

A grand library with wooden desks, pink chairs, and bookshelves. The room features a large chandelier and a fire alarm pull station. The desks are arranged in a long row, and the bookshelves are filled with books.

Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica

48

2022

Fundación
Universitaria
Española

CUADERNOS
PARA LA INVESTIGACIÓN
DE LA LITERATURA HISPÁNICA

Seminario Menéndez Pelayo
Fundación Universitaria Española

CUADERNOS
PARA LA INVESTIGACIÓN DE LA
LITERATURA HISPÁNICA

Segunda época

Número 48
(2022)

*Del Salón de Comedias del Alcázar al Coliseo del
Buen Retiro: el teatro cortesano español del Barroco*
(Coord. FRANCISCO SÁEZ RAPOSO)

Seminario Menéndez Pelayo
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

Fotografía de cubierta: Javier Ramírez Serrano

SECRETARÍA:

Alcalá, 93 — 2800 MADRID — Tel. 914 311 122 — Fax: 915 767 352

e-mail: cih@fuesp.com

<https://revistas.fuesp.com/cih>

ISSN: 0210-0061/ e-ISSN: 2660-647X

Depósito Legal: M-28.094-1978

DIRECTORES FUNDADORES

Pedro Sainz Rodríguez (†)
Amancio Labandeira Fernández

DIRECTOR

Javier Huerta Calvo

SECRETARIA ACADÉMICA

M^a. Ángeles Varela Olea

COORDINADORES

Julio Escribano
Maša Kmet

CONSEJO EDITORIAL

Frederick A. de Armas (Universidad de Chicago, EE.UU.)
Ana Isabel Ballesteros (Universidad San Pablo-CEU)
Isabel Balsinde (Fundación Universitaria Española)
María Bastianes (Universidad Carlos III)
Fernando Feliú Matilla (Universidad de Puerto Rico)
Renata Londero (Università degli Studi di Udine)
Francisco Sáez Raposo (Universidad Complutense de Madrid)
María Sánchez Pérez (Universidad de Salamanca)
Duncan Wheeler (University of Leeds)

CONSEJO ASESOR

Esther Borrego Gutiérrez (Universidad Complutense de Madrid)
Gema Cienfuegos Antelo (Universidad de Valladolid)
Francisco Crosas López (Universidad de Castilla La Mancha)
Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense de Madrid)
Abraham Madroñal Durán (Université de Genève)
Cristina Moreiras (University of Michigan)
Alberto Romero Ferrer (Universidad de Cádiz)
Sheri Spaine Long (University of Alabama at Birmingham)
Héctor Urzáiz Tortajada (Universidad de Valladolid)
Julio Vélez Sainz (Universidad Complutense de Madrid)
Miguel Zugasti (Universidad de Navarra)

SUMARIO

<i>Presentación</i>	11
---------------------------	----

Monografía

*Del Salón de Comedias del Alcázar al Coliseo del Buen Retiro:
el teatro cortesano español del Barroco*

LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ	
<i>Los espacios de la corte en cinco comedias de Luis Vélez de Guevara</i>	17
KIMBERLY ROJAS RAMÍREZ	
<i>La proyección espacial y la plurisensorialidad en la comedia mitológica cortesana El mayor encanto, amor, de Calderón</i>	57
MIGUEL TEJEIRO FUENTES	
<i>Teatro en el Buen Retiro: las fiestas de carnaval de 1637</i>	87
NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ	
<i>La mirada de Pígalión en La fiera, el rayo y la piedra: conflicto dramático y proyección escénica</i>	127
ROBERTA ALVITI	
<i>La renegada de Valladolid, en el marco de una fiesta palaciega en el Buen Retiro: un acercamiento</i>	153
DELIA GAVELA	
<i>El éxito de una fiesta cortesana: el espacio de ficción y su materialización escénica en la fábula de Pico y Canente</i>	175

ELENA MARTÍNEZ CARRO	
<i>El primer teatro de Juan Bautista Diamante</i>	205

Miscelánea

LOURDES MARTÍN-ALBO HUERTAS	
<i>Los inicios de los jardines literarios: la historia editorial de La agricultura de jardines, de Gregorio de los Ríos</i>	231

DIEGO CAMENO MAYO	
<i>Galdós y la muerte de Prim: entre los Episodios Nacionales y el cine</i> ..	265

JAVIER MATEO HIDALGO	
<i>Abel Sánchez o la envidia como motor generador de actividad en el ser humano</i>	289

ALMUDENA MEJÍAS ALONSO Y YOLANDA CLEMENTE	
SAN ROMÁN	
<i>Ópera y zarzuela en Chile a través de la revista Instantáneas</i>	319

Papeles de la Fundación

ISABEL BALSINDE RODRÍGUEZ	
<i>Fuentes para el conocimiento de la literatura española en el exilio español (1939-1977): publicaciones periódicas en la FUE</i>	341

JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ	
<i>Cartas de Pemán a Sainz Rodríguez, monárquicos del reinado en el exilio</i>	371

Aula de poesía Rafael Morales

PEDRO A. GONZÁLEZ MORENO	
<i>La mirada piadosa de Rafael Morales</i>	393

Libros

M.^a ÁNGELES VARELA OLEA

Alcalá Galán, Mercedes. *«Con esta carga nacemos las mujeres»*. *Discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes* 399

MAŠA KMET

Galvarriato, Eulalia. *Cinco sombras*, edición de Luca Cerullo 402

MARÍA DEL MAR VELASCO GONZÁLEZ

AA.VV. *Galdós. Cien años de actualidad*, edición de M.^a Ángeles Varela Olea 404

IVÁN GÓMEZ CABALLERO

Monroy y Silva, Cristóbal de. *El caballero dama*, estudio, edición crítica y notas de Paolo Pintacuda 408

PABLO ROJAS SÁNCHEZ

Alaminos López, Eduardo. *Ramón y Pombo. Libros y tertulia (1915-1957)* 410

Noticias del Seminario Menéndez Pelayo 413

Normas para presentación de originales 417

PRESENTACIÓN

ES MUCHO LO QUE todavía queda por conocerse de la actividad teatral cortesana que se desarrolló en España durante el siglo XVII. Los variados e importantes trabajos que se han venido publicando en las últimas décadas no han agotado, en absoluto, un asunto que trasciende lo puramente literario para proyectarse en otros ámbitos complejos, heterogéneos pero complementarios: la puesta en escena, lo espacial (entendido en todas sus vertientes: física, escénica, dramática), la interpretación de actores, la recepción, lo político, lo ideológico, lo sociológico, lo económico, etc.

Aunque en muchas ocasiones se permitía la asistencia de público popular a estas representaciones, especialmente en las que se llevaron a cabo en el Coliseo de Buen Retiro desde mediados de siglo, el espectáculo teatral cortesano nace en un contexto en el que se busca, principalmente, epatar a un espectador poco ingenuo, educado en la cultura del asombro sensorial, deseoso de ser engañado «a ojos vista» al tiempo que se muestra exigente con los medios con los que aceptará que se produzca dicho embeleco. Se trata, como no puede ser de otro modo, de espectáculos en los que las colaboraciones profesionales entre los dramaturgos y los escenógrafos fueron esenciales para conseguir el efecto deseado en un auditorio muy resabiado en cuestiones teatrales. Representativa en este sentido fue la colaboración que Pedro Calderón de la Barca entabló con los escenógrafos más importantes que trabajaron en la corte de los Austrias españoles: Cosme Lotti y Baccio del Bianco.

Nace este número monográfico vinculado con el proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual* (ref. PGC2018-098699-B-100), que tiene como objetivo principal rescatar, a través de diversas acciones concomitantes, el espacio teatral cortesano más emblemático de todo el Siglo de Oro español, y uno de los más importantes de toda Europa en aquel tiempo.

El objetivo del mismo ha sido intentar ampliar el conocimiento que tenemos de dichas prácticas escénicas tomando como referencia los dos espacios cortesanos más importantes de todo el Barroco español: el Salón de Comedias del Real Alcázar de Madrid (conocido desde finales de la década de 1630 como el Salón Dorado) y el Coliseo del Buen Retiro. Aunque el primero siguió en funcionamiento durante todo el siglo y se usó de manera alterna y simultánea con el segundo, dependiendo del tipo de espectáculo que se planeara representar, ambos nos han servido como marco cronológico de acuerdo a dos fechas que consideramos fundamentales en la evolución del arte escénico cortesano: 1627, que es el año en el que se estrenó en el Salón de Comedias *La selva sin amor*, égloga con texto de Lope de Vega y que se considera la primera zarzuela de la historia teatral española, y 1640, que es cuando se inaugura el Coliseo con la representación de *Los bandos de Vérona*, comedia de Francisco de Rojas Zorrilla.

Como podrá comprobar el interesado lector, se trata de trabajos realizados por media docena de especialistas del teatro español aurisecular de reconocido prestigio internacional a los que se ha sumado el de una joven investigadora que se está especializando, precisamente, en esta temática tan específica. En ellos, se aprecian aproximaciones diversas y complementarias que van desde asuntos que trascienden el espacio físico para adentrarse en el dramático que (re)recrea Luis Vélez de Guevara en varias de sus comedias, hasta el análisis de la primera etapa dramatúrgica de uno de los últimos grandes dramaturgos que trabajo para este ámbito: Juan Bautista Diamante; que se ocupan de la

fiesta teatral cortesana, de la comedia mitológica en torno a la que se organizaba y de la plurisensorialidad con la que se concebía su representación; y, claro está, se incluye también un trabajo dedicado a Pedro Calderón de la Barca y una de sus obras mitológicas más emblemáticas: *La fiera, el rayo y la piedra*.

En resumidas cuentas, con nuestra labor, con nuestra perspectiva aglutinante, esperamos poder ayudar a comprender un poco mejor un tipo de práctica escénica cuya relevancia dramaturgica e histórica creemos que merece la pena ser subrayada y reevaluada de acuerdo a unos parámetros mucho más contextualizados.

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO
Coordinador del monográfico
Universidad Complutense de Madrid

MONOGRAFÍA

*DEL SALÓN DE COMEDIAS DEL ALCÁZAR
AL COLISEO DEL BUEN RETIRO: EL TEATRO
CORTESANO ESPAÑOL DEL BARROCO
(COORD. FRANCISCO SÁEZ RAPOSO)*

LOS ESPACIOS DE LA CORTE EN CINCO COMEDIAS DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

The Representation of the Court in the works by
Luis Vélez de Guevara

LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

École de hautes études hispaniques et ibériques / Casa de Velázquez (Madrid)

luis.gonzalez@casadevelazquez.org

ORCID ID: 0000-0002-0454-4553

Recibido: 26-01-2022

Aceptado: 14-03-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.301>

RESUMEN

Se analiza cómo Luis Vélez de Guevara, representó la vida cortesana en cinco comedias. Aunque existen estudios sobre las comedias de privanza, se suelen centrar en comparaciones entre las ficciones dramáticas y la vida de Vélez. El presente estudio desea recrear los espacios de la corte y cómo se construyen ambientes de intriga a partir de las tramas secundarias. Se examina también el vocabulario teatral que representa la corte.

PALABRAS CLAVE: Luis Vélez de Guevara; corte; intriga; espacio; válido.

ABSTRACT

The present article explores the way in which the court poet and dramatist, Luis Vélez de Guevara, represented court life in five of his *comedias*. Even though there have been a number of studies on the *comedias de privanza*, they have generally centered on the similarities between the dramatic fictions and Vélez's own life experiences. This study strives to recreate the spaces of the court. The theatrical vocabulary that represents the court is also examined.

KEY WORDS: Luis Vélez de Guevara; Court; Intrigue; Space; Court Favorite.

Para el vallisoletano de pro George Peale

YA EN 1983, afirmó Gareth Davies, en un artículo con gran copia de ejemplos sacados de varias comedias, que «Vélez's works, apart from

their aesthetic values, may be seen as an expression of Court life» [1983: 26]. Estas palabras podrían extenderse a otros ámbitos, ya que la pluma de Vélez era capaz de crear ambientes de diversos sectores de la sociedad de su entorno con magistral y poética pericia para lograr, junto con su arte para la sátira, «reflejar la vida usual y corriente», en palabras de Cotarelo y Mori [1917: 1-2, citado en Martínez Navarro y Ramos Iglesias, 2019: 35]. Para Davies, en la obra de Vélez «Accurate reportage mingles with a love for colourful *costumbrismo* and a poet's fascination with the world of the court» [1983: 21]. Aun aceptando lo artificial de la escritura teatral en general, que creaba esos mundos basados en estereotipos, sobre todo en la comedia, con sus múltiples convenciones al uso, la extraordinaria atención al detalle de Vélez de Guevara, así como su ingenio a la hora de componer a sus personajes, hacen que sus mundos teatrales, aunque solo sea mediante escuetas pero acertadas pinceladas, cobren un relieve particular y hagan de él una de las figuras señeras del teatro áureo, si bien sigue relegado a menudo detrás de autores como Lope, Calderón o su gran rival Tirso de Molina [Ruth Lee Kennedy, 1974: 188 y ss; 297 y ss].

En las páginas que siguen se ahondará en cinco obras escritas por el ecijano Luis Vélez de Guevara que se podrían clasificar más o menos dentro del subgénero de las comedias de privanza¹, al estilo de obras conocidas como *La próspera y Adversa fortuna de Álvaro de Luna* (¿1624?; impr. 1635), de Antonio Mira de Amescua², o *Cómo ha de ser el privado*

¹ Ver Francisco Gómez Martos, *Staging Favorites: Theatrical Representations of Political Favoritism in the Early Modern Courts of Spain, France and England* [2021], en el que el autor da cuenta de más de 60 (basándose en estudios de George Peale) obras de este subgénero en la comedia española, 50 en Inglaterra y unas 40 en Francia. En el momento de escribir estas líneas solo he podido consultar unas pocas páginas en internet de lo que parece ser un estudio comparativo importante.

² Las dos comedias que componen este díptico fueron publicadas en la *Segunda parte de comedias* de Tirso de Molina en 1635, lo cual ha puesto en duda la paternidad de Mira de Amescua, duda despejada en un reciente artículo de Emma M^a. Marcos Rodríguez [2021]. Dado por hecho que las dos obras son de Mira, la fecha de composición ha de ser anterior a 1631, fecha en que Mira abandonó la corte y, según admite

(1623-1624)³ de Francisco de Quevedo. En ellas se puede ver claramente esa «expresión de la vida cortesana» a la que se refiere Davies, en las que el autor se muestra «both as flattering interpreter and mordant critic» [1983: 26]. Por regla general, la crítica que estudia las comedias de privanza se centra en el contexto histórico del momento y en las alusiones posibles al valido de turno, en la mayoría de los casos el Conde-Duque de Olivares. Algunas comedias notorias como la ya citada *Cómo ha de ser el privado*, no dudará en atribuir un papel inequívoco a este ministro del rey Felipe IV. En la obra quevediana el monarca se esconde apenas detrás del nombre de Fernando, rey de Nápoles⁴, y su privado recibe el nombre de Valisero, anagrama del nombre Olivares, de fácil resolución. Otras obras sin duda ofrecieron a sus públicos, ya fueran en el espacio cerrado de los salones de la corte, ya en corrales más accesibles, conocedores de la actualidad política e incluso de las intrigas, tramas teatrales fáciles de descifrar, con claves de escritura para permitir lecturas de apoyo a la monarquía y sus privados, o críticas bastante transparentes cuando los ministros caían en desgracia o disminuía su popularidad dentro y fuera de la corte. El presente estudio no pretende escudriñar estas obras buscando en ellas alusiones a personas reales del reinado de Felipe III o Felipe IV (por muy lejanos que se encontraran los *alter ego* en la historia remota castellana o inclu-

la crítica, dejó de escribir comedias. De cualquier modo el autógrafo de Mira de *La segunda de don Álvaro*, conservado en el Institut de teatre de Barcelona, sig. MAE VIT-168, contiene una licencia que data del 17 de octubre 1624. Suponiendo que escribió, como manda la lógica, la primera parte antes que la segunda, la fecha de la *Próspera fortuna* ha de ser anterior o como mucho coetánea de la segunda.

³ Arellano y García Valdés hablan de la escritura de «una primera versión hacia 1623 o principios de 1624, y luego revisada en 1628» [2011: 32; ver también las páginas 33 y ss.].

⁴ «Aunque se supone que esta ficción dramática se desarrolla en la corte de Nápoles, se trata de una comedia en clave que resulta diáfana para el receptor de la época; personajes y lugares son reconocibles porque Quevedo desea que se reconozcan, empezando por el mismo el rey Fernando, identificado con Felipe IV» [Arellano y García Valdés, 2011: 22].

so bíblica) ni establecer el grado de adhesión o crítica del dramaturgo a los mundos cortesanos en los que le tocó vivir. Esta labor se ha hecho para muchas obras con acierto. Aunque el teatro de Vélez ofrece sin duda muchos ejemplos de obras con tema cortesano diseminados en su amplia producción, y Davies da buena cuenta de ellas, aquí el análisis se concentrará en la creación de espacios y ambientes de la corte como concepto general en las siguientes cinco comedias: *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón* (c. 1613)⁵, *El conde don Pero Vélez* (1615), *A lo que obliga el ser rey* (c. 1628), *El primer Conde de Orgaz y servicio bien pagado* (impr. 1638), y la peculiar comedia bíblica *La corte del demonio* (1643-1644)⁶.

En todas ellas tiene la corte un marcado protagonismo. No todas se pueden calificar *stricto sensu* de comedias de privanza, y en el caso concreto de *El primer Conde de Orgaz* la corte resulta más bien un telón de

⁵ Quiero expresar aquí mi más sincero agradecimiento al profesor George Peale que, con su característica generosidad, no sólo me facilitó el texto de *La corte del demonio*, sino el de *El Lucero de Castilla*, con su introducción; obra, ésta última, que el profesor Peale me recomendó leer para este artículo. La lectura de la comedia y los estudios que la acompañan han sido fundamentales para ahondar en muchos aspectos tratados en estas páginas. Ver también la edición de Daniele Crivellari de esta obra, bajo el título *El privado perseguido* [Vélez de Guevara, 2012].

⁶ Sobre la fecha y la autoría existe cierta discrepancia: Alfredo Rodríguez López-Vázquez [2018: 228-229] recuerda que María Yaquelín Caba [2006], la estudiosa que firma la introducción a la edición establecida por Manson y Peale, propone una fecha de composición entre 1643 y 1644 (año este último de la muerte de Luis Vélez), y sugiere, él mismo, que *La corte del demonio* no es de Luis Vélez de Guevara sino de su hijo Juan, retrasando la fecha de composición entre 1645-1655. Por mi parte me decanto hacia una autoría del primero. La recreación que hace Luis Vélez en *La corte del demonio* del mundo cortesano en general y en sus detalles guarda parecido con otros dramas suyos de ámbito palaciego. Gareth Davies [1983: 22] trae a colación unos versos de *El caballero del Sol*, de autoría inequívoca, que dice reflejar sin duda la vida y ocupaciones del ecijano en sus diversos cargos cortesanos: «Vn camarero, / mayordomo, maestresala, / tesorero, secretario, / que le responde a sus cartas, / contador, cavallero, / paje, lacayo, nonada, / de Don Roque mi señor, / un Cavallero de España»; versos que son más que coincidentes con otros en *La corte del demonio*: «De palacio y de la corte / renuncio lo secretario / lo ayuda y lo gentilhomme / de cámara. Solo traigo / en el alma indignación / de mayordomo de estado, / que es oficio de comer, / si con tu favor me caso» [Vélez, 2006: vv. 1129-1136].

fondo de algunos episodios y no tiene el mismo protagonismo que vemos en las cuatro restantes, donde la representación del valimiento es de gran relieve y fundamental en el desarrollo de la trama, respondiendo estas cuatro comedias a unas situaciones que se desarrollan casi a puerta cerrada, ciñéndose la acción, en gran medida, al recinto palaciego e incluso a los interiores del palacio, a excepción de *El Lucero de Castilla*, donde parte de la acción tiene lugar en las calles de Burgos y en el castillo de Peñafiel.

PALABRAS QUE CREAN ESPACIOS

Bien sabido es que se ha escrito teatro de tema cortesano para ser representado en un espacio cortesano. Estudios fundamentales para un cabal entendimiento de este tipo de expresión teatral son, entre otros muchos, los de Teresa Ferrer Valls [en especial 1991, 2003, 2019] y los impulsados por Francisco Sáez Raposo [2020], en los que se dan no solo detalles, sino acertados análisis de decorados y fastos palaciegos y otros elementos importantes de representación⁷. El espacio físico de la corte (aunque a veces se resume a la presencia sinécdoquica del rey o un infante, o unas damas y caballeros) también recibe un tratamiento en obras que no fueron escritas para ese público cortesano del que se ocupan los citados trabajos.

Es de sobra conocido que gran parte de la fuerza del teatro áureo reside en la creación de espacios casi sin límites a partir de un recurso como es el de la palabra enunciada, apoyada por las acciones y gestos de los comediantes. Trabajos seminales como los de Varey [1986] y Arellano [1995] han afirmado con meridiana claridad el valor visual de la palabra y cómo multitud de acontecimientos narrados cobran vida (a

⁷ Remito igualmente al proyecto del estudioso «Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica, y recreación virtual» (PGC2018-098699-B-100).

menudo fuera del tablado, recurriendo a la *ticoscopia*) para el espectador u oidor de comedias, guiados siempre por los actores que declaman batallas campales, naufragios, terremotos, procesiones, eventos sobrenaturales, etc. Estos acontecimientos tienen lugar en paisajes o lugares que se evocan con mayor o menor detalle según los efectos deseados para la creación de espacios escénicos o extraescénicos. Espacios de arquitecturas complejas, o que requieren gran pompa y ceremonia pueden asimismo ser evocados verbalmente creando para el espectador ese decorado tan nítidamente (y, se podría añadir, tan personalmente) en la imaginación que cualquier intento de representación podría quedar pálido e irrisorio en comparación con lo imaginado.

En algunos episodios de las comedias seleccionadas, las menciones al espacio áulico se restringen a meros conceptos vagos, capaces de por sí, junto con el vestuario empleado, de evocar el entorno del rey sin entrar en pormenores. En todas ellas basta la mención de «corte» o «palacio» para crear inmediatamente un espacio de común entendimiento en el público, aunque cada cual lo llenase luego con las riquezas correspondientes a su idea particular del lugar evocado. Si en algunas comedias el uso, aunque constante, es bastante comedido, en *El conde don Pero Vélez*, el dramaturgo emplea estos dos vocablos 32 veces a lo largo de la obra (18 veces «corte», y 14 «palacio»), para referirse al conjunto cortesano, con algunas precisiones espaciales («cuarto», «cámara»), como se verá. A estos elementos podemos añadir «parque» y «jardín» empleados tres veces cada uno [vv. 1416, 1660, 2826; 2239, 2252, 2355], prisión [vv. 2902, 3046], torre [v. 2901] y balcón [v. 2841] dentro del recinto palaciego, elementos a los que se añade un «cadahalso» [v. 3047] «en la plaza del mercado» [v. 3049], dando quizá mayor dimensión a los espacios palaciegos al situarlos en relación con la ciudad en la que se encuentran, Burgos⁸. La densidad de los voca-

⁸ En *El primer conde de Orgaz*, la reina hace referencia a unas casas ilustres que posee el Conde don Gonzalo en Toledo, y otras suyas «que yo heredo [...] junto a San Mar-

blos «corte» y «palacio», y sumando a estos los ya mencionados, crean un espacio cortesano del que el espectador no se puede desprender, pues está escuchando hablar de él constantemente (de ese intramuros palaciego) con una concentración mayor en las jornadas primera y última. Dicho esto, Vélez no se queda en ese nivel de evocación, sino que parece que toda la obra destila lo cortesano, empezando, claro, por los elementos del vestuario en una obra que podía requerir un número elevado de miembros de la corte (si creemos las acotaciones), cada cual con su traje al uso, a lo que podemos añadir cierta gestualidad, como las reverencias⁹. Es abrumadora también la presencia de vocablos en relación con la corte: secretario, vasallo, infanta, reina, rey, príncipe, alteza y conde, sin contar las dignidades como «Adelantado», «Maestre», «Almirante» y «Condestable». Dos palabras adquieren particular relieve en el tejido cortesano que construye el dramaturgo: «conde» y «alteza». Aun dejando un poco de margen para el error contable, «Alteza», refiriéndose unas veces a la infanta y otras al rey don Sancho aparece nada menos que 68 veces, «rey» 58, e «infanta» 22; frente a estos vocablos la voz «conde» aparece 161 veces (8 de ellas en plural, «condes», en una canción)¹⁰.

tín / que fueron de don Fadrique / Maestre de Santiago» [Vélez, 2002b: vv. 941-944]. En el interior del palacio («Alcazar» se dice [vv. 5 y 41]), en una obra en la que no abundan referencias a la corte, se hace mención de unas «salas» [v. 985]. En *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*, obra en la que la acción transcurre sobre todo en Burgos, Gavilán menciona no solo la corte (refiriéndose por antonomasia a la ciudad), sino varios lugares de los alrededores: «[...] el barrio / de Güelva, a las Huelgas junto» [Vélez 2013: vv. 1453-1454]; y «[...] la puerta de don Nuño / Rasura y Laín Calvo [...]» [Vélez, 2013: vv. 1478-1479].

⁹ Sin ánimo de exhaustividad ver [Vélez, 2002] las acotaciones F: «*Entre Don Sancho el Deseado, rey de Castilla, y levántese Doña Blanca, haciéndole una reverencia, y él, quitándose el sombrero y haciendo otra*»; G: «*Entre el Conde Don Pero Vélez, muy galán, a lo cortesano, con su llave dorada, y con dos retratos en la mano, y llegue haciendo una reverencia al Rey, y otra a la Infanta, y diga:*»; OO: «*Éntrese Doña Leonor, haciendo sus reverencias [...]*». No cabe duda que estas acciones ayudarían en la construcción del espacio y el ambiente áulicos.

¹⁰ Con respecto a *El privado perseguido* [= *El Lucero de Castilla*], Daniele Crivellari señala «La mención repetida del nombre del Duque de Arjona ya desde el comienzo de la obra» [2012: 23].

Se pueden hacer decir muchas cosas a las estadísticas, pero queda clara con la lista enumerada aquí la impronta del campo léxico cortesano que deja Vélez en esta obra. Sin riesgo de caer en exageraciones, entre los sustantivos que más se habrán escuchado¹¹ en la comedia tres pertenecen al léxico de la corte, recayendo el peso mayor en el título nobiliario del protagonista epónimo. Recordemos lo que avanzaba Jean Sentaurens¹²:

Au début du XVII^e siècle, le spectateur de la *comedia* est essentiellement un «auditeur»; le public, un «auditoire». Rappelons-nous ici tout ce que nous avons dit sur la mise en scène des comédies, sur ces décors et cette théâtralité du texte que chaque spectateur recréait en lui-même par son «oreille mentale». Les Sévillans des années 1600 allaient «écouter» ou «entendre» des *comedias*: on ne concevait pas qu'ils pussent les «voir» [1984: 496].

Podría haber en las estadísticas expuestas algo de azar, incluso necesidades de rima para algunos casos, pero no parece descabellado afirmar que, mediante semejante densidad, Vélez ha sembrado a lo largo y ancho de su obra un volumen tan considerable de voces del léxico de la corte para reforzar con esta elección el espacio mismo en el que la acción transcurre. Además, el que más de un tercio de las veces que se

¹¹ Conviene recordar, aunque solo sea de paso, la idea consagrada de que el público, o al menos cierto público áureo en cierto momento, iba a *oír* la comedia, siendo este el sentido quizá más importante. A modo de ejemplo, la Reina de la comedia cervantina *Pedro de Urdemalas* dice: «Vamos a *oír* la comedia / con gusto» [Cervantes 1946: 575, énfasis mío]. Se ha de tener en cuenta el sentido auditivo en la expresión teatral, como el de la vista. Sentaurens [1984: 484] cita dos ejemplos sacados del Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S., I, C. 40, n^o 85, f^o 18 y 47) donde se refieren casos de «oír» la comedia: «Los que van a oír comedias son tres géneros de gentes [...]»; y «Los que van a oír las representaciones es gente que no tiene en que entender, e de cualesquier suerte que oiga o deje de oír las dichas comedias, siempre anda holgando». Son muy interesantes las reflexiones respecto de este tema de Florence D'Artois y Héctor Ruiz Soto [2020].

¹² Recientemente, Véronique Lochert ha señalado: «En Angleterre, où les termes de *auditor* et *hearer* coexistent avec ceux de *spectator* et *beholder*, l'opposition entre la vue et l'ouïe se creuse à la fin du XVI^e siècle» [2009: 273].

pronuncian las palabras «corte» y «palacio» se haga por boca del gracioso Matachín también deja qué pensar. Lo hace a menudo en tiradas satíricas, y está claro que algo de crítica hay hacia las prácticas cortesanas, como se verá más adelante. Valdría la pena hacer una comparación, aunque sea brevemente, de elementos del campo léxico áulico de esta obra de Vélez con los que se encuentran en *Cómo ha de ser el privado*, comedia de privanza por antonomasia de Francisco de Quevedo, aunque no nos lleve a conclusiones terminantes, debido al reducido muestreo. Con la precaución que impone algún posible error de cómputo, se pueden establecer los siguientes datos comparativos: con solo diez menciones de «palacio» y trece de «corte», un par de veces «apostento» y otras dos «cuarto», suficientes quizá para la evocación del espacio cortesano, podemos constatar que el énfasis que desea poner Quevedo lo determinan otras prioridades: la palabra «rey», por ejemplo, se pronuncia 78 veces, a las cuales se pueden añadir 22 menciones de la voz «majestad» (acompañada por «vuestra» y «su» en la mayoría de las ocasiones), y «señor» [34] que, aunque no se emplea exclusivamente para el rey, se usa en repetidas ocasiones en réplicas dirigidas a él. Las menciones directas al rey sobrepasan entonces sin esfuerzo el centenar. En cuanto al Marqués de Valisero (que en esta comedia correspondería, por la función, al Conde don Pero Vélez) se le nombra con el título 37 veces, por nombre propio 5, y por el tratamiento de rigor (vuexcelencia) otras 10, a los cuales se puede también añadir algún «señor». En total alcanza algo menos de la mitad que el rey, y esta proporción está muy en consonancia con la presentación del valido en la literatura política como ministro y servidor del monarca¹³; un privado, en suma,

¹³ El que se quiera presentar a Valisero (= Olivares) como buen vasallo y, por ende, buen privado desinteresado se puede entender desde el comienzo de la obra. Cuando el rey pregunta a tres de sus nobles de confianza qué virtud consideran ser la más importante, responden lo siguiente: ALMIRANTE: «Yo amara la vigilancia, / porque así, en cualquier acción, / el cuidado y la atención / ayudara a la sustancia; CONDE: Yo fuera el más verdadero / y con gran fidelidad / hablara a mi rey verdad, / no engañara lisonjero; MARQUÉS: Virtudes son el cuidado / y la verdad del prudente, / pero yo

que es «luna» para el «sol» que es el rey. Si tomamos el ejemplo de la comedia de Vélez, *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*, comedia más reconocible como de privanza que *El Conde don Pero Vélez*, nos encontramos con las siguientes cifras: «Rey» 102 y «Alteza» (referido al rey) 54, dan un total de 156, sin contar las escasas veces en las que se le llama «señor». «Duque» (el privado) 113 y 30 «Vuecelencia», dan un total de 143, sin contar las ocasiones en las que se le trata de «señor»¹⁴.

La diferencia es mínima, pero el rey sigue por delante, como ha de ser, manteniéndose el privado en un segundo rango. Viene al caso recordar en este punto lo que dice Quevedo en su *Discurso de las privanzas* sobre rey y privado:

Milagrosa viene aquí la comparación del sol y la luna. Ansí han de ser el privado y el rey, que, como la luna, se esconde delante del sol y tanto más luce con sus mismos rayos cuanto más se aparta dél. El privado ha de esconderse delante del príncipe. No ha de competir con él en luz; ausente dél, ha de suplir como pudiere su falta [Quevedo, 2000: 205].

Es una idea, la de los astros, que expresa también Vélez en *El Lucero de Castilla* donde el gracioso, Gavilán, habla en estos términos del valido, el Duque de Arjona¹⁵:

fuera eminente / en ser desinteresado» [Quevedo, 2011: vv. 141-152, énfasis mío]. Llama la atención que los dos primeros arranquen sus respuestas con «Yo», signo inequívoco de soberbia o de poder, poniéndose en todo caso en un lugar preeminente. Quevedo coloca, sin embargo, la respuesta de Valisero fuera de este rasgo anafórico que caracteriza a los dos interlocutores previos. El «yo» de Valisero, como persona de valor está ahí, pero diluido en medio de su discurso, en una posición poco relevante de un verso, en el que hace alarde de su posición desinteresada.

¹⁴ Otros personajes de relieve son el Conde (el antagonista del Duque): 64 menciones y Duquesa (mujer del Duque): 51. Don Álvaro de Luna, que pasa de ser un paje casi anónimo (aunque se aluda a él en el título) a servir al rey, y ceñir espada, irá cobrando en protagonismo. Cuando el rey lo nombra Marqués de Villena el efecto de denominarlo por el nuevo título se acelera con doce menciones en breve espacio.

¹⁵ Extiende la alusión Vélez a la relación de don Álvaro de Luna con el Duque de Arjona, con un juego de palabras. Dice don Álvaro: «Soy luna de aquel lucero / que, aunque eclipsado, me alumbrá» [Vélez, 2013: vv. 2153-2154].

¡Válgate Dios por Lucero¹⁶
 de Castilla, pues en vez
 de dar dorados reflejos
 de la venida del sol,
 arrojas rayos de fuego!
 [Vélez, 2013: 638-642]

Mientras *El Lucero de Castilla* nos muestra en mayor medida las envidias e intrigas de la corte, la comedia de Quevedo trata tan expresamente del asunto de la privanza, de ahí su título, que viene a ser casi una especie de manual¹⁷. Se ve a Valisero despachando en dos escenas prolijas, siempre acompañado de papeles, como buen privado. Quien dice privado ha de pensar también en la figura regia¹⁸, y la comedia tiene que ver con el buen gobierno del rey, como recuerda Quevedo en los estratégicos versos finales de la segunda jornada, que cierra así: «cómo ha de ser el buen rey / cómo ha de ser el privado» [Quevedo, 2011: vv. 1907-1908]¹⁹.

En las obras que se han considerado en este apartado, aunque la actitud del rey pueda encerrar alguna sombra, como es el caso del Alfonso X de *A lo que obliga el ser rey*, con sus amores clandestinos y paseos nocturnos solitarios (y por ende sospechosos) en la calle, en la que pone su real persona en peligro, la mirada del dramaturgo,

¹⁶ Es digno de notar que el airado Conde de Santorcaz, enemigo del Duque, se refiere a él de la siguiente manera: «este loco Luzbel, / este soberbio gigante» [Vélez, 2013: vv. 971-972].

¹⁷ Para Arellano y García Valdés el «tema central que unifica las distintas reiteraciones de la comedia es la configuración de un modelo de rey perfecto y de uno no menos perfecto privado» [2011: 40].

¹⁸ En lo que se refiere a las comedias de privanza, Daniele Crivellari apunta: «la vicenda principale si incentra sugli avvenimenti legati al particolare rapporto di collaborazione e amicizia che si instaura tra le due figure principali — il re e il suo favorito» [2004: 103].

¹⁹ Soy consciente de que, para mayor rigor, sería necesario contextualizar y clasificar cada uno de los vocablos empleados. La idea general es dar a ver aquí la abrumadora presencia de ciertas voces en este tipo de comedia, voces que tejen un entramado semántico de gran peso en las obras en cuestión.

sea Vélez, sea Quevedo, es positiva a lo largo. Sin embargo, no está de más recordar las palabras de Davies con respecto a la actitud del ecijano en lo que se refiere a los soberanos, «Vélez's treatment of kings was never totally uncritical» [1983: 31]. La positividad generalizada hacia los monarcas ha sido señalada por Ferrer Valls [2012: 134], en lo que tocante a las comedias genealógicas de Lope de Vega, sobre todo aquellas en las que la privanza tiene un papel importante:

En cualquier caso, Lope tiende siempre en este tipo de obras a mostrar una imagen de la institución real respetuosa, buscando, en los casos en que se produce un error del monarca, la justificación en el carácter humano de quien detenta la corona, lejos del tratamiento irreverente que la persona real puede llegar a alcanzar en otro tipo de obras, más vinculadas al ámbito de la comedia y, especialmente, de la comedia palatina.

En el caso de *La corte del demonio*, la palabra determinante del espacio cortesano está ya presente en el mismo título, con un complemento que llevaría al espectador a la corte infernal con su jerarquía de demonios, ministros y condiciones materiales particulares como las calderas del infierno, los tormentos, los fuegos y hielos abrasadores, la morada, en fin de cuentas, del Príncipe de este mundo, Satanás; sin embargo este aspecto apenas se trata en esta obra, si bien se hace mención de Lucero como antiguo heredero de Dios, expulsado del reino de ese monarca «de tres cabezas en una» [Vélez, 2006: v. 170]; y dice Luna (una diablesa), a modo de comparación solicitadora de *pathos*, que, expulsados del reino de dicho monarca, se vieron obligados a vagar «por las montañas incultas, / cortesanos de las fieras, / viviendo en cuevas y grutas» [Vélez, 2006: vv. 240-242].

