios negativos recordamos el de González Amezúa y Mayo (1982: 228), que tildó la comedia de ser «floja, excesivamente arbitraria y de mucho menos valor que la del poeta valenciano [Guillén de Castro, *La fuerza de la sangre*]»; asimismo, Juliá Martínez (XXXVII) juzgó que «el desenlace está previsto, y aun cuando emplea situaciones agradables [...], pierden casi toda la eficacia, por la pérdida fundamental de la consistencia dramática de la acción o de la presencia de lo imprevisto». Finalmente, Arellano (1989: 26) la consideró paradigma de las escasas cualidades de Castillo que, «eminentemente novelista, no es, como dramaturgo, un ingenio especialmente dotado [...], *El agravio satisfecho* es ya reveladora en este sentido».

Esos defectos pueden achacarse, en primer lugar, a la repetición de escenas casi idénticas, que revelan la incapacidad del autor de llenar todos los tiempos dramáticos. Castillo, además, contradijo abiertamente el célebre aviso del *Arte nuevo* de Lope: «Adviértase que solo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica, / quiero decir inserta de otras cosas / que del primero intento se desvíen» (vv. 181-185). Por el contrario, compuso un híbrido que, más que englobar, engarza fragmentos distintos, que se configuran a menudo como relatos pronunciados por los personajes. Esta preeminencia del nivel verbal sobre la acción produce una comedia estática y carente de suspense. Es posible que el novel comediógrafo no controlase del todo los dispositivos propios del género y que, por tanto, prefiriese encomendarse a modelos que manejaba con más soltura, como las dedicatorias, los encomios, cuentecillos

festivos o moralizantes, el teatro breve, los *exempla*, la poesía jocosa o el sermón⁹. Pero, sobre todo, actuó una *imitatio sui*, acogiendo y repitiendo temas, situaciones y tópicos sacados de su copiosa creación en prosa, tanto que, en opinión de Juliá Martínez (XXVII), «constantemente se está escuchado como un eco de lo que se ha leído en las novelas». Otro elemento que, inevitablemente, acentúa la componente narrativa en detrimento del ritmo dramático.

Sin embargo, Castillo fue asimilando las técnicas teatrales, como demuestran las tres comedias incluidas en *Fiestas del jardín*, en las que consiguió mayor unidad y dinamismo gracias a complicaciones del hilo argumental (Fuentes Nieto, 2019: 24-25). Igualmente, se produjo un incremento del proceso osmótico entre los varios géneros que aparecen en sus libros: elementos dramáticos penetraran en su obra narrativa (Giorgi, 2014) y contagiaron –en el uso de la polimetría y de la dramatización de los diálogos– también la producción más alejada de las coordenadas de la ficción, como la epopeya hagiográfica (Baldissera, 2025).

El agravio satisfecho, en definitiva, supuso un aprendizaje para el tordesillano, testimonio de una fase en la que la inexperiencia de un escritor todavía anclado a las formas narrativas y la premura de señalar tanto su pertenencia política como su vínculo con el virreino perjudicaron, en parte, la eficacia dramática.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERT, Mechthild (2019). «De bachilleres y graduados: Alonso de Castillo Solórzano y la novela académica en el contexto del campo literario». *Criticón*, 135, pp. 113-129. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.6012>.

ARELLANO, Ignacio (1989). «Estudio». En Alonso de Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*. Barcelona: PPU, pp. 13-58.

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

⁹ No podemos descartar del todo que esta característica se deba también a otra razón: que la comedia naciese para la imprenta y no para su puesta en escena. Si fuera así, Castillo pensaría en complacer a un lector y no se preocuparía demasiado de otorgar vivacidad a la representación. Recordamos que, en opinión de algunos especialistas –a partir de Glenn y Very (1977)– todo el repertorio del tordesillano se concibió solo para la lectura.

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. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pumi.2015>.

BALDISSERA, Andrea (2025). «Forma, fuentes y modelos del *Patrón de Alcira* de Castillo Solórzano». *Bulletin of Spanish Studies*, 102, pp. 1-22.

BLANCO CAMPOS, Félix (2022). *Edición y estudio del teatro de Alonso de Castillo Solórzano*. Germán Vega García-Luengos (dir.) [tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid.

BRESADOLA, Andrea (2024). «Los paratextos de Castillo Solórzano: estrategias de promoción de un administrador de su pluma». En Ignacio García Aguilar y Rafael Bonilla Cerezo (coords.), *El discurso paratextual en la novela corta del Barroco*. Madrid: Sial, pp. 271-291.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (2019). *Fiestas del jardín* [1634]. Juan Luis Fuentes Nieto (ed.). Madrid: Sial.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1629). *La huerta de Valencia. Prosas y versos en las Academias della*. Valencia: Miguel Sorolla.

CAYUELA, Anne y Pascal GANDOULPHE (1999). «Littérature et pourvenir: dédicaces et dédicataires dans *Noches de placer*, d'Alonso Castillo Solórzano (1631)». *Bulletin Hispanique*, 101, 1, pp. 91-110. DOI: <https://doi.org/10.3406/hispa.1999.4995>.

COLLANTES SÁNCHEZ, Carlos, Emre ÖZMEN y Pedro RUIZ PÉREZ (2019). «La figuración autorial de Castillo Solórzano». *Criticón*, 135, pp. 5-27. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.5708>.

DUNN, Peter N. (1952). *Castillo Solórzano and the decline of Spanish Novel*. Oxford: Basil Blackwell.

EGIDO, Aurora (1987). «La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco». *Edad de Oro*, 6, pp. 79-114.

ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel (2013). «Reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre* de Cervantes». *Anales cervantinos*, 45, pp. 155-174. DOI: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2013.007>.

FESTINI, Patricia (2019). «Los “saraos entretenidos” de Castillo Solórzano: un recorrido por sus colecciones de novelas a la luz de un prólogo». *Criticón*, 135, pp. 49-63. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.5880>.

FUENTES NIETO, Juan Luis (2019). «Fiestas del jardín». En Alonso de Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*. Madrid: Sial.

GIORGI, Giulia (2014). «Técnicas e influencias teatrales en la narrativa breve de Alonso de Castillo Solórzano: el caso de las *Noches de placer*». *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7. <<https://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/77>> [Consulta: 6/02/2025].

GIORGI, Giulia (2013). «Introducción». En Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*: Madrid: Sial, pp. 9-65.

GLENN, Richard F., y Francis G. VERY (1977). «Introducción biográfica y crítica». En Alonso de Castillo Solórzano, *Sala de recreación*. Chapel Hill: Estudios de Hispanófila, pp. 11-33.

GONZÁLEZ AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1982). *Cervantes creador de la novela corta española*. Madrid: CSIC.

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. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.5772>.

HUERTA CALVO, Javier (2001). *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Laberinto.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo (1944). «Observaciones preliminares». En Alonso de Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las Academias de ella*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. VI-XL.

KING, Willard F. (1963). *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*. Madrid: [s.n.].

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2024). «Introducción». En Alonso de Castillo Solórzano, *La torre de Florisbella*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-torre-de-florisbella-1227298/>> [Consulta: 6/02/2025]

MARTÍN GONZÁLEZ, Pablo (2023). «La abrumadora conciencia de lo real: tres reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre*». *Revista de filología española*, 103, 1, pp. 183-207. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.2023.008>.

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. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11061-021-09718-1>.

PALOMO, Pilar (1976). *La novela cortesana. Forma y estructura*. Barcelona: Planeta.

RAMAJO CAÑO, Antonio (2003). «Notas sobre el tópico de “laudes” (alabanzas de lugares): algunas manifestaciones en la poesía áurea española». *Bulletin Hispanique*, 105, 1, pp. 99-118.

RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2017). «Huerta de Valencia: entre la colección de novelas y el cancionero de academia». *Edad de oro*, 36, pp. 45-58. DOI; <https://doi.org/10.15366/edadoro2017.36.003>.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2015). «Lope de Vega y los lindos: sátira y masculinidad en *De cosario a cosario*». *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, pp. 116-152. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.106>.

VAIOPOULOS, Katerina (2003). «La fuerza de la sangre en el teatro del Siglo de Oro». *Theatralia. Revista de poética del teatro*, 5, pp. 431-440.

VÁZQUEZ DE PRADA, Valentín. «Luis Fajardo de Requesens y Zúñiga». En Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* <<https://historia-hispanica.rah.es/biografias/16297-luis-fajardo-de-requesens-y-zuniga>> [Consulta: 6/02/2025].

La abrumadora conciencia de lo real: tres reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre**

The overwhelming awareness of reality: three dramatic rewritings of the Spanish Golden Age theater of *The Force of Blood*

Pablo Martín González

Universidad de Salamanca/IEMYRhd

pablomarting@usal.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4861-5894>

RESUMEN: *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes contó con tres reescrituras dramáticas a lo largo del siglo XVII: la homónima de Guillén de Castro (1625), *El agravio satisfecho* (1629) de Alonso de Castillo Solórzano, y *No hay cosa como callar* (1662) de Pedro Calderón de la Barca. Este trabajo propone un análisis estructural de la novela cervantina que nos permita determinar sus elementos constructivos y su relación con diversas configuraciones genológicas. En segundo lugar, revisaremos las modificaciones estructurales que las tres reescrituras operan sobre el esquema narrativo de Cervantes.

Palabras clave: Cervantes, Calderón, Novelas ejemplares, teatro de los Siglos de Oro.

ABSTRACT: Miguel de Cervantes' *The Force of Blood* had three dramatic rewritings throughout the XVII Century: Guillén de Castro's homonym piece (1625), Alonso de Castillo Solórzano's *El agravio satisfecho* (1629), and Pedro Calderón de la Barca's *No hay cosa como callar* (1662). This paper offers an structural analysis of the Cervantes's exemplary novel that would allow us to establish its constructive elements and its relation to several generic types. Secondly, we will study the structural modifications that these three comedies operate on Cervantes' narrative pattern.

Keywords: Cervantes, Calderón, Exemplary novels, Spanish Golden Age drama.

* Esta publicación es resultado del Proyecto de I+D+i *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración europea: la praxis lectorial, interpretativa y crítica* (PID2021-12435NB-I00), financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033 y los fondos FEDER, Una manera de hacer Europa.

CONSIDERACIONES PREVIAS

Aún está pendiente la tarea de elaborar una historia crítica de las reescrituras de las *Novelas ejemplares*. Acaso eclipsado por la ubicuidad del *Quijote*, no es este, ni mucho menos, un aspecto de la recepción de la obra del alcalaíno del que sus comentadores se hayan ocupado con prolijidad¹. Esto no deja de ser extraño dada la cantidad (y variedad) de testimonios con los que contamos, y que van de las obras teatrales derivadas a las segundas partes apócrifas; de las adaptaciones a otros idiomas a las prolongaciones; y, en fin, de las imitaciones serias a los pastiches. Testimonios suficientes, en definitiva, como para pergeñar una reconstrucción fiable de las lecturas de que han sido objeto las *Ejemplares* a lo largo de su dilatada vida editorial, “así de todas juntas como de cada una de por sí” (Cervantes, 1982: 64).

Entre las muchas obras derivadas de los relatos cervantinos que salieron a la luz a lo largo del siglo XVII, uno de los casos más interesantes (y menos estudiados) es el de *La fuerza de la sangre*, que cuenta con tres reescrituras dramáticas a lo largo de la centuria: la homónima de Guillén de Castro (1625), *El agravio satisfecho*, de Alonso de Castillo Solórzano (1629), y *No hay cosa como callar*, de Pedro Calderón de la Barca (1662). Tres comedias que, a nuestro juicio, resultan especialmente interesantes no tanto por sus méritos literarios (con la honrosa excepción calderoniana) como por las relaciones intertextuales que establecen las unas con las otras y, en última instancia, con el original cervantino.

A día de hoy, tan solo los trabajos de Vaiopoulos (2003, 2010a y 2010b) y Escudero Baztán (2013) se han aproximado a los procesos de reescritura de cada una de estas tres obras. No obstante, consideramos que conviene matizar algunos aspectos en torno a la importancia que en los tres textos alberga el original cervantino, si no como fuente principal, al menos sí como modelo parcial². Nuestra

¹ No contamos con un estudio de conjunto, pero sí con aproximaciones a algunas de las novelas por separado. Entre ellas, cabe destacar el estudio de Vaiopoulos (2010b) y el catálogo de obras de teatro derivadas de las *Ejemplares* que ofrece Jurado Santos (2005). No obstante, ambos trabajos están consagrados tan solo a las reescrituras dramáticas de las *Ejemplares*. Por otro lado, también contamos con análisis comparados que se ocupan de revisar las transposiciones, traducciones, adaptaciones o imitaciones de tal o cual novela cervantina, como los de Vaiopoulos (2008 y 2009), sobre dos obras teatrales derivadas de *La ilustre fregona* y *La señora Cornelia*, el de Madroñal (2011) acerca de la continuación en prosa del *Coloquio de los perros*, los de Escudero Baztán (2015 y 2018) que se ocupa de dos adaptaciones teatrales de *El celoso extremeño* y *Rinconete y Cortadillo*, y el de Berneiser (2018) sobre dos traducciones libres al francés del *Coloquio* y *La fuerza de la sangre*, por citar solo unas pocas referencias. Aunque parece evidente que este tema está empezando a despertar cierto interés entre los estudiosos, a día de hoy carecemos de un estudio sistematizado y unitario del conjunto de reescrituras y obras derivadas de las *Ejemplares*.

² Nos referimos, en especial, a las conclusiones de Baztán (2013), en las que aduce que la comedia de Solórzano tendría como hipotexto real la reescritura anterior de Guillén de Castro, en función, entre otras cosas del nombre del personaje principal, el estudiante Guillén. Mucho más razonable nos parece Vaiopoulos (2010^a), que relativiza esta coincidencia onomástica (y, por

propuesta no está dirigida, por tanto, a refutar sus conclusiones (que, en cualquier caso, se nos antojan de todo punto razonables), sino a matizarlas a través de 1) un análisis de la novela de Cervantes en clave estructural que nos permita identificar sus componentes fundamentales, y 2) un estudio de las relaciones intertextuales que las tres comedias establecen con el texto de Cervantes, con especial interés por la modificación de las funciones y atributos de los personajes principales y la amplificación o reducción de la acción dramática por medio de la inserción o supresión de incidentes en el esquema original cervantino.

ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE *LA FUERZA DE LA SANGRE*

El marbete de novela controvertida que ostenta *La fuerza de la sangre* no le debe tanto a su espinosa temática como a cuestiones puramente narratológicas. En este sentido, la crítica parece haber alcanzado una suerte de consenso con una lectura bimembre de la novela³. El relato constaría, entonces, de una sección A (rapto y violación de Leocadia por parte de Rodolfo y regreso de la joven a casa, donde refiere a sus padres el daño infligido a su cuerpo y, más significativamente, a su honra), que tradicionalmente se ha considerado realista, y en la que Cervantes habría empleado técnicas narrativas afines a las de la novela moderna; y de una sección B (accidente de Luisico, encuentro de Leocadia y doña Estefanía, y reconciliación entre la víctima y su agresor) organizada de acuerdo a formas más tradicionales como el romance, que dirigen el conflicto a un desenlace gobernado

extenso, la influencia de Guillén de Castro sobre Solórzano) calificándola de “juego intertextual para recordar al primer adaptador de *La fuerza de la sangre*” (2010a: 108). Aún más dispares serán sus conclusiones en torno a *No hay cosa como callar*. Vaiopoulos repone sobre la comedia calderoniana: “podría parecer posible establecer una relación intertextual entre las dos obras, pero sus divergencias son tan evidentes como para desechar la hipótesis de una transposición completa o parcial, o bien de una derivación. Y no sólo porque desaparece el tema de la fuerza de la sangre, es decir el presentimiento de consanguinidad [...], sino porque es aparente el respecto de la secuencia básica de la acción” (2010a: 230). A lo que Baztán aduce un aspecto que Vaiopoulos parece haber pasado por alto: la influencia de Castillo Solórzano en la versión de Calderón (2013: 168). En cualquier caso, y a pesar de las diferencias, es evidente que, tanto Vaiopoulos como Baztán, relativizan la importancia del texto cervantino en las reescrituras de Solórzano y, sobre todo, en la de Calderón.

³ Así consta en los principales estudios sobre la novela. Véase el análisis estructural de Piluso (1964), en el que secciona la novela en dos mitades divididas por el accidente de Luisico. Asimismo, Ruth el Saffar (1974) considerará que la primera parte de la novela está más próxima a la novela y la segunda al romance, una tesis que más recientemente han defendido Davis Vinel (1994), Aylward (1999) y Parker Aronson (1996), tres autores que coinciden en identificar esta duplicidad de estilos con un doble discurso cervantino no exento de ironía. Una excepción a la regla sería el trabajo de Selig (1973), en el que se propone dividir la novela en tres partes: “the abduction and rape of Leocadia, the fall and recovery of Luis, and the regaining of honor with the marriage of Leocadia to Rodolfo” (1973: 121), aunque, no obstante, considera el accidente de Luisico como un “transitional passage” (1973: 122).

por la noción de *justicia poética*. Si bien la crítica no ha dejado de insistir en que la novela, pese a sus contrastes, cuenta con un diseño simétrico, lo cierto es que, según esta lectura mayoritaria, *La fuerza de la sangre* estaría escindida en dos mitades articuladas sobre dos modos de fabular diametralmente opuestos⁴.

La división de la novela cervantina que proponen los estudiosos resulta difícilmente cuestionable y no albergamos la intención de refutarla. Sin embargo, creemos que, más allá de estos dos grandes hemisferios narrativos, *La fuerza de la sangre* es descomponible en una serie de motivos, elementos, secuencias y atributos de orden primario y secundario cuyo análisis revela una construcción más compleja de lo que la lectura bimembre del texto nos deja entrever⁵. Así pues, proponemos un estudio de las particularidades estructurales de la novela cervantina que atienda a categorías de menor rango que aquellas de las que suele ocuparse la crítica, a fin de 1) determinar las partes constitutivas del relato, 2) identificar las influencias que se entrecruzan en la novela y 3) estimar el grado de experimentación que Cervantes implementa sobre ciertas categorías particulares (motivos, estructuras, etc.) por medio de la dialéctica entre elementos variables e invariables y de su adscripción o no a ciertos valores constantes de determinadas tradiciones narrativas.

Nuestro primer cometido será, por tanto, reducir *La fuerza de la sangre* a sus principios estructurales básicos. En este sentido, podríamos esbozar un primer esquema de acuerdo con dos de las funciones esenciales que Vladimir Propp identificó en el cuento popular, a saber: las de *fechoría* y *carencia*⁶. No obstante, antes de señalar las partes constitutivas del texto, conviene aclarar que, pese a

⁴ Así lo expresa Gitlitz: “*La fuerza de la sangre*, at first glance one of the simples *Exemplary Novels*, typifies the Golden Age preoccupation with geometry and with artfully decorated architectural forms. Its plot relates two events accompanied by emotional crises —a rape and a reconciliation— separated by a hiatus of seven years in which Luisico, who is engendered as a result of the rape, grows up. It is remarkable how regularly Cervantes distributes the stuff of his novel —anecdotes, characters, descriptions, themes, and symbols— with almost perfect symmetry” (1981: 114). Asimismo, para profundizar en la simetría estructural de la novela, véanse los trabajos de Calcraft (1981), Murillo (1988), Lokos (1990) y Aylward (1999).

⁵ Con respecto a los elementos de orden primario y secundario, remitimos a Tinianov (1970: 111-132), que estudia las relaciones jerárquicas que se establecen entre las funciones de un texto a través de la interacción entre los elementos subordinantes (los factores constructivos) y los subordinados (correspondencia con elementos de distintas configuraciones genéricas).

⁶ Nunca está de más recordar que, tras efectuar una comparación de las partes constitutivas de diversos cuentos maravillosos, Propp descubrió ciertos «valores constantes y valores variables» (1977: 32) en todos ellos. Esto le llevó a colegir que, de un cuento a otro, “Lo que cambia son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos a partir de las funciones de los personajes” (1977: 32). Dos de estas funciones serán la fechoría que Propp identifica con un episodio genérico —“El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios” (1977: 42)—; y la carencia o, lo que es lo mismo, “algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo” (1977: 46).

tomar como referencia algunas de las funciones que aduce Propp en su disección del cuento maravilloso, consideramos, como el grueso de la crítica, que la ficción breve cervantina está más próxima a la novela corta que al cuento literario, aun cuando los límites entre estas dos modalidades siguen siendo difíciles de determinar en un plano estrictamente teórico⁷.