Al inicio de la comedia, Vélez no hace esperar a su público para presentarle una idea de la corte en la que se desarrollará una parte sustancial de la acción. La obra abre con una proclamación en la que no solo se hace mención de ese lugar «donde reside de asiento el rey», sino que

nos brinda también algunos detalles de una ciudad que prepara una entrada a bombo y platillo, con la oportuna proclamación pública, en boca del gracioso Matachín, ostentando aquí uno de sus múltiples empleos:

El gran Nino, primero
 deste nombre, por la gracia
 de su madre emperador
 de Babilonia y dinasta
 de Egipto, rey de la nueva
 Nínive, por él fundada,
 a todos los moradores
 y vecinos suyos manda,
 que tengan para esta tarde
 sus pertenencias colgadas,
 porque hace entrada en la corte
 el príncipe de Tartaria,
 y sale Su Majestad
 con su madre y toda cuanta
 nobleza Nínive tiene,
 Meda, Siria, Egiptia y Parta
 a recibirle en la puerta
 de la ciudad [...]
 [Vélez, 2006: vv. 1-18]

Con estos versos se crea de inmediato el espacio palaciego con sus monarcas, nobleza y pompa, y se irán construyendo sobre esta primicia, paso a paso, nuevos elementos cortesanos, con los honores y muestras de acogida y amistad que se ofrecen al príncipe Lucero y a su hermana Luna. Una serie de personajes, el propio pregonero (y gracioso) Matachín y dos «damas con mantos», darán mayor cuerpo aun a esta entrada, afirmando que «Nínive está acostumbrada / a semejantes estruendos» y que «Los festivos instrumentos / pregonan por partes varias / que Semíramis y Nino / salen del Real Alcázar» [Vélez, 2006: vv. 88-89; 91-94], precedidos por su guarda real con sus alabardas. Todo ello crea la impresión de una ciudad en ebullición para presen-

ciar la salida del alcázar de sus soberanos y la llegada de importantes príncipes extranjeros. Poco después de su llegada, será el propio rey quien de nuevo recuerde la presencia de la corte en su conjunto: «la Corte os aguarda» [Vélez, 2006: v. 290]. En el resto de la obra se harán periódicas menciones a la corte, al palacio, y a algunos lugares que dan mayor concreción a la arquitectura del palacio. Matachín, como hemos visto, empleado por Vélez como fuente de información, nos revela en su deambular:

Del príncipe de Tartaria
 estos son los *aposentos*
 en *palacio*, donde el rey
 lo hospeda, y a Luna, dentro.
 Del *cuarto*, si no me engaño,
 de Semíramis no veo
 en *todo esto* un alma apenas,
 aunque agora rumor siento [...]
 [Vélez, 2006: vv. 369-376, énfasis mío]

También la comedia *El conde don Pero Vélez* ofrece algún ejemplo de espacios interiores del palacio como pueden ser la «cámara» del rey [vv. 536, 1523, 1524 (por alusión), 1619] o el «cuarto» [vv. 503, 2999] y «apósito» [v. 1527], «puertas» [v. 2807] (entiéndase del aposento de la infanta doña Blanca, que tanta importancia tendrá en el desarrollo de la trama²⁰, aunque, salvo error mío, no hay escenas que se desarro-

²⁰ Sería necesario considerar los valores simbólicos de los espacios cortesanos, sobre todo el aposento de las damas, de modo que, aunque no lo trate en el cuerpo del texto, me permito traer a colación unas acertadas ideas de Javier Rubiera al respecto: «No cabe duda de que muy a menudo el dramaturgo dota a los espacios dramáticos de valores suplementarios que permiten su interpretación simbólica, sobre todo cuando son repetidos y confrontados en varias piezas distintas, normalmente pertenecientes a un mismo género. Jardín, gruta o cueva, palacio, campo de batalla, monte o selva, mar calle, interior doméstico son espacios que el poeta dramático puede utilizar para proyectar metafóricamente su visión del mundo [...]» [2005: 95]

llen en él a vista de los espectadores)²¹. Mayor protagonismo espacial tendrán los cuartos en *El Lucero de Castilla*, mencionados en repetidas ocasiones. Aparece el cuarto nombrado por vez primera en el verso 122. El celoso patológico Conde de Santorcaz revela que el rey don Juan ha dado a los Duques de Arjona un «cuarto en palacio». Cuando el Duque se encuentra en prisión, el Conde, tras una carrera delictiva forzando doncellas y casadas en toda la ciudad, entra en el cuarto de Aldonza, que se encuentra vestida «con ropa de levantar» [Vélez, 2013: acot. LL]. Don Álvaro de Luna, que vela por los intereses del Duque, se aproxima al aposento y nos describe la situación de la siguiente manera:

[...] tras de la sombra
de un hombre tan invisible,
que a estas horas, recatado,
de las que la noche finge,
de este cuarto abrió la puerta
donde la Duquesa vive
de Arjona [...]
[Vélez, 2013: vv. 2739-2745]

Transcurrirá entonces una tensa escena en este espacio cerrado (pero con las puertas abiertas) en el que el Conde intenta violar a Aldonza; riñen Álvaro y el Conde, y éste acabará herido de muerte. El rey presenciará parte de los acontecimientos y mencionará de nuevo el cuarto [v. 2781], lugar de la afrenta, que se encuentra además en su propio palacio. En la obra se hacen otras referencias a «aposentos» [v. 512; 1393]; «paredes» [v. 513]; «Cámara» [vv. 1139, 1573, 2367], que completan, con unas tenues pinceladas, la construcción del espacio palaciego por el que se mueven los personajes.

²¹ La acotación tt hace mención de un balcón, del que bajará el Conde tras reunirse con la infanta. El que baje por una escala quizá implique que baja del balcón que da a los aposentos de la infanta, pero el texto no es explícito al respecto.

FESTINES, FIESTAS Y FASTOS

Dentro del imaginario de la vida palaciega cabría esperar, precisamente, el fasto en las fiestas y banquetes ofrecidos por los monarcas a sus huéspedes o incluso como algo ya más cotidiano de la vida de los potentados del reino. La indumentaria tiene, en estos casos, un papel predominante, así como la abundancia de gente en el escenario. Contrastando con los espacios íntimos arriba expuestos, en *El primer Conde de Orgaz* se recurre a una escena bastante solemne con los reyes sentados en «sillas sobre un estrado, y las damas a los pies, y los Caballeros estarán de pie» [Vélez, 2002b: acot. k], a lo que sigue una serie de bailes y danzas [vv. 990-1028] que evocarían, sin duda alguna, los salones del palacio.

En esa corte de excesos que es Nínive, la primera aparición de Lucero y Luna ya llama la atención. A pesar de haber salido supuestamente de unas «cuevas y grutas», lucen trajes vistosos, como señala la reina Semíramis: «Y de suerte que en el traje / ostentáis ambos²² a dos / que sois hijos de algún dios» [Vélez, 2006: vv. 113-114]. Como punto álgido, en lo que a los sentidos se refiere, Vélez brinda a su público en esta comedia una escena de gran fasto hacia finales de la obra, que una acotación describe con abundantes detalles:

Vase Jonás, y luego corriendo una cortina, aparece con dos músicos, con instrumentos y medias mascarillas de raso negro, y en cuerpo. Bajan entrando con hachas blancas de dos en dos, con medias mascarillas de lo mismo, y bizarros baqueros, sombreros de color con plumas, las damas y los galanes, hasta doce en todos, y venga con ellos Matachín, y Irene, Gala, el Príncipe de Tartaria, y Luna, Semíramis y Nino, danzando y cantando lo que se canta, que es esto: [Vélez, 2006: acot. v]

²² La acotación E revela que entra el «Príncipe de Tartaria, Lucero, muy bizarro, y Luna, su hermana». Aunque no se diga nada más, salvo el comentario de la Reina, puede que los dos demonios vistan aquí el «traje de estrellas», tan típico en la representación de algunos demonios de comedia. El nombre Lucero y Luna como astros dan peso a esta hipótesis. Ver González Fernández [2005].

Lo que se describe con tanto detalle es la entrada de los monarcas y su séquito (21 personas con los músicos) para celebrar dos bodas incestuosas en un ejemplo más de los «festines y [...] fiestas» [Vélez, 2006: v. 1574], en palabras de Jonás, inherentes a las costumbres de esta ciudad maldita; fiestas tan aborrecidas por Dios que insta al renuente profeta Jonás a combatir las, presentándolo Vélez en una trama casi paralela a la acción cortesana principal. Al efecto creado por la gran copia de gente, el siempre informativo Matachín revela que se hallan en un «salón» [v. 1629] que, iluminado con las hachas, se ha quedado a oscuras al ser apagadas éstas por acción diabólica con el objetivo de crear celos entre Nino y Semíramis, cuyas manos tomarán respectivamente Luna y Lucero para encender las sospechas de los monarcas [acot. x]. Como se ve, se emplea aquí con gran eficacia el motivo de la fiesta interrumpida no solo para regalar los ojos en sus inicios, sino como amonestación de que en estas ocasiones acecha el peligro. Estructuralmente similar resulta el episodio de los desposorios de Don Gonzalo y Doña Mayor en *El primer Conde de Orgaz*: se recurre a una escena bastante solemne con los reyes sentados sobre un estrado y las damas y los caballeros de la corte danzan (como se revela en varias acotaciones: n, o, q). En plena danza irrumpen en el salón el Conde de Gijón y su acólito Don Juan, enmascarados, sacan a Doña Inés y a Doña Mayor y raptan a esta última, empuñando espadas desnudas en presencia del rey [Vélez, 2002b: vv. 1003 y siguientes].

Aunque de diferente índole y con distinto mensaje, *El primer Conde de Orgaz* nos proporciona nuevamente un ejemplo notable de vida cortesana, con los preparativos de un banquete. Jarifa pretende asesinar a Abén Yusef para facilitar la toma de poder del renegado Conde de Gijón, y éste descubre el banquete en el que el caudillo moro será envenenado: «*Descubren una cortina, y aparece una mesa con muchos platos de manjares, y en el uno estará la cabeza de don Pedro, padre del Conde*» [Vélez, 2002b: acot. JJ]. La escena resulta de lo más macabra e inesperada,

aunque el descubrimiento de la cabeza del padre del Conde se hace en medio de las réplicas jocosas del gracioso Tabaco: «Sin tocino me dan risas / y algunas veces pesares» [vv. 2441-244], dice justo antes, y una vez delante de la mesa:

La cabeza de tu padre
parece, porque te cuadre
la ley a que estás dispuesto
[...]
¿Comen los moros grosura,
señor, con estas cabezas?
[vv. 2445-2446; 2449-2450]

Vélez construye la escena hábilmente con las expectativas creadas del asesinato que urden la pareja Jarifa y el Conde. A efectos de la representación, el banquete sirve al principio para la creación del imaginario de la suntuosidad de la corte, pero al mismo tiempo alerta sobre los peligros inherentes en ella, con las intrigas palaciegas que, en el peor de los casos, pueden llegar a un magnicidio, que era lo que se esperaba ocurriera en este banquete, de la manera más alevosa posible, con veneno. Considerando que el banquete es un espacio de convivencia, en el que ha de reinar la confianza en lo que se come y bebe, asesinar con veneno, sin enfrentarse cara a cara con el enemigo, es un acto de extrema cobardía. La presencia de la cabeza trae al episodio un aura macabra e inesperada, pero lejos de tratarse de uno de los platos del banquete, se trata en realidad de un milagro: la cabeza parlante es la del padre que tiempo atrás había asesinado el Conde en su desenfundada vida de atropellos. El que aparezca ahora de manera sobrenatural, con una amonestación del cielo para que el Conde cambie de vida, hace que la obra alcance un punto de inflexión, ya que, al oír las palabras del padre, el hijo se arrepentirá. Este arrepentimiento y vuelta a la fe de Cristo lo llevará a sufrir el martirio de la manera más atroz, atravesado su cuerpo por garrochas.

El espacio del fasto y de las fiestas cortesanas parece elemental en las construcciones escénicas de la corte, y se puede constatar su presencia en la mayoría de las obras. En *El conde don Pero Vélez* se abre el tercer acto con gran pompa:

Toquen chirimías o atabalillos, y vayan saliendo todos los que pudieren, de gala, y Don Nuño, el tío del Conde, y luego las Damas, bizarras, y luego Don Sancho y Doña Blanca, la infanta, con la mayor gala que pudieren, y siéntense con las ceremonias que se hace, y los demás con las Damas, arriados al teatro, y diga Don Pero Vélez: [2002a: acot. KK].

Esta procesión de gente está reunida en los jardines del palacio para celebrar el cumpleaños del rey don Sancho el Deseado. La escena de la merienda palaciega del rey se extiende a lo largo de un gran número de versos [2047-2340], ocupando un cuarto del último acto en el que la suma de intrigas del palacio convergen. En las páginas que siguen a esta espectacular entrada otras acotaciones nos revelan el funcionamiento de la corte en este espacio de recreo con damas que entran (las «*que hubiere, con toallas al hombro y cajas en platos de plata*» [Vélez, 2002a: acot. PP]), realzando el ambiente lujoso cortesano ya presenciado por el público al ver la comitiva que entra con el rey y el escueto, pero lírico, decorado verbal que se proporciona del jardín.

Como en algunos casos vistos arriba esta fiesta no tendrá buen fin. Tras una canción que, aunque con otros nombres, de manera muy transparente, refleja los amores secretos del Conde y de la infanta doña Blanca, los cortesanos presentes se retiran incómodos, dejando solos al rey y a doña Blanca: «*Váyanse saliendo agora de uno en uno todos los Caballeros y las Damas* (acot. UU...) *Éntrese también Elvira*» (acot. VV). Vélez marca la deserción del espacio bucólico con tensión dramática creciente cuando el rey llama a los cortesanos ausentes, uno tras otro, sin obtener ni que vuelvan ni que responda ninguno de ellos. La lista es considerable: Ortún, Jimén de Lara, Alonso, Ramiro, Manrique, Conde, Leonor, Juana, Lambra, Elvira, Aldonza, Laura,

Mendo, Rasura, Ordoño y Manrique. Muchos de ellos no habrán hablado en la obra pero estarían en la medida de lo posible entre «los que pudieren» creando con su presencia la idea de una poblada corte con sus lujosos vestidos y suntuosa merienda en vajilla de plata. Curiosamente, todos los ejemplos citados muestran el fasto truncado por acciones inoportunas o incluso perniciosas, ajustándose a la línea del tópico del festín interrumpido²³, con evidentes ecos bíblicos de risas tornadas en llanto.

EL PRIVADO Y SUS PAPELES

En una escena descrita arriba con respecto a los espacios palaciegos el gracioso Matachín aludía a unos ruidos que venían de un aposento. El autor del ruido no es otro que el Príncipe, que sale con «unos papeles leyendo» [v. 378], que Matachín explica han de ser «memoriales» [v. 379], pues Nino ya «parte con él el imperio» [v. 382], habiéndole hecho valido.

Los papeles dentro de la creación de espacios cortesanos vienen a ser una especie de lugar común, pues no parece haber comedia de privanza sin ellos, y cabe preguntarse si el ruido del que habla Matachín no sería el de pasar hojas de manera estrepitosa. La comedia de privanza por antonomasia, *Cómo ha de ser el privado*, menciona los papeles de Estado en nada menos que cinco ocasiones en el texto enunciado, y en dos acotaciones²⁴. En *A lo que obliga el ser rey* una acotación nos revela «Sale Ximen [el privado] con unos papeles» [1658: R5v.], y explica a con-

²³ Un caso contrario nos ofrece *Cómo ha de ser el privado*. La mala noticia de una derrota llega antes de una celebración de compromiso de bodas, y el festín se mantiene [vv. 2982 y siguientes], sin interrupción en este caso.

²⁴ Ver al respecto los versos 196, 205, 1209, 1673 y 1678; se alude a «papel» en singular en la acotación que precede el verso 506 «Pasa el Rey leyendo un papel», y en la acotación que precede al verso 1680: «Siéntase [Valisero] a ver los papeles»; se emplea también un vocabulario más preciso, «memorial», en los versos 550, 877, 889, y «memoriales», v. 227 [Quevedo, 2011].

tinuación como desempeña su oficio: «Aquí / no doy audiencia, allá fuera / pueden esperarme» [R5v.], declarando ir con mucha prisa pues le «espera el rey ahora» [R5v.]. En *El Lucero de Castilla*, la Duquesa doña Aldonza explica que su marido «[...] pasó la noche toda / papeleando hasta el día» [Vélez, 2013: vv. 236-237], y cuando el Duque, acusado falsamente, cae en desgracia, el rey dice de los papeles recibidos: «no me han dado memorial / sin una queja del Duque» [Vélez, 2013: vv. 1186-1887]. En *El conde don Pero Vélez*, será el rey quien declare haber pasado la tarde «Viendo papeles / que es obligación forzosa» [Vélez, 2002a, vv. 118-119] con el propio conde, privado suyo «en cuyos hombros descansan» sus «reinos tan dignamente» [Vélez 2002a, vv. 127-128], como hemos visto ocurre con la pareja Nino / Lucero. Semejante discurso sobre el peso del gobierno²⁵ se encuentra también en *A lo que obliga el ser rey*:

que he de hacerle Acates mío,
 que en el gobierno ha de hacerme
 compañía, porque es justo,
 que tengan con quien los reyes
 descansen, con quien repartan
 el grave peso que tienen
 en los hombros pues Alcides
 de Jupiter descendiente,
 necesité un Atlante²⁶

²⁵ Gareth Davies presenta otros ejemplos sobre la privanza y lo pesado del cargo [1983: 30 y ss.]. En *El Lucero de Castilla* se encuentra la misma idea: «En sus hombros / justamente el peso apoya / grave de las dos Castillas, / la mitad de mi corona / debo al cuidado del Duque» [Vélez, 2013: vv. 239-243].

²⁶ Semejante alusión encontramos en *El Lucero de Castilla*, donde se dice del rey: «y en el Duque halló, en Castilla, / digno y generoso Atlante» [Vélez, 2013: vv. 55-56]. Recuerdan Arellano y García Valdés que «Las imágenes de Atlante o de Hércules para los privados y en particular para Olivares se hacen tópicos y expresan su función de soporte del rey» [2011: 29, nota 43]. *El Lucero de Castilla* ofrece también otra alusión mitológica adecuada al papel que desempeña el valido. Hablando el rey Juan II de su privado, el Duque de Arjona, dice, en una larga lista de atributos, que es: «un Argos que a todas horas / está mirando por él [= el rey]» [Vélez, 2013: vv. 352-353].

de quien de paso el celeste
 globo mientras descansaba,
 de su cuidado pendiente,
 lo que le falta es haberle
 dado hacienda la fortuna,
 y esta falta es la que puede
 suplirle un rey que es su amigo.
 [Vélez, 1658: R2r.]

Los elementos arriba expuestos contribuyen, junto con la presencia de los actores, su indumentaria y atrezos, al espacio cortesano donde se desarrolla la acción.

EL AMBIENTE CORTESANO

Todas las comedias con asuntos relacionados con la corte de esta selección de obras del ecijano contienen reflexiones explícitas en torno a la privanza, excepción hecha de *El primer conde de Orgaz*, y ponen en escena una serie de tópicos, ingredientes básicos de la comedia de privanza. Quizá el más destacado sea el trabajo considerable al que está sujeto el privado, analizado ya por Davies en el teatro de Vélez, en especial en *A lo que obliga el ser rey*, donde la esposa del valido se queja de la carga del cargo, valga la redundancia, y lo insta a dejarlo [Vélez, 1658: R4r.-v., ver también Davies, 1983: 30]. Se refleja de maravilla esta carga en *Cómo ha de ser el privado*, con un abnegado Valisero atendiendo a los asuntos del estado a pesar de haber sufrido una tragedia personal en la muerte de su hijo [Quevedo, 2017: v. 1176]. Se verá también al infatigable demonio Lucero, compartir el peso del gobierno con Nino en *La corte del demonio*, siguiendo el manual a la perfección. Lugar común, como queda dicho arriba, es la preocupación con los papeles y memoriales que se mencionan sin falta en todas las comedias de privanza del corpus. En *El Conde don Pero Vélez*, hay precisamente una escena de intriga palaciega [vv. 1393 y siguientes] en tor-

no a un papel que pasa por varias manos, siendo descrito como «memorial» en una ocasión [vv. 1403]²⁷, antes de que su contenido llegue a manos del rey en un ambiente de sospecha y desconfianza, al igual que miedo de quienes tienen algo que ocultar.

En los mundos creados por Vélez, ya sean los de una ya remota historia castellana (con las cortes de Sancho IV, Alfonso X o Juan II), ya la lejana Nínive bíblica, uno de los elementos empleados infaliblemente en las obras viene a ser la representación de intrigas. Centrándose en el teatro breve del ecijano, Martínez Navarro y Ramos Iglesias afirman que en las obras del dramaturgo se puede observar «una crítica directa a la sociedad palaciega y a esos cortesanos que forman parte de ese mundo de envidias, falso y nocivo, en el que tienden a caer sin control; en él la queja y la adulación son constantes como parte de su propia dinámica interna» [2019: 37]; y esto es desde luego cierto, pero no como tal en las comedias estudiadas aquí, como crítica claramente expuesta de la situación política cortesana. Seguimos, y no conviene olvidarlo, en el modelo de la comedia nueva con sus particulares reglas de juego, y lo que se puede vislumbrar del estudio de las obras de este corpus es el empleo de los mecanismos inherentes a la comedia nueva para vehicular esa crítica. El mundo cortesano en su peor expresión de «envidias, falso y nocivo», no lo crea Vélez, necesariamente, a lo *Macbeth*, mediante puñaladas verdaderas a través de las que aspirantes deshonestos desbancan a otros aspirantes igual de deshonestos, o a verdaderos fieles ministros del rey, sino que se da cuerpo a la intriga en las relaciones afectivas de los personajes. De las cuatro obras estudiadas, todas sin excepción hacen uso de intrigas amorosas con los correspondientes celos para reflejar el malestar cortesano. Los celos no son en los cuatro espacios creados por Vélez en las comedias analizadas aquí el resultado únicamente de las bajas pa-

²⁷ Al descubrir el rey el papel en manos de la Infanta, ésta dice, para disimular ante la curiosidad del monarca: «pienso que es memorial».

siones de los cortesanos advenedizos o ambiciosos, sino de los propios monarcas que, en algunos casos, dan pie con sus celos al recelo en sus súbditos²⁸. Esto es lo que ocurre en *A lo que obliga el ser rey*, por ejemplo, visitando el rey de noche la casa de Doña Hipólita [1658: Q7r]. Las intrigas amorosas en *El conde don Pero Vélez* casi llevan al protagonista a ser degollado por el rey cuando es informado el monarca por el celoso Manrique de que el Conde mantiene una relación amorosa con la infanta Doña Blanca. Davies [1983: 30] recuerda lo siguiente con respecto al trato que hace Vélez de la privanza, refiriéndose precisamente a esta obra:

But at other moments Luis Vélez viewed privanza in its real human context—Pero Vélez suffers the envy and hatred of others because of his position; his fellow courtiers, too, recognize the continuing need for circumspection and caution, lest they fall victim to a king’s unreflecting wrath.

Las decisiones del rey en sus políticas matrimoniales también son decisivas en la creación de situaciones de recelo, envidias y violencias larvadas o manifiestas. Los leales servicios del epónimo cortesano en *El primer conde de Orgaz*²⁹ recibirán como recompensa regia a Doña Mayor, como esposa: este hecho será el detonante para que el Conde

²⁸ En un interesante artículo sobre las comedias de privanza de Vélez, Daniele Crivellari, analizando un corpus de cinco comedias de privanza, tres de las cuales coinciden con mi propio corpus (*A lo que obliga el ser rey*, *El conde don Pero Vélez* y *El Lucero de Castilla*), llega a otra conclusión con respecto al rey y la relación con su privado: «Nella quasi totalità dei casi [...] il sentimento di gelosia e rivalità nei confronti del favorito non scaturisce direttamente dal sovrano: la sempre momentanea ma inesorabile caduta del *privado* si configura infatti come il frutto di un intrigo tramato ai suoi danni da parte di una figura invidiosa dei successi e dei consensi ottenuti dal *valido*» [2004: 105]. Ciertamente es que los reyes de estas obras actúan movidos por las intrigas de terceros, sin embargo, en algunos casos, los monarcas se dejan llevar por sus pasiones, actuando sin fundamento frente a los rumores.

²⁹ «Gonzalo recibe a Mayor por deseo explícito del rey cuando no se había planteado aún ningún sentimiento entre ambos», aclara Javier J. González Martínez [2019: 172].

de Gijón (que casi desde el inicio mostraba cierta tendencia rebelde al oponerse a los planes matrimoniales que para él tenía su padre) empuje una carrera de atropellos que sucesivamente lo llevarán al rapto, asesinato, intento de violación, apostasía, y conspiración de asesinato: una larga lista delictiva que Vélez construye en dos espacios cortesanos, el de la corte castellana y el de la corte de Abén Yusef. Vélez enmarca ambos hechos en un contexto amoroso. En el primero de los casos es presentado como galán irresponsable y sin medida, descontento en exceso. Ante la noticia del matrimonio organizado por el rey para doña Mayor y el Conde de Orgaz, el Conde de Gijón exclama: «Celos, la ocasión llegó / de vuestra pena mortal» [2002b: vv. 473-474]. En su despecho, y las quejas que resultan, el Conde de Gijón da en repetir una especie de estribillo: «Mal haya el amante corto / y el que no dijera amén» [vv. 510-511; 525-526; y 540-541], que traduce su haber estado «corto» en sus acciones tanto en el cortejo como en la corte. Entiéndase por «corto», como se lee en el *Diccionario de Autoridades*:

Vale por translación el que es rudo, poco despierto y de poquísima razón y conocimiento: y así se dice del que descubre poco ingenio y capacidad, que es mui corto, y apenas entiende; Vale también por translación limitado, escaso, de poco saber y alcance: como Corta capacidad, corto entendimiento, corta inteligencia; Por alusión vale asimismo escaso y breve en la expresión y explicación de las cosas, y lo mismo que detenido, y contenido; Metafóricamente significa y se toma por encogido, tímido, de poco ánimo y resolución: y así del que es irresoluto, y que de cualquiera cosa se embaraza, se dice que es corto de ánimo [*Autoridades*, s. v.]

De hecho, la relación entre «corte» y «corto» la establece Covarrubias, bajo la voz «Corte», en el *Tesoro*, donde propone la siguiente etimología, que podría explicar en cierto modo las palabras del Conde: «A quien no le fue bien en la Corte, le pareció se había dicho así por corta, y que acorta la vida» (s. v.). En la corte de Abén Yusef, serán los amores entre el Conde (fingidos) y Jarifa, esposa del caudillo moro, los que

sirvan de motor para las intrigas palaciegas. Jarifa prevé envenenar a su marido³⁰ en un festín palaciego, para que el Conde, hecho musulmán y con nombre ya «moro», Algorán, asuma el poder. El embuste amoroso traduce de entrada la falta de ley del Conde, que pretende pagar los obsequios de Abén Yusef (que no solo lo acoge con honras, sino que promete hacerle rey de España si su campaña militar tiene éxito) conspirando contra él en un alevoso y vil envenenamiento hecho con la mano ajena de la persona en quien más podría confiar el moro, su mujer, en unos episodios que Javier González Martínez entiende con acierto como «juegos de traición en el gobierno moruno» [2019: 173]. Queda de manifiesto la imbricación entre las intrigas amorosas y las marañas que se tejen en la corte, que requieren el mismo grado de interpenetración que en los dramas estrictamente históricos donde «los datos de la historia reciben en su estructuración el eficaz refuerzo de una intriga sentimental» [Martínez Aguilar, 2000: 67].

Una intriga basada en los celos es la que mueve realmente la acción en *El Lucero de Castilla*. El Conde de Santorcaz, deseando a Aldonza, primero da voz a sus quejas en secreto a su amigo Tello para, más tarde, empezar una larga serie de seducciones y violaciones, haciéndose pasar por el Duque de Arjona, valido del rey. El Conde criminal es ayudado por su lacayo, Gavilán, y sus hazañas son conocidas por su amigo don Tello. Lo que es presentado en primera instancia por Vélez como una cuestión de venganza sexual, en la medida en la que, al no poder gozar de la Duquesa Aldonza, el Conde pretende gozar «por amor [...] o por fuerza» [Vélez, 2013: vv. 1396-1397] a todas las Aldonzas de Burgos (cuyo inventario y cualidades trae anotadas Gavilán), se transforma en la obra en intriga política, ya que al ser acusado el verdadero Duque de los atropellos contra el honor de las damas y

³⁰ No se dice explícitamente que Jarifa sea la esposa de Abén Yusef, pero él la trata de «mi bien» [2002b: vv. 1131, 1925], «mi Jarifa» [vv. 1111, 1130, 2593, 2656], lo cual da a entender una relación amorosa estrecha; y ella opone a «Muley / mi hermano» [vv. 2373-2374] al «rey» Abén Yusef [v. 2372].

doncellas burgalesas y sus familias, el descontento de los vasallos del rey crece contra el valido y por extensión contra el monarca que toma medidas inmediatas para encarcelar al privado en el Castillo de Peñafiel. Irónicamente el Duque será llevado por el Conde felón, capitán de la Guarda Real, que el mismo Duque puso en el cargo.

La primera parte de la comedia nos presentará esta intriga y la de la Reina, celosa de Aldonza por el aprecio que el rey «galán» [Vélez, 2013: v. 422], Juan II, tiene por ella, como esposa de su privado. La Reina intentará humillar a Aldonza con palabras y acciones.

REINA. Advertid, pues sois atenta,
desde hoy, que habéis de llevarme
la falda.

ALDONZA. ¡A la Camarera
Mayor toca esto, no más,
y sino es en mis ausencias,
me hace vuestra Alteza agravio!

REINA. ¡Ha de ser eso por fuerza,
siendo en los reyes tan libre
la voluntad!
[Vélez, 2013: vv. 1228-1236]

Vélez ya había mostrado a la Reina insatisfecha con la situación y celosa en la primera jornada, pero su ira (invisible para la corte, pues lo dice en aparte) es manifiesta para el público:

¡Qué entremetida y qué necia
mujer! ¡No hay cosa que tanto
me canse que su belleza
ostentar siempre procure!
[vv. 1128-1131]

De manera encubierta escenifica el dramaturgo un violentísimo intercambio entre el Conde de Santorcaz, gran murmurador de la corte, y el Duque de Arjona, víctima de las calumnias, que se enfrenta a él en estos términos:

Si esto es así, ¡vive Dios!,
 que es mal hecho que habléis mal
 de quien es tan desigual
 en tantas cosas con vos,
 y de quien ha procurado
 con tantas veras haceros
 su amigo y siempre teneros
 satisfecho y obligado,
 que me vienen a decir
 hasta las piedras de vos
 cosas, Conde, que, ¡por Dios!,
 que no las basta a sufrir,
 con ser tanto mi valor,
 mi crédito y mi paciencia.
 Y aunque el hablar en ausencia,
 que es la bajeza mayor
 que en hombres tales se ve,
 a satisfacción no obliga,
 en mi puesto, sí. No diga
 el vulgo, que siempre fue
 al gobierno mal ceñido,
 que es lo que decís verdad,
 y corra la majestad
 descrédito en el válido.
 Estas faltas enmendaldas,
 que si habláis mal en mi mengua,
 me obligaréis que la lengua
 os saque por las espaldas.
 [vv. 879-901]

A lo cual responde el Conde, con hipocresía flagrante, pues Vélez ya ha mostrado de sobra su alevosía y malas intenciones:

Vuecelencia se reporte,
 que le ha mentido cualquiera
 lengua infame y lisonjera
 en palacio o en la corte
 que ponernos ha intentado

mal de esta suerte a los dos,
 y en lo demás, ivive Dios!,
 que no sufra por privado
 que vuecelencia...
 [vv. 902-910]

Ya había apuntado Davies en su clásico estudio sobre la actitud de Vélez de Guevara sobre la vida cortesana los orígenes de algunas envidias y resquemores:

Martín at the end of *El Conde don Pero Vélez* realizes that although everyone else has been receiving *mercedes*, he himself has received nothing. His words not only express the author's own experience but indicate that exclusion is a formidable producer of critical opinions and attitudes, «pues llego / a ser mirón este rato» [1983: 32].

Por su parte, Daniele Crivellari [2004: 107] aporta el siguiente análisis, al que suscribo, sobre las intrigas en estas comedias:

Il tema dell'amore, una vera e propria costante nelle opere teatrali del *Siglo de Oro* in genere, assume in questo ambito un significato e un valore strutturale peculiare; è interessante, a questo riguardo, quanto afferma don Pero Vélez, riassumendo con poche parole la questione: «hay en palacio traidores / por envidia y por amor» (II, 1002-1003). L'amore si stabilisce in sostanza, assieme all'invidia, come una delle motivazioni complementari scatenanti situazioni di tensione o conflitto tra sovrano e favorito.

En todas las obras, la intriga expresamente política hubiera podido tener ya de por sí un interés dramático, pero pimentar la acción con amores cruzados por las aspiraciones de rivales añade una capa de interés para el espectador avezado que podrá, o no, leer el fundamento político detrás de la máscara erótico-amorosa de las situaciones que se van presentando. Gran parte de las dos primeras jornadas de *La Corte del demonio* se basa en la táctica demoniaca de Lucero, Príncipe de Tartaria y su «hermana», Luna, para encender los celos respectivos de Nino, rey de Nínive, y de la

reina Semíramis, su madre, con la que Nino mantiene una notoria relación incestuosa. Luna corteja a Nino, atizando los celos de la reina, y Lucero se acerca lo suficiente a Semíramis como para que Nino sospeche a su vez de ella, todo ello con el trasfondo de la corte, el gobierno y la privanza de la que goza Lucero, a la que se alude en repetidas ocasiones sin que se emplee necesariamente el vocablo «privanza» o «valimiento». El designio del demonio aquí es crear una «Corte del demonio» en el reino de Nino, y esto pasa por llevar a los soberanos a unas prácticas reprobables legalizadas mediante un decreto que extiende el derecho de casarse entre parientes cercanos, banalizando el incesto en el reino.

Quizá haya aquí una crítica por parte de Vélez a las prácticas matrimoniales de las monarquías europeas, concretamente a las de los Habsburgo (así lo ha visto María Yaquelín Caba [2006: 25-31]), pero sería sin duda un terreno de arenas movedizas para cualquier poeta sugerir que el rey de Castilla podía mantener ese grado (madre e hijo) de consanguineidad en la corte, aunque algún tío y sobrina sí llegaron a casarse en la dinastía Habsburgo. Las hipótesis de Caba, aunque argumentadas prolijamente, basándose sobre todo en el contexto de la privanza de Olivares expuesta en el libro *El Conde-Duque de Olivares*, de John H. Elliot, y en la yuxtaposición de otros elementos de la época de la privanza del Conde-Duque, no son del todo convincentes, y esto por la naturaleza misma de la obra en la que el privado es el demonio; aunque no sería la primera vez que se alude al demonio cuando de privados se trata³¹. Por ejemplo, en su *Discurso de las privanzas* (c. 1606-1608 [según Díaz Martínez, 2000: 13]), Francisco de Quevedo había dicho lo siguiente:

Dios como Dios tuvo un privado que fue Luzbel, y Dios como hombre tuvo otro que fue San Juan: el uno escarmienta y acobarda; el otro incita y

³¹ Antonio Enríquez Gómez en *Mártir y rey de Sevilla, San Hermenegildo*, incluye a un demonio, que se hace llamar Belino, y es privado del rey [Enríquez Gómez, 2020: 510, nota al verso 2158]. Los editores de la comedia, Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, la fechan en 1651 [Enríquez Gómez, 2020: 391].

anima. El primero muestra que vence la mucha grandeza al mucho entendimiento. ¿Cuál mayor, si se llama así el del Ángel, que el de Luzbel? Viose hermoso y alto, y no vio a quien le hizo ni a quien le levantó: quiso poner silla sobre su Señor [2000: 204-205].

Desde luego que cabe la posibilidad de que en *La corte del demonio* se critique la política de matrimonios consanguíneos, con sus bulas dispensadoras, pero al mismo tiempo explica Caba que el Conde-Duque favorecía otras prácticas para repoblar el reino y no necesariamente las relaciones incestuosas. Rodríguez López-Vázquez sugiere que la obra pudo representarse «en fiesta palaciega» [2018: 226]. De ser así esto hace aún más inverosímil el reconocer la corte castellana en la representada en Nínive: reina-madre incestuosa con su hijo el rey, y privado a la vez demonio y profeta Jonás (según Caba de nuevo [2006: 34]), lo cual no deja de ser una facilidad interpretativa, ya que para lo malo Olivares sería Lucero, y para lo bueno sería Jonás: esto es obviar el hecho de que Lucero es «privado» de Nino, y Jonás es un profeta molesto enviado por Dios, y habría en todo caso que recontextualizar su presencia en la corte de los Austrias casi a modo de arbitrista poco convencido, más que como privado. ¿El público cortesano leería todas estas alusiones en la ficción teatral en clave para entender la realidad que los rodeaba aceptando la crítica a monarca y valido porque la acción se sitúa a varios miles de años y en tierras bíblicas? Son factores éstos que ayudan a diluir bastante cualquier posible alusión que quisiera vehicular el dramaturgo, pero no creo que esto sea suficiente para lo que sería una monumental crítica de la Corona en una representación posiblemente en los propios muros del Palacio. Esto dicho, advierte Davies [1983: 32] lo siguiente:

The frankness with which even extreme criticism might sometimes be expressed is plain from Roque's speech about Spain in *El Caballero del Sol*, delivered, it will be recalled, *before King, privado, and assembled court* [...] *Perhaps one could take more risks on what was after all a private occasion than in the*

public corral. For whatever reason, this play is more outspoken than most of Vélez's (énfasis mío).

Claro que en *El caballero del Sol*, no se acusa al rey de fornicar contra los preceptos morales con su madre, ni al valido de promocionar la procreación con leyes, incestos y bigamias. Lo que presenta Vélez en su obra es una corte distópica, un revés del buen funcionamiento de una corte. Sería quizá sobre interpretar en exceso unas verdaderas alusiones a las políticas matrimoniales de la casa de Austria y más que temerario opinar que Lucero fuera el *alter ego* de un privado en función. Más bien, el público de esta curiosa comedia podría ver en ella el perfecto contraejemplo de una corte sana, o poner en perspectiva la corte castellana en la que los vicios e intrigas palidecerían frente a la enormidad de lo que se representa de la corte de Nínive, que alcanza, entre incestos y prácticas bígamas, excesos semejantes a los de Sodoma y Gomorra.