En efecto, las dos características fundamentales que suelen aducirse para delimitar el cuento como género literario (a saber: su brevedad y su coherencia a fin de mantener al lector “at the writer’s control” [Poe, 1965: 136]) resultan ligeramente insatisfactorias cuando se convocan para definir las *Ejemplares*. No tanto a cuenta de su brevedad, pues, en efecto, la extensión media de las novelas cervantinas era de unos ocho pliegos, y, de hecho, *La fuerza* es la segunda novela más concisa del volumen por detrás de *El casamiento engañoso*; sino por la muy abstracta cuestión de la coherencia o “true unity” (Poe, 1965: 136)⁸. Esta última observación, que se aleja de nuestro cometido principal, puede, no obstante, verse corroborada revisando la prosa cervantina a un nivel superficial, y comparando el vocabulario extensivo de las *Ejemplares* y la prolijidad de detalles de las tramas cervantinas; con la economía léxica y la concentración diegética del cuento.

En definitiva, y volviendo al asunto principal, nuestra decisión de tomar como punto de partida la terminología que Propp le aplicó al estudio del cuento, no está dirigida a discutir *La fuerza de la sangre* en términos genológicos. Tan solo supone el primer paso para estudiar el relato cervantino en cuanto combinación (heterogénea) de elementos propios de otros modos ficcionales⁹. Así las cosas,

⁷ Efectivamente, aún no parece haberse fijado de manera satisfactoria el alcance del género de la novela corta. Cabe remitir, no obstante, a los estudios de García Berrio (1973), Bonheim (1986) y Mann (1989). Para una perspectiva más general, en la que se tomen como modelo varios textos sin atender a las cuestiones de cronología, conviene acudir a Gronjowski (1993) y Godenne (1995). Por último, con respecto al estatuto de la novela corta durante el Renacimiento y el Barroco, remitimos a los estudios clásicos de Pabst (1972), Rodríguez (1979 y 1986) y Laspéras (1987 y 1999).

⁸ Lo que no han conseguido los teóricos lo han conseguido los poetas. En este sentido, vale la pena citar la celeberrima definición del cuento que nos legaba Poe: “The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from totality. Worldly interests intervening during the pauses of perusal, modify, annul, or counteract, in a greater or less degree, the impressions of the book. But simple cessation in Reading would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fulness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer’s control. There are no external or extrinsic influences resulting from weariness or interruption” (1965: 135-136).

⁹ En este sentido, cabe recordar la reflexión de Pabst (1972) en torno a la problemática filiación genológica de las *Ejemplares*: “El término cervantino de “novelas” no corresponde ni al italiano de “novelle” ni a esa abstracción conceptual, delimitada por los más divergentes intentos de definición, que es la palabra “novelle”, novela corta, creación de los dogmáticos modernos, y especialmente alemanes. Quien se ocupe de las *Novelas ejemplares* verá en seguida que de nada le sirven las explicaciones terminológicas de los diccionarios y de los glosarios especializados. Estas doce historias no corresponden a ninguna definición formal general, y mucho menos si se trata de definiciones

podemos aducir un primer esquema, muy sencillo, de la novela de Cervantes con base en la función que desempeña cada uno de los personajes:

- A. El *agresor* (Rodolfo) daña a uno de los miembros de la familia (Leonora, la *heroína*), función que Propp designa como *fechoría*. En el relato cervantino la *fechoría* adopta la forma del rapto y la violación.
 - a. La agresión trae consigo la *carencia*: El acto brutal que Rodolfo perpetra sobre el cuerpo de Leocadia implica la pérdida de la honra dentro de los esquemas sociales de la época y, por consiguiente, la necesidad de reestablecerla.
 - b. Leocadia roba el crucifijo de plata del escritorio de Rodolfo.
- B. Tras una pronunciada elipsis de siete años, Luisico, el hijo que Leocadia dio a luz tras la agresión de Rodolfo, sufre un accidente. El accidente de Luisico no es sino la motivación que determina la actuación del caballero padre de Rodolfo.
 - a. Encuentro de Leocadia y doña Estefanía, madre de Rodolfo, que cumple las funciones del *donante*, el agente benefactor que posibilitará el matrimonio entre ambos.
 - b. *Reconocimiento* de Leocadia por medio del crucifijo de plata.
 - c. La *fechoría inicial es reparada y la carencia colmada* a través del matrimonio entre el agresor y su víctima.

Como se puede ver, suscribimos la división tradicional de la novela en dos mitades, que, a su vez, hemos desglosado según las acciones que efectúan los personajes en cada una de ellas¹⁰. Solo cuatro personajes participan activamente en la narración: Leonora, Rodolfo y los padres de éste (particularmente la madre, doña Estefanía). Ni los camaradas de Rodolfo ni los padres de Leocadia tienen asignada una función específica más que la de conformar, los primeros, el indeterminado colectivo de los cómplices de la fechoría, y, los segundos, la esfera familiar de la víctima. Algo parecido ocurre con Luisico, un personaje virtualmente nulo, cuyo accidente sirve de elemento estructural que permite que la narración progrese, pues posibilita el encuentro de la familia de la víctima con la del agresor.

Por otro lado, parece evidente que la originalidad estructural del texto radica estrictamente en su primera mitad, y, más concretamente, en sus primeros párrafos, en los que Cervantes plantea una relación de antinomia con respecto a las estructuras narrativas estereotipadas de otras modalidades (particularmente las del romance sentimental y las de la comedia), de las que se distingue negando la relación de causalidad

formuladas con simplificaciones forzosas, como es el caso corriente, y que poco o nada nos ayudan al enjuiciamiento estético o a la comprensión de las obras de arte. Tampoco es posible hablar de “las novelas cortas cervantinas”, sino tan solo de las novelas que escribió Cervantes, de esas y no de otras” (214-215).

¹⁰ Véanse, en especial, las propuestas de Piluso (1964), Murillo (1988) y Aylward (1999).

entre una serie de funciones preliminares y la eventual fechoría. En efecto, Cervantes elide la parte preparatoria del relato y da comienzo a *La fuerza de la sangre* con un acto de violencia que, puesto que no se yuxtapone a una unidad narrativa anterior ni deviene en consecuencia concreta de una acción previa, cabe calificar de arbitrario.

De hecho, el adjetivo “atrevido” con el que Cervantes describe a Rodolfo en su primera aparición parece ser la motivación principal del verbo y, por tanto, de las acciones que acomete el personaje (coger en brazos a Leocadia, huir con ella y, finalmente, violarla)¹¹. Aunque este último punto no deja de plantear problemas, puesto que, si bien el texto se caracteriza por una aproximación a-psicológica a sus personajes (con algunas excepciones durante la primera mitad), Cervantes matiza el atributo con unas consideraciones en las que pueden intuirse vagos vestigios psicológicos e, incluso, sociológicos. Rodolfo es *atrevido* a causa de “la riqueza, la sangre ilustre, la inclinación torcida, la libertad demasiada y las compañías libres” (1982: 147). Y su deseo hacia Leocadia nace de que “la mucha hermosura del rostro que había visto [...] comenzó de tal manera a imprimírsele en la memoria, que le llevó tras sí la voluntad y despertó en él un deseo de gozarla a pesar de todos los inconvenientes que sucederle pudiesen” (1982: 148). No obstante, es el atributo el que, en último término, determina la función del personaje. El adjetivo “atrevido” revela todo lo que hemos de saber de Rodolfo y provee la motivación del acto que éste está a punto de cometer, lo que, en un plano puramente diegético, contribuye a que la fechoría resulte verosímil.

Así las cosas, no hay duda de que, si la fechoría es la función “que da al cuento su movimiento” (Propp, 1977: 42), el inicio de *La fuerza de la sangre* es notorio por su extremo dinamismo. Cervantes nos confronta con una representación realista y azarosa del mundo que rompe con los esquemas de secuenciación propios del romance, en los que unos acontecimientos suceden a otros en una clara reproducción del binomio causa-consecuencia¹². El acto arbitrario de violencia que abre la novela parece negar el orden teocrático que regía los modelos narrativos

¹¹ Recuérdense las observaciones de Todorov, quien, refiriéndose a las relaciones entre atributo (adjetivo) y verbo, reponía: “los atributos proporcionan las motivaciones de las acciones (“X está furioso X mata a su mujer”: la proximidad semántica de los dos predicados es evidente). El *Decamerón*, que se relaciona en la mayoría de los casos con una literatura apsicológica, conoce, sin embargo esta proximidad; pero la neutraliza por la reducción excesiva de la distancia. El atributo y el verbo no se distinguen, pues, más que por su aspecto: iterativo/no iterativo” (1973: 81).

¹² En efecto, Pérez Abellán nos recuerda que el romance se desarrolla a través de “unos esquemas constructivos recursivos y propios” (2012: 51). El romance arquetípico “descansa sobre una estructura lineal, profundamente secuencial y lógica gracias a la concatenación de episodios con interrelación causal y consecutiva. Cada nuevo episodio o unidad de sentido completo y acabado puede ser consecuencia del anterior, concitando a su vez las razones y motivos que incoarán el siguiente. [...] Es frecuente que el romance tradicional parta de unos inicios armoniosos e ideales que pronto habrán de verse quebrantados. El tiempo se subordina por tanto a la configuración de la trama, pues el romance prescinde de anacronías al echar a andar, y determina quién es el personaje principal, sin reconstrucciones biográficas del mismo” (2012: 51-52).

tradicionales y proponer, en su lugar, una visión caótica del mundo. Sin embargo, y pese a la sorprendente celeridad de la secuencia de apertura, el relato cervantino discurrirá, a partir de ese momento, por otros cauces.

Tras la ejecución de la fechoría los personajes parecen reproducir esquemas de funcionamiento predeterminados y fácilmente identificables con los de diversas formas ficcionales. Es entonces cuando la carencia incide en el relato como resultado de la fechoría perpetrada por Rodolfo. La principal consecuencia de la agresión sexual que sufre Leocadia será la modificación de su situación social, algo que viene determinado por su estatuto de mujer deshonrada (de hecho, Rodolfo recibe el apelativo de “salteador y robador de su honra” [Cervantes, 1982: 155]). Así pues, a partir de ese momento, Leocadia anhelará la posibilidad de un cambio en su estatuto, esto es, de la “enmienda” o del “remedio que mejor convenga” para restituir la honra perdida. Este “remedio” no será otro que el matrimonio con su agresor.

No es de extrañar, entonces, que la crítica haya identificado los formulismos internos de la segunda mitad de la novela con los códigos estructurales del romance y de la novela sentimental¹³. Una observación bien fundada si uno atiende, por ejemplo, al esquema de secuenciación de los incidentes (por ejemplo, la *anagnórisis* como desencadenante de un final feliz) o a la nulidad psicológico-emocional con que Cervantes desdibuja al personaje de Leocadia a partir del accidente de Luisico.

Sin embargo, creemos poder aducir otro modelo determinante en el proceso de estructuración de la segunda mitad de la novela. En efecto, Cervantes parece reproducir una secuenciación harto frecuente en la comedia áurea y, en especial, en el teatro del primer Lope: la de la pérdida y restitución de la honra. Sobre las tablas, la fechoría puede revestir la forma del rapto y la violación, pero también, entre otras muchas, la del agravio, el duelo, el destierro, la falta de correspondencia amorosa o el incumplimiento de la promesa de matrimonio¹⁴.

A partir del instante en que Leocadia recupera la conciencia en la cámara de su agresor, Cervantes se sirve de los elementos recurrentes que integran el código consolidado y topificado del tema de la honra: la insistencia en proteger la buena fama del individuo, la importancia de guardar las apariencias y el recato (particularmente en el caso de la mujer), y la venganza o purificación tras el ataque de lo que, por regla general, se encarga el marido de la dama o, en caso de no estar casada, el padre, que asume el papel de guardián de la honra. Estos planteamientos son introducidos en la novela a través del estilo directo en los

¹³ Para profundizar en la relación de *La fuerza de la sangre* con el romance se recomienda acudir a los estudios ya citados de El Saffar (1974) y Davis Viníel (1994). Para una perspectiva más general de la influencia del romance en la prosa cervantina remitimos a Moner (1986) y Riley (1992).

¹⁴ Para profundizar en el código teatral de la honra remitimos a Cañas Murillo (1995) y Arellano (1998 y 2015), que abordan el tema de la honra en el primer Lope de Vega, y, para una perspectiva más general de este tema en el teatro áureo, a Lauer (2014 y 2017). Por otro lado, para estudiar la importancia de los conceptos de honor y honra en la sociedad española de la época recomendamos acudir al ya clásico estudio de Maravall (1978).

extensos parlamentos de Leonora tras la agresión o en el diálogo que la joven mantiene con su padre, a quien relata todo lo sucedido.

En lo que respecta a la conclusión, si bien los agravios a la honra suelen desencadenar una venganza de sangre, no es extraño encontrar comedias en las que la palabra de matrimonio “evita e impide la deshonra” (Cañas Murillo, 1995: 44). Podemos citar ejemplos tan tempranos como *La comedia llamada Rosabella* (1550), de Martín de Santander, en la cual el caballero Jasminio se desposa con la joven Rosabella y escapa con ella de la casa de su padre Libeo. No obstante, al término de la tercera jornada, la honra familiar queda restituida con el matrimonio entre el caballero y la dama.

Asimismo, es posible remitir a fuentes más cercanas en el tiempo a la publicación de las *Ejemplares* en las que se reproduce este mismo esquema, como *La infanta desesperada* (1588-1595), *El enemigo engañado* (1598), *Laura perseguida* (1594) o *El mármol de Felisardo* (1594-1598), cuatro comedias lopescas en las que el matrimonio se presenta como solución a los conflictos de honra de una mujer agraviada por diversos motivos¹⁵.

No obstante, aunque en términos estructurales la novela de Cervantes plantea ciertas similitudes con la comedia áurea, resulta difícil determinar el grado de contaminación teatral que presenta *La fuerza de la sangre* si circunscribimos nuestro estudio a algunos episodios y recursos concretos. Así, por ejemplo, los monólogos que pronuncia la Leocadia cervantina parecen estar más próximos a las *orationes* y los *planti* del género hagiográfico que a los soliloquios del teatro del Siglo de Oro, pues su función no es la de hacer progresar la narración sino la de poner de relieve una relativa profundidad psicológica en el personaje¹⁶. Una profundidad psicológica estereotipada, si se quiere, pues, más allá de las funciones que asume el personaje, la Leonora cervantina se presenta como un reflejo del *puer/senex*, cuya prudencia y discreción desdichan con mucho de su corta edad.

Por último, cabe señalar que la conclusión de la novela cervantina responde (como el grueso de las comedias del Siglo de Oro y la gran mayoría de romances y novelas sentimentales), a las leyes de la justicia poética, pues, aunque la fechoría de Rodolfo no recibe castigo, la carencia de Leonora queda, por fin, colmada en un desenlace con reminiscencias del tema de la virtud recompensada. En efecto, a partir del accidente de Luisico y, sobre todo a partir del espejismo que el padre de Rodolfo cree ver en el rostro ensangrentado del muchacho, la novela pasa a regirse por una serie de correspondencias y simetrías tan relevantes en el plano diegético, como en

¹⁵ Con respecto a la fecha de composición de las comedias de Lope seguimos a Morley y Bruerton (1968). *La infanta desesperada* habría sido compuesta cuando Lope pasó a ser secretario del duque de Alba, entre 1591 y 1595; *Laura perseguida* estaría fechada en Alba de Tormes el 12 de octubre de 1594, y *El mármol de Felisardo* la fechan hipotéticamente como escrita entre 1594?-1598?. Con respecto a *El enemigo engañado*, la fecha sería indeterminada, pero, presumiblemente, anterior a 1598.

¹⁶ Sobre la vinculación de las *Novelas ejemplares* y, en especial, de *La fuerza de la sangre* con la literatura hagiográfica véanse los trabajos de Gómez Moreno (2004 y 2005) y Amorós Tenorio (2007).

el simbólico (el crucifijo de plata, por ejemplo, es un elemento ambivalente, pues cumple una clara función narrativa y, al mismo tiempo, tiene un innegable valor sinecdótico, en cuanto parte aislada en la que está representado el todo).

Así las cosas, y frente a una primera mitad dislocada del orden consecutivo y teocrático por el que se regían las formas ficcionales más tradicionales, el resto de la novela cervantina descansará sobre una estructura lineal, secuencial y lógica con la que el lector de la época estaba más familiarizado. Sin embargo, a pesar del extravagante ejercicio de sutura con el que Cervantes traba ambas partes y reconcilia ambos estilos, la novela reviste cierta coherencia debido, en gran medida, a su superestructura simbólica. Nos referimos a una cierta unidad temática a pesar (o, quizá, a causa) de la disparidad de la acción. No pretendemos ofrecer una interpretación de la novela; sin embargo, creemos que lo que posibilita una lectura unitaria del conjunto es la recurrencia de ciertos objetos (el crucifijo de plata), de ciertas acciones y/o padecimientos (los dos desmayos que sufre Leocadia en brazos de Rodolfo) y también de ciertas estrategias retóricas (especialmente las figuras de oposición en torno a las dicotomías honra/deshonra, luz/tinieblas, visión/ceguera) cuya recursividad plantea un vínculo entre las dos mitades del relato, lo que crea una ilusión de simetría. Quizá Cervantes se sirva de estos recursos para sugerir una armonía subyacente a las irregularidades del relato; sea como sea, la conclusión más lógica que cabe aducir es que estas dualidades parecen poner de relieve la intención cervantina de establecer en su novela una correspondencia analógica con lo real.

Dejando de lado las cuestiones hermenéuticas, siempre problemáticas, y de las que, por otro lado, ya se ha ocupado con prolijidad la crítica cervantina, creemos poder afirmar que *La fuerza de la sangre* se nos presenta fundamentalmente como una *mélange* de estilos, estructuras e influencias. No consideramos, por tanto, que quepa calificar este experimento de “fracaso” (Avalle-Arce, 1982: 25). Allí donde se ha denunciado una cierta disparidad formal o diegética, también hay, sin embargo, una profunda cohesión temática. En este sentido, antes hablábamos de la novela como la historia de una virtud recompensada, pero también es la crónica de un escritor que asume la laboriosa tarea de gobernar un mundo inhóspito por medio de la ficción. Para lograr este fin, a Cervantes le bastó con escribir la segunda mitad de su novela en una lengua muerta, o, en otras palabras, le bastó con reutilizar, como creemos haber demostrado, una organización estructural topificada y unos personajes suficientemente conocidos en la narrativa y en el teatro de la época. Volveremos sobre este punto más adelante.

SOBRE LAS TRES REESCRITURAS DRAMÁTICAS ÁUREAS DE *LA FUERZA DE LA SANGRE*

No albergamos la intención de transponer la morfología del cuento de Propp al teatro español del Siglo de Oro. Y esto no se debe a que juzguemos por inviable

o infructuosa tal empresa (que no parece serlo, al menos a tenor de los estudios que se han servido de esta metodología¹⁷), sino a que, habiendo revisado el esquema narrativo cervantino, creemos que un análisis estructural de cada una de las comedias resultaría contraproducente, máxime cuando las tres respetan los puntos básicos del relato original. Por ello, proponemos una revisión de las tres reescrituras de *La fuerza de la sangre* con especial énfasis en tres puntos fundamentales: 1) la modificación de las funciones y atributos de los personajes principales, 2) la amplificación o reducción de la acción dramática por medio de la inserción o supresión de incidentes del esquema original cervantino y 3) el modo en que estas variaciones afectan al sentido último de la comedia, esto es, a su tema.

Cabe señalar, asimismo, que los pocos trabajos consagrados al estudio de las reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre* aducen conclusiones muy dispares, particularmente en lo que concierne a la taxonomía de las comedias de Solórzano y de Calderón¹⁸. En este sentido, nuestro estudio se aleja ligeramente de las propuestas anteriores al dar primacía a la relación intertextual de cada una de las comedias con la novela ejemplar. Esto no quiere decir, no obstante, que juzguemos que el hipotexto real de todas y cada una de ellas sea el relato de Cervantes. Por el contrario, somos conscientes de que los procesos de reescritura de cada una de las comedias plantean una problemática particular, y, al menos en dos de ellas, parece evidente la presencia de más de un modelo.