CONCLUSIONES

Así como muchas acciones políticas, como pueden ser los nombramientos a cargos específicos, que están presentes en nuestras comedias, tanto para los buenos privados del rey como para adláteres o subalternos poco agradecidos de las mercedes que reciben, tienen un carácter eminentemente público, ya que se hacen a menudo a plena vista de la corte con solemnes besamanos y «alzaos», las intrigas son por naturaleza de orden invisible o medio ocultas en las sombras palaciegas. La política, para bien y para mal (pensemos en los arrestos que se hacen de quienes el rey considera enemigos, o las salidas a la guerra para defender o conquistar territorios), suele revestir una gran carga visual sobre las tablas, a veces meramente verbal pero traducida a la evocación vívida de los sentidos mentales de los que se hacía mención antes. Tanto las traiciones como las intrigas amorosas y los celos son

elementos nocivos en la corte que operan desde unos espacios y ambientes difíciles de discernir. Estas intrigas amorosas pueden a veces vislumbrarse, como es el caso de los celos mal disimulados de la Reina en *El Lucero de Castilla*. El ejemplo más extremo de la invisibilidad de las intrigas, y de cómo pueden permanecer ocultas, se encuentra en *A lo que obliga el ser rey*, un caso señalado ya por Hernández Araico: «Sorpresivamente, un desconocido don Vela resulta ser el culpable de levantar falso testimonio contra el rey y doña Hipólita, hija del supuesto ayo de Alfonso X (don Nuño de Lara), y mujer del joven privado don Jimén de Vargas» [1996: 277]. La sorpresa está en que hasta el final de la comedia no se ha mencionado al tal Vela, ni ha aparecido en la historia como personaje hablante. Vélez recurre a él para el desenlace, un culpable que sale de las sombras desde donde urdió sus malvados planes. El peligro para la corte de Alfonso el Sabio está naturalmente, como en cualquier otra, en las maniobras que hacen los cortesanos para medrar en la corte. Muchas veces esto se hace con la obsequiosa adulación del monarca o de quienes tienen su atención, como pueden ser sus validos, esposas o hijos: varias comedias dan cuenta del sistema de petición de favores y mercedes. Un ejemplo hallamos en *El Lucero de Castilla*, donde el Conde pide ser capitán de la Guarda Real y tendrá que pasar por pedir esta merced en los lugares oportunos y ante la gente capacitada para otorgar su deseo. Otro caso lo ofrece el alevoso Manrique en *El conde don Pero Vélez*, que recibe el apoyo del Conde, para luego traicionarlo por culpa de unos celos imaginados. Tanto en la primera comedia como en la segunda, los héroes (y de paso buenos validos) serán quienes ayuden a sus detractores a alcanzar posiciones de valor, sabiendo quizá que la madera de la que están hechos sus rivales está podrida; aún así la doran, porque está en su naturaleza el ser bondadosos y no rencorosos, y esto es lo que los pone por encima de otros cortesanos que Vélez busca criticar mediante la sátira presente en sus obras. Los que ostentan la privanza en este corpus lo hacen honradamente, con esmero y dedicación, pero aun así sufren esos

slings and arrows of outrageous Fortune, de los que se quejaba Hamlet, en otra corte podrida por intrigas e intrigantes. Aun en la corte de Nínive, donde el pecado llega a olerse en el cielo, por así decir, el demonio valido hace su trabajo con tesón y entrega, aunque sea siguiendo su propia agenda de llevar el reino a la perdición. Pero, como queda dicho arriba, este es un ejemplo de anti-corte y confirma de todos modos la regla del privado dedicado a su cargo, que no ahorra en el desempeño de sus funciones y los monarcas de turno no dejan de estar felices hasta que Jonás abre los ojos a todo el mundo con sus amonestaciones.

El telón de fondo de la intriga palaciega son los espacios físicos de la corte, el recinto indeterminado que encierran precisamente las voces *palacio* y *corte* (más amplia ésta porque nos lleva también a sus gentes y al séquito del rey), lugares donde se crean tensiones por cosas imaginadas o vistas de lejos, que se transforman en motivos de celos y tratos injustos vengativos, como nos revela Aldonza, cuando excedida por el maltrato de la Reina, en *El Lucero de Castilla*, le reprocha su actitud directamente primero, y luego, ya sola, da rienda suelta a una tirada en la que expresa los peligros de la corte:

¡Contra mi honor y mi vida,
 notable veneno encierra
 este basilisco humano,
 esta esfinge portuguesa!
 ¡Amarrémonos, sentidos,
 al timón de la prudencia,
 que corren vientos contrarios
 y esta es fortuna deshecha,
 y de mareta tan brava!
 ¡Triunfemos con la prudencia,
 que es tabla donde la vida
 y el honor salvarse intentan!
 ¡No demos, el Duque y yo,
 con la mía y con su ofensa,
 a tantas rocas despojos,

a tantas olas entenas,
 a tantas espumas jarcias,
 a tanto mar obras muertas,
 a tanto piloto asombros,
 manjar a tanta sirena,
 a tanto abismo peligro,
 lástima a tantas estrellas,
 gusto a tantos enemigos,
 y aplauso a tantas tragedias!
 [vv. 1293-1316]

El que en lugar de proceder a dramatizar escenas de puñaladas en pasillos o esquinas sombrías se recurra, las más de las veces, a los conflictos emocionales del campo del amor, el deseo, la lujuria, los celos y las venganzas iracundas, quizá sea una facilidad ofrecida al dramaturgo por los preceptos regulares de la comedia nueva para explorar los conflictos de palacio mediante esta casi metaforización de la intriga política. En su intento de aunar los elementos de las tramas amorosas con las históricas en los dramas de esta categoría, Miguel Martínez Aguilar lo ha resumido con acierto:

En definitiva, la trama histórica soluciona el enredo sentimental, o a la inversa, solventando una intriga que se encuentra en situación límite, o lo que es lo mismo, los elementos históricos y los ficticios acaban (con)fundándose, lo cual no quiere decir que no existan límites precisos entre la ficción de la historia y el carácter histórico de la ficción [2000: 67].

Confluyen desde luego ambos caminos, el del desarrollo de lo (ampliamente hablando) amoroso con el histórico en estas obras, a veces con múltiples niveles de lectura, cuando se ha de entender que los problemas que asolan al privado pueden tener semejanzas transparentes (para el público) con las vidas paralelas de los validos en función, ya fuera Lerma, ya Olivares, ya cualquier otro. Pero la mayor crítica, más que al mal rey (y en estas cinco comedias de Vélez no salen tan

malparados los monarcas) o a los validos (que aunque alguno corre el peligro de perder la vida, salen ilesos de las dificultades en las que se encuentran, y su posición consolidada en la corte), se dirige sobre todo a las murmuraciones, a los celos y envidias de los cortesanos, unas veces expresadas dentro del marco político de las mercedes y cargos que el rey dirime a quienes le sirven o han de servir, y otras en las populares historias de deseos violentos y apenas controlados, o de sinceros amores frustrados que, enquistados, dan lugar a conjuraciones contra quien se ha visto beneficiado. El gracioso Gavilán expresa cabalmente los complejos juegos de la corte y sus rencores pues, como otros de mayor rango, ha sufrido los altibajos de la rueda de la Fortuna cortesana:

Lo demás del modo mismo
que lo dejó vuecelencia:
mucho embuste, mucho adbitrio,
gran polvareda de trampas,
de damas gran baratillo,
el dar muy regateado,
el pedir muy atrevido,
los ingenios están pobres,
los menguados están ricos,
el abadejo da audiencia,
falta el pan y sobra el vino,
una vez porque no llueve,
otra vez porque ha llovido.
Finalmente, es todo engaños,
y el de esta carta, imagino
que lo es más que nunca.
[Vélez, 2013: vv. 3054-3069]

Producen, quizá, mayor agravio los desplantes y los desengaños a aquellas personas que esperaban ansiosos en los pasillos, cuartos, balcones y jardines de palacio. El haber puesto sus esperanzas de medrar y gozar de lugares fastos, colmados de riquezas y de oportunidades,

hace que la decepción sea grande cuando las anheladas recompensas no vienen, o se las dan a otro. Vélez pinta muchos personajes que se creen con más derecho a amar (o poseer sexualmente), mejorar su estado, mandar, o encontrarse al amparo del calor del rey, que otros; y en fin de cuentas, lo que mueve la acción de la comedia, así como la vida de palacio, son las envidias y los celos. Cuando estos elementos desaparecen o se cortan por lo sano con el filo de una espada, la corte vuelve un tiempo a la serenidad hasta que, en otra comedia quizá, una acción o una mirada dan nueva vida a nuevas intrigas en otros espacios palaciegos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (1995): «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 3: 411-443.
- ___ y Carmen Celsa GARCÍA VALDÉS (eds.) (2011): *Francisco de Quevedo. Teatro Completo*, Madrid, Cátedra.
- ARTOIS, Florence D' y Héctor RUIZ SOTO (2020): «Oír y ver / Oír o ver. Hacia una espectacularidad comprensiva», *Criticón*, 140: 9-25.
- CABA, María Yaquelín (2006): «Estudio introductorio» a *La corte del demonio*, de Luis Vélez de Guevara, ed. de William R. Manson y C. George (Peale, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta), 13-47.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1946): *Pedro de Urdemalas*, en *Obras completas* ed. Ángel Valbuena y Prat (Madrid, Aguilar), 536-576.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1917): «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, 4: 137-171, 269-308, 414-444. <https://biblioteca.org.ar/libros/155969.pdf>. [22-03-2022].
- CRIVELLARI, Daniele (2012): *El privado perseguido*, ed. crítica, introducción y notas de Daniele Crivellari, Massarosa, Edizioni il Molo.
- ___ (2004): «Intrigo a palazzo: la tematica del conflitto nelle comedias de privanza di Luis Vélez de Guevara», en *Scrittura e conflitto. Actas del XXI congreso de AISPI*, coord., Antonella Cancillier, Maria Caterina Ruta, Laura Silvestri, vol. 1, 103-114. https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_08.pdf [22-03-2022].

- DAVIES, Gareth A. (1983): «Luis Vélez de Guevara and Court Life», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. C. G. Peale (Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company), 20-38. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/luis-velez-de-guevara-and-court-life/> [22-03-2022].
- DÍAZ MARTÍNEZ, Eva María (2000): *Discurso de las privanzas*, estudio preliminar, edición y notas de Eva María Díaz Martínez, Pamplona, EUNSA.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (2020): *Mártir y rey de Sevilla, San Hermenegildo*, en *Cuatro obras políticas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Gómez (Cuenca, UCLM), 389-528.
- FERRER VALLS, Teresa (2019): «Un espacio para el espectáculo teatral: la sala de saraos del palacio real de Valladolid (1605)», *Atalanta. Revista de letras barrocas*, 7.2: 89-120.
- ____ (2012): «Reyes y validos en los dramas genealógicos de Lope de Vega», en *La voz de Clío: imágenes del poder en la comedia histórica del Siglo de Oro*, ed. Oana Andreea Sâmbran y Mariela Francisca Insúa y Antonie Mihail (Craiova, Universitaria), 133-145.
- ____ (2003): «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, ed. Teresa Ferrer Valls y Karl Friedrich Rudolf (Madrid, SEACEX), 27-37.
- ____ (1991): *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books.
- GÓMEZ MARTOS, Francisco (2021): *Staging Favorites: Theatrical Representations of Political Favoritism in the Early Modern Courts of Spain, France and England*, Abingdon, Routledge.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis (2005): «El traje de demonio en la comedia de santos», en *Actes du Colloque International «Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'or»*, ed. Isabel Ibañez, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 21-22 novembre 2003, *Anejos de Rilce*, 52 (Pamplona, EUNSA), 263-282.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. (2019): «Contexto creativo de una obra de teatro histórico para una fiesta en conmemoración de un santo: *El primer conde de Orgaz*», en *Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*, ed. Miguel Zugasti y Joseba Cuñaba (Toulouse, PUM-Méridiennes), 167-179.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana (1996): «Anomalías sorprendentes y alusiones históricas en una comedia poco conocida de Vélez de Guevara: *A lo que obliga el ser rey*», en *Luis Vélez de Guevara y su época: IV congreso de historia de Écija. 20-23 de octubre de 1994*, ed. Piedad Bolaños Donoso y Martina

- Martín Ojeda (Sevilla, Ayuntamiento de Écija/Fundación El Monte), 275-282.
- KENNEDY, Ruth Lee (1974): *Studies in Tirso, I: The Dramatist and his Competitors, 1620-1626*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- LOCHERT, Véronique (2009): *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Ginebra, Droz.
- MARCOS RODRÍGUEZ, Emma M^a. (2021): «Texto, atribución y censura de *Próspera y Adversa fortuna de don Álvaro de Luna*», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3: 79-89.
- MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel (2000): «Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo», *Mágina*, 8: 57-72.
- MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario y Alejandro RAMOS IGLESIAS (2019): «La controversia sobre la corte en el teatro breve de Luis Vélez de Guevara: dramaturgo y sujeto literario», *Philología Hispalensis*, 33.2: 31-49.
- MIRA DE AMESCUA, Antonio (1624): *La segunda de don Álvaro*, manuscrito autógrafo, Institut del teatre de Barcelona. http://www.cervantesvirtual.com/portales/institut_del_teatre_cat/obra/la-segunda-de-don-alvaro-manuscrito-comedia-en-3-actos--0/ [22-03-2022].
- QUEVEDO, Francisco de (2017): *Cómo ha de ser el privado*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- (2000): *Discurso de las privanzas*, estudio preliminar, edición y notas de Eva María Díaz Martínez, Pamplona, EUNSA.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2018): «El conflicto de Jonás. De Claramonte a Vélez de Guevara. *El inobediente, o la ciudad sin Dios y La corte del demonio*», en *Escenarios en conflicto en el teatro bíblico áureo*, ed. Delia Gavela (Nueva York, IDEA), 209-230.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (coord.) (2020): *La actividad teatral cortesana en la España del Barroco*, monográfico en *Librosdelacorte.es*, 21: 144-353.
- SENTAURENS, Jean (1984): *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2. Vols.
- VAREY, John E. (1986): «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», *Edad de Oro*, 5: 271-298.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1658): *A lo que obliga el ser rey*, en *Nuevo teatro de comedias varias de diferentes autores, décima parte*, Madrid, Imprenta Real, Q5v.-S7r (h. 125v-143), Biblioteca Nacional de España, sig. R/22663.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (2013): *El Lucero de Castilla y Luna de Aragón*, ed. William R. Manson & C. George Peale, estudios introductorios de Ja-

vier J. González Martínez y Gareth A. Davies, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

- ___ (2012): *El privado perseguido*, ed. crítica, introducción y notas de Daniele Crivellari, Massarosa, Edizioni il Molo.
- ___ (2006): *La corte del demonio*, ed. William R. Manson & C. George Peale, estudio introductorio de María Yaquelín Caba, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- ___ (2002a): *El conde Don Pero Vélez*, ed. William R. Manson & C. George Peale, estudio introductorio de Thomas E. Case, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.
- ___ (2002b): *El primer conde de Orgaz*, ed. William R. Manson & C. George Peale, estudio introductorio de Sebastian Neumeister, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

LA PROYECCIÓN ESPACIAL Y LA
PLURISENSORIALIDAD EN LA COMEDIA
MITOLÓGICA CORTESANA *EL MAYOR
ENCANTO, AMOR DE CALDERÓN*¹

The Spatial and Sensory Projection in the Courtesan
Mythological Comedy *El mayor encanto, amor* by
Calderón

KIMBERLY ROJAS RAMÍREZ
Universidad Complutense de Madrid

kimrojas@ucm.es

ORCID ID: 0000-0002-8113-8946

Recibido: 21-01-2022

Aceptado: 14-03-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi.48.291>

RESUMEN

En el presente trabajo se pretende elaborar el análisis de la proyección espacial y plurisensorial relativa a la comedia mitológica cortesana *El mayor encanto, amor*, de Pedro Calderón de la Barca, representada en el Estanque Grande del Palacio del Buen Retiro el mes de julio de 1635, al servicio de los requerimientos escénicos y técnicos que una fiesta teatral de esta índole implica según las convenciones sociales y la categoría del espectador al que estaba destinada esta pieza. De este modo y, teniendo en cuenta la relevancia

ABSTRACT

In the present work it is intended to elaborate the analysis of the spatial and sensory projection relative to the courtly mythological comedy *El Mayor Encanto, Amor*, by Pedro Calderón de la Barca, represented in the Big Pond of the Buen Retiro Palace in July of 1635 at the service of the scenic and technical requirements that a theatrical party of this nature implies according to social conventions and the category of spectator to whom the piece was intended. In this way, and taking into account the rele-

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto PGC2018-098699-B-100, titulado *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*.

que reside en la construcción del espacio dramático en el teatro aurisecular español, se han estudiado de forma específica los diversos significados simbólicos y sensoriales propiciados por el espacio dramático que el dramaturgo diseña a la luz, claro está, del texto teatral y del conjunto de elementos escenográficos, literarios e ideológicos con los que se configura una fiesta mitológica que funciona como el perfecto reflejo de la sociedad en la que se ha generado.

PALABRAS CLAVE: Teatro Siglos de Oro; Calderón de la Barca; *El mayor encanto amor*; espacio dramático; sensorialidad.

vance that has the construction of the dramatic space in Spanish Golden Age Theatre, this article studies the symbolic and sensory meanings presented by the dramatic space that the playwright designs according to the theatrical text and, of course, without forgetting the set of scenographic, literary and ideological elements with which a mythological festival is configured that functions as the perfect reflection of the society in which it has been generated.

KEY WORDS: Spanish Golden Age Theatre; Calderón de la Barca; *El mayor encanto amor*; Dramatic Space; sensoriality.

REPRESENTADA en el Estanque Grande del Palacio Buen Retiro en julio de 1635 en calidad de fiesta mitológica cortesana, *El mayor encanto, amor* de Pedro Calderón de la Barca es confeccionada como un texto producto del arte convencional y de la ideología de la etapa en la que se inscribe. A partir de elementos como el diálogo entre los personajes, la conducta teatral de estos, la proyección del espacio dramático, la simultaneidad y espectacularidad de los recursos escénicos y el «decorado verbal», es decir, el proporcionado por las didascalias y acotaciones, será posible extraer conclusiones válidas sobre su potencialidad sensorial. Los diversos efectos sensitivos proyectados por el texto dramático y la concepción espacial actuarán como transmisores de significados simbólicos concretos, los cuales se ven propiciados por el diseño de los espacios patentes empleados en la pieza. De este modo, como para su composición el dramaturgo se sirve de temas y motivos extraídos de la tradición clásica, concretamente, del mito de Ulises y Circe, que figura en los Cantos X, XI y XII de la *Odisea* y en el Libro XIV de las *Metamorfosis* ovidianas, será apropiado abordar este tema en consonancia con el saber teatral, literario, mitológico y epistemológico. De esta forma se podrán extraer interesantes conclusiones relativas a estas cuestiones que podrán ser extrapolables a buena parte del resto de dramas calderonianos.

Asimismo, excelsos estudios críticos pormenorizados sobre la materia textual y teatral directamente vinculados con la comedia que aquí nos ocupa son los elaborados por Ulla Lorenzo [2013], que se encuentran en la propia edición crítica de esta comedia y en el artículo titulado «La construcción del espacio en *El mayor encanto, amor* de Calderón» [2015], ambos trabajos de dicha autora, además de otros trabajos bastante recientes como los de Núñez Sepúlveda [2020] y Pacheco [2021]. Serán estas, entre otras, las referencias críticas indispensables que fundamentarán y conformarán el marco teórico de esta investigación.

ANÁLISIS, FRAGMENTACIÓN Y PROYECCIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO

ESPACIOS DRAMÁTICOS PATENTES ² POR JORNADAS			
Tinacria	Primera jornada	Mar	
		Playa	
		Monte	
		Espacio divino	
	Segunda jornada	Palacio de Circe	Estancias
			Escondite (espacio indeterminado)
			Jardín
Monte			
Tinacria	Tercera jornada	Playa	
		Espacio campestre / Mar	
		Monte	
		Espacio campestre	
		Espacio onírico	
		Palacio de Circe / Mar	
		Mar (espacio de libertad)	

² Ulla Lorenzo [2015] hace una distinción entre los espacios patentes y latentes de la comedia. En este trabajo, por los objetivos que se persiguen, se tomarán como objeto de estudio los espacios dramáticos patentes.

El escenario en el que se desarrollan las diversas acciones del drama es la isla de Circe, llamada Tinacria, a la que llegan Ulises y sus tropas. El comienzo de la primera jornada les sitúa justamente en un mar que se encuentra en un violento estado tormentoso, en el que destaca un aparatoso accesorio escénico, el navío tripulado por dichos personajes:

(Tocan un clarín, y descúbrese un navío y en él, Ulises, Antistes, Arquelao, Lebrel, Políodoro, Timantes, Floro y Clarín).

ANTISTES. En vano forcejamos,
cuando rendidos a la suerte estamos
contra dos elementos.

ARQUELAO. Homicidas los mares y los vientos,
hoy serán nuestra ruina.

[2013: 134-135, vv. 1-5]³

Como veremos, los diferentes escenarios dramáticos presentarán unas características concretas, que serán el reflejo del componente moral, de la conducta y del estado existencial de los personajes que en ellas intervienen. En este singular estado marino apreciamos a unos griegos incapaces de controlar su tempestuoso destino. Estos, posteriormente, sin cambiar de cuadro, desembarcan en una playa de la isla, la cual transitan para luego comenzar a adentrarse en un territorio boscoso.

ARQUELAO. Solo se ve de arroyos mil sulcado,
cuyo turbio cristal desentonado
parece, a lo que creo,
desperdiciado aborto del Leteo.

LEBREL. Que habemos dado temo
en otro mayor mal que Polifemo.

FLORO. Quejas son lastimosas y severas
cuantas se escuchan de robustas fieras.

³ Para la citación de los textos clásicos calderonianos se optará por citar el año de la edición crítica manejada.

TIMANTES. Y, si las copas rústicas miramos
destos funestos ramos,
no pájaros suaves
vemos, nocturnas, si agoreras aves.
[2013: 141, vv. 63-74]

Ulla Lorenzo [2013] aclara que, basándonos en las palabras de los personajes, se trata de un monte poblado de árboles, lugar en el que se desarrollará el resto de la acción durante esta primera jornada. Una particularidad del fragmento aquí presentado es que, además, encontramos un espacio itinerante, que Rubiera [2005: 107] describe como «un espacio dinámico de transición entre dos espacios dramáticos» y que cumple una función de enlace entre dos escenas que no requieren un cambio de lugar. Así es como Ulises y sus soldados se trasladan desde la playa y se adentran en el territorio boscoso de la isla mientras interactúan sin necesidad de que ninguno de ellos abandone el escenario para volver a entrar y, por lo tanto, sin que se tenga que producirse un cambio del espacio escénico.

Por consiguiente, es posible distinguir otra singular localización dramática cuando se produce la llegada de la ninfa enviada por Juno para brindar su ayuda a Ulises con el fin de combatir los hechizos de Circe, se trata de un espacio divino, que viene anunciado, además, por el sonido de la música y la aparición de la ninfa sobre un espectacular accesorio escénico, el arco⁴.

(Tocan chirimías y sale en un arco Iris, ninfa, y canta la música.)

MÚSICA. Iris, ninfa de los aires,
el arco despliega bello
y, mensajera de Juno,
rasga los azules velos⁵.
[2013: 155-156, vv. 315-318]

⁴ Ulla Lorenzo [2013] especifica que el arco de iris en este drama aparece decorado con tres colores fundamentales que, además, también aparecen en otras piezas dramáticas calderonianas como *Los tres mayores prodigios* y *El Faetonte*: son el rojo, el verde y el amarillo.

⁵ Es decir, el cielo y las nubes que la ninfa atraviesa con su aparición.

Por otro lado, ya desde la primera jornada al espectador se le hace posible apreciar la multiplicidad de espacios ideales que acogen a la acción y que amplían las dimensiones del espacio escénico, algo que, como indica Arellano [2000], supone un rasgo propio de toda la comedia calderoniana. La descripción del arco y sus llamativos adornos, así como del decorado célico ya sugestionan por vez primera los sentidos, tanto los del espectador como los de los personajes del drama.

IRIS. Ya la obedezco,
y batiendo las alas
rompo los vientos.

ULISES. Línea purpúrea y nieve,
nube de rosa y fuego,
verde, roja y amarilla,
nos deslumbran sus reflejos.

ANTISTES. ¡Qué hermoso rasgo corrido
en el papel de los cielos
bandera es de paz!
[2013: 157, vv. 219-328]

El inicio de la segunda jornada se produce en el palacio de Circe: «*Descúbrese un palacio muy suntuoso, y van saliendo todas / las damas por diferentes partes y llegan a la puerta y sale / Circe*» [2013: 191]. En este momento las damas de la maga tratan de averiguar la causa de sus tristes quejas mediante la formulación de preguntas:

LIBIA. Señora, ¿qué llanto es este?
ASTREA. ¿Qué pena, señora, es esta?
CLORI. ¿Tú, lágrimas en los ojos?
FLÉRIDA. ¿Tú, suspiros, y tú, quejas?
TISBE. ¿Qué ocasión pudo moverte
a que sentimientos tengas?

CASIMIRA. Los males, comunicados,
se alivien, si no se venzan.

CIRCE. Quien tiene de qué quejarse,
¡oh, cuánto en quejarse yerra!

que la justicia del llanto
 hace apacibles las penas.
 [2013: 191-192, vv. 906-1012]

Tanto para Circe como para sus damas, verse influenciadas por sentimientos amorosos supone un desorden en tanto que actúan como prisioneros y determinan al alma racional. Las preguntas de las damas ante el estado de Circe revelan confusión, incredulidad y preocupación, porque no es algo impropio, algo que «no debe ser». En este sentido, son diversos los juegos de contraste⁶ presentes: la pasión contra la razón, la confusión frente a la claridad, el desorden en contraste con el orden, la inquietud de Circe contrapuesta al sosiego de las damas..., y este repertorio de oposiciones se va a corresponder con el espacio dramático. El medio rural es el escenario de las pasiones como contrapunto del palacio, que es el de la civilización, la razón y el orden. De ahí el desconcierto que demuestran las damas de Circe ante su conducta. El palacio implica la sujeción de las pasiones y la immaculada protección del honor.

ASTREA. (¿Oyes, Libia?)
 LIBIA. (Razonablemente⁷, Astrea.)
 ASTREA. (¡Plegue a amor que en estos extremos
 lo que yo pienso no sean!)
 LIBIA. (¡Plegue a amor que sí, si acaso
 que es lo que plegamos piensas!,

⁶ Motivo puramente barroco compartido por el grueso de las comedias mitológicas cortesanas calderonianas, como es el caso de *La fiera, el rayo y la piedra*. En ella, igualmente, figuran: contrastes entre lo salvaje y lo civilizado, la naturaleza y la corte, el amor y la guerra, el amor y el odio, la dureza y la correspondencia, el mundo de los dioses y el de los hombres, el de los señores y los criados, entre otros. Todos ellos suponen una constante lucha, una confrontación en la acción, en el estilo y en los elementos escenográficos que constituyen la obra.

⁷ Responde la dama «razonablemente» porque ella, a diferencia de Circe, no se encuentra presa del influjo amoroso. Por el contrario, puede decirse que continúa siendo un ser dominante de su alma racional.

pues si es amor la ocasión
 dellos y ella a verse llega
 enamorada dará...)

ASTREA. (¿Qué?)
 LIBIA. (Libertad de conciencia.)
 ASTREA. (Holgareme de salir
 de religión tan estrecha
 como es el honor. Vestales
 vírgenes Diana celebra
 entre gentes, mas nosotras
 entre animales y fieras
 somos vírgenes bestiales.)
 [2013: 192-193, vv. 1013-1028]

Siguiendo esta misma línea, probablemente la mayor particularidad de Circe y sus damas, y como Ulla Lorenzo [2013: 192] comenta, es que las doncellas romanas consagradas a Vesta en la mitología romana y a Diana en la griega se ubicaban en esplendorosos bosques próximos a fuentes o manantiales. Por el contrario, la maga y sus damas son mujeres castas que habitan en un palacio rodeadas de una selva repleta de fieras, ello explica la llamativa paranomasia de la que Calderón se sirve al emplear la referencia «bestiales» en lugar de «vestales». Al igual que sucede con Segismundo, en *La vida es sueño*, Circe y sus damas son fieras que viven rodeadas de otras fieras. El palacio en el cual habitan se ubica en medio de un bosque que inicialmente se describe de forma equiparable a una peligrosa, marchita e inhóspita selva, con sórdidos riachuelos adyacentes, gruñidos aterradores procedentes de las bestias e impregnada, puede decirse, por algún tipo de magia oscura, misteriosa:

ARQUELAO. Solo se ve de arroyos mil sulcado
 cuyo turbio cristal desentonado
 parece, a lo que creo,
 desperdiciado aborto del Leteo.

LEBREL. Que habemos dado temo
 en otro mayor mal que Polifemo.

- FLORO. Quejas son lastimosas y severas
cuantas se escuchan de robustas fieras.
- TIMANTES. Y, si las copas rústicas miramos,
destos funestos ramos,
no pájaros suaves
vemos, nocturnas, si agoreras aves.
- ARQUELAO. Y entre sus ramas, rotos y quebrados,
trofeos de guerra y caza están colgados.
- POLIDORO. Todo el sitio es rigor.
- FLORO. Todo es espanto.
- ANTISTES. Todo horror.
- ARQUELAO. Todo asombro.
- TIMANTES. Todo encanto.
[2013: 141-142, vv. 63-78]

Así pues, la maga, teniendo en cuenta su conducta, el descontrol de sus instintos, su relajación moral al enamorarse y las características del espacio dramático que la complementa teatralmente a lo largo de sus diferentes apariciones en escena, es presentada como una bestia, mala y peligrosa. Con ello, se ponen de manifiesto las actitudes y los rasgos de los que toda persona racional ha de rechazar para no salirse de la línea del bien.

Esta serie de elementos también sugiere e implica la idea del desajuste, del desorden que envuelve la esencia de estos singulares personajes femeninos, sobre todo, en el caso de la maga. Si bien sabemos que estos acontecimientos dramáticos tienen lugar en el interior del palacio de Circe, es decir, en sus estancias, el texto teatral no especifica en cuál de ellas. Esto mismo sucederá durante las siguientes intervenciones. Tras la conversación que mantienen Flérida y la maga mediante la que urden el plan para que Ulises se enamore de ella, ambas se esconden en un lugar ambiguo, indeterminado, también de palacio, desde el que se dedican a escuchar lo que hablan los graciosos:

- FLÉRIDA. Llegan
dos criados aquí y traen
sin duda alguna pendencia.

CIRCE. Retírate, que no quiero
que a todas horas me vean,
y escuchemos desde aquí
lo que tratan en mi ausencia.
(Retíranse y salen Lebrel y Clarín.)
[2013: 197-198, vv. 1037-1143]

Ahora bien, volvamos a exponer la relevancia de la significativa simbología que proyecta el espacio dramático diseñado por Calderón. Véase el fragmento textual expuesto a continuación, que volverá a analizarse con posterioridad sensorialmente y con mayor detalle:

CIRCE. En este hermoso jardín,
adonde la primavera
llamó las flores a cortes
para jurar por su reina
a la rosa, que, teñida
en sangre de Venus bella,
púrpura viste real,
generoso honor de Grecia,
en tanto que de una caza
boreal el término llega,
que será luego que el sol
vaya perdiendo la fuerza,
con músicas y festines
te espero, porque la ausencia
y memorias de tu patria
entretenido diviertas.
[2013: 203-204, vv. 1244-1259]

Se trata del jardín del palacio de Circe, es decir, de un idílico espacio exterior al que los personajes acuden por invitación de ella para conversar, jugar, comer, divertirse y, en definitiva, disfrutar de los placeres. Se presenta como todo un *locus amoenus*, un espacio idóneo para el despliegue pasional [Alvarado Teodorika, 2010]. Como bien sabemos,

el jardín en el teatro de Calderón es uno de los espacios más recurrentes, vinculado a las pasiones y a la conducta relajada desde un punto de vista moral. Este es el lugar donde Circe propone jugar a la academia de amores, juego en el que cada participante plantea una pregunta relativa al amor y a la que el resto de los personajes deben dar repuesta.

El último escenario que figura en esta segunda jornada es el monte, en el que transcurren acciones diversas: Clarín es castigado por Circe, luego la maga descansa plácidamente junto a Ulises, en él también los personajes degustan un apetitoso banquete y, finalmente, se produce la batalla entre Arsidas y las fieras contra Ulises y sus tropas. Ahora veremos un nuevo ejemplo de espacio potenciador de lo sensitivo. El rural es espacio identificativo del amor, pero también de otras pasiones como la ira o los celos. Al frescor de la hierba fresca y la sombra dada por el laurel para combatir el calor primaveral se une la visualmente poderosa metáfora de la alfombra floral extraída de la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

CIRCE. En esta tejida alfombra
 que de colores diversas
 labró el abril, a quien sirve
 de dosel la copa amena
 de un laurel, al sol hagamos
 apacible resistencia;
 vayan tomando lugares
 todos y tú aquí te asienta.
 [2013: 205, vv. 1282-1289]

Por último, en la tercera jornada se multiplican los espacios hasta su grado extremo, ya que se alternan hasta nueve espacios dramáticos patentes, algo que agiliza y dinamiza en gran medida la acción del drama en consonancia con el incremento gradual de la espectacularidad. A continuación se mostrarán fragmentados según su orden de aparición:

ESPACIOS DRAMÁTICOS PATENTES EN LA TERCERA JORNADA		
Playa		La tercera jornada se inicia en la playa de la isla, donde los hombres de Ulises planean huir de la isla mientras este duerme.
Espacio campestre	Mar	Espacio lúdico: por un lado, el campo, en el que reposan los enamorados y, por el otro, el mar, donde aguardan los soldados en el navío y desde del que tratan despertar a Ulises de su letargo amoroso con gritos y alarmas de guerra.
Monte		En él intervienen de nuevo los soldados griegos. Más tarde se unen Circe y sus damas.
Espacio campestre		Ulises se queda dormido.
Espacio onírico		Tiene lugar el sueño en el que Ulises se encuentra con Aquiles.
Palacio de Circe	Mar	De nuevo, espacio lúdico: el palacio de Circe y el mar por el que huye Ulises cuando despierta del amoroso encanto.
Mar (espacio de libertad)		Se nos presenta el mar como espacio de libertad, pues el navío de los griegos surca las aguas ya serenadas por Galatea y huyen así de la isla.

El espacio lúdico en la comedia del Siglo de Oro, así como la escena compleja barroca y las subescenas simultáneas son explicadas por Rubiera [2005: 125-153]. Partiendo de la idea de que el espacio lúdico barroco se define por presentar en un mismo espacio escénico a dos o más grupos de actores que representan el texto teatral de forma simultánea, en la escena múltiple barroca se muestra una simultaneidad de espacios lúdicos que pueden ser activos o mudos e incluso alternarse a lo largo de los versos. En *El mayor encanto* se distinguen dos espacios lúdicos en la tercera jornada. El primero, mientras Circe y Ulises disfrutan en el campo de los placeres que el encanto les brinda y comienza, desde el mar, a sonar en el mismo espacio escénico la música de guerra:

- DENTRO. ¡Guerra, guerra!
(Tocan cajas dentro a un lado.)
- CIRCE. ¿Qué es esto? ¿Cuando pretendo
 silencio hay quien lo interrompa?
 [...]
- CIRCE. Dente, escucha, ¡ay de mí!
 ¿Quién ese clarín tocó?
(Sale Antistes.)
- ANTISTES. Quien pensando que sería
 lisonja, salva hacía
 cuando desde el mar te vio.
 [2013: 269-270: vv. 2508-2527]

La segunda tiene lugar finalizando la tercera jornada. Ulises escapa junto a los griegos y se dirigen al mar. Se puede apreciar la escena lúdica en todo su esplendor en los versos con los que Ulises se dirige a la maga desde una subescena, el mar, desde el que le habla:

- (Suena una trompeta.)*
- CIRCE. ¿Qué bastarda trompa es esta,
 áspid de metal, que gime
 el aire?
- FLÉRIDA. En el mar, señora,
 sonó la voz.
- LIBIA. Y el esquife,
 desde el griego bajel, hecho
 al mar, sus campañas mide.
- ASTREA. Ulises desde él te habla;
 escucha lo que te dice.
(Dentro Ulises.)
- ULISES. Ásperos montes del Flegra
 cuya eminencia compite
 con el cielo, pues sus puntas
 con las estrellas se miden,
 yo fui de vuestros venenos

triunfador, Teseo felice
 fui de vuestros laberintos
 y Edipo de vuestra esfinge.
 Del mayor encanto, amor,
 la razón me sacó libre
 trasladando esos palacios
 a los campos de Anfitrite.
 [2013: 298-299, vv. 3128-3147]

PROYECCIÓN SENSORIAL POTENCIADA POR EL TEXTO DRAMÁTICO
 Y SU REPRESENTACIÓN ESCÉNICA

En lo referente a la construcción del espacio dramático, que en el teatro aurisecular español, la concepción espacial en sí misma está directamente vinculada con la ideología de la sociedad en la que se genera la obra, es decir, con su manera de ver y entender el mundo y el teatro como un arte basado en la convención. Sáez Raposo [2011] expone que los patrones de construcción espacial que se repiten en las piezas de esta época están estrechamente vinculados con el «modo de ver» que muestra la sociedad en la que se han generado. En el caso del teatro cortesano, el espacio dramático está totalmente condicionado por el espectador prototípico al que iba dirigida la representación, es decir, por la familia real y la corte, pero también por el espacio escénico en el que se iba a representar, que se tenía en cuenta desde el momento en que se llevaba a cabo la composición del texto literario. En este caso, hablamos del Estanque Grande del Buen Retiro.

Asimismo, uno de los rasgos esenciales de las fiestas teatrales cortesanías de la índole de *El mayor encanto, amor* es que estaban pensadas y compuestas para ser una fiesta interna, es decir, en el texto dramático, y externa, de cara a los espectadores. De modo que una comedia de estas características proporcionaba una experiencia metateatral realmente fastuosa. La representación de este tipo de piezas desprendía el gusto estético barroco construido sobre una marcada plurisensoriali-

dad, propiciada, además, por la utilización de sugestivos y espectaculares recursos técnicos teatrales. Espacios escénicos como los jardines o el Estanque Grande del Retiro, en el que tuvo lugar la representación teatral de la fiesta que aquí nos ocupa, contribuían la generación de esta clase de experiencias sensoriales, que se veían incrementaban con representaciones planificadas para desarrollarse al atardecer, con la búsqueda de la sorpresa y de la fascinación por parte del espectador mediante la combinación de llamativos recursos. Por ejemplo, la mezcla de elementos acuáticos y lumínicos como el agua y del fuego; táctiles, como el frescor de la brisa y del entorno; olfativos, dados por la vegetación circundante; e incluso gustativos, ya que a veces los espectáculos se acompañaban de un banquete. Los gacettilleros más importantes de la época, como Barrionuevo, describieron que estos espectáculos eran muy anhelados por el público debido al propio clima teatral y social que se generaba durante la representación. Esta supone todo un banquete sensorial y queda sublimada a la luz de los elementos que incluye el texto dramático. De esta forma, *El mayor encanto, amor* cuenta con unos espacios dramáticos y metafóricos sugerente y potencialmente tangibles. La simbiosis del texto dramático junto a la propia experiencia teatral proporcionada por una comedia mitológica cortesana de estas características se ocupa de satisfacer a la perfección la proyección sensorial relativa a los cinco sentidos. Con todo ello, llama especialmente la atención que esta hipertrofia sensorial tan avasalladora anule la separación público-escenario. El espectador se ve involucrado en la fábula, ya que el espacio que este ocupa no se distingue firmemente del que sirve de escenario, es decir, del Estanque Grande del Coliseo del Buen Retiro. Esto se produce en buena parte gracias al derroche visual, olfativo y auditivo que se explaya tanto en los espacios dramáticos como en el espacio escénico, reuniéndose en un solo macroespacio sensorial.

En primer lugar, en esta pieza, como en un amplio repertorio de la producción de comedias calderonianas, el papel de la música es cru-

cial. Ciriaco Morón [1981: 58] subraya la relevancia que es la musicalidad en el Teatro del Siglo de Oro, especialmente en Calderón, puesto que «su auditorio en muchos casos no percibía contenido alguno del verso, más el sonido». Por su parte, Ruano de la Haza [2000: 116] en *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* teoriza sobre la importancia de la música teatral pues, entre sus múltiples funciones, era empleada para subrayar la acción de la comedia y para anunciar las entradas y salidas de personajes importantes, como ocurre con el clarín inicial que anuncia la aparición de los griegos en el navío o con las chirimías que anuncian la sobrenatural aparición de la ninfa Iris en el arco en la jornada primera. No obstante, el rasgo distintivo de la música en *El mayor encanto* es que se emplean dos tipos de situaciones musicales que cumplen una función determinada, respectivamente. Vemos que en el grueso de referencias, la música originada por las «blandas voces», es decir, por el canto, en este caso dulce, melodioso y sugerente, contribuye a la aclimatación del espacio amoroso durante los encuentros en los espacios dramáticos rústicos como el jardín y, sobre todo, en la simbólica batalla entre los dos tipos de música que se distinguen: la amorosa contra la bélica⁸.

(*La música al otro lado.*)

MÚSICA⁹. ¿Dónde vas, Ulises, si es
 el mayor encanto amor?
 [2013: 270, vv. 2534-2535]

⁸ Al igual que ocurre en otras comedias calderonianas, entre las que destaca *La fiera, el rayo y la piedra*, a la escenografía calderoniana se le integra una temporalidad novedosa marcada por la música, esta representa la fábrica del universo y el oído es considerado el sentido más perfecto, como Blume [1968] expone en su obra *Renacimiento y música barroca*. Asimismo, nos encontramos que en ambas fiestas mitológicas, la música y el canto juegan papeles distintivos, rasgo que Egido [1989] detecta en la comedia *La fiera, el rayo y la piedra*.

⁹ Producida por las «blandas voces».

Por su parte, la música de guerra produce el efecto de desencanto amoroso a través del llamamiento bélico. El poder de esta es fundamental en el despertar del héroe, pues en cada ocasión que la escucha, este logra plantearse e incluso desprenderse de la ceguera pasional para entregarse a la prudencia que las armas y el valor suponen para él como guerrero.

ULISES. Perdone, Circe, que así,
 habiendo guerra y furor,
 no me ha de tener amor.
 [2013: 269, vv. 2520-2523]

Los instrumentos que producen este tipo de música son fundamentalmente los tambores, las baquetas, los metales de las armas y la trompeta en compañía de los gritos de sus soldados llamándolo, recordándole su gloriosa naturaleza heroica y guerrera. Ulla Lorenzo [2013: 271] señala que esta última «produce un sonido que debería recordarle a Ulises las glorias bélicas y la excelencia pasada».

ULISES. Aquí no hay ya que esperar;
 la guerra me ha despertado,
 porque en el alma ha tocado
 la sirena militar.
 [2013: 270, vv. 2528-2531]

La vista, desde la posición del espectador, se ve estimulada, como no es de extrañar, por el conjunto de adornos, recursos escénicos y maquinaria teatral que implica la representación del texto dramático: el navío, las tramoyas para las apariciones divinas de Iris y Galatea, los extremadamente decorados arco y carro triunfal, los efectos especiales proporcionados por el uso de las luces, el agua y el fuego, las transformaciones de los actores en animales, las danzas, la aparición de la mesa o el hundimiento final del palacio, entre otros. En el texto dramático, la vista de los personajes dramáticos se ve igualmente embriagada por

los hermosos paisajes exteriores de la isla, del mar que la rodea y de las deidades que se revelan ante sus ojos. A continuación, se expondrá un fragmento que lo ejemplifica a la perfección.

CIRCE. En esta florida margen
 desde cuya verde estancia
 se juzgan de tierra y mar
 las dos vistosas campañas
 tan contrariamente hermosas
 y hermosamente contrarias
 que neutral la vista duda
 cuál es la yerba o el agua,
 porque aquí en golfos de flores
 y allí en selvas de esmeraldas
 unas mismas ondas hacen
 las espumas y las matas,
 [...]
 [2013: 264-265, vv. 2422-2433]

Esta que Circe describe es una localización dramática en la que reinan estímulos puramente sensoriales. Su vista, como es evidente, se asombra y abruma ante la belleza del paisaje y el colorido de las flores. El papel del olfato es también decisivo en el repertorio de significados, conductas y estímulos a los personajes obedecen. En términos científicos, sabemos que el olor, una vez que invade las cavidades nasales, activa los nervios olfativos y estos envían la información del aroma detectado al cerebro mediante impulsos químicos, concretamente, al hipotálamo y al sistema límbico, responsable de modular y encaminar las emociones y la conducta, de ahí la relación directa existente entre el olfato y las emociones. Este sentido se ve estimulado con el frescor del pasto del campo, de la vegetación y de las intensas fragancias florales propias de la sugestiva época primaveral. Vemos que estas escenas presentadas por el texto dramático, poseen una carga sensorial realmente potente, tal es así que momentáneamente parecería factible «sentir» el espacio dramático a través del fragmento textual.

En cuanto al tacto, el abrazo supone el acercamiento idóneo para que se incremente y arraiguen con firmeza los impulsos pasionales de los personajes. Un gran ejemplo de este tipo de contacto físico y sus efectos lo tenemos no en el abrazo que se brindan Ulises y Flérida, la cual seguía obediente las directrices de Circe y fingió amarlo, sino en la escena en la que la maga y el héroe griego reposan juntos y enamorados en el campo, mientras contemplan el majestuoso paisaje escudado por el mar. A esto debemos sumar otros elementos como el tacto de la hierba, la placentera sensación de la brisa campestre e incluso la sensación del calor del sol.

CIRCE. [...]
 puedes descansar, Ulises,
 las fatigas de la caza
 en mis brazos.

ULISES. Dices bien,
 pues solo en ellos descansa
 el alma, porque ellos solo
 el centro han sido del alma.
 [2013: 265, vv. 2436-2441]

Por último, en el jardín de palacio, Circe se ocupa de atender y embaucar a sus ilustres invitados con música, danza y otros encantos que están a su alcance pero, de igual modo, se encarga de satisfacer su sentido del gusto dando magnos festines con los que poner el broche al conglomerado de placeres sensibles con los que trata de encantar a los griegos victoriosamente:

LEBREL. ¡Linda mesa, pardiez, nos ha venido!
 ¿No me dirás, si desto no te pesa,
 cuánto habrá que sembraron esta mesa?

*(De debajo del tablado sale una mesa muy compuesta y con
 luces, y siéntanse Ulises y Circe y Arsidas, y las demás en
 en el suelo.)*

CIRCE. ¡Hola, cantad! Cantad y divertido
 uno y otro sentido
 esté con las viandas y las voces
 que suenen en los céfiros veloces.
 [2013: 244, vv. 2039-2045]

SOBRE LA CONFUSIÓN, EL DESENGAÑO Y EL SUEÑO DE ULISES

El espacio onírico se presta a resaltar motivos completamente barrocos: como las apariencias, el desengaño, la teatralidad, las máscaras y lo ilusorio. Pacheco [2021: 952] así lo demuestra: «está claro que la pieza que nos ocupa es un molde plurisignificativo que, sin embargo, propone una estructura clara: la bipolar y confrontada». Son variadas las situaciones ilusorias que atentan contra inteligibilidad de los personajes. En primer lugar, el juego de la academia de amores, en el que Flérida se ve obligada a fingir su amor por el héroe griego para cumplir con Circe y su plan. La simulación resulta tan convincente que Circe y Lísidas enloquecen por los celos. Otra cuestión interesante es la relativa a los seres humanos transformados en árboles y en fieras. *A priori*, ninguno de los personajes advierte que se encuentran realmente ante seres humanos, incluso cuando Clarín es transformado en mona, mientras Circe hace que se hunda la mesa con todos los presentes, se abraza con Lebrel y este le confunde, ni siquiera con una mona, sino con un león¹⁰. Posteriormente, el propio Lebrel trata de capturar a Clarín con un lazo para llevárselo como trofeo de regreso a su patria:

(*Échale el lazo.*)

CLARÍN. ¡Ay, que me ahogas, Lebrel!
 No en el pescuezo me hagas
 la presa.

¹⁰ Cabe destacar, que en este momento de la acción dramática, se había quedado todo a oscuras: (*Truenos y granizo, y escurécese el tablado y riñen a oscuras.*) [2013: 252].

LEBREL. Por más que coques,
 no te irás.
 [2013: 262, vv. 2376-2379]

Hasta que no se mira en el espejo y «*se le cae el vestido de mona*» Lebrel no es capaz de reconocerlo. Un desengaño similar tuvo lugar cuando el gracioso abre el arca que le entregó el gigante Brutamonte. Por su aspecto, Clarín esperaba abrirla y encontrarse abundantes y majestuosos tesoros. Sin embargo, de la caja salen, primero, una dueña y, luego, un enano, vil engaño con el que queda bastante tan asombrado como decepcionado:

CLARÍN. Señores, ¿qué es lo que pasa
 por mí? ¿Qué tesoro es este?
 ¡Vive Júpiter!, que juntos
 a su cáscara se vuelven.
 [2013: 225, vv. 1709-1712]

La información que puede extraerse de esta serie de situaciones es que las apariencias deben ser concebidas en clave negativa por el peligro que suponen. El sueño en el que Ulises se encuentra con Aquiles se ubica en un espacio onírico. Dicho episodio, invención de Calderón, resulta llamativo en tanto que ideológicamente se trata de una réplica con alguna variante de la estrategia usada por Ulises para con Aquiles al principio de la guerra de Troya, en la que enseñándole unas armas y mediante el ruido de una trompeta y un clarín de alarma consigue que Aquiles se extraiga de la vida de molicie amorosa que llevaba con Deidamía.

Al igual que la apariencia, el desengaño o la ilusión, el sueño de Ulises implica la existencia de dos planos diferentes de la realidad, uno positivo, racional, y el otro negativo, sensorial, en el cual se enmarcaría el espacio onírico. Este último, tiene esta connotación porque convierte momentáneamente a Ulises en esclavo de la duda entre lo real y lo imaginario.

(*Húndese.*)¹¹

ULISES. Espera, helado cadáver
que asombro y horror infundes,
que yo postrado te doy
palabra... Todo se hunde¹².
Pesada imaginación
fue en la que en mis sueños tuve,
pero, aunque soñada, es bien
que la crea y no la dude¹³.
[2013: 294-295, vv. 3050-3057]

Al igual que Ulises debe discernir el plano sensible del inteligible, así como diferenciar la realidad de lo soñado, debe desprenderse de la comodidad que le brinda el disfrute vinculado a los placeres sensibles, concretamente, de los encantos de Circe. Núñez Sepúlveda [2020] indica que:

Resulta patente que el primer sueño de Ulises, entendido como adormecimiento, y que se articula entre un primer cuadro de «bello dormido» destacado por la placidez y el silencio, y una antitética segunda escena bipartita de confrontación y ruido, funciona como metáfora del estado en el que se halla el personaje en este punto de la trama, en el que el deseo amoroso, insisto, arrebató la identidad aguerrida del héroe («no soy sin duda el que fui», decía Ulises). El dormir, entonces, expresa aquí el momentáneo triunfo de la pasión sobre la razón, del placer sobre el deber, del olvido sobre el recuerdo y del amor sobre la guerra.

Tirando de este lazo y en términos filosóficos, al igual que el hombre de bien ha de ascender verticalmente hacia la luz de la razón y de la verdad al dejar atrás las apariencias sensitivas, el griego debe llevar a

¹¹ Aquiles, que se retira de la escena después de transmitir su poderoso mensaje al griego.

¹² Ulises despierta y se da cuenta de que su encuentro con el mítico héroe ha sido soñado.

¹³ Puesto que no debe olvidar la valiosa enseñanza de ha recibido por parte de Aquiles.

cabo la ardua labor de sobreponerse a sus instintos y romper su vínculo con el placentero encanto de la maga.

AQUILES. [...]

A cobrar vengo mis armas¹⁴,

porque el amor no las juzgue

ya de su templo despojo

torpe, olvidado y inútil,

porque no quieren los dioses

que otro dueño las injurie,

sino que en mi sepultura

a par de los siglos duren.

Y tú, afeminado griego,

que entre las delicias dulces

del amor, de negras sombras¹⁵

tantos esplendores cubres,

no entre amorosos encantos

las tengas ni las deslustres¹⁶,

sino, rompiendo de amor

las mágicas inquietudes,

sal de Tinacria y, hollando

al mar los vidrios azules,

a discreción de los vientos

sus pavimentos discurre,

que la curia de los dioses

quieren que otra vez los sulques¹⁷

[...]

[2013: 293-294, vv. 3018-3039]

¹⁴ Mientras Ulises duerme, sus soldados colocan las armas de Aquiles junto a sus pies, con el fin de que con el poder y la gloria de los que están impregnadas, el griego recobre la razón.

¹⁵ Es digna de apreciar, nuevamente, la negativa carga simbólica asociada a las pasiones.

¹⁶ Se avergüenza de que sus armas estén bajo el poder de un guerrero que mancilla su honor con un comportamiento nada propicio para un héroe y guerrero de su magnitud.

¹⁷ Aquiles le indica a Ulises que debe abandonar Tinacria y despojarse de los encantos de Circe, con lo que le empuja a tomar el camino correcto: el del triunfo de la razón.

A este respecto, incluso el mayor encanto, que es el amor, en realidad es una apariencia más, una ilusión, precisamente porque es encanto. En cuanto Ulises cae en los encantos de la hermosa hechicera, permanece cegado, preso en un sueño del que solo logra liberarse con estímulos vinculados a las armas y a la guerra. No obstante, es de saber que en el proceso de ascensión al bien, a la razón y al conocimiento, el paso previo del ver es el cegar.

En términos ideológicos, este tema del despertar de Ulises del letargo amoroso para recobrar su heroicidad entronca bastante bien con la política de Olivares, que se empeñó desde su accesión al poder en recordar a la aristocracia española, que vivía en la molicie, su deber de servicio bélico para con su soberano¹⁸. Del mismo modo, llama la atención la fecha de representación de la comedia (julio de 1635), cuando entra Francia en el conflicto de la Guerra de los Treinta años (19 de mayo de 1635), siendo los años 1635 y 1636 exitosos para las armas españolas. Y así, con los reinados de Felipe IV en España y Luis XIII en Francia, el paradigma de la heroicidad se impone en la cultura de Europa occidental.

RAZÓN CONTRA PASIÓN O «URBS» VERSUS «RUS»

Como ya se ha podido comprobar en el grueso de la selección de fragmentos del texto dramático, el diseño espacial y, específicamente, la rica alternancia de espacios de esta pieza supone uno de sus rasgos esenciales a la hora de comunicar simbólica y, claro está, sensorialmente. Resulta evidente que existe un firme contraste entre los dos tipos de espacio dramático empleados. Bien sabemos que en el marco de la comedia aurisecular española es frecuente la contraposición «*urbs*» versus «*rus*», es decir, el contraste entre localizaciones urbanas y

¹⁸ Ver Elliot [2012].

rústicas. Ello no es algo que simplemente implique una oposición entre ciudad y naturaleza, sino que sugiere un interior y un exterior metafóricos. Sáez Raposo [2019: 23] explica que estas localizaciones dramáticas están pensadas para configurar toda una simbología, pues ambos tipos de espacios:

conforman dos presencias espaciales genéricas que se intuyen, se presienten, con mayor o menor intensidad, como realidades que trascienden el ámbito escénico y escenográfico. Se trata de localizaciones que se plantean en forma tematizada, es decir, en abstracto, y que se figurativizarán por medio de varios espacios presentes.

De este modo, el diseño espacial de la acción dramática será crucial para representar ideas antagónicas y para reflejar el carácter conductual que van a presentar los personajes en determinados momentos. En efecto, en función del tipo de espacio en el que intervendrán los personajes, presentarán una conducta teatral concreta. Así es que espacios como el monte, el jardín de Circe o el espacio campestre funcionan como espacios exteriores rústicos que se corresponden con lo materialmente sensible, con lo sensorial, pues en ellos entran en juego elementos como: la percepción, la anulación de la razón por los sentidos, la confusión del entendimiento, olvido del deber y de las obligaciones heroicas y patriotas en el caso de Ulises y la proyección de las emociones y sentimientos por parte de los personajes: ira, tristeza, celos, pasión amorosa, miedo, entre otros. Estos escenarios rurales, justamente, actúan como la proyección de la primitiva naturaleza interior inherente al ser humano. Así se evidencia en las diversas intervenciones de Circe encaminadas a ejercer el mal. Se ha comprobado que hablamos de una localización idónea para la proliferación de los encantos amorosos, pero tampoco es casual que el externo y rústico sea el tipo de escenario donde Circe hechice, encante y castigue de diversas formas. En este espacio la maga convierte a los humanos en árboles, luego a los griegos en salvajes fieras y también es el lugar al que envía a Clarín, el gracioso, para castigarlo. En localización rural, igual-

mente, se dan otras acciones del drama que hay que sumar a lo expuesto, como los momentos de ira, celos, recelo, furia y desequilibrio emocional que Circe experimenta, aunque ella no es la única que experimenta esta pasión descontrolada. Resulta bastante llamativa la escena en la que aparecen Circe y Lísidas y ven el abrazo entre Ulises y Flérida.

FLÉRIDA. Aunque acciones lisonjeras,
agradezca su trofeo
con mis brazos mi deseo.

(Abrazanse y salen por dos puertas Circe y Lísidas.)

LÍSIDAS. (Yo misma de mí me admiro.)
¿Qué es esto, cielos, que miro?)
CIRCE. (¿Qué es esto, dioses, que veo?)
LÍSIDAS. (El griego Ulises es quien
darme vida y muerte espera.)
CIRCE. (Bien que fingiese quisiera,
no que fingiese tan bien.)
LÍSIDAS. (Muerte mis celos me den).
[2013: 214, vv. 1486-1496]

Estas emociones mencionadas, en Circe a su máximo grado, al final de la comedia, al escapar Ulises junto a sus soldados, ya que la maga sufre un violento colapso desde un punto de vista emocional.

Por todo ello, este escenario se va a identificar no solo con lo superficial o sensorial, sino también con el mal, con el peligro e incluso el desorden. De esta forma, en el monte se producen diversas acciones: los encantamientos, los castigos, el juego y el cortejo, productos todos ellos de la malvada voluntad de Circe y, por supuesto, será también el espacio en el que Ulises descansa y se acabe enamorando de ella. Con todo ello, su naturaleza racional, su voluntad, valerosa y guerrera se verán terriblemente embriagadas y anuladas. Por todos estos motivos, las acciones que aquí tienen lugar quedan vinculadas a lo puramente negativo, esto es, relacionadas con lo embriagador, oscuro, ponzoño-

so, dañino y perjudicial, por las razones expuestas. Así, el propio Ulises, lo proclama en la tercera jornada, mientras reposa en los apacibles brazos del amor de la maga en el espacio rural. Manifiesta que se encuentra preso del mayor encanto, que no es otro que el amor, una de las mayores pasiones humanas.

ULISES. Tus encantos vencí, mas no tu llanto;
 pudo el amor lo que ellos no han podido;
 luego el amor es el mayor encanto.
 [2013: 267, vv. 2463-2465]

El palacio, por su parte, puede concebirse como entorno de la razón, del orden, de la luz, del ideal político, del pensamiento elevado, de la formalidad conductual, del equilibrio, de la protección del honor, de la sujeción de las pasiones humanas y de la supremacía del pensamiento racional frente a los placeres sensibles. Por lo tanto, es un espacio dramático que responde a lo «inteligible», en tanto que en dicha localización es obligatorio no mirar en una dirección que no sea la del obligado cumplimiento de las normas morales y de lo que «se debe ser y hacer». Justamente, en palacio se producen las conversaciones y se elaboran las artimañas brillantemente meditadas y pensadas por Circe para hacerse con el favor del griego. Otro gran ejemplo se observa en el estado del héroe griego la primera vez que llega al palacio de Circe. Se trata del héroe, de un Ulises guerrero, dueño de sí, racional, que se encuentra en pleno dominio de sus facultades. Y prueba de ello son sus ideas, sus respuestas, impregnadas todas ellas de la lucidez propia de un ser pensante. Todo ello, en contraste con el estado en el que se sumerge tras los divertimentos y los efectos pasionales incrementados por los encuentros en el jardín y en el monte con Circe y sus damas.

Con lo expuesto, en términos filosófico-simbólicos puede decirse que los escenarios rurales se corresponden con prisiones, espacios de tinieblas, de ilusorios encantos, sueños, imaginación e ignorancia.

Ulises y sus soldados tienen el deber moral¹⁹ de liberarse de dichas cárceles sensoriales y así reinsertarse en el orden moral establecido y equivalente al bien y a la verdad²⁰. Los griegos deben encaminar su voluntad y sus acciones a lo inteligible, que en este caso es cumplir con su deber patriótico y bélico. Cuando, finalmente, los griegos logran que Ulises se desprenda del estado de confusión erigido por los encantamientos del amor con sus llamadas a la contienda y huyen todos de la isla. La propia Circe se lamenta por haber sufrido la pérdida de esos espíritus, es decir, de las almas racionales que tenía aletargadas bajo sus encantos:

CIRCE. Cuántos espíritus tuve
 presos, sujetos y humildes,
 [...]
 [2013: 306, vv. 3280-3281]

En definitiva, lo que puede apreciarse en la forma de proceder de los personajes, sin dejar de tener en cuenta su naturaleza, singularidades y experiencias teatrales como personajes dramáticos concretos, como nos recuerda Ruano de la Haza [2000] en el estudio introductorio de su edición crítica de *La vida es sueño*, es un rasgo universal que todo ser humano presenta. Se trata del anhelo y preocupación que manifiestan

¹⁹ Morón Arroyo [1981] explica en su estudio crítico introductorio a la edición del texto de *La vida es sueño* que en ella tiene lugar la dramatización del paso de la violencia a la prudencia, entendidos ambos términos en sentido escolástico. Este proceso es dramatizado en numerosas comedias áureas. Desde el inicio de los tiempos, Dios ha dado al hombre el atributo esencial del libre albedrío para erigir su destino y a sí mismo escogiendo entre todas las posibilidades que le brinda el universo la mejor de ellas, algo que, además, le obliga a ser consciente de la responsabilidad moral que tiene. Y, el hombre prudente no es otro que aquel que hace un uso adecuado de su libertad para encaminar la voluntad hacia la acción recta moralmente, es decir, hacia el bien.

²⁰ Ello es algo que, ciertamente, alude a la experiencia teatral de Segismundo en *La vida es sueño*. Segismundo, al final de la comedia, se nos presenta como un hombre opuesto a su barbarie inicial, en pleno dominio de sus facultades y que consigue sobreponerse a su salvaje naturaleza, por lo que acaba inscribiéndose en la ideología de su época y sociedad.

al vivir en una constante lucha entre pasión y razón. Finalmente, los ilustres griegos se hacen con la victoria sobre sí mismos, pues son capaces de vencer sus instintos más primitivos y de dejar atrás la materia sensible, con lo que se entregan nuevamente a los brazos de la razón y, con ella, se adentran en la luz, en el bien y en la virtud. Obsérvese, como conclusión, el significativo manifiesto que el héroe pronuncia en sus últimos versos:

ULISES. Ásperos montes del Flegra
 cuya eminencia compite
 con el cielo, pues sus puntas
 con las estrellas se miden,
 yo fui de vuestros venenos
 triunfador²¹, Teseo felice
 fui de vuestros laberintos
 y Edipo de vuestra esfinge.
 Del mayor encanto, amor,
 la razón me sacó libre
 trasladando esos palacios
 a los campos de Anfitrite.
 [2013: 299, vv. 3136-3147]

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO TEODORIKA, Tatiana (2010): «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH): Nuevos caminos del hispanismo*, 2: 145-165. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_049.pdf [23-10-2021].
- ARELLANO, Ignacio (2000): «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, ed. F. B. Pe-

²¹ Al lograr sujetar sus instintos, Ulises se arroja a los brazos de la gloria, como ser humano y como guerrero, entendiéndola gloria como aquello que nunca perece ni caduca, es lo que verdaderamente trasciende y proporciona una dicha de carácter inmortal. Por lo tanto, existe una relación entre la gloria y la acción encaminada al bien y felicidad.

- draza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, *Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro* (Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha): 77-106.
- BLUME, Friedrich (1968): *Renacimiento y música barroca. Un estudio comprensivo*, Londres, Faber and Faber.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2013): *El mayor encanto, amor*, ed. A. Ulla Lorenzo, Madrid, Iberoamericana.
- ___ (2000): *La vida es sueño*, ed. J. M^a. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia.
- ___ (1981): *La vida es sueño*, ed. C. Morón Arroyo, Madrid, Cátedra.
- ___ (1989): *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. A. Egido, Madrid, Cátedra.
- ELLIOT, John H. (2012): *El conde-duque de Olivares*, Madrid, Crítica.
- NÚÑEZ SEPÚLVEDA, Ariel (2020): «El sueño de Ulises: la visión onírica en El mayor encanto, amor de Calderón», *SciELO*, 102, https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952020000200061&lang=pt [11-12-2021].
- PACHECO, Irene (2021): «La construcción de contrarios en El mayor encanto, amor de Calderón», *Hipogrifo*, 9.2: 949-960. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8186373.pdf> [15-10-2021].
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA, Javier (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2011): *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo*, Bellaterra, Grupo de investigación Prolope / Universidad Autónoma de Barcelona.
- TIRSO DE MOLINA (2019): *Amar por razón de Estado*, ed. F. Sáez Raposo, Nueva York-Madrid, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)-Instituto de Estudios Tirsianos (IET).
- ULLA LORENZO, Alejandra (2015): «La construcción del espacio en El mayor encanto, amor de Calderón», *Cuadernos de literatura ibérica e iberoamericana*, 5: 77-98. <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/download/6612/6556/19789> [10-10-21].

TEATRO EN EL BUEN RETIRO: LAS FIESTAS DE CARNAVAL DE 1637

Theater in el Buen Retiro: the Carnival Banquets of 1637

MIGUEL TEIJEIRO FUENTES

Universidad de Extremadura

teijeiro@unex.es

ORCID ID: 0000-0001-9286-5594

Recibido: 23-01-2022

Aceptado: 04-05-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.294>

RESUMEN

Todos los cronistas consultados (A. Sánchez de Espejo, A. Caro de Mallén, R. Méndez Silva, A. de León Pinelo o el jesuita S. González) coinciden al afirmar que las fiestas de Carnaval del año 1637—celebradas entre el 15 y el 24 de febrero— fueron las más espectaculares de todas las conocidas. A las victorias de los ejércitos españoles en Europa se sumó la vista a España de doña María de Borbón y la coronación como Rey de Romanos de Fernando III, primo hermano de Felipe IV. Entre los festejos preparados para la ocasión, el público cortesano asistió a la representación de comedias de Calderón, Vélez de Guevara o Rojas Zorrilla, a bailes y entremeses de Benavente, y a otras formas teatrales, como mojigangas, folias o danzas. En este artículo se señalan los diferentes espectáculos teatrales que se representaron con motivo de tan

ABSTRACT

All the chroniclers consulted (A. Sánchez de Espejo, A. Caro de Mallén, R. Méndez Silva, A. de León Pinelo and the Jesuit S. González) agree that the Carnival festivities of 1637—held between 15 and 24 February—were the most spectacular of all those known. In addition to the victories of the Spanish armies in Europe, there was the visit to Spain of Doña María de Borbón and the coronation as King of Romans of Ferdinand III, Philip IV's first cousin. Among the festivities prepared for the occasion, the courtly public attended the performance of comedies by Calderón, Vélez de Guevara and Rojas Zorrilla, dances and entremeses by Benavente, and other theatrical forms, such as mojigangas, folias and dances. This article describes the different theatrical spectacles that were performed on the occasion of such im-

destacados acontecimientos históricos, tratando de ofrecer nuevas vías para posteriores estudios.

PALABRAS CLAVE: Felipe IV; Carnaval; Buen Retiro; teatro; comedias.

portant historical events, in an attempt to offer new avenues for further studies.

KEY WORDS: Philip IV; Carnival; Buen Retiro; Theatre; Comedies.

HAY FIESTA EN EL BUEN RETIRO: LOS CARNAVALES DE 1637

CORRÍA EL GÉLIDO ENERO de 1637, como recuerda la poetisa sevillana Ana Caro de Mallén en la relación de las fiestas reales que voy a comentar:

Lleguè a Madrid primero
 Del erizado Enero,
 Mas triste, que cansada,
 Tomè a la Red de san Luis posada
 Y à mi venida el cielo
 Salba hizo de nieue, escarcha, y yelo,
 Por mas de quatro días, [1637: 13r-13v]

O tal vez fuese el clima más benigno y primaveral, como quiere el presbítero granadino Andrés Sánchez de Espejo en su relato de las mismas, que hasta en la meteorología no acaban de ponerse de acuerdo los cronistas de la época:

A los primeros de Enero se retiraron sus Magestades con su casa y familia...al Pardo...con resolución de asistir (hasta Quaresma, si co[n]tinuasse la Primavera, que se auia adelantado)...[1637: 12v]

Cuando el Conde Duque de Olivares, como hacía casi todos los años, se encomendó a la tarea de alegrar el ánimo de su egregio monarca, Felipe IV, el Grande, organizándole todo tipo de festejos con los que celebrar la llegada del Carnaval¹. Quería don Gaspar de Guzmán

¹ En palabras de M^a. T. Chaves Montoya, «El Carnaval era la fiesta más celebrada de todas las que componían el calendario festivo en la corte del cuarto de los Austrias

que aquel año las fiestas en el Buen Retiro —recién remodelado en su tercera fase— fueran sonadas, pues había motivos más que sobrados para la celebración después de años muy duros para la Monarquía hispana a raíz de la declaración de guerra de Luis XIII de Francia.

Aunque la ocasión daba igual, pues Felipe IV siempre encontraba algún motivo para el entretenimiento, las fiestas debían de haberse hecho a finales del año anterior con la excusa de la invasión del norte de Francia por el Cardenal Infante y la derrota de los Farnesios en Italia por las tropas del marqués de Leganés a comienzos del verano, así como de la celebración en octubre del octavo cumpleaños del príncipe Baltasar Carlos. La causa del retraso la tuvo el ingeniero Juan de Ramesquide, que se veía incapaz de allanar el Prado Alto de San Jerónimo y convertirlo en el escenario principal de las celebraciones, a pesar de que los regidores de la Villa de Madrid —con el conde de Montalvo a la cabeza— habían destinado todos los medios económicos a su alcance para que pudieran llevarse a cabo las obras.

Por más de cien mil ducados, lo que fue un monte de escombros procedentes de las obras del Buen Retiro, lugar inhóspito y pantanoso cuando llovía, se convirtió, tras la igualación del terreno, en una plaza digna de admiración, cercada de columnas y ventanales, de balcones vistosos y luminarias compuestas de trescientos fanales y seiscientos faroles pequeños. Todo estaba en su sitio: columnas dóricas de costosos pórfidos, frisos, balaustres, pilastras, cornisas, vallas, mascarones, pirámides... No faltaba ningún detalle para destacar el lujo de la casa de los Austrias. Las victorias militares por Europa fueron entonces sustituidas por dos nuevos acontecimientos de gran relevancia: la lle-

españoles, superando incluso, en cuanto a variedad y cantidad de programas, a la que se festejaba el solsticio de verano o de San Juan, por abarcar además un arco superior de tiempo celebrativo. En más de una semana, del domingo anterior al martes siguiente, se sucedían corridas de toros, juegos de cañas, estafermos, máscaras, moji-gangas, fuegos artificiales, luminarias y comedias, enmarcadas desde los inicios de la construcción del nuevo conjunto del Buen Retiro en los distintos ambientes que lo componían (plazas, ermitas, jardines y salones)» [2004: 63].

gada a la Corte de la Princesa de Cariñán y, sobre todo, la coronación de Fernando III como Rey de Romanos. ¡Qué más se podía pedir!

A estas fiestas —consideradas por todos como las más espectaculares que jamás se vieron nunca— me voy a referir en las siguientes páginas, deteniéndome en aquellos festejos que guardan relación con el fenómeno teatral y que, adelante ya, son objeto de muy imprecisos comentarios. Acudo para ello a las noticias recogidas por algunos de sus más principales cronistas. Me refiero a Andrés Sánchez de Espejo y su *Relación ajustada en lo posible a la verdad...*, Ana Caro de Mallén y su *Contexto de las reales Fiestas que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro...*, Rodrigo Méndez Silva y su *Diálogo compendioso de la antigüedad y cosas memorables de la noble y coronada Villa de Madrid...*, y, en menor medida, a Antonio León Pinelo y sus *Anales de Madrid*, y a las *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años 1634 y 1648*, algunos de ellos testigos directos de dichos fastos y, por qué no decirlo, también privilegiados voceros de la política del Conde Duque que, seguramente, recompensó generosamente sus desvelos.

LLEGADA A LA CORTE DE LA PRINCESA DE CARIÑÁN

María de Borbón, princesa de Cariñán, era hija de Carlos de Borbón, conde de Soissons, y de Ana de Montafici. Se había casado en 1625 en París con Tomás de Saboya, primo de Felipe IV, pues su madre, Catalina Micaela de Austria, era hija de Felipe II. Su llegada a España era sumamente importante, pues no solo era la esposa de uno de los pocos aliados europeos con los que por entonces contaba la corona española, sino también porque doña María era la prima hermana de Luis XIII, rey de Francia y feroz enemigo de la corona castellana. Por este motivo, las noticias sobre la llegada a España de la princesa francesa y su recibimiento por parte de los monarcas españoles son recibidas con sumo interés por nuestros cronistas.

Me ha parecido sujeto capaz de Relacion copiosa el viaje, entrada en estos Reinos, hospedaje, y recibimiento en esta Corte, agasajo, y fiestas que su Magestad (Dios le guarde) ha hecho à Madama Maria de Borbon Princesa de Cariñan, y muger del Principe de Saboya Tomas, Gran Capitan en estos tiempos...[1637: 1r]

Dice el presbítero granadino en el *Discurso Primero* de su *Relación ajustada*, que titula: «de la entrada en estos Reynos de Madama Maria de Borbon, Princesa de Cariñan»², una crónica abreviada sobre la estancia de la aristócrata francesa en nuestro país.

Su relación comienza precisando el viaje de doña María hasta llegar a Madrid. Al parecer la princesa se encontraba en Génova, adonde fueron a recogerla unas galeras reales que la trasladaron con viento próspero al puerto de Barcelona. Allí fue recibida con todos los honores por las autoridades del reino un 26 de julio de 1636. La acompañaban sus cinco hijos³, razón por la cual prefirió pasar el verano en la Ciudad Condal. El 19 de septiembre emprendió camino a la Corte y, tras visitar Montserrat, pasó al reino de Aragón (Fraga, Zaragoza, Daroca, Tortosa, Colea...). De allí a Guadalajara en un viaje interminable por los festejos que se organizaban en todos los lugares por los que pasaba la comitiva. Finalmente, Alcalá y Barajas, para llegar el domingo, 27 de noviembre, casi cuatro meses después, a Madrid, donde la

² Andrés Sánchez de Espejo fue presbítero y secretario del Cabildo de la Santa y Metropolitana Iglesia Catedral de Granada. Es autor de diferentes relaciones en las que narra acontecimientos muy destacados en el devenir del reino. Suya será, por ejemplo, la *Relación historial de las exequias, túmulos y pompa funeral...en las honras de la Reina...doña Isabel de Borbon* [Granada, 1645]. La *Relación ajustada*, que es la que aquí nos interesa, va dedicada al Conde Duque de Olivares, del que ensalza su «cuidado, desvelo, y inteligencia» y al que considera «gran Ministro» en su dedicatoria. Sin duda, hablamos de uno de los muchos escritores andaluces que vivían bajo el amparo y la protección del todopoderoso valido real.

³ Como explica el padre Sebastián González en carta de «Madrid y Julio 14 de 1637», el más pequeño de todos murió a los pocos meses de llegar a España: «El hijo menor del príncipe Tomás murió al otro día de abundancia de sangre y calenturas; hálo sentido la princesa de Cariñano con gran extremo, porque quiere á sus hijos con la mayor passion que decirse puede...seria de tres á cuatro años» [1862: 149].

salió a recibir el Conde Duque, quien la condujo al Palacio, donde la esperaban los Reyes con manifiestas muestras de familiaridad. Allí se alojaría y sería visitada los días siguientes por las personalidades más influyentes de la Corte. Los gastos de hospedaje fueron cuantiosos —seiscientos ducados diarios solamente en la manutención de los miembros de su casa— y las atenciones dignas de tan ilustre huésped.

Pero Sánchez de Espejo nos ofrece también una detallada información en la que destaca su interés por subrayar la generosidad —sin duda interesada— con la que los Austrias españoles habían acogido siempre en sus reinos a los de la casa de Saboya, desde los tiempos de Emanuel Filiberto hasta el socorro económico con el que Felipe IV había apoyado la causa de la duquesa Margarita de Saboya, al Príncipe Cardenal de Saboya y, cómo no, a Tomás de Saboya y a su mujer María de Borbón, con una asignación de cuatro mil ducados durante su estancia en la Corte.

La pieza concluye con una anécdota más familiar. El monarca español había puesto a disposición de la princesa los servicios de don Manuel Ramírez de Carrión, famoso en la época por sus métodos para hacer hablar a los sordomudos —como ocurriera, al parecer, con los hijos del marqués de Priego o de la duquesa de Frías—, con el propósito de enseñar a hablar al primogénito de la Princesa de Cariñán.