Así las cosas, la primera reescritura será también la que plantee menos problemas taxonómicos por su “cercanía cronológica” (Escudero Baztán, 2013: 158) con el texto de Cervantes. Publicada en 1625 en la *Segunda parte de comedias*, aunque posiblemente redactada entre 1613 y 1614, *La fuerza de la sangre* de Guillén de Castro es, en líneas generales, la reescritura que sigue con mayor fidelidad el esquema narrativo cervantino (de hecho, también será la única que recupere el título original de la novela)¹⁹. Al igual que en su modelo, la acción principal se circunscribe a las funciones que desempeñan cuatro personajes, a saber: Crisanto, el agresor; Lidora, la heroína y víctima de la fechoría; y el duplo que conforman Onorio y Lavinia, como agentes benefactores. Sin embargo, Castro duplicará parcialmente el esquema cervantino al introducir un segundo agresor

¹⁷ Acaso los ejemplos más evidentes sean los trabajos de Weber de Kurlat (1976, 1977 y 1988), quien transpone el método de Propp al estudio de la comedia áurea española.

¹⁸ En efecto, mientras que Vaiopoulos considera (aunque con ciertas reservas y teniendo en cuenta las influencias externas) que el hipotexto de las comedias de Solórzano y Calderón es la novela cervantina (2010a: 44-49 y 221-230), Escudero Baztán defenderá, atendiendo a ciertos detalles compositivos y, sobre todo, a la fecha de publicación de las comedias, que *El agravio satisfecho* es una reescritura de la comedia de Castro, y que *No hay cosa como callar* es, a su vez, reescritura de la comedia de Solórzano (2013: 162-166).

¹⁹ Aunque Guillén de Castro es hoy en día un autor poco estudiado, conviene acudir al estudio de García Lorenzo (1976) para un panorama general de la obra del comediógrafo. Con respecto a la datación de la comedia, véase Bruerton (1944: 97).

(Rodolfo, cómplice de Crisanto) y una segunda víctima (Isbella, prima de Lidora), y al hacer que ambas fechorías acontezcan de manera simultánea y bajo idénticas circunstancias, lo que da lugar a sendas situaciones de carencia y a un mismo anhelo por reestablecer la honra perdida.

Castro completa la densificación del esquema original operando un cambio en los atributos de su heroína: la Lidora de Castro está prometida, por lo que la fechoría tiene como consecuencia un cambio más radical en el estatuto de la joven (quien pasa a convertirse en un personaje inoperante para el estatuto de mujer casada), y, además, posibilita el desarrollo de una tercera acción paralela entre don Diego, su otrora prometido, y Lavinia.

Como se puede ver, la reescritura de Castro es, al igual que el grueso de comedias de la época, un drama de acción y no de caracterización. No debe extrañarnos, entonces, que el esquema narrativo cervantino quede enmarcado por una macroestructura típica de la llamada *comedia de enredo*²⁰. En este sentido, las adiciones más significativas las encontramos en las primeras y últimas escenas de la comedia.

En efecto, Castro mitigará la sensación de dinamismo que conseguía Cervantes al inicio de su novela al insertar tres escenas preparatorias antes del rapto de Lidora. Las dos primeras le servirán para emplazar los vértices de un primer triángulo amoroso: una dama celosa (Lavinia), su desdeñoso amado (don Diego) y la muy casta prometida de este último (Lidora). De esta manera, Castro parece desinteresarse por el *pathos* particularizado de la Leonora cervantina (aunque no llega a deshacerse completamente de él); y, en su lugar, desplaza el foco de atención al potencial que albergan las relaciones entre unos personajes y otros para 1) definirlos dramáticamente y 2) generar incidentes en torno a una intriga sobre el tema nuclear del amor y los celos.

En este sentido, cabe detenerse en el personaje de Lavinia, cuya función hemos identificado anteriormente con la del donante por afinidad con el modelo narrativo del que parte Castro, pero que, sin duda, cabe emparentar con un personaje-tipo del teatro áureo, a saber: el de la “dama enamorada, ingeniosa y tracista” (Zugasti, 1998: 121), que arregla la intriga a fin de alcanzar su objetivo. Lavinia, a pesar de que en la segunda y tercera jornadas parece asumir la funcionalidad propia del agente benefactor reemplazando a la doña Estefanía cervantina, no dejará por ello de ejercer su “inquebrantable deseo de autodeterminación” (Torres Nebrera,

²⁰ Estructura que Zugasti define como dominada “por acciones trepidantes, donde una catarata de sucesos o contratiempos dominan a unos personajes muy estereotipados, con apenas una leve penetración psicológica: nobles galanes y bellas damas, todos enamorados en grado máximo y sometidos a los imperativos del honor; padres guardianes celosos de la honra de sus hijas; graciosos y criados cortados por el mismo patrón, exponentes de la comicidad más rústica o vulgar”, y cuyo tema principal es “el amor y sus problemas” (110). Asimismo, urge revisar los trabajos de Serralta (1988), Arellano (1996) y Alonso de Santos (1997), en los que se profundiza en las particularidades estructurales y temáticas de este tipo de comedias.

1981: 246), que aquí se traduce como la consecución de su objetivo de casarse con don Diego. Esto hace de Lavinia el principal motor del enredo.

En la tercera escena preparatoria que Castro inserta antes del rapto de Lidora, nos familiariza con el personaje de Crisanto, quien sube a las tablas junto a sus cómplices y al criado Gonzalo. El impulso arbitrario que mueve al Rodolfo cervantino a raptar a Leonora queda aquí justificado por la condición de mujeriego y burlador de Crisanto. En efecto, en el diálogo que mantiene con sus camaradas nos informa de que se dispone a huir a Italia con el único propósito de eludir un matrimonio de conveniencia. Sin embargo, se ha visto obligado a posponer su viaje porque su primo don Diego contrae matrimonio a la mañana siguiente. Así pues, el objeto de esta escena no es otro que el de integrar a Crisanto en el enredo amoroso informándonos de sus lazos de parentesco con los principales agentes de la intriga y, sobre todo, ofrecer una motivación para la fechoría que está a punto de cometer (que, como en la novela ejemplar, está elidida).

No obstante, la comedia de Castro cuenta con una clara ventaja con respecto al texto cervantino. Ventaja que resulta especialmente evidente en las escenas posteriores a la agresión. Pues, si en la novela ejemplar precisábamos de la inevitable intervención del narrador para conocer (y reconocer unas páginas más adelante) los damascos, el lecho dorado y la porción de jardín que recorta la ventana del gabinete de Rodolfo; la comedia, sin embargo y como todo el teatro, cuenta con una dimensión mimética y convencional encarnada en los actores y en el decorado. En otras palabras, en la representación de *La fuerza de la sangre* un espectador puede ver lo que ve Lidora sin la intervención de una voz narrativa que dirija su mirada.

Esta última observación, que cabría calificar de lugar común, es, no obstante, necesaria. Pues, a pesar de todo, no podemos afirmar plenamente con Weber de Kurlat que la acción dramática “ocurre, no se relata” (1976: 103), pues en la comedia de Castro la fechoría *ocurre* y, después, *se relata*. En efecto, la intriga de *La fuerza de la sangre* se articula sobre una serie de retrospecciones que llevan a cabo los personajes de Lidora e Isbella a lo largo de toda la comedia; retrospecciones tanto más llamativas cuanto que en ellas refieren unos hechos que el espectador acaba de presenciar. Podemos contabilizar un total de cuatro retrospecciones: dos de ellas tienen un valor claramente estructural (la confesión de Leonora con Lavinia y la de Isbella con don Diego), pues sirven para trazar el enredo que se desarrollará y resolverá en la tercera jornada; una tiene un marcado carácter cómico, aunque también sirva para consolidar la intriga (la crónica de los hechos que pronuncian Leonora y Lavinia simultáneamente); y solo una de ellas tendrá un valor estrictamente dramático (la confesión que Lidora le hace a su padre al llegar a casa después de la agresión).

La relación de los hechos tiene, por consiguiente, un papel fundamental en la estructura dramática de la comedia de Castro. Al duplicar las fechorías, las víc-

timas y los agresores, y al insertar el relato de Cervantes dentro del esquema de la comedia de enredo, el silencio de la Leocadia cervantina (que solo rompe ante sus padres y ante su benefactora) se antoja aquí insostenible. Castro, por tanto, multiplica las confidencias y las emplaza estratégicamente a lo largo de la comedia aprovechando su potencial para generar incidentes que agilicen la progresión dramática y contribuyan a la configuración de una trama cada vez más intrincada.

De esta manera, no es de extrañar que Castro consagre la tercera jornada de su comedia al desarrollo y la resolución de la intriga amorosa, lo que da lugar a una serie de escenas completamente ajenas al esquema original de la novela de Cervantes.

Una de las modificaciones más significativas es el hecho de que el crucifijo de plata pierde parcialmente su valor estructural, y su reaparición en la última escena de la comedia resulta casi irrelevante. En la novela de Cervantes Leonora esgrimía el crucifijo ante los padres de su agresor como prueba irrefutable de la veracidad de su relato; sin embargo, en la reescritura de Castro este elemento tan solo sirve para confirmar quién fue víctima de Crisanto y quién lo fue de Rodolfo ante las similitudes entre los testimonios de Isbella y Lidora. Confirmar y no demostrar, pues, antes de que Lidora pueda dar la orden a un criado de que traiga el cofre con el Cristo, Guillén de Castro inserta una escena de reconocimiento entre Crisanto y su hijo Luisico, quien, de manera instintiva, resuelve el enredo abrazando a su verdadero padre.

Es evidente, entonces, que Castro ofrece una lectura literal de la novela de Cervantes (y, particularmente, de su título). Si el azaroso mundo del que partía el relato cervantino iba encontrando un orden a medida que la narrativa se adscribía a formas y estructuras cada vez más definidas y estereotipadas, la obra de Castro se articulará desde el principio siguiendo los dictados de la fortuna²¹.

La segunda reescritura dramática de la novela ejemplar cervantina, *El agravio satisfecho*, salió de las prensas valencianas de Miguel Soroya en el año 1629 como colofón al volumen misceláneo *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las academias de ella*²². Era la primera vez que Alonso de Castillo Solórzano asumía la tarea de escribir una comedia y, pese al disenso de la crítica, parece evidente que el dramaturgo neófito tomó como modelo tanto el original cervantino como la transposición de Castro²³.

²¹ Recuérdese la maldición que Lavinia pronuncia en la primera escena de la primera jornada pronosticándole la infelicidad conyugal a don Diego y en la que se anticipa la agresión de Lidora: Quédate, no en paz por cierto, / antes con presta mudanza / veas morir tu esperanza / en la guerra que me has muerto. / Y antes que logres su amor, / de la que mi mal permite, / un tirano te la quite, / y te la goce un traidor (vv. 137-144).