Bien es cierto que, tras narrar su llegada a Madrid y su cordial recibimiento por los Reyes, el presbítero andaluz parece olvidarse de ella en el resto del discurso y tan solo constata su presencia en algún festejo celebrado en el Buen Retiro, como el del domingo 15 de febrero. Allí asistió, junto a la Reina, a las máscaras protagonizadas en la plaza de Palacio por las cuadrillas de su Majestad y del Conde Duque

...[en] el suelo y paredes del camarín brocado, quatro almohadas de lo mismo para la Reyna nuestra señora, y dos de terciopelo para la Señora Princesa de Cariñán, á quien se co[n]bidò para este y los demás festejos (como causa mediata dellos)...[1637: 14v]

La apostilla del granadino confirma, no obstante, que la presencia de la aristócrata francesa fue uno de los alicientes fundamentales de aquellas fiestas.

Ese mismo año de 1637 se publicará también el *Contexto de las reales Fiestas...*, obra de la poetisa y dramaturga sevillana Ana Caro, destinada a contar los espectaculares festejos del Carnaval. Aunque su autora desarrolló buena parte de su actividad literaria en Sevilla, en donde seguramente conociera al Conde Duque y le dedicara algunas de sus obras⁴, Ana Caro vivió algún tiempo en Madrid, siendo muy conocida y apreciada por los escritores de la época.

Doña Ana viajó a Madrid y se hospedó en una casa de la Red de San Luis, actual calle Montera, para asistir a los festejos e inmortalizarlos en sus versos. C. Pérez Pastor [1910: 97] indica que con fecha de 21 de julio de 1638 existe un pago a nuestra poetisa por valor de 1.100 reales en concepto de gastos de las fiestas celebradas en el Buen Retiro, una cantidad que bien pudiera corresponderse con el pago por su relación de las mismas y que muy probablemente pudo haber salido del bolsillo del generoso Conde Duque a través de la Villa de Madrid⁵.

⁴ Recordemos que el valido real vivió en la capital andaluza ente 1607 y 1615, y que allí trabó amistad con destacados escritores sevillanos a los que correspondió con su favor. Además de la citada Ana Caro, también fue mecenas de autores como Francisco de Rioja, Francisco de Calatayud o Vélez de Guevara, a quienes llevó a la Corte y apoyó en todo momento.

⁵ El *Contexto de las reales Fiestas* es un breve volumen en verso del que existen ediciones modernas a cargo de A. Pérez y Gómez, Valencia, Talleres de Tipografía Moderna, 1951; en Madrid, Ediciones Torremozas, 2013 y en la Tesis Doctoral de M. Lera García, *Ana Caro Mallen: Escritora de relaciones y sucesos. Contexto de las Reales Fiestas que se hicieron en el palacio del Buen Retiro (1637): Estudio Preliminar*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017, y antes L. Luna Rodríguez, *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro: Vida y obra* (1992, t. II, págs. 593-676), si bien en esta Tesis Doctoral la autora se decanta por el análisis más profundo y exhaustivo de su obra dramática. Está dividido en tres discursos en los que la sevillana aprovecha cualquier ocasión que se le presenta para realzar la figura de las personalidades más influyentes del momento, desde Felipe IV hasta los regidores de Madrid. De hecho, el primer discurso, que ocupa 560 versos repartidos en setenta octavas reales, va dedicado a la «Nobilísima» doña Agustina de Spínola y Eraso, lustre del valor y nobleza de tan po-

Desde el mismo título, Caro de Mallén señala que las fiestas vividas en el Buen Retiro madrileño en el año 1637 van destinadas a celebrar «la coronación del Rey de Romanos, y entrada en Madrid de la Señora Princesa de Cariñan» por este orden.

En el *Discurso primero*, tras una alabanza a Felipe el Magno, como «Augusto inuictissimo Monarca», revela el motivo de las citadas fiestas

Con el clarin de sus trofeos llama
De Madrid, a los Nobles Cortesanos,
Recibimiento alegre de Madama
Maria, y elección de Romanos,
Fernando Serenissimo de Vngria,
Celebran los aplausos en vn día. [1637: 2r]

En el *Discurso segundo*, escrito en pareados con estrofas semejantes a la silva y pensado como un elogio a don Gaspar de Guzmán, la poetisa andaluza recuerda cómo don Juan de Castro y de Castilla, conde de

derosa casa, epíteto exagerado, y traído para la ocasión, si tenemos en cuenta que su padre, don Juan, era hijo bastardo de Tomás Spínola, y que su madre, doña Jerónima, era hija ilegítima de un clérigo. Otra cosa distinta es que estuviera casada con uno de los banqueros más poderosos y por entonces vinculados a las finanzas de la monarquía hispana, breve influencia pues el asentista genovés comenzaría a perder protagonismo en la Corte a partir de este año de 1637 y acabaría arrepintiéndose de haber puesto su fortuna al servicio de los Austrias derrochadores (*vid.*, por ejemplo, P. Alfonso Santorino: «De asentistas genoveses a nobles empobrecidos. Los Strata, marqueses de Robledo de Chavela», *Historia y Genealogía*, 2013, 3:5-22). Aun así, Ana Caro no duda en exagerar la generosidad con la que don Carlos Strata recibió al Rey en su palacio de San Jerónimo para que se cambiara de vestidos en una de sus habitaciones con motivo de las máscaras que iban a tener lugar a continuación en la plaza del Buen Retiro. Felipe IV aprovechó la liberalidad de su huésped para llevarse a casa, entre otros obsequios, una cama de terciopelo rojo, una tapicería de oro y seda, un brasero de plata y una rica escribanía que, diligentemente, fueron remitidas al palacio real al día siguiente. No es de extrañar que, al despedirse del genovés, el monarca español le agradeciera su hospitalidad

Reconocido voy, quanto gustoso,
Carlos, de la lealtad que en vos retrata
El desvelo mayor, y agradecido
A lo bien que de vos estoy servido. [1637: 11r]

Montalvo y regidor de la Villa de Madrid, fue el encargado por Olivares del cuidado de las citadas fiestas

Fue el primer motivo auer llegado
 La diuina Francesa,
 De Cariñan Princesa,
 De nuestra Reyna prima,
 A quien el Rey estima,
 Y festeja la Corte,
 Diuinissima consorte
 De Tomas de Saboya [1637: 17v]

No volverá a acordarse de ella nuestra autora hasta el *Discurso tercero*, dedicado en esta ocasión a la Villa de Madrid por sus desvelos y atenciones. Nuevamente, el motivo primero de los festejos parece ser la coronación de Fernando III como Rey de Romanos y, en segundo lugar,

Llegò pues la fama à tiempo,
 Que preuenciones grandiosas
 Se hazían a la entrada
 En Madrid, de la señora
 Princesa de Cariñan,
 Clarissima, y bella esposa
 Del gran Principe Tomas,
 Hermano del de Saboya,
 De regozijos, y fiestas,
 Y assi de vn golpe se logran
 Dos gustos en los aplausos,
 Dos dichas en las lisonjas. [1637: 32v-33r]

También Ana Caro se referirá a la presencia de doña María de Borbón en las máscaras cortesanas

La reyna, y la princesa,
 Candores puros de la Lis Francesa,
 En el Real balcon resplandecían,
 Y à su lumbré assistian

Nuestro Principe tierno, a quien el cielo
 Guarde para consuelo
 De España, que se goza en sus cariños,
 Y los Infantes Saboyanos, niños,
 Si bien claras estrellas
 Junto al Sol de Castilla menos bellas. [1637: 21r]

De la crónica de la escritora andaluza llama poderosamente la atención el hecho de que pase de puntillas por asuntos relacionados con la puesta en escena de las piezas dramáticas más interesantes y, sin embargo, se recree con todo lujo de detalles sobre las actividades cortesanas en las que participa el Rey, el Conde Duque y los Gentilshombres de la Corte. Acaso pensaría retomar su crónica en un nuevo discurso más prolijo sobre las mismas

Cifras, y galas dexo
 De las mascarar graues, y gracejo
 De las de juego y chança,
 Para nueuo discurso, si este alcança
 Por lo humilde, y modesto de mi intento
 En la atención del justo valimiento,
 Si bien para decir las inuenciones,

 Bien era menester mayor acierto,
 Mas dulce estilo, ingenio mas despierto. [1637: 29v]

Finalmente, la relación del portugués Rodrigo Méndez Silva⁶ es un panegírico destinado a elogiar a la casa de Saboya y recordar a sus

⁶ Rodrigo Méndez Silva fue Cronista General de España y Ministro del Consejo de Castilla. De origen judío, había nacido en Portugal y se había trasladado a Castilla en 1635, en donde se dedicó a escribir obras genealógicas muy elogiadas por los escritores de la época. Denunciado a la Inquisición en 1659, y tras un penoso proceso que duró cuatro años, se le condenó al destierro, marchándose a Italia. Murió en Venecia en el año 1670. Su relación sobre las fiestas de Carnaval de 1637 han sido publicadas modernamente en *Impresos de los siglos XVI y XVII de temática madrileña*, Madrid, CSIC, 1981, 223-27 y en *Relaciones breves en actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, 442-48.

miembros más influyentes. El *Diálogo compendioso...*, también publicado en 1637, se presenta como una conversación entre dos amigos que se encuentran una tarde de otoño en El Prado. Lisardo, curioso, es quien pregunta y Silvio, erudito, quien satisface sus ganas de saber sobre temas tan diversos como la fundación, asiento o escudo de armas de la Villa de Madrid.

En un momento de la conversación, Lisardo reclama información sobre la persona de la Princesa de Cariñán, que ha sido recibida con todo lujo y aparato por los Reyes.

Silvio. Es hermana de Luis de Borbon...primo hermano del Rey don Enrique quarto padre de la Reyna nuestra señora...[1637: 7r]

Le responde Silvio. Viene de Milán y está casada con el príncipe Tomás, señor de Cariñán en el Piamonte y descendiente de la antiquísima casa de Saboya. Es entonces cuando en inesperado giro el narrador se remonta a los orígenes de dicha familia estableciendo un árbol genealógico que comienza con don Beraldo, gobernador de Saboya en el siglo XI, y llega hasta el citado Tomas, el marido de doña María.

Este exagerado y sucinto recorrido por la descendencia de los Saboyas es la manera que tiene el autor del volumen de agradecer a su destinatario, el señor don Alonso Pérez de Guzmán, Limosnero de Felipe IV y su Capellán Mayor, los favores recibidos, pues este es pariente en noveno grado de Tomás de Saboya, razón por la cual

...hallè le era deuido dedicar esta su breue genealogía...[«a partir de don Enrique II»] de quien V.S. derechamente descende como lo tengo por extenso mostrado en el arbol de los Señores Reyes de Castilla, presentado a su Magestad Catolica, que Dios guarde [1637: 2r].

Silvio, que se confiesa testigo directo de las fiestas, narra después el recibimiento que se le hizo a doña María de Borbón a su llegada a Madrid el domingo 16 de noviembre. A las tres de la tarde la espera-

ban los Grandes a la entrada de la Ermita de la Magdalena, en el Buen Retiro

Venia a la francesa vestida de vn brocado de colores de oro, y plata; y en la misma carroza quatro hijos, y en vna librea el pequeño en braços de vna ama. La princesa a lo que representa puede tener 32. años: es muy hermosa, delicada de cuerpo: en el rostro tiene dos lunares, que le agracian mucho, y poca color en èl: ojos azules, la nariz algo afilada: en toda buena proporción [1637:12r].

Y a continuación la recibió el Rey con muestras de cariño, «como a esposa de su primo hermano» [1637: 12r]. Tras llegar a la Puerta del Sol, pasar la Calle Mayor, la Puerta de Guadalajara y la Iglesia de San Salvador, la comitiva entró en palacio a las cinco de la tarde, en cuyos salones fue agasajada con muchos regalos.

Cuando Lisardo le pide a su amigo que le cuente por extenso los festejos que se celebraron en el Buen Retiro, Silvio le emplaza para otro día, prometiendo una segunda relación en la que dará cuenta de los mismos:

Silvio. Eso queda para otra tarde, que no me desobligo de proseguirlas; pero como ahora se viene cercando la noche, sera bien recogernos antes que vengan estas aues nocturnas que por aqui habitan a seruirnos de pajes en quitarnos las capas, y sombreros [1637: 12v-13r].

En la actualidad sabemos por A. Franganillo Álvarez (2015 y 2017), a partir de los documentos conservados en el Archivo General de Simancas, que el viaje a España de la princesa francesa no fue por placer y que las bondades que de ella se cuentan en las relaciones consultadas no se corresponden con la realidad.

Cuando Luis XIII de Francia declaró la guerra a España, Felipe IV se comprometió a ayudar a sus aliados en aquel país, entre los que se encontraba don Carlos de Borbón, conde de Soissons y primo hermano de Enrique IV. Su hija María estaba casada, como dije, con Tomás

de Saboya quien, preocupado por la creciente influencia francesa en Italia, se alió con el monarca español enfrentándose a la facción francesa que encabezaba su hermano Víctor Amadeo, duque de Saboya. Tomás fue amparado por Felipe IV que le nombró Capitán de sus ejércitos en Flandes bajo las órdenes del Cardenal Infante. Doña María, que se encontraba huida en Turín, pidió amparo al rey español y este envió las ya citadas galeras reales para recogerla en Génova, trasladarla a Madrid y reunirla en Flandes con su marido, asunto muy delicado que fue tratado en Consejo de Estado bajo la supervisión del Conde Duque de Olivares.

Sin embargo, a su llegada a España doña María se dedicó a defender los intereses de su marido ante Felipe IV. En su opinión, nuestro rey debería agradecerle los servicios prestados concediéndole una serie de privilegios que el monarca consideraba excesivos, como «la abadía de San Claudio en Borgoña para su hijo Mauricio; el oficio de secretario de la lengua para su secretario personal, y la más importante de todas —según Franganillo Álvarez—: el apoyo de su candidatura como titular del Piamonte» [2017: 95].

Esta fue la razón por la cual la estancia de doña María en Madrid se demoró casi ocho años. La otra se explica porque el Conde Duque no se fiaba de ella y temía que, si la dejaba partir a Flandes, acabaría convenciendo a su marido para que abrazara de nuevo la causa de Luis XIII.

Haciendo de tripas corazón, Olivares se vio obligado a escuchar las demandas de la princesa y a soportar su mal carácter, acentuado por la prohibición de partir de la Corte, que en alguna ocasión desoyó intentando burlar a sus espías.

Sobre el mal temperamento de doña María dio cuenta el padre Sebastián González a su compañero de orden, el jesuita Rafael Pereira, en carta fechada en «Madrid y Enero 6 de 1637». En ella narra cómo la Princesa de Cariñano envió unas telas de Milán a la Condesa de Olivares que esta rechazó por no tener el permiso de su marido para aceptar ningún regalo. Conocida la negativa por su criado, la de Cariñano

montó en cólera y se quejó esa misma tarde a la Reina de semejante ofensa

...y con despecho de este desaire, le dijo que le suplicaba pidiese licencia á S.M. para irse con su marido, que ya parecía que sobraba en Palacio y en la Corte... [1862: 3]

El Conde Duque, entonces, se vio obligado a recibir el regalo y a dar a la Princesa todas las satisfacciones necesarias para enmendar el error cometido.

Asimismo, Pascual de Gayangos, sin citar sus fuentes (que no son otras que las cartas del jesuita citado), repara en las páginas del *Memo-rial Histórico Español* en los celos insoportables que la dama francesa sentía por su compatriota la duquesa de Chevreuse, doña María de Rohan-Montbazon, otra intrigante que había escapado de Francia huyendo de las maquinaciones del cardenal Richelieu, enemigo acérrimo de ambas aristócratas⁷.

Finalmente, tanto la una como la otra, se acabaron marchando de España de mala manera y bajo la acusación de intrigantes y espías.

⁷ Para el tema que nos interesa, doña María de Rohan, casada en segundas nupcias con el duque de Chevreuse, se había convertido en una estrecha aliada de doña Ana de Austria, esposa de Luis XIII y hermana de Felipe IV, y había participado en diferentes conspiraciones para derrocar al rey francés. Huyó a España en 1637 y fue recibida con todo tipo de atenciones por los reyes españoles, coincidiendo su llegada con la estancia en Madrid de doña María de Borbón. Un buen ejemplo de la tirantez existente entre ambas damas la recoge en sus cartas el padre González quien, primero en una epístola fechada en «Madrid y Enero 21 de 1638», dice que «Hubo sortija en el Buen Retiro y la reina y la princesa compartieron balcón, mientras que en el contiguo se encontraba el Principe y la duquesa de Chevreuse» [1862: 328] y, días después, en otra carta de «Madrid y Febrero 16 de 1638», recuerda un nuevo incidente que tuvo lugar en El Retiro, esta vez con ocasión de una corrida de toros

«Tuvieron el miercoles pasado toros en el Retiro, y estuvieron SS.MM.; en el balcon principal, al lado de la reina, la de Cariñano, despues el Principe, y á su lado la duquesa de Gebrosa (Chevreuse). Dicen que la princesa de Cariñano, sabiendo el órden que estaba dado de los asientos, tuvo sentimiento y se quejó de palabra al Conde-Duque, á que su Excelencia satisfizo bastantemente: no quisiera la Princesa que se le hubiera hecho tanto agasajo á la Gebrosa» [1862: 328-29].

Durante la estancia de la Cariñán en Madrid, y hasta la celebración de las fiestas de Carnaval a mediados de febrero, se sucedieron en la Corte innumerables festejos con los que se procuraba entretener a tan ilustre visitante y divertir a la Casa Real, siempre tan ávida de pasatiempo y jolgorio. A lo largo del mes de enero y principios de febrero se sucedieron los bailes y saraos, las luchas de fieras y las corridas de toros, los torneos y las máscaras, los juegos de sortijas y los de huevos... ya en el Palacio Real, ya en El Pardo o en el Buen Retiro. No faltaron tampoco las follas, entremeses y comedias con las que se solían amenizar las veladas nocturnas.

De nuevo Sánchez de Espejo se presenta como un fiel cronista de la rutina cortesana, describiéndonos la disposición y condición del público que asistía a las «comedias particulares», es decir, las que se representaban en palacio ante un reducido número de espectadores dos veces por semana

Tienen sus Majestades dos dias en la semana, como de tabla, comedia en el Salon, a cuyo festejo se combidò a su Alteza, y a mi la ocasion de noticiar a las naciones, la Magestad y grandeza de respetos con que venera España a sus Reyes, aun en lo retirado, y mas domestica atención de entretenimiento. Formase pues vn teatro, en cuyo frontispicio haziendole espaldas dos biombos, se pone el sitial a sus Magestades, silla al Rey, y quatro almohadas, a la mano izquierda a la Reyna, pusieron a su Alteza dos... En los remates, que ya hacen espaldas al real asiento tienen su lugar sus mayordomos mayores en pie, y por Grandes (que siempre lo son) cubiertos. La Camarera mayor en almohada, sin ella la Guarda mayor, y Dueñas de honor fuera del teatro, dentro dèl diuididas a dos coros en orden successiuo, adornanlos los dos lados: las Damas y meninas galanteadas de Grandes, Titulos, Señores, y Caualleros de entrada, q[ue] por parte de afuera coronan el teatro en pie, y cubiertos los Grandes. En la fachada los Mayordomos, tocandole al de semana las ordenes, despejo y entrada. En vn cancel, que oculta vna zelosia el Principe nuestro Señor, por poder gozar, sin interrumpir el acto la porción de la comedia que le diere gusto, alli tal vez, que los negocios dan lugar (que son bien raras) està el Conde Duque en presencia de su Alteza Real en pie, quando se retira sentado... [1637: 9v]

Gracias a la tarea de recuperación llevada a cabo por G. Cruzada Villaamil en las páginas de su semanario *El Averiguador*, podemos rescatar algunos de los títulos que se representaron en palacio en estas fechas. En efecto, en diciembre de 1867, don Gregorio puso en marcha un semanario que se publicará semanalmente hasta diciembre de 1872, *El Averiguador. Semanario de Artes y Ciencias*. A partir de 1871 se incluye en el mismo una sugerente sección, compuesta seguramente por él mismo, si tenemos en cuenta la coincidencia de su nombre con las iniciales («G.C.V.») del firmante, que se titula: «Teatro Antiguo Español. Datos inéditos que dan á conocer la cronología de las comedias representadas en el reinado de Felipe IV...». En cada número, el curioso averiguador rescata noticias sobre el teatro de los Austrias que han sido aprovechadas por la crítica en sus respectivos estudios.

En la entrada de 3 de marzo de 1637 [1871: 123] se da cuenta de la representación de cinco comedias para ser llevadas a El Pardo y el Buen Retiro. Entre ellas se encuentran *Basta intentarlo*, de Felipe Godínez y publicada en la *Parte treinta y dos con doce comedias famosas* de diferentes autores (1640)⁸, *La traición leal*, hoy desconocida, y la citada *La Vizcaína*, tal vez de Vélez de Guevara.

En la entrada de 4 de marzo de 1637 el pago se hace a la compañía de Pedro de la Rosa y, en esta ocasión, se destaca la fecha de representación: el día 12 de febrero se hizo *La prisión dichosa*, hoy desconocida. En la entrada de 28 de marzo de 1637 se recoge otro pago por cuatro particulares: *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas Zorrilla, representada a lo largo del siglo XVII en diferentes ocasiones, ya ante un público cortesano (en El Alcázar de Madrid, en 1672, o en el Palacio Real en 1680), ya ante un público popular (en Cifuentes [Guadalaja-

⁸ *Vid.*, por ejemplo, P. Bolaños Donoso (*La obra dramática de Felipe Godínez: trayectoria de un dramaturgo marginado*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983), quien señala que la compañía de Juan Martínez cobró por su representación en El Pardo la cantidad de 200 reales.

ra] en 1641 o en el corral de comedias de Valladolid en 1682); *Prene* [sic] y *Filomena*, también de Rojas Zorrilla, publicada por vez primera en la *Primera parte de las comedias* (1640) y que llegó a ser una de las comedias más representadas a lo largo del siglo XVII; y *Las sierras de Valvarena* [sic], desconocida. En el *Véxamen* que siguió a la academia burlesca que tuvo lugar en el Buen Retiro el viernes 20, y de la que daré breve cuenta más adelante, Rojas Zorrilla se burla de don Antonio (Sigler) de Huerta porque no permitía en ninguna conversación que no se hablara de otra cosa que de su comedia titulada *La Virgen de Valbaneda* [2007: 234-35]. Se trata de la Virgen de Valvanera, en la sierra riojana de la Demanda. Allí se levantó en el siglo IX un monasterio benedictino para dar culto a esta imagen. ¿Podría tratarse de la citada comedia si tenemos en cuenta la coincidencia del motivo religioso?

Por último, en la entrada de 5 de marzo se anotan dos comedias para ser representadas en El Pardo: la desconocida *El engaño*, el 25 de enero, y, para el 5 de febrero, la titulada *El conde de Sex*, el mismo título de aquella que compusiera, como señala H. Urzáiz Tortajada [2002: 261], un tal Luis(?) Coello: *El conde de Sex, y dar la vida por una dama*. Junto a ellas, pero para ser representadas en el Buen Retiro: la anónima *La comedia de mujeres, Cada uno con su igual, o Cada cual para su igual*, de un tal Blas Fernández de Mesa, otro de los dramaturgos favoritos del monarca español y hoy día desconocido [2002: 314], y *El más impropio verdugo* de Rojas Zorrilla, publicada en la *Segunda Parte de Comedias* (1645)⁹.

⁹ *Vid.*, el trabajo de Y. Álvarez Brito (*Edición y estudio de El más impropio verdugo de Francisco de Rojas Zorrilla*, Tesis Doctoral presentada en la Universidad de León bajo la dirección de J. Matas y R. González, 2015 y que editó en *Obras completas*, coord. del volumen M. Rodríguez Cáceres, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, vol. I, 497-650). No obstante, existe una versión burlesca de la misma a cargo de Matos Fragoso que E. Di Pinto («Verdugos de quita y pon: Anatomía de *El más impropio verdugo*, comedia burlesca», *Bulletin of the Comediantes*, 65, n° 2, 2013, 44) asegura que se representó, como era habitual, después de la versión seria.)

LA CORONACIÓN DE FERNANDO III COMO REY DE ROMANOS

Cuenta Sánchez de Espejo en el *Discurso Segundo* de su *Relación ajustada...* que, encontrándose el monarca español cazando en El Pardo, llegó el 13 de enero don Felipe Ladrón de Guevara, hijo del conde de Oñate, para darle la buena nueva de la elección de Fernando, rey de Hungría y de Bohemia, como emperador del Sacro Impero Romano Germánico en la Dieta de Ratisbona celebrada el 22 de diciembre de 1636¹⁰.

Fue aquel un «día tan alegre para España» [1637: 13r] que durante tres noches se hicieron fuegos y luminarias. En consecuencia, Felipe IV, primo hermano de Fernando III, esperaba encontrar en él un poderoso aliado en la defensa de sus territorios contra los franceses, suecos y demás potencias interesadas en reducir el poder hispano.

La maquinaria propagandística del Conde Duque encontró también acomodo en estas relaciones festivas, cuyos autores las dedicaron a glosar la trascendencia de este acontecimiento histórico y a relacionarlo directamente con la influencia política de Felipe IV. Enseguida, el embajador del monarca húngaro en la corte española, el conde de Schomberg, se trasladó a El Pardo para ser recibido en audiencia por Felipe IV. Es evidente que el presbítero granadino no asistió en persona a dicho acto, sin embargo no dudó en recoger el mensaje político que el embajador trasladaba al monarca español de parte de su primo

La suma del razonamiento, fue, que daua a su Magestad Catolica el parabien de que Dios le huuiesse puesto en su mano el Romano Imperio, pues

¹⁰ Recordemos que Fernando III era hijo de Fernando II, hermano de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, razón por la cual Felipe IV y Fernando III eran primos hermanos. Pero, a su vez, el futuro Rey de Romanos estaba casado con María Ana de Austria, hermana del monarca español, y coronada en enero de 1637 como emperador del Sacro Imperio (*vid.* R. González Cuerva, «*Mi mayor embajadora: La Emperatriz María Ana de Austria, agente española en Viena*», *Manuscr. Revista d'Historia Moderna*, 2018, 38:91-108).

el auerlo dado al Rey su hermano, no era menos, según el amor, y afición que tenia a su Magestad: estas fueron las formales palabras, su Magestad lo estimò...[1637: 13r]

Más épico es el discurso que encontramos en el *Contexto...* de Ana Caro, recordemos que también dedicado al Conde Duque de Olivares. En él se celebra la gloriosa coronación de Fernando como Rey de Romanos y el alboroto que tan alegre noticia causó en la corte española. La rama alemana y la española de la dinastía de los Habsburgos se daban la mano para iniciar una nueva y esplendorosa etapa contra «las oscuras sombras del horror», sombría metáfora para referirse a los enemigos del Imperio

Las dos águilas del Austria
 Inuictas y uencedoras,

 El gran Felipe y Fernando,
 Que en vn mismo ser conforman
 Leones, y Aguilas sacras,
 Y en dulce paz acrisolan,
 Zelo, sangre, y hermandad
 Contra las obscuras sombras
 Del horror, para que sean
 En trivnfos, dichas, uictorias,
 Los Leones Alemanes,
 Las Aguilas Españolas. [1637: 31r-31v]

De alguna manera, los panegiristas de la monarquía hispana interpretaron que una parte importante del mérito de la elección de Fernando III le correspondía también a Felipe IV, y que ambos monarcas estaban empeñados en un mismo objetivo: la defensa de la unidad política y religiosa en Europa. Por esta razón, seguramente, el Conde Duque aprovechó la ocasión que le brindaba un acontecimiento tan relevante para darle la mayor propaganda posible con el fin de reforzar el papel de Felipe IV en el tablero político europeo. Así, mientras en

Ratisbona, cuenta A. Sommer-Mathis, las fiestas con motivo de la coronación de Fernando III fueron muy modestas y se limitaron a la representación de diferentes comedias, óperas y un ballet que se celebró a puerta cerrada en el Salón del Ayuntamiento¹¹, en Madrid resultaron especialmente exuberantes

Existían varios motivos políticos para solemnizar estos días de carnaval con magnificencia. En el verano de 1636 las tropas del Cardenal Infante habían avanzado hacia París y los ejércitos del marqués de Leganés salían victoriosos en el norte de Italia. Ante todo, la coronación del primo austríaco de Felipe IV como rey de Romanos suponía un ulterior reforzamiento de las posiciones de la casa de Habsburgo en Europa...y estas [«las fiestas»] estaban enfocadas a consolidar la moral de la población en tiempos de guerra y mostrar a la enemiga Francia que a España no le faltaban medios [2009: 93].

Así pues, la noticia de la coronación de Fernando III pilló a Felipe IV alojado en la Torre de la Parada, un bucólico lugar en mitad del bosque de El Pardo, donde el rey dedicaba su tiempo libre a la práctica de una de sus aficiones favoritas, la caza. La Torre había sido remodelada en 1635 por el arquitecto Juan Gómez de Mora con el fin de mejorar las instalaciones y ampliar el recinto que ya se estaba quedando pequeño. Cuenta Sánchez de Espejo en su *Relación ajustada...* que el lugar, almacén de material cinagético, se transformaba por la noche en apacible lugar para el esparcimiento cortesano

La comedia, el festin, y otros jobiales entretenimientos, la noche [1637: 12v].

¹¹ Las fiestas celebrativas con ocasión de la citada coronación de Fernando III se sucedieron en muchos lugares de Europa. Véase, por ejemplo, *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, coord. P. Flórez Plaza, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2003, o el trabajo de P. González Tornel, «Roma en llamas por la dinastía Habsburgo: Las fiestas por la elección de Fernando III Rey de Romanos en 1637», *Goya*, nº 347, 2014, 134-51.

De hecho, la tercera de las noches destinadas a tal celebración tuvo lugar en los salones la representación de diferentes comedias, cuyos títulos y temas desconocemos

La tercera, los Gentileshombres de la Camara, todo era fiesta, assi en Madrid, como en el Pardo, todo regozijo en muchos bailes y comedias, todo alegría en grandes saraos y danças [1637: 12v].

Por la trascendencia histórica y su relación con el tema principal de estas páginas, quiero hacer mención a dos nuevas comedias apuntadas por *El Averiguador* [1872: 123-24]. La primera se representó ante Sus Majestades en El Pardo el día 21 de enero, probablemente por la compañía de Pedro de la Rosa, y lleva por título *Los dos Fernandos de Austria* de Juan y Antonio Coello. H. Urzáiz Tortajada señala que está «Escrita tras la batalla de Norlinguen, disputada en septiembre de 1634... Aunque en ese impreso [«se refiere a uno de Valencia de 1646»] viene sólo el nombre de Antonio Coello, Varey y Shergold la citan como colaboración con su hermano Juan» [2002: 263]. Sin duda el tema —la presencia en escena de Fernando II y de su hijo Fernando III, recién aclamado como Rey de Romanos— era el más adecuado para ese momento, si bien su éxito debió ser muy importante si tenemos en cuenta que León Pinelo [1971: 37] todavía se refiere a ella en las fiestas de Carnestolendas de 1658, cuando fue montada por los monteros y escuderos del rey con la ayuda de las compañías de Esteban Núñez y de Francisco de la Calle.

La segunda, anónima, es la representada, bien en El Pardo, bien en el Buen Retiro, bajo el título de *La coronación del Rey de Romanos*, pensada sin duda para la celebración de una efeméride tan señalada. De esta comedia sabemos muy poco. C. Pérez Pastor [1901: 264-65] afirma que formaba parte del repertorio de la compañía de Pedro de la Rosa quien, al parecer, la perdió, o se la robaron, según confiesa en nota de 24 de marzo de 1637, razón por la cual pide dos mil ducados por los daños causados y cuatro mil si acaso la representaran sin su consentimiento.

LAS FIESTAS DE CARNAVAL DE 1637 EN EL BUEN RETIRO: EL TEATRO

Como ya dije, buena parte de las relaciones consultadas confirman que las fiestas de Carnaval de 1637 fueron las más espectaculares de todas las conocidas hasta el momento y hacen hincapié en el lujo, aparato y grandiosidad de justas, máscaras, bailes, mojigangas, torneos, luminarias, banquetes... y demás festejos que se celebraron aprovechando todos los espacios del Buen Retiro (plaza, palacio, ermitas, grutas...).

Sin embargo, hay dos cuestiones que dificultan la aproximación al contexto literario de las mismas, aspecto este que me interesa resaltar de entrada. La primera tiene que ver con un asunto no menos baladí: el sorprendente desacuerdo existente a la hora de fechar las fiestas y, en consecuencia, de fijar los espectáculos que se desarrollaron entonces. De este modo, resulta llamativo que mientras Sánchez de Espejo señale desde el título de su Segundo Discurso, y confirme a lo largo de su relación, que las fiestas comenzaron el domingo 16 de febrero y concluyeron el martes 25 de ese mismo mes, Ana Caro de Mallén, o el jesuita Sebastián González, o el mismo León de Pinelo las daten del domingo 15 al miércoles 25¹², como en principio parecería más adecuado

Domingo de Febrero à quinze días
El festin se ordenò, para que viera
Madrid toda la esfera [1637: 20v]

La segunda cuestión complica aún más el estudio y tiene que ver con la imprecisión por parte de casi todos los cronistas consultados a la

¹² Como quiera que la relación de Sánchez de Espejo es la más detallada de todas, he preferido tomarla como referencia, si bien el lector debiera corregir y actualizar la diferencia que existe entre el día de la semana y su número correspondiente. Así, el domingo 16 de febrero de Sánchez de Espejo sería, en realidad, el domingo 15 de febrero según el calendario gregoriano y así sucesivamente para cada día de la semana.

hora de ofrecer información veraz acerca de las comedias, entremeses o loas que se representaron en palacio (autoría, título, temática, puesta en escena...).

De este modo, a sabiendas de que me muevo en el terreno de las hipótesis, he decidido tomar las noticias de que disponemos en las relaciones, ordenarlas y ofrecer alguna posibilidad de análisis para posteriores estudios.

DOMINGO 16, TAL VEZ MEJOR DECIR 15

Las fiestas comenzaron, según Sánchez de Espejo, el domingo 16 de febrero con el desfile de una máscara que concluiría en la plaza del Buen Retiro. El Rey y el Conde Duque iban al mando de ocho compañías de caballería compuestas por doce hombres cada una y acompañadas de una estruendosa música procedente de trompetas, atabales y clarines. Tras ellas dos imponentes carros diseñados por Cosme Lotti, tirados por cuarenta y ocho bueyes y acompañados por un numeroso grupo de individuos vestidos de sátiros, enanos y salvajes. Uno de los carros simbolizaba la Paz, representada por la figura de Júpiter, e iba cubierto de olivas y flores; el otro la Guerra, con Saturno en el centro y cubierto de palmas y laureles¹³. En el remate superior del primero figuraba la Religión y en el otro la Justicia, y en cada esquina de la basa cuatro sirenas. En la parte delantera, una enorme concha servía de grada para albergar a las veintidós personas que componían el séquito de cada dios pagano.

¹³ La Guerra y la Paz son alegorías muy presentes en los textos dramáticos áureos de contenido histórico. En concreto, Calderón las utiliza, por ejemplo, en la *Loa* para *El Faetonte*, acaso representada en el estanque del Buen Retiro en las fiestas de 1638, o en el auto *El lirio y el azucena*, compuesto para las fiestas del Corpus madrileño de 1660, y en donde celebra también la firma del tratado de la Paz de los Pirineos. En cuanto al laurel, representación de la guerra, y la oliva, símbolo de la paz, los encontramos como alegorías, por ejemplo, en *La humildad coronada*.

Una vez que la máscara representó una escaramuza militar para entretenimiento de todos los presentes, los dos carros, que habían permanecido recogidos a un lado de la plaza, se acercaron al balcón desde donde la Reina, invitados y séquito contemplaban el espectáculo. Subidas a sendos carros viajaban, según Sánchez de Espejo,

...tres co[m]pañias de Comediantes ricamente vestidas para representar à la Reina nuestra señora, Principe nuestro señor, Señora Princesa de Carriñan, Damas, Co[n]sejos, y Embaxadores (como se hizo después de la mascara) lo significado dellos en vn dialogo de aquel luzidissimo ingenio, q[ue] por su Cortesano juicio, y Palaciega atencio[n] entre los llamados, es de los escogidos D. Pedro Caldero[n] [1637: 19r].

Calderón de la Barca, que sería recompensado por Felipe IV con el hábito de Caballero de la Orden de Santiago en abril de ese mismo año y que gozaba de la protección del Conde Duque, fue el elegido para inaugurar estas fiestas con un diálogo en el que probablemente se explicaba «lo significado dellos», es decir, el significado real que se escondía debajo de la alegoría que aquellos carros representaban, si tenemos en cuenta la sugerencia vertida por León Pinelo

...dos carros llegaron al balcón de la Reyna i representaron los comediantes que en ellos ivan un dialogo explicando la fiesta que con esto tuvo alegre fin a las doze de la noche sin aver sucedido desastre alguno [1971: 310].

La representación no debió de durar mucho —un tiempo prudencial entre la máscara militar ya celebrada y los dos estafermos que con gran habilidad y maestría corrieron el Rey y algunos de los caballeros principales después—

Hubo muy buena música y representóse brevemente [1862: 38].

Asegura lacónico el jesuita Sebastián González en una de sus cartas dirigida a un compañero de orden en la que le avisa sobre las novedades que tenían lugar en la Corte.

Imprecisa es también la información que nos ofrece Ana Caro en su *Contexto...*, quien apenas si le dedica una docena de versos

Dióse fin à esta fiesta,
 Dexando otra dispuesta,
 Que se executó luego,
 De entretenido juego,
 Que dà de ingenios claros, claro indicio,
 Ajustado en el comico exercicio,
 Dando por largo rato
 Diuersiones al gusto de barato,
 Sin que estuuiesen aquel tiempo ociosos
 Los carros prodigiosos,
 Que en asientos triunfantes
 Fueron teatro à los Representantes. [1637: 28v]

J. Deleito y Piñuela [1988: 217] puso el acento en la importancia del asunto tratado en los carros y se atrevió a ponerle título al diálogo calderoniano, *La paz y la guerra*, que décadas después hizo suyo J. M^a. Díez Borque [1988: 108] en un trabajo sobre la persistencia y teatralidad de los diálogos y coloquios a lo largo del siglo XVII. En verdad no sabemos a ciencia cierta cuál sería el tema de la composición. ¿El motivo de la coronación de Fernando III como Rey de Romanos podría representar el anhelo de la monarquía hispana, a través de los versos de Calderón, de un largo periodo de paz? ¿La presencia de la Princesa de Cariñán, y su estrecha vinculación a Francia, pudiera ser una excusa para anticipar un deseo que se acabaría cumpliendo años después, cuando en 1659 se firmara la Paz de los Pirineos culminada con el matrimonio de la infanta española María Teresa y el futuro rey francés Luis XIV, acontecimiento al que, curiosamente, el dramaturgo madrileño le dedica su comedia *La púrpura de la rosa*, representada en el Coliseo del Buen Retiro en enero de 1660?

LUNES 17 DE FEBRERO

Los festejos del lunes, asegura Sánchez de Espejo, corrieron a cargo de la Condesa de Olivares y se celebraron en la Ermita de San Bruno, en el Buen Retiro, un edificio orientado hacia el norte y construido por Lucas Rodríguez en el año 1634. Era cuadrangular y remataba en un chapitel enorme de pizarra. Poseía una fuente artificial que servía de lugar de encuentro cortesano y de una sala de burlas que ocultaba chorros de agua preparados para mojar inesperadamente a los sorprendidos invitados. Además, disponía de una gruta con estatuas de piedra que evocaba la vida eremítica del santo.

La Condesa convirtió la ermita en un suntuoso teatro al que acudieron los Reyes, el Príncipe y los componentes de la Casa Real. Allí las damas y meninas corrieron un gallo y disfrutaron de una opípara merienda compuesta por cincuenta platos de diversas viandas. Antes de todo esto se introdujo

...vna loa de tres personajes, figurados por el Licenciado Benaue[n]te, en Manuel Cortijos, à cuyo cargo està aquella Ermita, Veedor, y vn Alabardero Tudesco, con chistes muy de caso, como de su raro y singular ingenio, y por baile diez hombres con quatro gaiteros que los guiauan, dançando al rebes con manos y cabeça, y castañeando con los pies [1637: 19v].

La noticia del presbítero andaluz la confirma también León Pinelo en sus *Anales de Madrid*

Año 1637. Lunes 16 de febrero la Condesa de Olivares hizo la fiesta en la Ermtia de S. Bruno que estuvo adornada del tiempo con los cielos de yedra. Asistieron sus Majestades i Altezas las Damas i casa Real i Señores de entrada. Huvo teatro i en el bayles loa de tres, con muchas invenciones... [1971: 310]

Y en términos muy parecidos se expresa el anónimo autor de las *Noticias de Madrid*, un volumen al que Pascual de Gayangos recurre en

las notas a pie de página de su *Memorial Histórico Español* para ampliar la información contenida en las cartas del jesuita Sebastián González

El lunes corrió la fiesta á cargo de la condesa de Olivares, quien la dispuso para la ermita de S. Bruno; consistió en bailes, una pantomima de boda gallega y una loa del licenciado Francisco de Benavente, cuyos interlocutores eran Manuel Cortizos, guarda de dicha ermita, el veedor y un alabardeiro tudesco [1862: nota 2, 39].

Al margen de la confusión entre Francisco de Benavente y Luis Quiñones de Benavente, el más reputado autor de bailes y loas de la época, es en este libro donde encontramos las primeras noticias acerca de Manuel Cortizos, «un portugués muy rico y que ha comprado en 30.000 ducados el oficio de Receptor del Consejo de Hacienda... y ha gastado en esta ocasión más de 1.500 ducados» [1862: 55-56, nota 1], se supone que en gastos para la representación.

En efecto, Manuel Cortizos Villasante era un comerciante portugués, de origen judío, que se dedicaba al comercio de las sedas y especias, convirtiéndose en prestamista de Felipe IV y desempeñando los cargos de Secretario del Consejo de Hacienda y Regidor de la Villa de Madrid. Al parecer fue uno de los que financió los gastos para la construcción y el mobiliario de la Ermita de San Antonio de los Portugueses en el Buen Retiro, hoy derruida, y de la Iglesia de San Antonio, aún en pie.

Es muy probable que la participación en la fiesta del influyente comerciante portugués explique la confusión que encontramos en la noticia que de este día nos ofrece el padre Sebastián González, pues el jesuita localizó los festejos en la Ermita de San Antonio, conocida popularmente como la Ermita de los Portugueses, al relacionar al banquero luso con la misma.

Ayer lunes un portugués hizo fiesta á las damas y á la reina en la ermita de los Portugueses, y las dió de merendar. Hubo su poco de comedia y entre-

mes con baile i como era fiesta, dicen fue todo breve y muy salado [1862: 38].

¿De qué trataba la loa es hoy día un enigma? ¿Acaso la intervención en la misma de Manuel Cortizos, el guarda de la ermita, pudiera hacernos suponer que la pieza introductoria a la comedia guardaba relación con la figura de san Bruno, o más bien se trató de ingeniosas intervenciones improvisadas de los tres individuos que compusieron la loa?

A la loa y los bailes correspondientes le siguió la representación de

...vna comedia, compuesta y estudiada por hijos de vezino, que por particular en trages y mugeres suplio lo diestro de los Comediantes, en cuyos intermedios no faltò gracioso entremes...da[n]çando torneo çapateado baile Portugues foliòn propiamente cantado... [1637: 19v-20r]

Parece aludir Sánchez de Espejo a una comedia de actores *amateurs* («hijos de vezino») que representaron en privado («por particular») ante un público aristocrático. Estas comedias de particulares irían siendo sustituidas durante el reinado de Felipe IV por las «comedias de tramoya» que llevaban al Salón del Alcázar las compañías de actores profesionales —once eran las compañías de título entre 1615 y 1641— y que, muy pronto, alcanzaron una puesta en escena espectacular gracias al talento de nuestros comediógrafos, pero también a la llegada a la Corte de destacados pintores, escenógrafos, tramoyistas e ingenieros, como el italiano Cosme Lotti, entre otros, quienes convirtieron el teatro en un mero espectáculo, excediéndose a veces y desoyendo las advertencias de los propios escritores. Nada se nos dice acerca de esta comedia y sus correspondientes entremeses. Cualquier hipótesis resulta ciertamente arriesgada.

En cuanto a la folia, o el foliòn, era una danza portuguesa que se incorporó con mucha frecuencia a los textos dramáticos áureos. Un numeroso grupo de danzantes, siguiendo el ritmo de sonajas y tambo-

riles, movían apresuradamente sus cuerpos provocando una gran algarabía. El hecho de que la protagonizaran portugueses acentuaba el carácter cómico y carnavalesco tan propio de este personaje, como he estudiado en un libro de reciente publicación. Dichas folias se avenían muy bien con las mojigangas y los entremeses, cargados de comicidad y desenfreno, y servían como fin de fiesta de las representaciones teatrales. Fue tal el éxito de esta danza que pasó a ser el tema central del entremés titulado *El folión*, atribuido a diferentes autores¹⁴.

MARTES 18 DE FEBRERO

El martes se trasladó la fiesta a la Ermita de la Magdalena, construida en 1635. Era un edificio rectangular enorme en el que se recibía a los huéspedes más influyentes que visitaban la Corte. Uno de sus muros servía como telón para las numerosas representaciones teatrales y mascaradas que allí se festejaban. Ese martes se celebró un interesante repertorio teatral del que solo sabemos la escueta referencia recogida por Sánchez de Espejo

...vna mascara de doze mugeres...y recopila[n]do en tres compañías cómicas, todo lo escogido de las habilidades, tramoyas, bailes, entremeses, y comedias de todo el año [1637: 20v].

Sin embargo, en las *Noticias de Madrid* se precisa que ese mismo martes

El Secretario Cristóbal de Medina tuvo otra comedia á SS.MM: en la ermita de San Antonio... [1862: nota 1, 66]

¹⁴ Aprovecho la ocasión para corregir un desliz que cometí entonces al confundir a doña María de Borbón con doña Luisa Cristina de Saboya, la hija mayor de Víctor Amadeo I, duque de Saboya, hermano de don Tomás, el príncipe de Cariñano y marido de nuestra doña María.

Introduzco un dato que pudiera resultar relevante y que tomo de nuevo del curioso semanario *El Averiguador*.

La primera entrada lleva la fecha de 4 de marzo de 1637 y en ella se verifica el pago de 1.600 reales al autor de comedias Pedro de la Rosa por ocho «particulares»¹⁵ que hizo en el Buen Retiro. En concreto se nos dice que el día 17 de febrero (el 18 para Sánchez de Espejo) se representó en el salón del palacio

Otra folla de bailes y entremeses y *La tercera parte de la comedia de Ciro* [1871: 123].

La segunda entrada corresponde al 5 de marzo de 1637 y en ella se da cuenta de un nuevo pago, en este caso al autor de comedias José Fernández, por valor de 1.600 reales por la representación el día 17 en el Buen Retiro de

La segunda jornada de Prene [*sic*] y Filomena; [1871: 124].

Debo reconocer que las dos comedias citadas no parecen avenirse muy bien con los intereses de una compañía de actores *amateurs*, tanto más cuanto que están dirigidas por dos de los más célebres representantes de la época. ¿Se trataría de otras dos comedias representadas ese día? ¿Estamos hablando de las comedias de Vélez de Guevara, *El triunfo mayor de Ciro*, y de Rojas Zorrilla, *Progne y Filomena*, o se trata de continuaciones de las mismas a cargo de otros autores que se aprovecharon del éxito de estas? En cuanto a *La folla de bailes y entremeses*¹⁶ de

¹⁵ León Pinelo señala: «Comedia de particulares i otros entretenimientos de donaire i gusto» [1971: 310].

¹⁶ Sigue abierto hoy en día el debate sobre las follas. Así, mientras que para L. Estepa (*Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, 1994), las follas designan un género dramático propio, J. Huerta Calvo (*El teatro breve en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2001), considera que formaban parte del espectáculo agrupando un conjunto de piezas cortas que merecieron el favor del público en su momento. Y

las que habla *El Averiguador* podrían corresponderse con las noticias extraídas de la relación de Sánchez de Espejo, cuando dice:

...con vna mascara de doze mugeres, muy diestras y bien prendidas, y recopilado en tres compañías comicas, todo lo escogido de las habilidades, tramoyas, bailes, entremeses, y comedias de todo el año: folla tan del tiempo, que no tuuieron por perdido el que en verle gastaron los Reyes... [1637: 20r]

Sorprende también la ausencia de teatro para el miércoles 19 de febrero, mientras que en el curioso volumen *Noticias de Madrid* se indica que:

...el miércoles por la noche hubo otra en el salón á que fueron convidados los frailes de San Gerónimo y Atocha [1862: nota 1, 66].

O que en *El Averiguador*, en la citada entrada de 4 de marzo de 1637, se informe de la representación de

En 18 de Febrero
Bailes y entremeses [1871: 124].

El jueves, día 20 de febrero, según Sánchez de Espejo, hubo toros todo el día porque

Es la accion en de correr toros en España, tan hijo mayor de sus festejos, que aunque otros excedan en nouedad y grandeza, otros en inuentia de ingenio, ninguno le iguala con tanta predominacion; [1637: 21v]

aunque es muy probable que provengan de los corrales de comedias populares, hablamos de representaciones llevadas a cabo ante un público privado y palaciego con motivo del carnaval o de algún otro acontecimiento destacado o visita señalada. Sobre las follas ha trabajado C. Roldán Fidalgo («Nuevos dato acerca de las follas de entremeses del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, XXXIX, 2020, 191-206) proponiendo una serie de fuentes literarias que permitan conocer mejor el significado y contenido de las citadas follas de entremeses o de bailes, rescatando en su estudio la que se celebró en el Carnaval de 1637.

Nada dice Sánchez de Espejo, ni ningún otro cronista, de las representaciones teatrales del día, si bien en la citada entrada de 4 de marzo de 1637 *El Averiguador* se refiere a la puesta en escena en el Buen Retiro de una comedia

En 19 de Febrero,
Aristómene, [1871: 124]

H. Urzáiz Tortajada [2002: 51] nos informa de la existencia de una comedia titulada *Quitar el feudo a su patria. Aristómenes Menesio*, también conocida como *El valeroso Aristómenes Menesio*, cuya atribución resulta ciertamente complicada, pues vale tanto para Moreto, Antonio Coello, Calderón, Alfaro o Matos Fragoso, uno de los escritores más apreciados por Felipe IV, ante el que seguramente se representara por la compañía de Pedro de la Rosa en abril de 1636 con gran éxito. Probablemente se trate de esta comedia, pues no creo que hubiera muchas en aquella época dedicadas a recoger la historia de este personaje.

El viernes 21 de febrero, dice el presbítero andaluz que

...se dedicò al ingenio, en vn certamen literario con diferentes asuntos de gracejo...escribieron casi todos los ingenios de Madrid [1637: 22v].

Para, a continuación, ofrecernos una escueta información acerca de su composición. Afortunadamente el citado certamen ha merecido la atención de la crítica moderna y, en la actualidad, disponemos de una interesante edición a cargo de María T. Julio (2007).

De esta academia cínica y jocosa me interesa destacar el premio que recibió don Antonio Martínez con un romance destinado a burlarse de los enemigos de los Austrias —léase suecos, franceses, holandeses...— que se habían opuesto a la elección de Fernando III como Rey de Romanos. Recordemos que era este uno de los motivos principales por el que se celebraron estas fiestas de Carnaval de 1637. También sorprende que el tema interesara tan poco a los poetas participantes, si

tenemos en cuenta que don Antonio fue el único que presentó una composición sobre el citado asunto.

El sábado día 22 de febrero, según el calendario de Sánchez del Espejo, se sucedieron nuevos entretenimientos, como la colocación de cuatro palos untados con sebo que los más osados debían subir para obtener un premio o las célebres batallas de huevos olorosos entre las damas de la Corte. De nuevo la ausencia de noticias sobre representaciones teatrales contrasta con la información recogida por *El Averiguador*, que confirma la representación de una comedia hoy día desconocida

y en 21,
Celos y honor [1871: 124]

A partir del domingo día 23 de febrero la información sobre los espectáculos teatrales representados ante el Rey resulta más precisa, tal vez por la repercusión cortesana de los dramaturgos que los escribieron y por la importancia de las compañías de actores que los representaron. Así, ese domingo se celebró en la plaza del Buen Retiro el desfile de cuatro mojigangas¹⁷. Al acabar

...Sus Magestades pasaron al salon, do[n]de les esperaba no menor entretenimiento en vna comedia del Principe de los Poetas comicos, Maestro de los liricos, Presidente meritissimo de los Jocosos, honra de nuestra Andaluza, antiguo morador de la Corte, q[ue] hizo para este efeto, q[ue] aun menos le bastaua para ser buena, representòla Olmedo, aquel portento del

¹⁷ Como ya señalara C. C. García Valdés, «Estrechamente relacionadas con las mascaradas están las mojigangas. Conocida es la relación entre mojiganga y carnaval. «De la mascarada carnavalesca —afirma Cotarelo— ha pasado a los tablados el espectáculo llamado mojiganga». Las mojigangas no fueron otra cosa que desfiles grotescos antes de que los autores dramáticos repararan en las posibilidades que ofrecían como diversión y materia satírica de varios tipos sociales. Las mojigangas son primero populares y callejeras; después se desarrollaron como género teatral. Por los propios textos de las mojigangas teatrales y de otras piezas dramáticas breves afines, se comprueba que fueron representadas de ordinario en los días de Carnaval...» [1997: 30-31].

tablado, retirado desengaño Amarilis, misteriosa loa del referido ingenio, y bailes como de Benavente, con q[ue] la noche fue igual al día [1637: 24r].

E. Cotarelo y Mori (2007:51) atribuye la autoría de esta comedia a Luis Vélez de Guevara y M^a. T. Chaves Montoya la identifica con *El amor en vizcaíno*:

Se trata de una «comedia de venganza de honor» [y] se dio el domingo, después de la mojiganga del protonotario y su argumento era una continuación de la temática regionalista que había caracterizado esta jornada festiva y en ella, curiosamente, el pérfido seductor del que se vengaba la vizcaína Dominga estaba encarnado en la figura del delfín de Francia. La obra se resolvía con un torneo (un toque escénico cortesano en una escenificación a la manera de las hechas en los teatros públicos) que se hizo en toda regla contando incluso con el asesoramiento de un oficial que también proporcionó las veintes lanzas que se usaron... [2004: 66]

En *El Averiguador* rescatamos la entrada de 3 de marzo de 1637 en la que se pagan 1.000 reales (no se dice a quién) por la representación de cinco comedias, una en El Pardo y las otras cuatro en el Buen Retiro. Curiosa coincidencia que la última de ellas responda al título de *La Vizcaína* (1871:123). ¿Se trataría de la comedia de Vélez de Guevara más popularmente conocida con ese nombre?

Los bailes fueron del celebrado Quiñones de Benavente y la representación corrió a cargo de la compañía de Alonso Olmedo Tafiño, que cobró por el encargo la cantidad de 150 ducados.

El lunes día 24 de febrero, según nuestro cronista, hubo juego de cañas y batallas de guerra con agua de ámbar.

A la noche se representò la comedia del robo de las Sabinas por los Romanos, de los tres ingenios clasicos, don Francisco de Rojas, don Iuan y don Antonio Coello: y la representò Tomas Fernandez, adornado de loa, nuevos bailes, gracioso entremes, y con muchas galas [1637: 25r].

A la que también se refiere León Pinelo sin citar su autor ni el título de la misma:

Bestidos ala noche, hubo otra comedia de 3 Ingenios con mucho delo Jo-coso, y nuevas galas [1971: 413].

El robo de las Sabinas es obra atribuida a Rojas Zorrilla en colaboración con los hermanos Antonio y Juan Coello y apareció incluida en *Onzena Parte de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* (1659).

El martes, día 25 de febrero, será el último día de festejos, cuyos gastos corrieron a cargo de la Villa de Madrid. Durante el día una mojiganga con doce carros triunfales con diversas músicas y bailes. De nuevo la noche será el momento apropiado para las representaciones dramáticas, como quiere Sánchez de Espejo:

...y la [«comedia»] desta vltima [«fue»] del gran don Pedro Calderon, en quien assienta bien qualquier alabança: y la representò Rosa con su compañia, no de menores y luzidos personajes: y el asiento fue la novela de don Quixote, con que se dieron fin a las fiestas... [1637: 25v]

Confirma León Pinelo:

A la noche se represento Comedia de don Quixote de la Mancha. [1971: 311].

Y constata casi dos siglos después *El Averiguador* [1871: 123] en la entrada de 4 de marzo de 1637 para el pago a Pedro de la Rosa de 1.600 reales por la representación de diferentes obras, entre las que se encontraba un *Don Quijote*, puesto en escena el martes de Carnestolendas. En este curioso semanario también encontramos con fecha de 3 de marzo de 1637 un nuevo pago de 1.000 reales al citado autor de comedias por la representación en el Buen Retiro ese mismo martes de Carnaval ante Su Majestad de una desconocida «*La folla de entremeses*» [1871: 123].

Nada sabemos hoy en día de esta comedia perdida de Calderón, que pudiera responder también al título de, como quiere J. Alenda y Mira

[1903: 288], *La Novela de D. Quijote*, o también de *Los disparates de don Quijote*. Vera Tassis se refiere a ella en un catálogo dedicado al décimo volumen de las comedias del dramaturgo madrileño, y vuelve a citarla en la *Vérdadera Quinta Parte de Comedias* (Madrid, 1682), en donde el aristócrata extremeño alude a la existencia de una copia manuscrita de la misma. Más concluyente aún es el comentario del propio escritor en respuesta a una carta que le dirige el señor duque de Veraguas, Virrey y Capitán general del Reino de Valencia. En la introducción al *Obelisco fynebre, Pyramide fynesto* [1684: s.p.] de Gaspar Agustín de Lara, el prestigioso militar le confiesa a Calderón su desconcierto ante la dificultad que encuentra a la hora de recopilar las obras dramáticas de su admirado amigo, a quien ruega le saque de dudas escribiéndole una relación con los títulos de sus comedias. El madrileño le responde quejándose de los agravios cometidos por los impresores a la hora de publicar sus libros, muchas veces sin contar con su consentimiento e incluyendo obras que no le pertenecen, razón por la cual se presta a la petición del Duque enviándole una lista con los nombres de sus comedias. Allí, en el tomo IV de las citadas, aparece un *Don Quixote de la Mancha*.

Mucho se ha discutido acerca del contenido de la citada comedia calderoniana. Así, mientras que para A. Sánchez [1957: 262-70] o F^o. López Estrada [1982: 323] estamos ante una de las pocas comedias que interpretarían en serio la novela de Cervantes, otros, como A. Madroñal [2010: 311] o I. Arellano [2010: 52] se decantan por sugerir el lado más carnavalesco y cómico de la misma. En opinión de este último:

Era sin duda una comedia burlesca o de disparates (como indica uno de los título [sic] que se le atribuyen), y que había de reflejar una interpretación puramente jocosa y sin mayor preocupación por la coherencia argumental, de las aventuras de don Quijote [2010: 52].

Sea como fuera, el éxito de la citada comedia debió ser muy apreciable si advertimos que en las fiestas de Carnestolendas de 1673 volvería

a representarse en competencia con otro *Don Quijote* de Matos Frago- so, como indica Maura Gamazo [1911-15: 220-21], y que de nuevo lo haría casi una década después en las fiestas de Carnaval de 1681, como señala C. C. García Valdés [1997: 39].

Por su parte, M^a. T. Chaves Montoya [2004: 66-67] sugiere que las fiestas de Carnaval de 1637 podrían haber concluido con la representación de una supuesta comedia de Calderón de la Barca titulada *Auristela y Clariana* (tal vez la *Auristela y Lisidante* que se representaría años después, también en el Buen Retiro). Se trataría de una «comedia de tramoya» espectacular, sin reparar en gastos, imaginada por Cosme Lotti, representada por las compañías de Tomás Fernández y Pedro de la Rosa, y acompañada por un baile y un entremés escrito por Quiñones de Benavente¹⁸. No obstante, el proyecto no culminó en representación por orden del mismo Felipe IV. Aun así, la misma autora confiesa que:

No es seguro, de todas formas, que esta fiesta estuviera destinada a los carnavales de aquel año, sino más bien a las fiestas de San Juan y San Pedro o algún otro momento del verano de 1637, ya que se mencionan unos largos ensayos entre el 17 de mayo y el 15 de agosto, tres meses en los que podrían entrar los sesenta días que se pagaron a las compañías por el tiempo transcurrido en el real sitio para ensayar la comedia [2004: 67].

La diversidad de representaciones teatrales y parateatrales (desde las comedias a las loas o las mojigangas), la variedad de temas escenificados (desde comedias palatinas a teatro de asunto histórico o mitológico), la suntuosidad de los espectáculos propuestos (presentados con todo lujo de aparato y galas, bien por compañías profesionales, bien por actores *amateurs*, para deleite y entretenimiento de la familia real y

¹⁸ Así parece confirmarlo también G. Vega García-Luengos, «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, ed. J. Farré, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2007, 69-100.

sus invitados más distinguidos, entre los que cabe destacar la presencia de la princesa de Cariñano), la oportunidad histórica de las funciones (con la coronación de Fernando III como Rey de Romanos), encaminadas a ensalzar el proyecto político de los Austrias... permitió que el Buen Retiro volviera a vestir sus mejores galas en aquellas fiestas de Carnaval de 1637, las más espectaculares que jamás se hayan visto para pasatiempo de la figura de su principal protector: Felipe IV, el Grande.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2018): *La Corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, dirs. J. Martínez Millán, R. González Cuerva y M. Rivero Rodríguez, Madrid, Polifemo, t. IV, vol. I.
- AA.VV. (2005): *El palacio del rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Comisario A. Úbeda de los Lobos, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- ACADEMIA BURLESCA QUE SE HIZO EN BUEN RETIRO A LA MAJESTAD DE FILIPO CUARTO EL GRANDE AÑO DE 1637 (2007), ed. M^a. T. Julio, Madrid, Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert.
- ALENDAY MIRA, Jenaro (1903): *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 288-289.
- ARELLANO, Ignacio (2010): «Los disparates de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 3: 37-66.
- BROWN, Jonathan y John H. ELLIOTT (1985): *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial.
- CARO DE MALLÉN, Ana (1637): *Contexto de las reales Fiestas, que se hicieron en el Palacio del Buen Retiro. A la coronación de Rey de Romanos, y entrada en Madrid de la Señora Princesa Cariñan*, Madrid, Imprenta del Reino.
- CORRAL, José del (1986): «Ermitas del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXIII: 27-35.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2007): *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, pról. A. Madroñal, Madrid, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio (1871): *El Averiguador. Semanario de Artes y Ciencias*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 8: 123-25.
- CHAVES MONTOYA, María T. (2004): *El espectáculo teatral en la Corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.

- DELEITO Y PIÑUELA, José (1988): *El rey se divierte*, Madrid, Alianza Editorial.
- DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE ACTORES DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL (2008), dir. T. Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger.
- DÍEZ BORQUE, José M^a. (1988): «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticón*, 42: 108-29.
- DURÁN CERMEÑO, Consuelo (2002): *Jardines del Buen Retiro*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- FRANGANILLO ÁLVAREZ, Alejandra (2017): «Servicio y deservicio a Felipe IV. Los Príncipes de Carignano, entre Francia y la Monarquía Hispánica (1634-1644)», *Hispania*, LXXVII, 255: 91-115. Apartado de su Tesis Doctoral, *La reina Isabel de Borbón: las redes de poder en torno a su casa (1621-1644)*, bajo la dirección de C. Sanz Ayán, Departamento de Historia Moderna de la Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- GARCÍA GARCÍA, BERNARDO J. (2003): «Bibliografía», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, coords. M^a. L. Lobato y B. García (Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León), 293-377.
- LARA, Gaspar A. de (1684): *Obelisco funebre, Pyramide funesto...*, en Madrid, por Eugenio Rodríguez, s.p.
- LEÓN PINELO, Antonio de (1971): *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, notas de P. Fernández Martín (Madrid, CSIC), Instituto de Estudios Madrileños, t. XI.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1982): «Fiestas y literatura en los Siglos de Oro. La Edad Media como asunto festivo (el caso del Quijote)», *Bulletin Hispanique*, 84: 291-327.
- LÓPEZ DE JOSÉ, Alicia (2009): «...Y que se pague por la comedia escrita para representarse en palacio...», en *En buena compañía. Estudios en honor a Luciano García Lorenzo*, coords. J. Álvarez, D. Cornago, A. Madroñal y C. Méndez-Onrubia (Madrid, CSIC), 417-430.
- LUNA RODRÍGUEZ, Lola (1992): *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y obra*, Tesis Doctoral bajo la dirección de B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2 vols.
- MADROÑAL, Abraham (2010): «La comedia inédita *Don Quijote de la Mancha*. De Andrés González Barcia», *Anales Cervantinos*, XLII: 305-52.
- MAURA GAMAZO, Gabriel (1911-15): *Carlos II y su Corte. Ensayo de reconstrucción biográfica*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2008, reedición facsimilar de la de Madrid, Librería de F. Beltrán, t. II, 220-221.
- MEMORIAL HISTÓRICO ESPAÑOL: COLECCIÓN DE DOCUMENTOS, OPÚSCULOS Y ANTIGÜEDADES (1862), est. P. de Gayangos, Madrid, Real Academia de la Historia, Imprenta Nacional, vol. XIV, t. II.

- MÉNDEZ SILVA, Rodrigo (1637): *Dialogo compendioso de la antigüedad, y cosas memorables de la Noble y Coronada Villa de Madrid...*, Madrid, por la viuda de Alonso Martin.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1910): *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura españolas*, Madrid, Real Academia Española.
- (1901): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española.
- SÁNCHEZ, Alberto (1957): «Reminiscencias narrativas en el teatro de Calderón», *Anales Cervantinos*, 6: 262-70.
- SÁNCHEZ DE ESPEJO, Andrés (1637): *Relacion aivstada en lo posible, a la verdad, y repartido en dos discursos...*, en Madrid, por Maria Quiñones.
- SÁNCHEZ HERNANDO, Alberto (2009): *El jardín clásico moderno y los Reales Sitios*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- SANZ AYÁN, Carmen (2007): «Los banqueros del rey y el conde duque de Olivares», en *Felipe IV: el hombre y el reinado*, coord. J. N. Alcalá-Zamora (Madrid, Real Academia de la Historia), 157-177.
- SHERGOLD, Norman D. (1967): *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the XVIIIth Century*, Oxford, Clarendon Press.
- SHERGOLD, Normand D. y John E. VAREY (1982): *Representaciones palaciegas: 1603-1609. Estudios y documentos*, London, Tamesis Books Limited.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes (2020): «El escenario del valido: el conde-duque de Olivares y el Palacio del Buen Retiro», *Cuadernos de Historia Moderna*, 45, 2: 565-601.
- SOMMER-MATHIS, Andrea (2009): «Admirables efectos de la Providencia...». Fiesta y poder con motivo a la coronación en el Sacro Imperio Romano», *Studia historica. Historia Moderna*, 31: 53-94.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Á. (2021): *La mirada del otro. Portugal y los portugueses en la literatura castellana del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura e Instituto Universitario La Corte en Europa.
- TORRES, José C. de (1998): «Enquijotóse mi amo», o el tema del caballero idealista en las comedias de Calderón», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. A. P. Bernat, Menorca, Universitat de les Illes Balears, 619: 29.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 vols.
- VAREY, John E. y Norman D. SHERGOLD, con la colaboración de Ch. DAVIS (1989): *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London; Tamesis Books Limited en colaboración con la Comunidad de Madrid.

LA MIRADA DE PIGMALIÓN EN *LA FIERA*, *EL RAYO Y LA PIEDRA*: CONFLICTO DRAMÁTICO Y PROYECCIÓN ESCÉNICA¹

Pygmalion's Gaze in *La fiera, el rayo y la piedra*:
Dramatic Conflict and Staging

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universidad de Sevilla

nfrodriguez@us.es

ORCID ID: 0000-0003-1491-7621

Recibido: 27-01-2022

Aceptado: 14-03-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.302>

RESUMEN

En *La fiera, el rayo y la piedra*, una comedia mitológica estrenada en el Coliseo del Buen Retiro en 1652, Calderón de la Barca incluye a Pigmalión en las *dramatis personae*. Sin renunciar a los componentes esenciales y reconocibles del mito clásico, de raigambre ovidiana, el dramaturgo reinventa al personaje para amoldarlo a las exigencias compositivas de la visión dramática y del arte nuevo desde un propósito esencialmente celebrativo. A partir de la profundización en las conexiones arte-amor, Calderón logra que, tanto el conflicto como la proyección escénica, contribuyan a cerrar el círculo metateatralizador característico de la comedia cortesana.

ABSTRACT

Calderón de la Barca makes Pygmalion a *dramatis persona* in *La fiera, el rayo y la piedra*, a mythological comedia first staged in Coliseo del Buen Retiro in 1652. The playwright does not dismiss the knowledgeable components essential to the classical myth and reinvents the character in order to make him adaptable to dramatic vision and *arte nuevo* from a celebrative perspective. Taking into consideration the connections between Love and Art, Calderón finds the path to make both conflict and staging coherent with meta-theatrical essence of court theatre.

¹ El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Fiestas teatrales en el Buen Retiro (1650-1669): catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual») financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. PGC2018-098699-B-I00).

PALABRAS CLAVE: Calderón de la Barca; Pigmalión; teatro cortesano; comedia mitológica; Coliseo; metateatralidad.

KEY WORDS: Calderón de la Barca; Pygmalion; Court Theatre; Mythological Comedy; Coliseo; Metatheatricality

LA MIRADA DE PIGMALIÓN

DENTRO DEL NUTRIDO ELENCO de figuras mítico-legendarias de rai-gambre clásica que fueron revisitadas desde la literatura del Siglo de Oro, podríamos resaltar a Pigmalión como uno de esos personajes capaces de establecer intensas conexiones con los horizontes epistemológicos más definitorios de la época. Rueda [1998: 17] empleó, creemos muy atinadamente, el concepto de *refracción* para referirse a la versatilidad del mito²:

La trayectoria que ha experimentado el mito de Pigmalión hasta nuestros días sugiere que su secreto se refracta en una multiplicidad de versiones que pueden explicar pedacitos de nuestra existencia, pero que en sí son irreductibles a un significado unitario.

Desde alusiones más o menos veladas en relación con el arte o el amor hasta reformulaciones moralizadoras, su ejemplo no pasó desapercibido en los siglos XVI y XVII³. Pero lo cierto es que —y tal vez de ahí su llamativa adaptabilidad— el paradigma pigmaliónico no se gestó de una vez y para siempre. En el siglo IV a.C, Filostéfanos de Cirene fue pionero en narrar la historia del rey de Chipre enamorado loca-

² El término «refracción», tal como lo emplea Rueda, hace referencia a las transformaciones experimentadas por el sustrato mítico al entrar en contacto con nuevas condiciones semiológicas. Resulta más esclarecedor que el más amplio de «versión» precisamente por remitir de modo explícito al impacto del contexto, ampliamente entendido, en la configuración del relato.

³ Sobre la presencia del mito en la poesía española del Siglo de Oro resulta muy útil el trabajo de Cristóbal [2003]. Una de las más recientes publicaciones sobre la influencia de la dimensión simbólica y epistemológica del paradigma pigmaliónico, en Rubio Arquez y Sáez [2017].

mente de una estatua de Afrodita⁴. Ese amor a las estatuas o *agalmatofilia*, del que se testimonian, por cierto, varios ejemplos en la Antigüedad⁵, es, como sostiene González García [2006: 137], la consecuencia extrema de una forma de mirar que fusiona arte y vida por diferentes caminos:

La agalmatofilia implica la excitación del deseo a través de la mirada, un deseo de dotar con vida lo que la imagen representa y que es lo que, al fin y al cabo, hace que parezca que está viva. El cuerpo esculpido, percibido como algo real, es capaz así de suscitar las mismas respuestas que un cuerpo vivo. [...] El reconocimiento de vida en una figura creada por el hombre es un logro de la mirada, una actitud estética que dota de un nuevo significado a la imagen.

La mirada de Pigmalión —mirada anhelante por antonomasia— es, en este sentido, una mirada creadora que, por un lado, transforma la imagen inerte en algo vivo y, por otro, extrema el concepto de mimesis artística hasta hacerlo girar sobre sí mismo. Cuando en el siglo I Ovidio incluyó la leyenda en sus *Metamorfosis*, añadió un detalle crucial para su posterior configuración simbólico-alegórica. El *nuevo* Pigmalión no sólo se enamoró de una estatua, sino que él mismo habría sido su creador. Infatuado por la perfección extrema de su obra, suplicó a la propia Venus que le insuflase vida para convertirla en su esposa. La diosa, conmovida, le concedió su deseo:

La dorada Venus, que asistía en persona a sus fiestas, entendió qué pretendían aquellos ruegos y, como augurio de deidad amiga, se encendió la llama tres veces y elevó su punta por el aire. Cuando regresó, Pigmalión fue a buscar la estatua de su amada y, reclinándose sobre el lecho, la besó: le pareció que estaba templada; acercó de nuevo sus labios, palpó también su pecho con las manos: el marfil palpado se ablandó, sin rigidez quedó bajo los dedos, cedió ante ellos [*Metamorfosis*, X: 277-284].

⁴ La obra, perdida, se titulaba *Sobre los sucesos maravillosos acaecidos en Chipre* según la noticia proporcionada por Clemente de Alejandría y Arnobio [Cristóbal, 2003: 64].

⁵ Incluye una síntesis González García [2006].

La mirada enamorada del Pigmalión ovidiano hizo discurrir el paradigma originario por caminos llamados a afianzarse cuando el Renacimiento hizo confluír creación divina y obra de arte en la figura del *homo creator*. A la altura de 1482, Ficino sugería en su *Theologia platonica* que, con el material adecuado, el ser humano estaba dotado del genio suficiente para poder emular la obra de la creación. Y, entre tanto, lo hacía por medio de la representación artística⁶:

Entonces, puesto que el hombre ha observado el orden de los cielos, cuando se mueven, y a dónde avanzan y con qué medida, ¿quién podría negar que el hombre posee, como quien dice, casi el mismo genio que el Autor de los cielos? ¿Y quién podría negar que el hombre, en cierto modo, sería capaz también de hacer los cielos si pudiera obtener los instrumentos y el material celeste, puesto que incluso ahora los hace, aunque de material diferente, pero también con un orden muy semejante? [Valverde, 2011: 99]

La leyenda pigmaliónica, como emblema de la obra de arte transmutada en vida, activaba por tanto toda una reflexión en torno a las conexiones arte-naturaleza y arte-verdad; dialécticas que, como sabemos, saltarían por los aires con la llegada del Barroco. Pero aún había algo más. Este Pigmalión creador de su ser amado se reveló, junto a Narciso y en profunda conexión con él, como una pauta enunciativa de la lírica amorosa de tradición petrarquista [Pich, 2010]. Ambos encarnaban la proyección de uno mismo —y, sobre todo, de su propio deseo— en la representación de una amada que tendió a eternizarse en obra de arte. Pero Pigmalión, indiscutible «epítome clásico de la “imagen viviente”» [González García, 2006: 132], desafía ese paradigma desde su misma esencia cuando la imagen pétrea cobra vida y se adentra, imparable, en el cauce de la temporalidad. El anhelo pigmaliónico que, desde el mismo Petrarca, sintieron varios poetas castellanos entre los siglos XVI y XVII [Cristóbal, 2003; Fernández Rodríguez, 2019: 178-192]

⁶ La concepción platónica del arte tal como se desarrolló, por ejemplo, en el *Banquete* era una noción abarcadora que incluía a las ciencias y a las artes mecánicas.

era un anhelo de correspondencia amorosa que, en rigor, terminaba por demoler los cimientos de un edificio sentimental basado en la inaccesibilidad. Ese Pigmalión que es, a la vez, artífice de su amada y testigo privilegiado de su *puesta en vida*, registra en un solo instante la tensión paradójica entre dos miradas: la clásica idealizadora del *homo creator* y la barroca toma de conciencia de una corporalidad, por definición, efímera. Porque la imagen hecha mujer postulaba una emancipación de lo femenino respecto de su creador; difuminaba las fronteras entre la vida y el arte e, inevitablemente, activaba la rueda del tiempo.