²² Véase el estudio introductorio de Juliá Martínez (1944) a la *Huerta de Valencia*.

²³ Así lo apunta Vaiopoulos, que habla de la comedia de Solórzano como una “transposición parcial” (2010a: 123). También lo ha señalado Escudero Baztán, quien afirma que “lo que hace el dramaturgo es una reescritura de la comedia anterior a partir del uso de materiales externos,

Sea como sea, esta segunda reescritura plantea ciertas diferencias con respecto a sus dos hipotextos potenciales. En lo que respecta a su estructura, Solórzano pergeña un esquema mucho más simple que el de Castro, en el que toda la acción quedará concentrada en una única fechoría, y en el que se prescinde, al menos durante las dos primeras jornadas, de tramas secundarias.

Esto hace de *El agravio satisfecho* una comedia menos interesada en la acción que en la caracterización. No obstante, uno de los rasgos que distingue la obra de Solórzano de la novela ejemplar cervantina es que el sujeto de esa caracterización no será la víctima de la fechoría, sino el agresor (rebautizado aquí como don Juan). A este respecto, cabe atender a dos de las adiciones más significativas de Solórzano, a saber: las escenas con que se abren las dos primeras jornadas, cuyo objetivo no es otro que definir dramáticamente al personaje de don Juan en función de su relación con las mujeres.

Como en la transposición de Castro, el inicio abrupto de la novela está precedido por una escena preparatoria en la que Solórzano familiariza a los espectadores con don Juan sin que siquiera este haya salido a escena: unos caballeros maldicientes y murmuradores le conceden el atributo de “jugador” haciéndole, a la sazón, descendiente por línea directa del personaje-tipo del burlador:

Don Luis	Sentirá don Sebastián, si estos asaltos le dan los dados con su bullicio, de don Juan el ejercicio.
Carranza	Pierde a menudo don Juan; hunde, gasta, malbarata.
Don Luis	Falta en noble, no pequeña.
Carranza	Como con perdidos trata, hasta de su casa empeña colgaduras, joyas, plata; y no es esto lo peor, con ser de su hacienda mengua. (vv. 86-96)

Así pues, el burlador de Solórzano, vacío de contenido psicológico y moral, no se define tanto por sus acciones como por la relación que de sus acciones hacen los otros personajes. Y, no obstante, esta segunda reescritura atiende más al proceso de cambio de que es objeto don Juan que a la carencia de su víctima o al cúmulo de incidentes que puedan desembocar en un eventual enredo. El de Solórzano no es, entonces, un drama de acción, sino de caracterización por medio de la palabra y del discurso. Así, no es de extrañar que ninguna acción evidencie el cambio del que es objeto el personaje en la tercera jornada. En su lugar, serán sus parlamentos, sus diálogos con doña María los que dejen constancia de su pro-

justificados por unos parámetros contextuales particulares de escritura” (2013: 162), por lo que su hipotexto real no sería la novela ejemplar, sino la comedia de Castro.

gresión dramática. Progresión que cristaliza en el lenguaje altamente codificado del amor cortés. Así, es un cambio en la elocución, un vínculo intertextual, una —si se nos permite— “máscara lingüística” (Jameson, 1999: 44) la que determina, en último término, la evolución del personaje:

Favorecéisme, ¡oh prendas!, que perdidas
un tiempo fuisteis y en mi mano os veo,
renovando en mi pecho las heridas,
ganadas para darle a Amor trofeo;
mi dueño pierdo en ser restituídas,
si aumento la esperanza y el deseo,
y valéis más perdidas que ganadas,
¡oh dulces prendas por mi mal halladas!
En vos me libra agora la esperanza
el bien mayor que mi aflicción pretende,
si la fortuna acepta esta libranza,
que apenas favorece cuando ofende;
pero si este favor mi dicha alcanza,
y el amor a mi dueño el pecho enciende,
desde hoy os llamaré, siendo estimadas,
prendas perdidas, por mi bien halladas (vv. 2402-2417)

Aunque, como hemos visto, Castillo Solórzano respeta el esquema básico de la novela cervantina y las funciones esenciales de los personajes, en esta segunda reescritura no tendrá cabida el tema de la consanguineidad, lo que explica que el hijo al que da a luz doña María tras la agresión no aparezca en ningún momento en escena.

En paralelo al proceso de condensación de la acción dramática, Solórzano restringirá, asimismo, el alcance del tema de su comedia. Así las cosas, y habiéndose desasido de los lazos de sangre que le imponían sus dos modelos, Solórzano es libre para poner sobre las tablas la historia del progreso de un personaje moralmente cuestionable que, finalmente, se redime.

No hay duda de que, de las tres reescrituras dramáticas con que contó *La fuerza de la sangre* en el siglo XVII, la calderoniana *No hay cosa como callar* es la que más se aleja del texto cervantino. Originalmente publicada en la *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa* en 1662, la pieza de Calderón conserva los principios estructurales básicos de la novela de Cervantes, pero suprime o modifica los atributos y funciones de los personajes principales (en este caso no hay un equivalente a la figura cervantina del donante), y añade incidentes y episodios que alejan notablemente la acción dramática del esquema original cervantino²⁴.

²⁴ Hay un amplio debate en torno a las relaciones de reescritura e intertextualidad con diversas influencias. No faltan los estudiosos que han relacionado al protagonista calderoniano con el mítico don Juan, en este sentido, véanse los trabajos de Valbuena Briones (1973) y Sloane (1984). Unas observaciones que recientemente ha desestimado Sáez, quien habla del “complejo crisol de fuentes”

La primera divergencia significativa con respecto al texto de Cervantes radica en que, si bien Calderón articula su comedia en torno al mismo acto de violencia con que comenzaba la novela ejemplar, la agresión se presentará aquí como el resultado de una serie de acontecimientos fortuitos articulados según una lógica puramente causal. Así, la consecución de la fechoría (estratégicamente situada al fin de la primera jornada) no solo difiere del inicio abrupto con que Cervantes arrancaba su novela, sino también de las comedias de Castro y de Solórzano, quienes, aunque incluían escenas preparatorias antes de la violación, éstas servían fundamentalmente para justificar el acto que sus respectivos burladores estaban a punto de cometer.

Esta rápida concatenación de sucesos inesperados se organiza según un modelo causal y consecutivo que aleja el primer tercio de la obra de la manifiesta arbitrariedad estructural que gobernaba las páginas iniciales de la novela cervantina. Para encadenar esta serie de descuidos, coincidencias e imprevistos, Calderón se sirve reiteradamente de elementos de orden material: los papeles olvidados por Bazorque, el duplicado de la llave de la habitación de don Juan que este se lleva por error y la venera con el retrato de doña Marcela que Leonor roba del gabinete de don Juan, y que reemplazará, en mayor o menor medida, al crucifijo cervantino.

La segunda diferencia fundamental estriba en la supresión del núcleo familiar de la víctima (la Leonor calderoniana solo cuenta con su hermano don Diego), lo que hace que el personaje se muestre particularmente silencioso con respecto a los hechos acaecidos²⁵. En efecto, si las heroínas de Castro y de Solórzano se mostraban pródigas en sus respectivos parlamentos, la Leonor calderoniana, a falta de una figura paterna que actúe a modo de confidente y, sobre todo, de un agente benefactor en quien poder depositar su confianza, no ofrecerá más que recolecciones parciales de su desgracia. En la comedia de Calderón la fechoría no llega, por tanto, a comunicarse. El silencio de Leonor (profetizado por el título de la comedia) solo se rompe al término de la tercera jornada, cuando la joven se reencuentra con don Juan y le exige la reparación de su honra. Ante la posibilidad de ver perjudicado su honor si se da a conocer su conducta disoluta, don Juan pide con presteza la mano de Leonor. De esta manera, la joven queda

(2013:171) de Calderón. Sea como sea, la postura más habitual es la de quienes defienden la primacía de la novela cervantina en la comedia, como Arellano (1999), Close (2001) y Rull (2002). Por su parte, Vaiopoulos aduce ciertos puntos en común entre la novela y la comedia y, no obstante, señalará que “sus divergencias son tan evidentes” que nos permiten deshechar “la hipótesis de una transposición completa o parcial, o bien de una derivación” (2010a: 230). No obstante, la influencia cervantina sobre Calderón también ha sido cuestionada en los últimos años. Escudero Baztán (2013) defiende que el hipotexto real de la comedia calderoniana es *El agravio satisfecho*, de Castillo Solórzano, una postura más o menos anticipada por Antonucci (2003), quien, si bien no menciona a Solórzano, cuestiona la primacía de la novela cervantina en *No hay cosa como callar* insinuando, en su lugar, la influencia que sobre Calderón pudo ejercer la reescritura de Guillén de Castro.

²⁵ En torno al silencio calderoniano, véase el capítulo dedicado a *No hay cosa como callar* en el volumen de Déodat-Kessedjan (1999), así como los artículos de Iturralde (1983) y de Mata Induráin (2011).

definitivamente silenciada con la promesa de un matrimonio de conveniencia.

No cabe duda, entonces, de que el esquema calderoniano plantea diferencias sustanciales con respecto al de la novela, pero también se aleja notablemente de las otras dos reescrituras dramáticas. Aunque Escudero Baztán ha señalado ciertas concomitancias entre la comedia de Calderón y la de Solórzano, lo cierto es que resulta harto difícil concretar la presencia de *El agravio satisfecho* en esta tercera reescritura. La sustitución del crucifijo por la cadena con la venera parece ser el vínculo más sólido entre la comedia de Calderón y la de Solórzano, en la que el elemento estructural que confirmaba el testimonio de la víctima era, asimismo, una cadena de la que pendía un agnus. Y, en cualquier caso, Calderón seculariza este objeto y lo vacía de la carga simbólica que portaba en las dos reescrituras anteriores y en la novela de Cervantes, pues su única utilidad será la de avivar los celos de don Juan y la desconfianza de Marcela.