Era predecible que, alcanzado el ecuador del Seiscientos y plenamente consolidada la «razón barroca», entendida esta en el sentido estético y filosófico en que emplea el término Buci-Glucksmann⁷, el paradigma pigmaliónico, en toda su sugerente complejidad, se reformulara en clave dramático-teatral. Fue nada menos que Calderón quien dio el paso y convirtió el mito clásico en *dramatis persona*. En mayo de 1652, con motivo de la celebración del cumpleaños de la reina Mariana de Austria, se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro *La fiera, el rayo y la piedra*; una curiosa pieza construida sobre un complejo engranaje de sustratos mitológicos sometidos a una intensa remodelación poética. La acción arranca con la irrupción de tres personajes masculinos, Céfiro, Ifis y nuestro Pigmalión, en medio de una naturaleza caótica y desbordada característica de los paisajes barrocos. Aun aprovechando las resonancias clásicas de su nombre, Céfiro fue una invención del dramaturgo propiciadora de la esencial triplicidad estructural cuyas repercusiones estilísticas estudió en su día Dámaso

⁷ Para Buci-Glucksmann, la razón barroca se situaba esencialmente en la *teatralización de la existencia* [1994: 14]. Los dos estudios clásicos sobre la teatralidad barroca son el de Orozo [1969] y el de Egginton [1994]. El primero, plantea la cuestión en términos de «desbordamiento» o intercomunicación espacial con el espectador. Egginton, por su parte, postula el relativismo de la condición de espectador, la intercambiabilidad de roles entre el observador y lo observado y, en consecuencia, la frontera difusa entre la realidad y la ficción. Es evidente que, en la mirada de Pigmalión, confluyen ambas propuestas.

Alonso. Pero, como Pigmalión, Ifis venía pertrechado de la carga significativa que le proporcionaba la tradición clásica. Comenta Bravo Ramón [2013: 135] que ambas historias aparecieron prácticamente seguidas en el Libro IV de la *Philosophia antiqua secreta* de Pérez de Moya. Y, aunque no existe una conexión explícita entre los relatos, lo cierto es que ambos ilustran dos caras opuestas del motivo de la mujer de piedra, especialmente fecundo en las letras áureas y cuya realización inversa —incluso contrapuntística como sugiere López López [2017]— es naturalmente aprovechable en escena. En todas las versiones, Ifis se enamora de una mujer, Anajarte, que acaba convirtiéndose en estatua, y Pigmalión —ya lo sabemos— se enamora de una estatua que acaba convirtiéndose en mujer. Sobre la remodelación calderoniana del primero, comenta la propia López López [2017: 71]:

Aunque Calderón reserva un destino trágico para la pareja Ifis-Anajarte, no profundiza en los detalles escabrosos del aciago final de Ifis, quien se ahorcó en la fábula ovidiana. El sentido de esta ocultación de detalles luctuosos y funestos permite al dramaturgo que la obra continúe desarrollándose en el ambiente festivo de la corte palaciega.

Pues bien, es precisamente el mantenimiento de ese *ambiente festivo*, que define las principales claves compositivas de la comedia, lo que explicará también los ejes de la intensa modelación calderoniana del paradigma pigmaliónico. Porque no se trató únicamente de reinterpretar el relato en términos dramáticos o de subir el personaje a las tablas con más o menos efectismo, sino que Pigmalión renació para integrarse en un universo dramático muy concreto, el del teatro cortesano, que impulsó una auténtica refracción en el sentido que comentábamos al inicio. A través del arte nuevo, había que ensalzar la monarquía en dos niveles complementarios que se superponían en escena: el institucional y el humano. Para ello, Calderón contaba con los recursos de la visión dramática, desde los que diseñó un conflicto que terminaría incluyendo simbólicamente a los propios especta-

res; y con una escenotecnia especialmente sofisticada que le permitió difuminar los límites entre los espacios reales y los teatralizados haciendo de la escena una prolongación estetizada de la vida. Y creemos que, de entre todos los mecanismos compositivos que ayudaron a Calderón a lograr estos efectos, uno de los más eficaces fue justamente el aprovechamiento de la mirada pigmaliónica en todas sus fases⁸. Las múltiples sugerencias epistemológicas asociadas al personaje y la latencia de un sustrato paradigmático perfectamente reconocible permitían activar un halo de significaciones con solo hacerlo aparecer en escena. Y, a lo ya conocido, Calderón añadió una serie de modificaciones, sutiles algunas y más radicales otras, que acabaron por cerrar un perfecto círculo metateatral por vías de todo menos predecibles. Sin desdibujar el molde legendario básico y asegurándose de que la figura fuese reconocida por el público, Calderón realizó una labor de auténtica alquimia poético-dramática para que *su* Pigmalión, por un lado, se convirtiera en personaje de comedia y, por otro, contribuyese a cumplir unos objetivos plenamente acordes con el subgénero palaciego. Los itinerarios de la mirada pigmaliónica, entre el amor, el arte y el amor al arte transportan a los espectadores a un universo dramático que se trasciende a sí mismo y se consume, más allá de las tablas, en un marco genérico de celebración y ensalzamiento.

EL PIGMALIÓN CALDERONIANO

De los tres rasgos caracterizadores del paradigma pigmaliónico consolidado en las *Metamorfosis* ovidianas —Pigmalión, artista; Pigmalión,

⁸ Sugiere Rueda [1998: 18] que una de las claves de la atracción atemporal por el mito pigmaliónico reside en la posibilidad que ofrece a escritores y artistas de explorar diferentes «dinámicas de la experiencia visual». Lo que denominamos «mirada de Pigmalión» no es, por tanto, un motivo temático aislado dentro de la configuración mítica, sino su base misma. Hablar de Pigmalión es hablar de las posibilidades de su mirada y de cómo estas se concretan en el contexto específico de la comedia calderoniana.

enamorado de una estatua; Pigmalión, artífice de la estatua de la que se enamora— Calderón mantiene los dos primeros, pero no el último. Esta suerte de reactualización del sustrato originario supone de por sí un giro radical en la significación del mito al transmutar la iniciativa creadora del artista en pasividad amorosa⁹. Pero es precisamente este cambio lo que permitirá a Pigmalión evolucionar sobre las tablas de una manera inédita y plenamente coherente con el universo dramático creado por el dramaturgo. Las primeras escenas de la comedia se desarrollan casi a modo de prólogo en el que las diferentes fuerzas van tomando posiciones de formas no inmediatamente discernibles. El pliegue esencialmente barroco que decía Deleuze [1989] recubre una incógnita que sólo se va despejando poco a poco hasta revelarse como la clave de la acción dramática. Primero, aparece Irífíle, la salvaje arquetípica, para explicar a los tres *peregrinos* —y el eco de Góngora no es casual— el porqué de su situación, pero deja su relato en suspenso. Y sólo una vaga invitación a visitar la cueva de las Parcas es lo que anima a los protagonistas a intentar descifrar su destino. Porque lo que hace Calderón, en fin, es convertir a Céfiro, Ifis y Pigmalión en víctimas de una fuerza superior que moverá, al menos al principio, los hilos dramáticos. Cupido, emblema del amor doliente, desordenado y no correspondido, intenta imponerse a su hermano Anteros en una particular psicomaquia librada sobre las tablas. En el fondo, se trata de la lucha entre los dos conceptos antagónicos de amor que ya había distinguido Platón en el *Banquete* y que, como en la pieza calderoniana, poseen una proyección cósmica:

Así, pues, no solo en la música, sino también en la medicina y en todas las demás materias, tanto humanas como divinas, hay que vigilar, en la medida que sea factible, a uno y otro Eros, ya que los dos se encuentran en ellas.

⁹ Esta pasividad hay que entenderla en un sentido relativo. Las teorías filogenéticas tradicionales postulaban, sí, un amor que *entraba por los ojos*, pero enseguida se transmutaba en imagen mental creada y recreada por el enamorado. Sobre la casuística de la mirada amorosa, Donaldson-Evans [1980].

Pues hasta la composición de las estaciones del año está llena de estos dos, y cada vez que en sus relaciones mutuas los elementos que yo mencionaba hace un instante, a saber, lo caliente y lo frío, lo seco y lo húmedo, obtengan en suerte el Eros ordenado y reciban armonía y razonable mezcla, lleguen cargados de prosperidad y salud para los hombres y demás animales y plantas, y no hace ningún daño. Pero cuando en las estaciones del año prevalece el Eros desmesurado, destruye muchas cosas y causa un gran daño. Las plagas, en efecto, suelen originarse de tales situaciones y, asimismo, otras muchas y variadas enfermedades entre los animales y las plantas. Pues las escarchas, los granizos y el tizón resultan de la mutua preponderancia y desorden de tales operaciones amorosas [*Banquete*, 187e-188b].

De forma retrospectiva, comprendemos entonces que el tono apocalíptico con que arrancaba la acción resulta ser un efecto visible de la desarmonía propiciada por el conflicto cosmogónico entre las dos formas opuestas de amor:

ANTEROS. ¡No me des la muerte! ¡Suelta!
 ¡Suelta mis brazos, Cupido!
 Que, ya rendido, confiesa
 mi valor que es más el tuyo.

CUPIDO. Es en vano que pretendas,
 Anteros, que tenga yo
 piedad, pues desde hoy es fuerza
 que, a las manos de Cupido,
 Amor absoluto, muera
 el correspondido Amor. [vv. 404-413]¹⁰

En medio de este tablero, Céfiro, Ifis y Pigmalión serán meros instrumentos de Cupido, cuya sed de venganza, que recuerda en varios aspectos la retórica demoníaca, se concreta sobre las tablas en una configuración explícitamente metateatral¹¹:

¹⁰ Cito por la edición de Aurora Egido [1989] modificando algunos detalles de la puntuación.

¹¹ Al final de la primera jornada, Lebrón, el criado de Pigmalión, establece la conexión amor-diablo desde el coloquialismo típico de los graciosos: «¿Cuánto va que me

CUPIDO. Burla han hecho de mi enojo
 los tres. Pues yo haré que sea
 llanto de los tres la risa
 tan presto, que no anochezca
 sin que empiece mi venganza
 a dar su primera muestra
 hasta en el criado [...]
 Para que sepan no sólo
 estos tres que me desprecian,
 pero cuantos no me admiran
 por la deidad más suprema,
 que soy fiero, piedra y rayo
 [...] [vv. 507-513 & 541-545]

Tras el buscado desconcierto inicial, con la sucesión de escenas equívocas en las que nada parecía tener demasiado sentido, el puzzle se resuelve, parcialmente al menos, cuando Cupido se autoproclama *director de escena* y revela por dónde van a discurrir los derroteros de la acción dramática. No será la primera vez. Latente en todo momento, irá apareciendo de manera intermitente a lo largo de la comedia para afianzar su función de manera bien explícita:

Ninguno llegue a ser yedra
 del laurel que ama, porque hoy
 lloren todos; que yo soy
 la fiero, el rayo y la piedra. [vv. 2066-2069]

A lo largo de esa primera jornada que hemos calificado como prologo, Pigmalión es, por tanto, un personaje indiferenciado que compar-

enamoro, / según suelto el amor anda, / que es peor que el diablo suelto?» [vv. 1260-1262]. Efectivamente, el tratamiento del amor-pasión como patrimonio diabólico y, por tanto, germen de desarmonía cósmica es una estrategia compositiva habitual en las comedias religiosas. Pero, además, la sed vengativa del maligno, unida a su proverbial soberbia y, obviamente, a su poder sobrenatural —los rasgos que destacan en el parlamento de Cupido— son esenciales en la configuración de la estructura metateatral propia de las piezas de proyección trascendente.

te protagonismo con Ifis y Céfito. Es la maldición de la deidad lo que lo convierte en un carácter plenamente dramático capaz de evolucionar en un camino de autosuperación a través del arte. Pero su itinerario amoroso, cuidadosamente delineado por Calderón como veremos enseguida, no parte de la mirada creadora del artista ni de la proyección de su deseo en la imagen amada, sino de la más absoluta desesperación, como cualquier loco enamorado de comedia.

A partir del arranque mismo de la segunda jornada, se inicia una paulatina individualización del personaje que se desarrollará *in crescendo* hasta el final de la pieza¹². A través de los comentarios de su criado, conocemos la tristeza de Pigmalión y, sobre todo, la extremosidad de una pasión que el gracioso identifica enseguida como mal de amor, aunque es el propio protagonista quien detalla su estado anímico a través de una estructura enumerativa que bien podría rastrearse en más de un poema amoroso del Barroco¹³:

Una ira, un veneno,
un letargo, una locura,
un frenesí, un devaneo,
una ilusión, un delirio,
un... [...] [vv. 1379-1384]

La desarmonía cósmica del inicio se transmuta enseguida, por obra y gracia de la composición dramática, en desarmonía afectiva, y, a diferencia de otros enamoramientos, Pigmalión sabe que el suyo es, cuando menos, especial: «¡Pluguiera [a] Amor fuera amor / mi mal!» [vv. 1376-137], decía apenas dos versos antes. Porque, como podemos intuir, el particular loco de amor lo está ya por una estatua —la *pie*dra del

¹² Y de la misma manera que la indiferenciación de los tres personajes protagonistas en la primera jornada tenía una proyección formal en una estructura ostensiblemente paralelística, también la individualización de Pigmalión se manifiesta en la paulatina ruptura entre su trayectoria y la de los otros dos a partir de la segunda jornada.

¹³ La escena recuerda también aquel encuentro inicial entre Calisto y su criado Sempronio, que intentaba canalizar la proverbial locura amorosa de su amo.

título—, aunque el dramaturgo juegue, otra vez, con la técnica de la suspensión y, en estas primeras escenas de la jornada, lo deje todo a la capacidad deductiva de los espectadores. Calderón dilata conscientemente el momento en que el público se convierta en testigo directo de la pasión pigmaliónica, en ambos sentidos, aprovechando esas escenas iniciales para abundar en la individualización del personaje.

Aficionado a las artes y especialmente implicado en la defensa de su nobleza como es sabido¹⁴, Calderón no podía renunciar a aprovechar un sustrato como el que ofrecía Pigmalión para lanzar su particular alegato. Lo hace justamente aquí, al comenzar la segunda jornada, en un reencuentro fortuito con Céfiro quien, al escuchar el nombre de su interlocutor, reacciona de inmediato:

¿Sois vos aquel a quien dieron
la pintura y la escultura
tanta opinión, que es proverbio
decir de vos que partís
con Júpiter el imperio
de dar vida y de dar alma
así al metal como al lienzo? [vv. 1471-1477]

No pasa desapercibido, que, por boca de Céfiro, el Pigmalión calderoniano añade la pintura a sus habilidades artísticas y, con toda naturalidad, sitúa la escultura a su mismo nivel. El *paragone*, que había arrancado en el pleno Renacimiento, había terminado por prestigiar a la creación pictórica frente a la escultórica [Pepe, 1969]. Así como Apelles o Zeuxis se habían consolidado como emblemas clásicos de todos-los-pintores, Pigmalión lo era de los escultores, con toda la desventaja que esto pudiera suponer. Pero Calderón solventa el desequilibrio en dos versos e iguala las dos artes en el debate. Enseguí-

¹⁴ En 1677, quince años después del estreno de nuestra comedia, Calderón se posicionó a favor de la pintura y los pintores en la célebre *Deposición en favor de los profesores de pintura*. Pueden verse el texto completo y un análisis en Paterson [1993].

da interviene Pigmalión para activar dos evidentes focos de interés calderoniano:

[...] hay quien presuma
que es oficio el que es ingenio,
sin atender que el estudio
de un arte noble es empleo
que no desluce la sangre,
pues siempre deja a su dueño
la habilidad voluntaria
como le halla; [...] [vv. 1484-1491]

Primero, la comparación de la creación artística con la creación divina en tanto generadores de alma y vida; segundo, la liberalidad del arte y su naturaleza intelectual. Las dos cuestiones, que conectan simultáneamente con la esencia del arte y con la situación social del artista, adquieren sobre las tablas un cierto sentido militante¹⁵. Pero lo cierto es que el Pigmalión calderoniano no sólo venía a hacer un guiño reivindicativo sobre la condición del artista, sino a reinventarse como personaje de comedia. Y, en este sentido, la conexión con el arte —con todas las artes— seguirá muy activa, pero se engranará plenamente en el desarrollo dramático determinando, por encima de todo, los cauces evolutivos del personaje.

El encuentro de Pigmalión con la estatua tiene lugar ya avanzada la segunda jornada. La dialéctica que comentábamos entre la mirada ac-

¹⁵ Sendos planteamientos estuvieron muy presentes, como es sabido, en la polémica sobre la liberalidad de la pintura y la condición social de los artistas que había arrancado en 1626, cuando los pintores de Madrid iniciaron un proceso para exigir que se les liberase del pago de la alcabala. Para conocer los argumentos que se adujeron sistemáticamente por abogados y artistas, puede verse el trabajo de Sánchez Jiménez y Sáez [2018]. Lo verdaderamente relevante en la reinterpretación calderoniana es justamente la aplicación de los mismos argumentos a la escultura, una comprensión del *arte total* que se desarrollará plenamente cuando se active, también en relación con Pigmalión, la referencia a la arquitectura al final de la comedia.

tiva del artista y la mirada pasiva del loco enamorado da inicio a un parlamento de algo más de treinta versos en que amor y arte quedan ya enlazados, pero aún en una relación conflictiva:

Ya que sólo a verte llevo
helada, muda hermosura,
permite que mi locura
temple en tus aguas su fuego.
Desde el instante que, ciego,
vi en tu rara perfección
lograda mi admiración,
te confieso que, al mirarte,
es la inclinación del arte
arte de otra inclinación. [vv. 2130-2139]

La conexión amor-arte a través de la mirada o, mejor, la representación de la imagen amada como obra de arte es, como decíamos, uno de los ejes vertebradores de la poética petrarquista en su camino hacia la retórica idealizadora de la dama. Pero aquí la dama *es*, literalmente, una obra de arte, con lo que el camino es inverso. No es sólo la perfección del cuerpo lo que se resalta, sino la pulsión de vida esencial al amor mismo. En este sentido, el anhelo pigmaliónico se conecta con una reformulación del tópico medieval «*anima magis est ubi amat, quam ubi animat*»:

Y pues mi afecto te dio
el alma, ¡oh estatua bella!,
¡vive!, ¡vive al poseella!,
porque no es justo (¡ay de mí!)
que ella no te sirva a ti
y a mí me dejes sin ella. [vv. 2154-2159]

Pigmalión anhela precisamente lo único que no tiene la obra de arte: vida. Y Lebrón, desde el tono misógino habitual en los graciosos, distiende la situación intentando convencer a su señor de la conveniencia

de su enamoramiento tal como está: «Porque quien no sabe / hablar, no sabrá pedir» [vv. 2192-2193] dice. Pero, a pesar del espaldarazo del criado, la superación del sufrimiento pigmaliónico vendrá por otro camino.

Avanzada ya la tercera jornada, asistimos a un nuevo parlamento en el que su modo de mirar hacia la estatua es ya radicalmente distinto. No se trata de anhelar una respuesta vital de la materia inerte, ni siquiera de percibir *como algo real* el cuerpo esculpido, como decía González García arriba. El verdadero logro de su mirada reside en comprender que la belleza —y no necesariamente la vida— es la fuente primaria de amor y neutralizar, por tanto, su proverbial anhelo:

Es verdad, que si lo hermoso
objeto del amor es,
¿qué importa que sea imposible
para que parezca bien?
¿Cuántas beldades se adoran
desde lejos, por tener
perfeta hermosura, y no
son de piedra a quien las ve? [vv. 3611-3618]

A través de la actualización de una retórica amorosa basada en la inaccesibilidad, el Pigmalión calderoniano logra sustituir su antonomásica mirada anhelante del enamorado por la mirada admirativa del artista. Desde su reflexión sobre la percepción como proyección del deseo en el arte del Renacimiento, Hendrix [2010: 91] describe el camino:

The visual form of a work of art corresponds to the form of the ideas in the mind, and is thus considered beautiful, and incites desire, for beauty in form and beauty in mind. The work of art is successful if it incites that desire, the desire for God, and never satiates that desire, as desire for the infinite and inaccessible can never be satiated. Thus the viewer would always have the desire to return to the work of art, and see it again, because it conforms to the desire of the intellect for the good, or the idea of forms which orders the world in perception, and language as well, as a function of perception.

De igual modo que la representación artística podía considerarse émula de la creación, la admiración de la belleza, dice Hendrix, se convierte en antesala de la adoración divina. Es la mirada idealizadora que considera belleza, amor y arte como efectos de una esencial armonía ordenadora del cosmos y que, por definición —y aquí está la clave— confronta el caos generado por Cupido. Pígmalión, consecuente, construye un templo para adorar a su diosa —volveremos a esto enseñuado—, y es entonces cuando se produce el milagro:

PIGMALIÓN. (...) y de mi locura
 tan grande el extremo es,
 que en la presencia de todos
 la doy la mano y la fee
 de ser suyo mientras viva.

[ESTATUA]. Y yo la aceto, porque
 pasando de extremo a extremo
 el soberano poder
 del Amor correspondido
 se vea que en una fee
 firme, en un Amor constante,
 tierno llanto, afecto fiel,
 si una mujer y una piedra
 porfían a aborrecer
 se deja vencer primero
 la piedra que la mujer. [vv. 3869-3884]

La estatua, que cobra vida en el mismo momento en que Anajar-te, amada por Ifis, se convierte en piedra, se erige, dentro del universo dramático calderoniano, en testimonio vivo —nunca mejor dicho— del definitivo triunfo de Anteros, el amor correspondido, armonizador y creador, frente a Cupido, el amor destructor. Y de eso se trataba, en última instancia. El periplo amoroso de Pígmalión, entre la locura y la apoteosis final, constituye, en rigor, una representación en vivo de la derrota del loco amor, en una proyección simbólica de la unión, institucional y humana, entre los dos

más ilustres espectadores de la comedia: Felipe IV y Mariana de Austria:

¡Qué bien que suenan las cláusulas dulces
el día feliz de uno y otro natal!
¡Y qué bien que las oyen dos reinos
diciendo, uno y otro, al mismo compás!...
¡Qué bien es que dancen el alta
a los que del Alta Alemania vinieron
y a las voces que da la Fortuna,
respondan los aires y digan los ecos!...
¡Viva el amor, viva el Amor! [vv. 4117-4126]

Gracias a los múltiples vectores de conexión entre el amor y el arte, Pigmalión termina convirtiéndose en uno de los ejes decisivos en el conflicto dramático entre Cupido y Anteros. Pero los intereses pragmáticos de Calderón aún iban a consumarse en otro nivel más allá del conflicto en sí.

PIGMALIÓN Y LOS ESPACIOS DESBORDADOS

Fue justamente con *La fiera, el rayo y la piedra* la primera vez que el escenógrafo florentino Bacio del Bianco, llegado de Italia en 1651, se implicó activamente en la representación de una pieza calderoniana —la siguiente llegaría apenas un año después con *Andrómeda y Perseo*—. Y la puesta en escena, apoyada en sugerentes efectos perspectivistas y tramoyísticos, junto a una presencia destacadísima de la música, consumaba la acción dramática de una comedia que constituye, en palabras de Egido [1989: 15], un «eslabón importante en la etapa del drama concebido como espectáculo total». Era algo coherente con la naturaleza misma de la pieza. Si las comedias mitológicas —a las que *La fiera* se adscribe genéricamente, como sabemos— se convirtieron en epítome del teatro cortesano se debió en parte a que —como muchas de las

religiosas en otro sentido— casi exigían el despliegue escenográfico. Es cierto, como ya demostró Varey [1986] hace años, que la escenografía —los niveles de acción, decía él— expresa siempre una cosmovisión, incluso en las comedias cuya acción no se desliza, al menos de un modo explícito hacia, digamos, *otros mundos*. No obstante, es en las piezas que ponen ante los ojos del público la relación entre hombres y dioses donde se exploran al máximo las posibilidades de la puesta en escena para confirmar el impacto crucial de lo trascendente en el desarrollo del conflicto dramático. Y en ese encuentro entre lo temporal y lo eterno que se hace palpable sobre las tablas laten intensas, como es sabido, las semillas del Barroco. Pero no todo se queda ahí.

El teatro cortesano de Calderón —especialmente las piezas mitológicas, aunque no solo— supo activar los horizontes estéticos del barroquismo desde otra vía privilegiada, esa que, a través de ese desbordamiento que postuló hace décadas Emilio Orozco [1969], hacía de la vida una prolongación de la escena o, viceversa, convertía el teatro en una proyección estilizada —o estetizada, si queremos— de la vida. Es justamente en este sentido amplio como Balestrino [2010: 3] aplica la noción de *metateatralidad* a la comedia española del Seiscientos:

La diversidad de manifestaciones del metateatro —que generalmente se suele identificar con teatro en el teatro— confluye en la dialéctica realidad/ficción; de allí que su valor epistemológico sea de gran relevancia, al inquirir acerca de la correspondencia entre realidad/artificio, verdad/trampantojo, en un mundo de disimulación generalizada, que dificulta diferenciar lo verdadero de lo falso, la realidad de la apariencia.

Si la (meta)teatralidad ampliamente entendida se consolidó como uno de los impulsos más característicos de la mirada barroca, permeando desde las artes plásticas hasta las expresiones culturales más diversas, alcanza en el teatro palaciego una de sus proyecciones más sofisticadas, donde la representación, tanto en su dimensión poética como espectacular, prolonga el mundo cortesano con un afán ensalza-

dor y celebrativo. Porque, como recuerda otra vez Egido [1989] es sabido que los efectos de la perspectiva en pintura y arquitectura permitían un aprovechamiento de los enclaves palaciegos en la puesta en escena hasta el punto de producir un trasvase entre espacios escénicos y escenográficos que difuminaba fronteras —el trampantojo de Balestrino— y repercutía, a fin de cuentas, en los lúdicos y dramáticos. Ese *efecto feedback* que define, según los semiólogos [Bobes Naves, 1997], el modo en que las condiciones de la virtual representación determinan el acto mismo de composición dramática se amplifica en un tipo de teatro que aspiraba, por definición, a conectar la escena, en sus múltiples niveles, con el universo —afectivo y espiritual, pero también físico— de los espectadores. Se trataba, en última instancia, de hacerlos partícipes de la acción que se desarrollaba ante sus ojos en una realización ejemplar y poliédrica del desbordamiento.

La refracción pigmaliónica operada por Calderón en nuestra comedia también tiene unos efectos fundamentales en este nivel. Porque es precisamente Pigmalión y su itinerario amoroso el que permite activar una espacialidad cargada de simbolismo en el contexto palaciego como es el jardín¹⁶. Egido [1989: 278] recuerda la abundancia de jardines en el Buen Retiro y su riqueza arquitectónica, que rayaba, no casualmente, con la teatralidad: «Escenografía y jardinería iban unidos —dice—. Cosme Lotti era a la par que escenógrafo de la corte, arquitecto de jardines». El desbordamiento espacial que comentábamos arriba podía consumarse en la comedia justamente a través del jardín y de su modelación simbólica, pues el trasvase entre el espacio físico real, que probablemente veían y vivían los espectadores, y su refracción alegórica constituía una de las vías más inmediatas para integrar al público en el universo dramático. Desde el comienzo de la segunda jornada se establece un límite preciso entre el bosque —la naturaleza caótica del

¹⁶ Sobre la dimensión simbólica del jardín en la comedia mitológica calderoniana, puede verse el trabajo de Alvarado Teodorika [2010].

inicio— y el jardín —la naturaleza sometida al arte— precisamente a través de la presencia de Pigmalión:

LEBRÓN. Toda la noche y el día
a sus umbrales suspenso,
el sol te deja y te halla
sólo a ver si abren atento
las puertas desos jardines,
donde entrando, una vez dentro,
es menester que te echen
a palos sus jardineros;
¿qué es lo que aquí esperas? [vv. 1348-1356]

La mirada del Pigmalión loco de amor resalta la frontera física entre el exterior y el interior de los jardines del palacio de Anajarte donde, supuestamente, se encuentra su pétrea amada. En un momento en que se está debatiendo entre posicionarse del lado de Ifis o de Céfiro en su particular conflicto de honor¹⁷, repara en que las puertas del jardín ya se han abierto, y súbitamente todo lo demás pasa a un segundo plano. De nuevo, se trata de una reacción que actualiza el paradigma clásico del loco de amor que, como Calisto, desatiende las cuestiones mundanas para seguir el impulso de su pasión. Lebrón lo interpreta sin dejar lugar a la ambigüedad:

PIGMALIÓN. (...) Mas ¡qué veo!
Ya abierto el jardín está.
LEBRÓN. Pues ¿qué importa que esté abierto?
PIGMALIÓN. ¿Qué importa, dices, villano,
infame, atrevido y necio?
¿Qué importa? Pues ¿sabes tú
la deidad que habita dentro?
LEBRÓN. Yo sólo sé que estás loco. [vv. 1989-1996]

¹⁷ Ifis está enamorado de Anajarte y Céfiro aspira a recuperar el que él considera su palacio. De ahí el enfrentamiento entre ambos.

Pero, paradójicamente —o más bien todo lo contrario— es precisamente su entrada en el jardín, en el ecuador de la segunda jornada, lo que inicia aquel proceso de autosuperación a través del arte, y su camino físico terminará transmutándose en camino interior:

Por este bello jardín
divertido voy, a fin
de admirar de su extremada
fábrica y agricultura
el arte y naturaleza
adonde de la riqueza
desprecio hace la hermosura. [vv. 2103-2109]

Recuerda en otro lugar Egido [1993: 29] la dimensión simbólica del jardín en el que ella califica como «texto clave para la edificación de los jardines renacentistas y barrocos» y cuya influencia en *La fiera* —dice ella misma [Egido, 1989: 20]— resulta evidente:

[En el *Polifilo*] El jardín representa la total armonía, ayunta la música con la poesía y convierte el arte «topiario» en un emblema de proporción y número que refleja el orden y la perfección existentes en la naturaleza. La diferencia entre este jardín y sus precedentes clásicos o islámicos es que no es sólo un paraíso, sino una verdadera «academia»: pasear por él es seguir un itinerario filosófico en busca de la verdad.

La curiosa *Hypnerotomachia Poliphili*, aparecida en Venecia en 1499, muestra el desarrollo de «un apasionado anhelo de perfección, sabiduría y belleza absolutas, bajo el signo del Amor» [Pedraza, 2008: 19]. Y todo a través de un jardín que se despliega en múltiples sentidos alegóricos. Calderón, es cierto, da una vuelca de tuerca a este paradigma amoldándolo a la visión dramática, primero, con el conflicto entre Cupido y Anteros que ya vimos, y expandiendo, después, la espacialidad hacia otro enclave: el templo edificado por el propio Pigmalión para adorar a su amada cuando Anajarte se la entrega no sin antes expulsarla de sus jardines:

LEBRÓN. Sí, a una estatua
 mi amo quiere, para quien
 ha labrado este palacio,
 tan hermoso como veis.
 Y no es esto lo peor
 de su pena, sino que
 del campo donde Anajarte
 la echó, la manda traer
 sobre un pedestal de mármol. [vv. 3591-3599]

Rodríguez Romera [2016: 181] incluye el jardín de *La fiera* en su nómina de jardines duplicados —semiológicamente duplicados, podríamos decir— en las comedias calderonianas. Desde la mirada de Pigmalión, el jardín casi se triplica esta vez, entre la desesperación inicial, el anhelo de *puesta en vida* y la definitiva autosuperación que pasa por la construcción, como decíamos, de un nuevo espacio ordenador. Una de las claves de la refracción pigmaliónica en la comedia calderoniana pasaba, ya lo sabemos, por eliminar su condición de artífice de la estatua amada. Esto permitió al dramaturgo desarrollar el conflicto priorizando su dimensión cósmica y trascendente por encima de todo lo demás. Pero el episodio del templo, aparte de complejizar el simbolismo de los espacios, compensa a Pigmalión haciéndolo artista total: pintor, escultor y arquitecto. Su peregrinar simbólico por el jardín del amor termina convirtiéndolo, como a Polífilo, en un auténtico genio que supera en mucho a su modelo mitológico. Tanto Leon Battista Alberti como Giorgio Vasari se habían posicionado a favor de la superioridad de los arquitectos sobre todos los demás artistas en unos momentos en que el arte de la edificación resultaba denostado frente a otras prácticas como la escultura y, por encima de todas las demás, la pintura [Valverde, 2011: 94-97]. La derrota de Cupido redonda en la victoria de ese Amor maestro de todas las artes que el Agaton platónico describía en el *Banquete*: «[...] el Amor es notable en esto de llevar a cabo las obras que son de la competencia de las

Musas, porque no se enseña lo que se ignora, como no se da lo que no se tiene». Pero, además, la evolución de Pigmalión y su encumbramiento como artista total gracias a la mediación de Amor pasa en la obra calderoniana por una dignificación de dos artes, la escultura y la arquitectura, que en la tradicional *querelle* habían quedado en un segundo plano, pero que habían resultado esenciales, por cierto, en la concepción del Coliseo. Los espacios que proyectan visualmente el crecimiento interior de Pigmalión se desbordan hacia los espectadores en un guiño metateatral que consume, a nivel escénico, la primaria voluntad ensalzadora de Calderón.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (2000): «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu (Madrid, Istmo), 290-350.
- ALVARADO TEODORIKA, Tatiana (2010): «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en *Nuevos caminos del hispanismo: Actas del XVI Congreso de la AIH II*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux (Madrid, Iberoamericana), CD-ROM.
- BALESTRINO, Graciela (2010): «Visualidad y (meta)teatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón», IX Congreso Argentino de Hispanistas. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1030/ev.1030.pdf [24-03-2022].
- BRAVO RAMÓN, F. Javier (2013): «Niveles de utilización de las fuentes clásicas en *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca», *Epos*, XXIX: 131-150.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1994): *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, Londres-Nueva Delhi, Sage.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, ArcoLibros.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989): *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra.
- COLONNA, Francesco (1998): *El sueño de Polífilo*, ed. Pilar Pedraza, Barcelona, Acantilado.

- CRISTÓBAL, Vicente (2003): «Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23.1: 63-87.
- DELEUZE, Giles (1989): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Planeta.
- EGGINTON, William (2003): *How the World became a Stage?*, Albany, State University of New York Press.
- EGIDO, Aurora (1993): Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2019): *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Kassel, Reichenberger.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (2006): «Por amor al arte. Notas sobre la agalmatofilia y la *Imitatio Creatoris*, de Platón a Winckelmann», *Anales de Historia del Arte*, 16: 131-150.
- HENDRIX, John S. (2010): «Perception as a function of desire in the Renaissance», en *Renaissance Theories of Vision*, ed. John Shannon Hendrix y Charles H. Carman (Surrey-Burlington, Ashgate), 89-102.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María (2018): «El contrapunto emocional Anajar-te-Pigmalión en *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca», *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 15: 58-79.
- OROZCO, Emilio (1969): *Teatro y teatralidad en el barroco*, Barcelona, Planeta.
- OVIDIO (2001): *Metamorfosis*, trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial.
- PATERSON, Alan G. (1993): «Calderón's *Deposición en favor de los profesores de pintura*. Comment and text», en *Art and Literature in Spain: 1600-1800: studies in honour of Niggel Glendinning*, coord. Charles Davis & Paul Julian Smith (Londres, Tamesis Books), 153-166.
- PEPE, Mario, (1969): «Il paragone tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale», *Cultura e scuola*, 30: 120-131.
- PICH, Federica (2010): *I poeti davanti al ritratto. De Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Facci Editore.
- PLATÓN (2014): *El Banquete*, trad. Marcos Martínez Hernández, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ ROMERA, M^a Isabel (2016): «Jardines duplicados en las comedias mitológicas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 9: 177-194.
- RUEDA, Anna (1998): *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*, Madrid.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial & Adrián J. Sáez (2017): *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, Sial.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio & Adrián J. Sáez (2018): *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Veruert.
- SOTO DE ROJAS, Pedro (1993): *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra.
- VALVERDE, José M^a (2011): *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel.
- VAREY, John E. (1986): «Cosmovisión y niveles de acción», en *Teatro y prácticas escénicas II*, ed. Joan Oleza (Londres, Tamesis Books), 23-26.

LA RENEGADA DE VALLADOLID,
EN EL MARCO DE UNA FIESTA PALACIEGA
EN EL BUEN RETIRO: UN ACERCAMIENTO¹

*La renegada de Valladolid, in the Framework of a Palace
Banquet in the Buen Retiro: an Approach*

ROBERTA ALVITI

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

r.alviti@unicas.it

ORCID ID: 0000-0002-7739-2327

Recibido: 03-02-2022

Aceptado: 05-07-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.306>

RESUMEN

En el ensayo el autor examina *La renegada de Valladolid*, comedia burlesca de Francisco de Montesper, Antonio de Solís y Ribadeneyra y Diego de Silva, representada en Buen Retiro el día de san Juan de 1655. En primer lugar, el artículo se centra en el hecho de que la pieza constituye la primera etapa de la fase cómica de la elaboración literaria del tema, siendo la versión burlesca de la comedia «seria» del mismo título; esta última representaría, según Serralta, el culmen de la fase teatral de una leyenda popular: la de la «renegada de Valladolid»

ABSTRACT

In the essay, the author examines *La renegada de Valladolid*, a burlesque comedy by Francisco de Montesper, Antonio de Solís y Ribadeneyra and Diego de Silva, performed in the Buen Retiro Palace on Saint John's Day 1655. *In primis*, it focuses on the fact that the comedy is the first link in the comic phase of the literary elaboration of the subject, being the burlesque pendant of the «serious» comedy of the same title; the latter would represent, according to Serralta, the culmination of the theatrical phase of a legend of the «renegade of Valladolid» or

¹ El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual* aprobado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, con la referencia PGC2018-098699-B-I00. IP: Prof. Francisco Sáez Raposo.

o la «cautiva de Valladolid». En segundo lugar, se examina la su pertinencia genérica en relación al hecho de que se trata de un texto escrito en colaboración, su articulación espacio-temporal, y, por último, su papel de pieza clave en la fiesta palaciega.

PALABRAS CLAVE: *La renegada de Valladolid*; comedia burlesca; comedia escrita en colaboración; fiesta palaciega; Palacio del Buen Retiro.

the «captive of Valladolid». Secondly, the article examines its generic relevance in relation to the fact that it is a text written in collaboration, its spatio-temporal articulation and, finally, its role as key piece in the *fiesta palaciega*.