Con respecto a las similitudes que aduce Escudero Baztán, cabe señalar que Solórzano no prescinde, como Calderón, del embarazo de su protagonista, quien efectivamente da a luz tras la agresión de don Juan a un niño, de cuya manutención se hace cargo un villano. Asimismo, podría argüirse que Calderón sigue más de cerca el esquema cervantino (o, incluso, el de Castro) que el de Solórzano, quien prescinde del accidente de Luisico como elemento que permite reunir a la familia de la víctima con la del agresor. En la comedia calderoniana no hay un personaje equivalente al de Luisico, pues la acción está lo suficientemente comprimida (apenas transcurren dos días a lo largo de las tres jornadas) como para que Leonor pueda manifestar signos de embarazo. Sin embargo, el episodio que señala el punto medio focal y estructural de *No hay cosa como callar* es, como en la novela ejemplar, un accidente. En este caso, el coche que transporta a Marcela vuelta, lo que le sirve a Calderón para poner en contacto al núcleo de la víctima con el del agresor (Leonor reconoce a la mujer cuyo retrato porta la venera y don Diego, que acude presto a ayudar, cortejará a Marcela a partir de entonces).

En cuanto a la caracterización de don Juan, si bien es cierto que “se observa en Calderón una tendencia a extremar la caracterización poco ejemplar del protagonista” (Escudero Baztán 2013: 167), no creemos que este indicio sea suficiente como para probar que Calderón tiene el texto de Solórzano en mente. De hecho, podríamos afirmar, sin excesivos reparos, que la comedia de Solórzano describe el proceso de cambio de don Juan, que se inicia durante su campaña en Nápoles y culmina con su redención en la tercera jornada. Por el contrario, la caracterización negativa del don Juan calderoniano presenta, si se quiere, más similitudes con la novela cervantina, cuyo burlador, a la vuelta de Italia y tras haber tomado a Leonora por esposa, sigue gobernado por los mismos instintos primarios que le empujaron a raptarla²⁶.

²⁶ Las vinculaciones del don Juan calderoniano con el Rodolfo cervantino han sido apuntadas por Sáez, quien, desestimando la conexión de *No hay cosa como callar* con *El burlador de Sevilla*,

Esta reticencia calderoniana a redimir a su don Juan trae consigo un final deliberadamente insatisfactorio, en el que el agresor decide casarse con su víctima para salvaguardar su propio honor. A diferencia de las comedias de Castro y de Solórzano, que resolvían simultáneamente los conflictos de tres parejas diferentes a través de un matrimonio múltiple, esta tercera reescritura propone una conclusión premeditadamente desigual. El matrimonio entre Leonora y don Juan deja al margen a sus respectivos pretendientes, don Luis y doña Marcela; de hecho, la historia de amor de esta última con don Diego tampoco llega a resolverse. En resumidas cuentas, los personajes aceptan con resignación un desenlace que no agrada a nadie, y Calderón, en lugar de sublimar los sentimientos que don Juan profesa hacia Leonor, aduce el matrimonio como el único medio de solventar un conflicto de honra.

Antes de concluir este apartado, señalemos a modo de apunte, la posible presencia de un segundo modelo cervantino en una de las subtramas de la comedia. En efecto, la pendencia en la que don Juan auxilia a don Diego nos remite a otra novela ejemplar, *La señora Cornelia*, en la que don Juan de Gamboa asiste de manera fortuita al duque de Ferrara en un combate callejero frente a seis hombres armados con espadas. El altercado está elidido, pero se menciona en reiteradas ocasiones por parte de don Diego y de don Juan, que no duda en vanagloriarse de sus hazañas:

Yendo tras ella,
con deseo de saber
su casa, al tomar la vuelta
que hace la calle del Prado,
vi trabada una pendencia.
Eran tres hombres a uno,
que con brío y con destreza
de los tres se defendía,
si para tres hay defensa.
No dudo que le mataran,
aunque tan valiente era
si yo, cumpliendo animoso
de mi obligación la deuda,
no me pusiera a su lado.
Viose socorrido apenas,
cuando con mayor esfuerzo
los embistió de manera,
que dio con uno en el suelo (vv. 104-121)

afirma: “En las dos obras el final es ambiguo; si en Cervantes no parece que Rodolfo vaya a ser buen marido y padre, en Calderón el tinte es todavía más trágico, pues las circunstancias fuerzan a Leonor a relatar su desdicha, amenaza que don Juan interrumpe para darle la mano de esposo” (2013: 169). Asimismo, Gitlitz se ha mostrado muy gráfico en su descripción del Rodolfo de Cervantes: “But, of course, the wolf is still a wolf, [...] Rodolfo is always what Calderón would call an hipogrifo violento, and we would call a libidinous S. O. B., which is the same thing three centuries later” (1981: 121).

Calderón, como Cervantes en su novela ejemplar, inserta un lance fortuito que le permite vincular a dos personajes por medio de una deuda de honor. Y aunque el episodio no reviste una gran importancia para la trama (tan solo se invocará para templar el acero de don Diego al término de la tercera jornada), anticipa el clímax de la comedia y sirve para definir dramáticamente al personaje de don Juan como un caballero osado, jactancioso y presto a desenfundar la espada.

LA ABRUMADORA CONCIENCIA DE LO REAL: A MODO DE CONCLUSIÓN

El estudio comparado entre *La fuerza de sangre* y sus reescrituras dramáticas nos permite extraer dos conclusiones fundamentales: la primera, eminentemente concreta, en torno a las relaciones intertextuales que, por lo menos en un plano estructural, las comedias de Castro, Solórzano y Calderón establecen entre sí, así como en torno a la presencia efectiva de la novela de Cervantes en todas ellas; y la segunda, de alcance más general y con unas implicaciones algo más abstractas, sobre la novela ejemplar dentro del *opus* cervantino y sus vinculaciones con las estrategias de representación propias de la literatura española del siglo XVII.

Así las cosas, creemos poder afirmar que, aunque la cuestión taxonómica sigue sin resolverse ante la falta de indicios concluyentes que nos permitan determinar el hipotexto o hipotextos de cada una de las comedias, resulta evidente que tanto la reescritura de Solórzano como la de Calderón toman elementos estructurales de diversa procedencia.

Con respecto a la primera, aunque el esquema inicial de Solórzano parece emular el de la novela, la inclusión de dos tramas secundarias en la tercera jornada (a fin de que la comedia pueda concluir con un matrimonio múltiple) pone de relieve ciertas concomitancias con el texto de Castro. En cuanto a *No hay cosa como callar*, no hay duda de que se trata de la reescritura que plantea los mayores problemas. No nos encontramos en condiciones de negar las correspondencias entre la comedia de Solórzano y la de Calderón; no obstante, los puntos de contacto que aduce Escudero Baztán son muy cuestionables. En su lugar, creemos haber detectado un segundo modelo cervantino (*La señora Cornelia*) en la trama secundaria de la pieza de Calderón con el que la crítica no parece haber contado hasta ahora.

No hemos mencionado la comedia de Castro, pues, por evidentes cuestiones cronológicas, no hay duda de que se trata de la única “transposición completa” (Vaopoulos, 2010a: 123) del original cervantino. Esto no quiere decir, sin embargo, que los otros textos no presenten similitudes sustanciales con la novela ejemplar. Los tres están contruidos según el esquema básico de la novela: una mujer violada se casa con su agresor para reestablecer la honra perdida; y los tres conservan las funciones principales de los personajes: el agresor que comete la

fechoría, la heroína en situación de carencia y el agente benefactor que posibilita la unión final.

Sin embargo, y pasamos a enunciar nuestra segunda conclusión, solo la novela de Cervantes es explícitamente autoconsciente de su propia literariedad. En efecto, el narrador cervantino abre una brecha en su mundo ficcional al intervenir en dos ocasiones: en primer lugar, cuando menciona al caballero atrevido que está a punto de asaltar a Leocadia, “que por ahora, por buenos respetos, encubriendo su nombre, le llamaremos con el de Rodolfo” (Cervantes, 1982: 154); y, en segundo lugar, en el último párrafo de la novela cuando, tras el desposorio, “quedó toda la casa en silencio, en el cual no quedará la verdad deste cuento, pues no lo consentirán los muchos hijos y la ilustre descendencia que en Toledo dejaron, y agora viven, estos dos venturosos desposados” (Cervantes, 1982: 171). Acaso amedrentado por la progenie toledana de Rodolfo, el narrador de *La fuerza de la sangre* se ve obligado a insistir en la feliz posteridad de que gozaron los recién casados. En otras palabras, la novela de Cervantes, a diferencia de sus reescrituras dramáticas, se presenta como si estuviese elaborada a partir de un hecho real; y, siguiendo el juego metaficcional cervantino, la función del autor habría sido tan solo la de novelizar la historia (o, más concretamente, una historia).

A nuestro juicio, esta insistencia sobre la historicidad del relato corre en paralelo al principal problema teórico que parece plantearnos la novela, que no es otro que el de la representación literaria de lo real. Como ya hemos señalado, el caótico universo ficcional de *La fuerza de la sangre* recupera el orden a medida que Cervantes integra en el relato elementos y estructuras cuya vinculación con diversas configuraciones genológicas resulta cada vez más evidente (romance, novela sentimental, comedia). Sin embargo, y frente al orden causal y consecutivo propio de estas modalidades ficcionales, el acto arbitrario de violencia que abre la novela debió de antojársele a Cervantes más afín a la azarosa casuística que parece regir lo real.

Así, una de las diferencias más significativas entre la novela y sus reescrituras estriba en que ninguna de las tres respeta el inicio abrupto cervantino: o bien amplifican la motivación del agresor para cometer la fechoría por medio de su identificación con el personaje-tipo del burlador (Castro y Solórzano), o bien presentan la agresión como la consecuencia lógica de una serie de acontecimientos fortuitos (Calderón).

Por el contrario, el marcado contraste entre el inicio y el desenlace del relato de Cervantes quizá implique, dentro del juego metatextual del que nos hace partícipes la novela, que “la poesía triunfa sobre la vida” (Avalle-Arce, 1982: 33). Sea como sea, más allá de tales consideraciones, en la *mélange* de estilos de *La fuerza de la sangre* creemos percibir la conciencia cervantina de que las estrategias de representación de su época no alcanzaban a dar cuenta de lo real. De ahí la necesidad de transgredirlas y la subsiguiente (y mucho más apremiante) obligación de volver con rapidez sobre sus pasos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso de Santos, José Luis (1997): “La comedia de enredo, el enredo de la comedia”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coords.), *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 17-22.
- Amorós Tenorio, Marta (2007): “Poéticas de la hagiografía y la novela breve: el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega y las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes”, *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filología y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 15, pp. 9-24.
- Antonucci, Fausta (2003): “Una nota sobre la fortuna de Guillén de Castro: secuencias de *La fuerza de la costumbre* en *La batalla de Pavía* de Cristóbal de Monroy y Silva”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 6, pp. 315-326.
- Arellano, Ignacio (1996): “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coords.), *La comedia de enredo: Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.
- Arellano, Ignacio (1998): “Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope”, *Anuario Lope de Vega*, 5, pp. 7-31.
- Arellano, Ignacio (1999): “Cervantes en Calderón”, *Anales Cervantinos*, 35, pp. 9-35.
- Arellano, Ignacio (2015): “Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 311, pp. 17-35.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1982): Introducción a *Cervantes: Novelas ejemplares II*, Madrid, Castalia.
- Aylward, E.T. (1999): *The crucible concept: thematic and narrative patterns in Cervantes's Novelas ejemplares*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Berneiser, Tobias (2018): *Die Cervantes-Adaptationen des Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794): Eine Studie zum französisch-spanischen Literaturtransfer im späten 18. Jahrhundert*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Bonheim, Helmut (1986): *The narrative model. Techniques of the short story*, Cambridge, D. S. Brewer.
- Bruerton, Courtney (1944): “The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro”, *Hispanic Review*, 12, pp. 89-151.
- Calcraft, R. P. (1981): “Structure, Symbol and Meaning in Cervantes' *La fuerza de la sangre*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, pp. 197-204.
- Calderón de la Barca, Pedro (1962): *No hay cosa como callar*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Cañas Murillo, Jesús (1995): *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Castillo Solórzano, Alonso de (1944): *Huerta de Valencia: prosas y versos en las academias de ella*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Castro, Guillén de (1625): *Segunda parte de Comedias de don Guillén de Castro*, Valencia, Miguel Sorolla.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1982): *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia.
- Close, Anthony J. (2001): “Novela y comedia de Cervantes a Calderón: el caso de *La dama duende*”, en Aurora Egido (coord.), *Lecciones calderonianas*, Zaragoza, Ibercaja, pp. 33-52.
- Davis Viniel, Catherine (1994): *Double Discourse in Cervantes's Novelas ejemplares*, tesis doctoral, University of South Carolina.
- Déodat-Kessedjan, Marie-Françoise (1999): *El silencio en el teatro de Calderón de la Barca*, Madrid, Vervuert.
- El Saffar, Ruth (1974): *Novel to Romance. A study of Cervantes's Novelas ejemplares*, Baltimore, Hopkins University Press.

- Escudero Baztán, Juan Manuel (2013): "Reescrituras dramáticas áureas de *La fuerza de la sangre* de Cervantes", *Anales cervantinos*, 45, pp. 155-174.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2015): "El celoso extremeño de Coello y las reescrituras dramáticas del Siglo de Oro", *Criticón*, 124, pp. 53-64.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2018): "Sobre adaptaciones teatrales de novelas cervantinas. Un caso de comedia decimonónica: *Rinconete y Cortadillo* de Vicente Colorado", *Anales cervantinos*, 50, pp. 195-209.
- García Berrio, Antonio (1973): *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Editorial Planeta.
- García Lorenzo, Luciano (1976): *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta.
- Gitlitz, David M. (1981): "Symmetry and Lust in Cervantes' *La fuerza de la sangre*", en W. C. McCrary, J. A. Madrigal y J. E. Keller (eds.), *Studies in Honor of Everett W. Hesse*, Lincoln, Neb, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 113-122.
- Gómez Moreno, Ángel (2004): "La hagiografía, clave para la ficción literaria entre Medievo y Barroco (con no pocos apuntes cervantinos)", *Edad de Oro*, 23, pp. 249-277.
- Gómez Moreno, Ángel (2005): "Cervantes y las leyendas de los santos", en M.^a Ángeles Varela Olea y Juan Luis Hernández Mirón (eds.), *Las huellas del Quijote. La presencia cultural de Cervantes*, Madrid, Instituto de Humanidades Ángel Ayala, pp. 59-79.
- Grojnovski, Rolf (1971): *Lire la nouvelle*, Paris, Dumond.
- Godenne, René (1995): *La nouvelle*, Paris, Honoré Champion.
- Iturralde, Josefina (1983): "La mujer, el honor, el silencio en *No hay cosa como callar* de P. Calderón", *Anuario de Letras Modernas*, 1, pp. 35-42.
- Jameson, Frederic (1999): *Teoría de la posmodernidad. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, Madrid, Editorial Trotta.
- Juliá Martínez, Eduardo (1944): Introducción a *Alonso de Castillo Solórzano Huerta de Valencia: prosas y versos en las academias de ella*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. 8-27.
- Jurado Santos, Agapita (2005): *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII): para una bibliografía*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Laspéras, Jean-Michel (1987): *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Castillet.
- Laspéras, Jean-Michel (1999): "La novela corta: hacia una definición", en Jean Canavaggio (coord.), *La invención de la novela: seminario hispano-francés*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 307-317.
- Lauer, A. Robert (2014): "Honor/Honra Revisited", en Hilaire Kallendorf (ed.), *A Companion to Early Modern Hispanic Theater*, Leiden, Brill, pp. 77-90.
- Lauer, A. Robert (2017): "Revaloración del concepto del honor en el teatro español del Siglo de Oro", *Hipógrifo*, 5, pp. 293-304.
- Lokos, Ellen D. (1993): "Clausura y final de *La fuerza de la sangre*", en José M.^a Casasayas (coord.), *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, pp. 509-518.
- Madroñal, Abraham (2011): "La segunda parte perdida del *Coloquio de los perros*, de Ginés Carrillo Cerón", *Anales cervantinos*, 43, pp. 181-204.
- Mann, Susan Garland (1989): *The Short Story Cycle; a Genre Companion and Reference Guide*, New York, Greenwood Press.
- Maravall, José Antonio (1978): "La función del honor en la sociedad tradicional", *Ideologies & Literature*, 2, pp. 9-27.
- Mata Induráin, Carlos (2011): "Llorar los ojos y callar los labios: la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*", *Anuario calderoniano*, 3, pp. 259-274.
- Morley, Sylvanus Griswold; Brueton, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos.
- Murillo, Luis A. (1988): "Narrative Structures of the *Novelas ejemplares*. An Outline", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8, pp. 231-250.

- Pabst, Walter (1972): *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos.
- Parker Aronson, Stacey L. (1996): “La textualización de Leocadia y su defensa en *La fuerza de la sangre*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 16, pp. 71-88.
- Pérez Avellán, María Encarnación (2012): *Romance vs. Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX. De Morsamor (1899) a Olvidado Rey Gudú*, tesis doctoral, Universidad de Murcia.
- Piluso, Robert V. (1964): “*La fuerza de la sangre*: un análisis estructural”, *Hispania*, 47, pp. 485-490.
- Poe, Edgar Allan (1965): “Hawthorne’s *Twice-Told Tales*” en Robert L. Hough (ed.), *Literary Criticism of Edgar Allan Poe*, Nebraska, University of Nebraska Press.
- Propp, Vladimir (1977): *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- Riley, E. C. (1992): *Cervantes’s Theory of the Novel*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Rodríguez, Evangelina (1979): *Novela corta marginada del siglo XVII español*, Universidad de Valencia.
- Rodríguez, Evangelina (1986): “Introducción biográfica y crítica”; en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, pp. 9-69.
- Rull, Enrique (2002): “Cervantes, Tirso y otras fuentes de No hay cosa como callar de Calderón”, en A. Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. X coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, pp. 381-386.
- Sáez, Adrián J. (2013): “Reescritura e intertextualidad en Calderón: No hay cosa como callar”, *Criticón*, 117, pp. 159-176.
- Serralta, Frédéric (1988): “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón*, 42, pp. 125-137.
- Siege, Karl-Ludwig (1972): “Some Observations on *La fuerza de la sangre*”, *MNL*, 87, pp. 121-125.
- Sloane, Robert (1984): “Calderón’s *No hay cosa como callar*. Character, Symbol, and Comedic Context”, *Modern Language Notes*, 99, pp. 256-269.
- Todorov, Tzvetan (1973): *Gramática del Decamerón*, Madrid, Josefin Betancor.
- Torres Nebrera, Gregorio (1981): “El amante todo es trazas: los recursos del enredo en el teatro tirsista”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 4, pp. 245-264.
- Tinianov, Jurik (1970) “De la evolución literaria”, en Alberto Corazón (ed.), *Eikhenbaum, Tinianov, Chklovski, Formalismo y vanguardia: textos de los formalistas rusos*, Madrid, Serie B, pp. 111-132.
- Vaiopoulos, Katerina (2003): “*La fuerza de la sangre* en el teatro del Siglo de Oro”, *Theatralia: revista de poética del teatro*, 5, pp. 431-440.
- Vaiopoulos, Katerina (2008): “Las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el teatro áureo: *La ilustre fregona* y la evolución del tercer galán”, en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, pp. 500-511.
- Vaiopoulos, Katerina (2009): “La versión teatral de *La señora Cornelia* de Cervantes”, *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 12, pp. 105-125.
- Vaiopoulos, Katerina (2010a): *De la novela a la comedia: las Novelas ejemplares de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- Vaiopoulos, Katerina (2010b): “La tradición narrativa en el teatro español del Siglo de Oro. El caso de las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, en Natalia Fernández Rodríguez (coord.), *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Bellaterra (Barcelona), Grupo de Investigación Prólope/Universidad Autónoma, pp. 83-120.
- Valbuena Briones, Ángel (1973): “Don Juan, la ley burguesa y el cerco de Fuenterrabía”, en P. Calderón de la Barca, *Comedias de capa y espada*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, pp. 71-92.
- Weber de Kurlat, Frida (1976): “Hacia una morfología de la comedia del Siglo de Oro”, *Anuario de Letras*, 14, pp. 339-363.
- Weber de Kurlat, Frida (1977): “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, en François López, Joseph Pérez (eds.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, II, pp. 867-871.

- Weber de Kurlat, Frida (1981): “Elementos tradicionales pre-lopescos en la comedia de Lope de Vega”, en Manuel Criado del Val (ed.) *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso sobre Lope de Vega*, Madrid, Patronato Arcipreste de Hita, pp. 37-60.
- Zugasti Zugasti, Miguel (1998): “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coords.), *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997)*, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 109-144.

Fecha de recepción: 4 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2021