KEY WORDS: *La renegada de Valladolid*; Burlesque Comedy; Play Written in Collaboration; *fiesta palaciega*; Buen Retiro Palace.

EN LOS AVISOS de Barrionuevo, en el párrafo que refiere los acontecimientos madrileños del 23 de junio de 1655, se puede leer:

El día de San Juan se hace en el Retiro a los Reyes una comedia burlesca. Estos días atrás la han probado en el jardín del Almirante. Cuestan los aparatos, ayudas de costa, vestidos, meriendas y limonadas, 100.000 reales. Es cierto, repésentánla los dos autores; hanla hecho todos los mejores ingenios de la Corte. Hay diversidad de bailes, juguetes, entremeses, músicas. Dura una tarde entera y mucha parte de la noche. En esto se pasa alegremente la vida por acá [1996: 190].

Barrionuevo, con su acostumbrada *vis* polémica, en el aviso de 26 de junio proporciona interesantes informaciones sobre la comedia burlesca a la que aludía en el aviso citado *supra*:

Para que el gusano de seda no se muera al encapotarse el cielo y echar bravatas, así de truenos como de los rayos que arroja, el remedio único es tocar guitarras, sonar adufes, repicar sonajas y usar de todos los instrumentos alegres que usan los hombres para entretenerse. Esto acontece con el Rey, que en los mayores aprietos solo se trata de festines. Representóse en el Retiro *La Restauración de España*, comedia burlesca. La primera jornada, de Monteser; la segunda, de Solís; la tercera, de don Diego de Silva, alias Abad de Salas, hijo de la Princesa de Mérito; el gracejo y sainetes, de Cáncer; entremeses y danzas, de otros ingenios selectos de la Corte. Setenta mujeres fueron las que la representaron, y Juan Rana tan solamente hizo el hombre y papel del rey. La Romerilla salió en una hamaca a decir la loa, y en un entremés, donde se remedaba lo que pasa en el Prado aquella noche,

entró un cochecillo pequeño en el salón alto donde se hacía, con cuatro mujeres en él y dos mulas que le tiraban, siendo otra mujer el cochero que le guiaba, subiéndole con una tramoya por las escaleras, como si lo hiciera en una de las calles del Prado [1996: 194-195].

Ahora bien, Frédéric Serralta demostró, sin dejar lugar a dudas, que la comedia, salida de las plumas de Monteser, Solís y Diego da Silva, a la que Barrionuevo denominó *La restauración de España*, título que no vuelve a aparecer en ningún otro documento o catálogo, no era una comedia que no se había conservado, sino que correspondía a *La renegada de Valladolid* [Serralta, 1968: 97-105], comedia burlesca con la misma triple autoría, de la que se conserva un manuscrito copia en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signatura 17192². La hipótesis del hispanista francés se basa en el mismo códice, ahora consultable en la *Biblioteca Digital Hispánica* y en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*³.

En la portada, de hecho, se lee «Comedia burlesca / De / La renegada de Valladolid / escrita / Por the tres Ingenios / Representose a su Mag.^d / en el salon del buen retiro / Dia de San Juan / año 1655»⁴; además, en los encabezamientos de la primera, segunda y tercera jornada, aparecen, respectivamente, las indicaciones «de d. Francisco Monteser» (f. 13r), «de D. Antonio de Solis» (f. 40v), «de D. Di.^o de Silva» (f. 66v). A esto añádase que en el Archivo General de Palacio⁵, se conserva una

² Según Paz y Melia, 1934, t. I, p. 473, n.º 3136, la letra del manuscrito, en 4º, que consta de 94 hojas, con encuadernación holandesa, y procedente de la biblioteca del duque de Osuna, sería de finales de siglo XVII.

³ Véanse las dos URL <http://bdh.bne.es/bnesearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=renegada+de+valladolid&languageView=es&pageSize=1&pageSizeAbrev=30&pageNumber=3> y <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-renegada-de-valladolid-comedia-burlesca-inc-marchemos-cantando-h-13v-exp-vaya-dios-con-el-h-84v/html/>; fecha de consulta: 27 de diciembre de 2021.

⁴ Se nota claramente que la parte inferior izquierda de la hoja sufrió un desgarro que ha sido restaurado; en esta parte reconstruida se lee la indicación, en grafía moderna «Tiene 94 folios / 17 oct. 1968- R. P.».

⁵ Sección Administrativa, Espectáculos, Leg.^o 667.

«Planta del repartimiento de los aposentos del Real Sitio del Buen Retiro, para la comedia que se ha de hacer de *La renegada de Valladolid*, ordenada por don Luis de Haro mi señor y mandada se guarde. En Madrid a 27 de junio de 1655. Joseph de Villareal». Estos dos son elementos concluyentes que permiten compartir sin titubeos la opinión de Serralta y afirmar que el título *La restauración de España*, que se lee en los *Avisos*, fue un desliz de Barrionuevo.

Cabe señalar que la Fiesta Real fue la ocasión para celebrar también la noticia del embarazo de la reina Mariana de Austria que, en efecto, dio a luz a la Infanta María Ambrosia el día 7 de diciembre de 1655; la niña, desgraciadamente murió a las dos semanas de su nacimiento.

Por lo que se refiere a los tres autores, Francisco de Monteser, nacido en Sevilla alrededor de 1602, se trasladó a Madrid donde se casó con la actriz Manuela de Escamilla. Muy probablemente escribió piezas de teatro breve para la compañía de su mujer. Su obra más famosa es *El caballero de Olmedo*, parodia de la homónima tragicomedia lopesca, también representada ante los Reyes en 1651. Otra comedia suya que se puso en escena en la Corte fue *Hipómenes y Atalanta*. Probablemente fue por su experiencia de autor de piezas burlescas que se le encargó la primera jornada de *La renegada*, para plantear la intriga, perfilar los personajes y establecer el registro⁶.

Antonio de Solís y Ribadeneyra, responsable del acto central de la comedia, sin duda era la firma más célebre y apreciada de los tres, tanto por su obra poética y dramática, como por su actividad de historiador. Además, desempeñó la función de Secretario del Rey Planeta, siendo, al mismo tiempo, parte activa en la organización de los festejos en el Buen Retiro, para los que escribió además de comedias, loas y entremeses⁷.

⁶ Para una biografía detallada de Antonio de Monteser, véase García Valdés, 1991: 42-44.

⁷ Una biografía muy detallada de Antonio Solís la ofrece Serralta, 1986.

La tercera jornada probablemente fuera el único producto literario de Diego de Silva, a quien le tocó rematar *La renegada de Valladolid*; de él, que debió de nacer alrededor de 1621, se sabe que era un miembro de primer plano de la nobleza española. De hecho, sus padres eran don Ruy Gómez de Silva de Mendoza y de la Cerda y doña Leonor Guzmán, princesa de Mérito. Desempeñó cargos importantes en la Corte, incluso durante el reinado de Carlos II. Aunque su participación en la redacción de la comedia se consideró, generalmente, como la experiencia aislada de un noble aficionado a las letras⁸, hay que señalar que en una carta de Baccio del Bianco se asevera que Diego da Silva fue autor, junto con un miembro de la Orden del Carmen, del sainete que remató la representación que tuvo lugar en el Coliseo del Buen Retiro para el Carnaval de 1656, a saber, *Pico y Canente*, escrita al alimón entre don Luis Ulloa y Pereira y don Rodrigo Dávila [Bacci, 1963: carta del 3 de marzo de 1656].

La renegada burlesca fue desadentada del todo por la crítica hasta los años sesenta de la centuria pasada, cuando Serralta se encargó de su edición crítica, que apareció en su «Tesis de tercer ciclo» ante la Facultad de Letras de la Université de Toulouse en el año 1968 [Monteser, Solís y Silva, 1968]. La edición del hispanista francés, revisada y enmendada, se editó, por fin, en 2002 en una prestigiosa sede editorial, Iberoamericana- Vervuert, ofreciendo, de tal manera, un texto fiable a los estudiosos que quisieren realizar estudios diversificados sobre esta pieza [Monteser, Solís y Silva, 2002].

En realidad, la comedia burlesca compuesta de consuno representaría el primer eslabón de una larga cadena de textos morfológicamente distintos, que parten de una leyenda popular: la de la noble doncella Águeda, natural de Valladolid, quien, engañada por un Capitán del que estaba enamorada, se fue con él a la ciudad de Bujía, en Argelia. En 1555,

⁸ Sobre Diego de Silva, véase Castro, *Historia genealógica de la Casa de Silva*, 1685, t. II, 589-90.

los musulmanes volvieron a conquistar la ciudad: fue entonces cuando doña Águeda renegó de la fe cristiana y se convirtió en la esposa de un rico moro: el matrimonio duró veinticinco años; la dama, al mostrar, señales de arrepentimiento, tras una severa penitencia consiguió el perdón del Papa y ser readmitida en el seno de la Iglesia católica.

A partir de esta anécdota, cuya historicidad queda aún por demostrar, se escribieron y se imprimieron pliegos de cordel, relaciones en prosa, romances, tres comedias religiosas, un auto sacramental, una comedia profana, la comedia burlesca que se está examinando, una mojiganga y un entremés. Todas estas fases están expuestas detalladamente en la monografía de Serralta de 1970 que, según las palabras del mismo estudioso, es la «biografía de un tema literario» [1970: 4].

La pieza de Monteser, Solís y Silva, que inaugura el recorrido cómico de la elaboración literaria del tema, no es sino que el traslado burlesco de la homónima comedia «seria»; esta última representaría, según Serralta, el culmen de la fase teatral de la leyenda de la «renegada de Valladolid» o la «cautiva de Valladolid». El hispanista francés comparte la opinión de Ruth Lee Kennedy [1937: 131-133], quien, en la estela de Juliá Martínez [1930: 9-10], se inclina por una fecha de composición y representación muy temprana, o sea 1637, ya que el texto «contiene [...] una alusión muy precisa a una discusión que tuvieron, por cuestiones de pundonor, un noble español y un magistrado milanes el 11 de febrero de 1637» [Serralta, 1970: 50].

Apunta Alviti [2018: 128]:

La pieza sería entonces la primera que Agustín Moreto escribió de consuno con otros autores y la primera de las tres que compuso en colaboración con Luis de Belmonte Bermúdez, al que se le considera, junto con Mira de Amescua, el fundador de la escritura dramática mancomunada. *La renegada* se publicó por primera vez en la Parte I de *Escogidas* [Madrid, 1652], únicamente a nombre de Belmonte; la misma atribución aparece en dos de las cuatro ediciones sueltas, mientras en otras dos la paternidad de la obra se adscribe a «Un ingenio desta corte». En la Biblioteca Nacio-

nal de España se conservan tres copias manuscritas: el texto de una de los tres (17.331) es idéntico al impreso en *Escogidas*; las otros dos (17014 y 16808) presentan muchas diferencias en la primera jornada. Según señala Juliá Martínez [1930: 9-10] el manuscrito 16808, de 57 hojas, letra del siglo XVII, es el más interesante de los tres, ya que, en la primera hoja, la comedia se atribuye, respectivamente, a Luis de Belmonte Bermúdez, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses. La triple autoría, propuesta en el manuscrito está confirmada por el explicit de cada testimonio, tanto impreso como manuscrito: «Aquí tres humildes plumas / disculpa piadosa alcancen». También Kennedy [1937: 131] se inclina a considerar «*La renegada de Valladolid* the work of three men rather than one. [...] Both versification and characters portrayal show that it could not be the work of Belmonte alone». Las divergencias textuales entre los testimonios y la homonimia con la comedia burlesca compuesta por Francisco de Monteses, Antonio de Solís y Diego de Silva han sido causa de un largo debate sobre su autoría.

Los datos que emergen de la compulsa entre las dos *Renegadas* llevan a suponer, de acuerdo con Serralta [1970: 69-70]⁹, que, a pesar de que el equipo de autores de la pieza burlesca tuviese a su disposición un significativo caudal de hipotextos, se basó —como era, desde luego, más natural— en la comedia de Moreto, Belmonte y Martínez de Meneses.

Luciano García Lorenzo, profundo conocedor del género burlesco, afirma que sus referentes

son personajes e historias contadas en los diferentes espacios que albergan el teatro áureo, pero también las fórmulas retóricas de la comedia (y tragedia) practicada por Lope y Calderón, como asimismo numerosos recursos lingüísticos [...] y escénicos: el disfraz varonil, las cartas y billetes amorosos, el retrato, las escenas de jardín, los desafíos y retos, etc. El resultado es una comicidad con lo grotesco como marca principal distintiva [García Lorenzo, 2012: 2].

⁹ Merece la pena señalar que Pedrosa, 2013, lleva a la atención de estudiosos y analiza detenidamente los romances orales modernos sobre *La renegada de Valladolid*, algunos de ellos, encontrados, registrados y editados por él mismo.

El objetivo del presente estudio no es el de detenerse en la relación que *La renegada* burlesca guarda con su *source-texte*, o sea la pieza de Belmonte, Moreto y Martínez de Meneses; de la misma manera no se analizará *La renegada de Valladolid* desde el punto de vista de su colocación en el ámbito taxonómico de la comedia burlesca, ya que se trata de dos aspectos que merecerían sendos estudios aparte. Sin embargo, no se puede prescindir de hacer algunas observaciones sobre ambas cuestiones.

La intriga de la comedia de Monteser, Solís y Silva no es una excepción con respecto al patrón típico de las comedia burlescas: se desarrolla siguiendo la línea argumental de la pieza seria y esto está demostrado meridianamente por el hecho de que la comedia burlesca escenifica y enfatiza los momentos cumbres del hipotexto, entre otros, el motivo típico del intercambio de cartas entre don Lope e Isabel, el naufragio que retoma el que sufre don Melchor en la pieza seria, y el hecho de que en ambos textos se oigan cantar las coplas de Mateo de Santa Cruz sobre la «renegada de Valladolid».

Hay, sin embargo, que señalar alguna discrepancia en la onomástica de los *dramatis personae*: en la comedia seria, para la primera dama no se adopta el nombre tradicional de la leyenda, sino el de doña Isabel; por el contrario, en la burlesca se recupera para la protagonista femenina el nombre doña Águeda. Don Lope en la comedia seria lleva el nombre del Capitán, mientras que en la burlesca el personaje correspondiente carece de nombre de pila, como si lo esencial no residiera en las características propias y distintivas del personaje, sino en su función actancial. Desde esta perspectiva se le equipara al Sargento, figura secundaria, al que tampoco se le concede el lujo de un nombre propio ni en la comedia seria ni en la burlesca.

Del cotejo entre las *dramatis personae* de la primera y las de la segunda emerge, además, una evidente diferencia en el número de los personajes involucrados en la intriga: en la seria se cuentan veinte figuras, en la segunda, veintiuno, más dos conjuntos de personajes, cuyo número es imposibles de calcular: «los músicos» y el «acompañamiento».

No hay que olvidar, de hecho, que Monteser, Solís y Silva se unieron para componer una comedia que sería el culmen de una fiesta real en el Coliseo que fue complementada por una loa que la precedía y unos entremeses, y que, en total, a lo largo de la representación, fueron empleadas setenta mujeres. Por lo tanto, la comedia burlesca no podía contentarse con lucir tan pocos personajes que pareciera «la fiesta sorda» [Torres Naharro, 2018: 56].

Según se habrá observado, un elemento importante a tener en consideración al hablar de comedias burlescas, es que en su mayoría no presentaban un material diégetico inédito, sino que tenían su punto de partida en una pieza seria de la que se parodiaban estructuras, dramas y personajes. Tampoco sorprende el hecho de que la *Renegada* burlesca, y, caso curioso, como su hipotexto, es una comedia escrita por varios ingenios, ya que,

Da una rapida ricognizione dei testi [drammatici scritti in collaborazione da vari autori] individuati, si evince che il *corpus*, pur nell'eterogeneità, tematica, cronologica, di registro, è contraddistinto da una caratteristica estesa e generalizzata, strutturante: il soggetto dei componimenti scritti *de consumo* non è mai originale. Spesso si tratta di *refundiciones* di opere teatrali precedenti, com'è il caso de *El mejor amigo, el muerto*; vi è un significativo numero di commedie burlesche che parodiano una struttura drammatica già conosciuta dal pubblico; si vedano, per esempio, *La renegada de Valladolid, Los siete infantes de Lara* [Alviti, 2006: 17-18]¹⁰.

¹⁰ La procedencia de las comedias compuestas al alimón de hipotextos, incluso muy tipológicamente distintos, se explica con el hecho de que la disponibilidad de un texto previo permitía al equipo de ingenios componer a partir de una serie de recursos dramáticos experimentados y de una materia narrativa ya elaborada: la redacción de las piezas en colaboración se realizaba, pues, a partir de unos conocimientos compartidos, lo que simplificaba mucho el trabajo en equipo. Es probable, por lo tanto, que la colaboración efectiva entre los autores estribase no en la ideación de la trama, sino en la distribución de los segmentos diegéticos en las tres jornadas. A la iniciativa propia de cada dramaturgo le correspondería, en cambio, la articulación de la *fábula* en relación a los personajes, la disposición en escenas y la selección de la forma métrica en las secciones textuales que les tocaban. Véase, Alviti, 2006:18.

En opinión de Luciano García Lorenzo [2012: 2] «Conservamos en torno a una cincuentena de comedias burlescas y la mitad aproximadamente son anónimas; el resto están escritas en colaboración por varios ingenios de la corte y sobre todo por escritores secundarios»; sin embargo la afirmación del estudioso discrepa con lo datos reales, ya que en «Elenco alfabetico delle commedie scritte in collaborazione» recopilado por Alviti [2006: 178-194], que consta de cerca de 150 títulos, solo se rastrean seis de comedias burlescas, a saber: la misma *Renegada*, *Don Quijote de la Mancha*, *resuscitado en Italia*, de «Dos ingenios»; *El Hamete de Toledo*, *El hidalgo de la Mancha*, ambas de «Tres ingenios», y *Los siete infantes de Lara* de Jerónimo Cáncer y Velasco y Juan Vélez de Guevara. El estudioso abstrae del conjunto la única comedia burlesca calderoniana conocida, que además es una autoparodia: *Céfalo y Pocris* [García Lorenzo, 2012: 2].

La atención de la crítica se enfocó en este género del teatro áureo solo a partir de los años setenta: fueron pioneros los estudios de Crespo Matellán [1970], García Lorenzo [1977], el pluricitado Serralta [1976 y 1980] y Vitse [1980]. En la estela de estos investigadores muchos otros se dedicaron a este sector de la dramaturgia barroca que durante mucho tiempo se había clasificado como «menor»: ya contamos con decenas de artículos y ensayos sobre el tema en general [Arellano, 2005; Borrego Gutiérrez y Bermúdez Gómez, 1998; García Lorenzo, 1994; Holgueras Pecharromán, 1989 y 1999; Huerta Calvo, 1996 y 1998; Mata Induráin, 1998 y 2001; Morell Montado, 1987], sobre comedias en particular [García Lorenzo, 1982 y 1987; García Valdés, 1987 y 1994; González, 1978; Huerta Calvo, 1994; Mata Induráin, 1998, 1999a, 1999b, 2001a y 2001b; Moune, 1980; Navarro González, 1984; Pascual Bonis, 1998; Scholberg, 1967], así como empezaron a aparecer ediciones críticas¹¹. Además, en 1998 se inauguró la

¹¹ Anónimo, *La ventura sin buscarla*, 1994; Calderón de la Barca, *Céfalo y Pocris*, 1994; Matos Fragoso, Diamante, y Vélez de Guevara, J., *El hidalgo de la Mancha*, 1982; Lope

serie, que cuenta ya con siete volúmenes, «Comedias burlescas del Siglo de Oro», al cuidado del grupo de investigación Griso de la Universidad de Navarra, publicada por la ya citada Iberoamericana-Veruert. Sin embargo, todavía se echa en falta una monografía de conjunto.

En los ríos de tinta que ya se han derramado sobre la comedia burlesca, que también se denominan «de chanzas», «de chistes», «de disparates», destaca una afirmación de Carlos Mata Induráin, que subraya la incoherencia cómica y la inversión de los valores tradicionales como rasgos configuradores, que quizá sea una de la más acertadas sobre la estructura de dichas piezas. Según el investigador, de hecho, en la comedia burlesca solo «se mantiene un hilo tenue de intriga capaz de enhebrar las situaciones jocosas, hilo que consiste fundamentalmente en la condición paródica del género» [Mata Induráin, 1998: 11]. Las palabras de Mata Induráin se ven perfectamente complementadas con otras de Serralta: «la historia parodiada es la única e indispensable columna vertebral de la comedia burlesca» [Serralta, 1980: 103].

Por otra parte, quien escribe opina que las comedias serias refundidas «a lo burlesco», eran muy conocidas por el público, incluso cuando fueran de décadas anteriores, si bien sumariamente. Y este dato no es baladí: el conocimiento previo de la intriga de los hipotextos en la memoria colectiva de los espectadores muy probablemente constituía un elemento que multiplicaba el goce cómico.

En una de las más recientes contribuciones sobre el tema, García Lorenzo sintetiza eficazmente las características del género. Parece útil, para el presente estudio, citar algunas de ellas:

de Vega y Monteser, *El caballero de Olmedo*, 1991; Quirós, *El hermano de su hermana*, 1984 y Quirós, *El cerco de Tagarete*, 1987; Cáncer y Velasco, *La muerte de Valdovinos*, 2000. Una de estas piezas fue editada mucho antes de esas fechas; véase Anónimo, *El comendador de Ocaña*, 1926.

- a) el proceso de creación lleva a cabo un proceso de simplificación, de reducción. Efectivamente, se prescinde de las acciones secundarias de las comedias referenciales para centrarse en una sola línea argumental, o simplemente se olvidan situaciones que no interesan; como consecuencia de esto observamos una reducción, a veces muy considerable, en el número de personajes; hay también un menor número de versos, pues de los 3000 aproximadamente que son habituales en las serias, encontramos alguna que llega a sólo 971 (*La ventura sin buscarla*) siendo la media de las burlescas entre 1600 y 1800 versos [...].
- b) estas obras se representaban en fechas determinadas: San Juan, pero, sobre todo y en su mayor parte, en Carnaval. Son resultado, por supuesto, de las fiestas de los días carnavalescos, y sin los disfraces, las burlas y la libertad de estos días, no puede explicarse su existencia ni tampoco la mayor parte de los contenidos que las conforman y las propias representaciones. Relacionado con estas fiestas está naturalmente uno de los términos que repetimos siempre que nos acercamos a las burlescas y que es su carácter grotesco.
- c) los espacios, por lo que hasta el día de hoy sabemos, eran de carácter palaciego, especialmente salas y otros recintos reales y también, en algún caso, el propio cuarto de la reina. En esta línea, afirmar que, por los datos que tenemos hasta el momento, la práctica de estas burlescas parece que tiene su máxima expresión en torno a la mitad del siglo XVII y, especialmente, en el reinado de Felipe IV [García Lorenzo, 2012: 2-3.].

Es evidente que los asertos de García Lorenzo se ajustan perfectamente a *La renegada de Valladolid*: la comedia cuenta con 1937 versos (I acto: 724 vv.; II acto: 636 vv.; III acto 537 vv.); b) se representó el día de san Juan de 1955; c) la representación tuvo lugar en el Buen Retiro.

Pasando ya a otros aspectos de la comedia, hay que señalar que son tres los ámbitos espaciales significativos que hacen de telón de fondo, a saber: Valladolid, el tramo de mar que los personajes recorren para llegar a Argel y, por último, la misma ciudad norteafricana. Entre el primero y el segundo acto median unos días, el tiempo necesario para llegar desde Valladolid hasta la costa, embarcarse y llegar a la playa argelina; por el contrario, es difícil cuantificar cuánto tiempo transcurre

entre la segunda y la tercera jornada: podrían tratarse de unos minutos, unas horas o unos días.

Las someras indicaciones espacio-temporales que acaban de exponerse evidencian los abigarrados marcos geográficos y las etapas temporales por las que se explaya la bizarra línea diegética de la pieza. Es obvio que la incoherencia argumental y lógica consustancial a estas piezas contagia la estructura espacio-temporal. Se podría afirmar que el que articula las comedias burlescas es un cronotopo *degradado*, dado que tanto el espectador como el lector por lo general no consiguen detectar los cambios de lugar y el transcurso del tiempo, que de hecho se subsiguen de manera caótica, sin atenerse a ninguna norma de causalidad o logicidad argumental; lo que predomina es la inconexión. Buen ejemplo de ello es lo que ocurre en el tercer acto: en los vv. 1764-1765, don Pedro dice: «Aquí estamos / en Palacio», y, presumiblemente mientras se encuentra en el mismo lugar, afirma: «Un bajel / viene acá tras el puerto»; a continuación, en los vv. 1890-1891, uno de los moros reza: «Vuelve a mirar a la puerta / del mar» y tras el v. 1891 se lee la acotación que manifiesta la repentina aparición de un navío: «Aquí se descubre el navío; dentro chusma de marineros». Dicho procedimiento, además, es una señal inequívoca de la voluntad de diferenciación de los textos dramáticos burlescos respecto a las fórmulas literarias y dramáticas de lo generos serios.

Sin embargo, la delineación de un cronotopo, desde luego distante del bajtiniano, permite localizar los espacios en los que se desarrolla la intriga. En la primera jornada los personajes se mueven entre dos espacios: el exterior de la calle y el interior de la casa de doña Águeda; los dos espacios se comunican gracias al balcón del que se asoma la dama, ese balcón normalmente prohibido a la doncella que quiera mantener a salvo su honor, y que en este caso se abre y desencadena la acción dramática. Por el balcón, membrana entre lo exterior y lo interior, el espectador entra en la casa de la dama, incluso en su propio cuarto. Afirma Arata [2002: 201-202]:

Con la segunda generación teatral, la de Calderón, asistimos a una sensible expansión de los espacios interiores sobre los exteriores, especialmente en comedias como *La dama duende* o *Casa con dos puertas es mala de guardar*, donde los cuadros interiores ocupan respectivamente el 76% y el 75% del total de los versos. [Estos datos parecen apuntar que] en la comedia urbana del Siglo de Oro el espacio interior fue una lenta pero inexorable conquista, y que su importancia en la economía de la obra aumentó progresivamente con el transcurrir de los años. [Los espacios interiores, sin embargo,] se limitan a la escueta cifra de cinco: la casa de la dama, la casa de la cortesana, la casa del galán, la posada y la cárcel [...]. Pues bien, el triunfo del espacio interior, que se va imponiendo a lo largo del siglo XVII, se traduce esencialmente en el triunfo de un espacio sobre los demás: la casa de la dama se transforma en el espacio por excelencia de la comedia urbana, en detrimento, por un lado, de los espacios exteriores (que sin embargo nunca llegan a desaparecer del todo) y, por otro, de los espacios interiores alternativos, algunos de los cuales serán desterrados por completo de la topografía cómica.

Por lo tanto, como en el primer acto de *La renegada* es en la casa de la dama donde se plantea la acción, se teje y se desteje la intriga de la acción dramática, parten cartas dirigidas a galanes y vuelven mensajes para las damas, que se convierten en motivo de equívocos; es en la casa de la dama donde se organizan citas nocturnas aparentemente secretas, ya que además del galán y la dama y sus respectivos criados, están presentes el padre y el hermano de la dama, los compañeros del galán, y un largo etcétera, que se esconden en los lugares más impensables¹².

No hay que olvidar que, aunque el primer acto tenga la fisionomía de una comedia urbana, *La renegada de Valladolid* es una pieza burlesca que parodia una estructura dramática novelesca. Por lo tanto, no sorprende el hecho de que la primera escena del segundo acto se desarrolle en mar abierto, en medio de una tempestad, con todos los personajes hasta ahí aparecidos a punto de naufragar. El espacio de la representación en el segundo acto es completamente exterior, repar-

¹² «Con Calderón asistimos [...] a una fuerza centrípeta que va taladrando por dentro el espacio casero: pasillos, sótanos, desvanes, altillos, tabiques, escaleras transforman la casa de la dama en un laberinto», [Arata 2002: 203].

tiéndose entre el mar y la playa. Este cambio repentino de ambientación no resultaba desconcertante para el espectador, siendo *La renegada de Valladolid* un texto característico de la segunda época del teatro auri-secular, en la que se tiende a la difuminación y combinación de distintas tipologías de piezas, que acaban perdiendo sus rasgos definitorios.

El tercer acto, como el primero, se despliega entre un espacio interior, el del Palacio de Muley, y un espacio exterior que involucra la plaza de armas y el puerto de la ciudad de Argel, configurándose el jardín del Palacio del Rey, donde empieza el segundo cuadro de la jornada, como un ambiente intermedio entre lo interior y lo exterior.

Por último, algunas consideraciones sobre los cuadros. El número es muy reducido, siendo dos en cada jornada. No se trata de un dato sorprendente si se tiene en cuenta la brevedad de las piezas burlescas que se corresponde con su tendencia a reproducir y a enfatizar en clave cómica los momentos culminantes, prescindiendo de cualquier elemento secundario.

La tradición textual de *La renegada de Valladolid* es unitestimonial: de hecho, el texto de la comedia está transmitido exclusivamente por el manuscrito 17192 del que se habló antes. Se trata, sin lugar a duda, de una copia en limpio: es un códice caligráfico, muy cuidado y refinado; la columna de escritura ocupa sistemáticamente la hoja entera con amplio espacio entre una línea y otra; todo ello y el hecho de que el verso pueda exhibirse en un renglón muy extenso hace que el texto sea de fácil lectura. Se aprecia además un particular esmero en la redacción de los encabezamientos, que presentan varios tipos de arabescos. Por lo que se refiere a posibles noticias sobre quién realizó esta transcripción en limpio se consultó la base de datos *Manos teatrales*, en la que se califica al copista como «Persona no identificada», con la sigla de referencia «P 845»¹³.

¹³ Greer, s. v. *La renegada de Valladolid*, enlace: <https://manos.net/manuscripts/bne/17-192-renegada-la-de-valladolid-comedia-burlesca?locale=es> ; fecha de consulta: 15 de octubre de 2020.

Serralta escribe: «el amanuense tenía a la vista un texto que sirvió para la representación o directamente derivado de ella». En realidad, no hay elementos que puedan respaldar la primera afirmación del estudioso, o sea que el copista redactó el códice 17192 dice sacándolo del texto directamente salido de las plumas de los tres ingenios. Ante todo, es muy posible que nunca existiera «un texto que sirvió para la representación» y que cada uno de los dramaturgos entregara a los actores su propio acto sin que se juntara la pieza entera; en segundo lugar, esta hipótesis cobra aún más valor si consideramos el hecho de que el manuscrito transmite, además de la comedia, otros textos vinculados con ella. Se mencionan, a continuación, las piezas presentes en el códice: 1) la *Loa* de Antonio Solís, f.2r; 2) la jornada compuesta por Monteser, f. 13v; 3) el baile entremesado de Juan Vélez de Guevara, f. 37r; 4) la jornada compuesta por Solís, f. 40v; 5) el *Baile entremesado de los hombres deslucidos que se pierden sin saberse cómo ni cómo no*, f. 61r; 6) la jornada compuesta por Silva, f. 66v; 7) el *Entremés de la noche de san Juan, y Juan Rana en el Prado con escribano y al Alguacil [sic]*, de Jerónimo de Cáncer, f. 85r. Por lo tanto, parece muy poco probable que existiera un *zibaldone* compuesto por textos tipológicamente tan distintos y autores diferentes. Parece más probable que a raíz de la representación alguien se preocupase o fuese encargado de reunir cada una de las secciones listadas en un único cuaderno. En realidad, no se puede ni aventurar la extensión de la cadena de textos intermedios de la que el manuscrito 17192 es el último eslabón. Lo que parece incontrovertible es la voluntad de confeccionar, no se sabe cuánto después de la representación, un manuscrito limpio, cuidado y elegante, destinado a ser conservado y a dar cuenta de la memorable celebración que tuvo lugar el día de san Juan de 1655 en el Buen Retiro.

Lo extraordinario de este texto reside no solo en el hecho de ser el testimonio de dicha fiesta real en todas sus articulaciones dramáticas, sino en el hecho de que también otorga otra valiosa información: al lado de las listas de los personajes de la loa, de la comedia, de los en-

tremeses colocados entre un acto y el otro y del que remata la representación, aparece el reparto completo de los actores y actrices que desempeñaron los varios papeles¹⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVITI, Roberta (2018): «Moreto colaborador», en *Escribir entre amigos: Agustín Moreto y el Teatro Barroco*, ed. M. L. Lobato (Madrid, Ayuntamiento de Madrid), 112-140.
- (2006): *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, intr. F. Antonucci, Firenze, Alinea Editrice.
- «La renegada de Valladolid, comedia burlesca de Francisco Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva: tiempo, espacio y puesta en escena», *Critición*, CXLIV: 111-135, en prensa.
- ANÓNIMO (1994): *La ventura sin buscarla. Comedia burlesca parodia de Lope de Vega*, ed. Griso / I. Arellano, Pamplona, Eunsa.
- (1926): *Comedia nueva en chanza. El comendador de Ocaña: parodia anónima del siglo XVII*, ed. M. Artigas Fernando, Santander, Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo.
- ARATA, Stefano (2002): «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en S. Arata, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata, M. del V. Ojeda (Pisa, ETS, «Biblioteca di Studi Ispanici», 4), 191-209.
- ARELLANO, Ignacio (2005): «La escenificación de la comedia burlesca», en *Escenografía y escenificación del Siglo de Oro*, eds. M. González Dengra y R. Pérez Castilla (Granada, Universidad de Granada), 7-56.
- BACCI, Mina (1963): «Lettere inedite di Baccio del Bianco», *Paragone*, CLVII: 68-77.
- BARRIONUEVO DE PERALTA, Jerónimo de (1996): *Avisos del Madrid de los Austrias*, ed. J. M.² Díez Borque, Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid.
- BORREGO GUTIÉRREZ, E. y BERMÚDEZ GÓRNEZ, J. (1998): «La comedia burlesca o el enredo verbal», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas*

¹⁴ Otros detalles. más abundantes y pormenorizados sobre la puesta en escena de la fiesta teatral elaborada alrededor de la pieza redactada por Monteser, Solís y Silva se encuentran en Alviti [en prensa].

- de teatro clásico (1997), *Almagro*, 8, 9 y 10, de julio, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro), 285-304.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1979): *Céfalo y Pocris*, ed. A. Navarro González, Salamanca, Almar.
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de (2000): *La muerte de Valdovinos*, ed. Seminario de Estudios Teatrales / J. Huerta Calvo, número monográfico de *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, XXV: 101-164.
- CRESPO MATELLÁN, Salvador (1979): *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- HOLGUERAS PECHARROMÁN, Dolores (1999): «La comedia burlesca y el Carnaval», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, número monográfico: *Teatro y Carnaval*, ed. J. Huerta Calvo, XII: 131-44.
- ___ (1989): «La comedia burlesca: estado actual de la investigación», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, VIII, 2: 467-80.
- HUERTA CALVO, Javier (1998): «Reyes de Carnaval (sobre el personaje del rey en la comedia burlesca)», en *Cuadernos de Teatro Clásico*, número monográfico: *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, ed. J.M. Díez Borque, X: 269-95.
- ___ (1994): «Manuel de Pina y la literatura burlesca de los sefardíes», en *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del Siglo de Oro*, ed. F. Díaz Esteban (Madrid, Letranúmero), 215-28.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (2012): «La comedia burlesca del Siglo de Oro (“...Que aquesta variedad deleita mucho”)», en *Tragique et comique liés, dans le théâtre, de l'Antiquité à nos jours (du texte à la mise en scene)*. (*Actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en avril 2012*), eds. M. Torres y A. Fery, con la colaboración de S. Moncó Taracena y D. Lecler, Publications numérique du CÉRÉdI, 7. <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-comedia-burlesca-del-siglo-de.html> [30-10-2021].
- ___ (1994): «Procedimientos cómicos en la comedia burlesca», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (Kassel, Edition Reichenberger), 89-113.
- ___ (1987): «De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*», en *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Véga* (Madrid, Cátedra), 123-40.
- ___ (1982): «*El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós, y la comedia burlesca del siglo XVII», *Revista de Literatura*, LXXXVII: 5-23.
- ___ (1977): «La comedia burlesca en el siglo XVII, *Las Mocedades del Cid*, de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, XXV-XXVI: 131-146.

- GARCÍA VALDÉS, C. C. (1991): «Estudio Preliminar», en *De la tragicomedia a la comedia burlesca. «El caballero de Olmedo»*, ed. C. C. García Valdés (Pamplona, Eunsa, «Anejos de Rilce», 6): 9-77.
- ___ (1987): «*El cerco de Tagarete*, una comedia burlesca de F. Bernardo de Quirós», *Criticón*, XXXVII: 77-115.
- GREER, Margaret, *Manos teatrales. Bases de datos de manuscritos teatrales*. <http://manosteatrales.org/> [15-12-2021].
- JULIÁ MARTÍNEZ, Edoardo (1929): «Rectificaciones bibliográficas: *La renegada de Valladolid*», *Boletín de la Real Academia Española*, XVI: 672-679.
- KENNEDY, Ruth Lee (1973): «*La renegada de Valladolid*», *Romanic Review*, XXXVIII: 122-134.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2001a): «De Calderón a Lanini Sagredo: la parodia burlesca de *Darlo todo y no dar nada*», en *Calderón: innovación y legado. Actas selectas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, eds. I. Arellano y G. Vega García-Luengos (New York, Peter Lang), 245-259.
- ___ (2001b): «Comicidad y parodia en la comedia burlesca del Siglo de Oro: *El Hamete de Toledo*, de tres ingenios», en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, ed. C. Strosetzki (Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert), 881-891.
- ___ (1999a): «*Don Quijote de la Mancha, resucitado en Italia*, comedia de magia burlesca», *Anales cervantinos* XXXV: 309-23.
- ___ (1999b): «Modalidades de la jocosidad disparatada en la comedia burlesca del Siglo de Oro: *Los siete infantes de Lara*», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. F. Lopez, J. Pérez, N. Salomon, M. Chevalier (Málaga-Granada, Editorial Algazara-Ayuntamiento de Santa Fe-Diputación Provincial de Granada), 491-512.
- ___ (1998): «Introducción» a ANÓMINO, *El rey don Alfonso, el de la mano horadada*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro* (Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert), I, 9-83.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, DIAMANTE, Juan Bautista y VÉLEZ DE GUEVARA, Juan (1982): *El hidalgo de la Mancha*, ed. M. García Martín, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca
- MONTESER, Francisco de, SOLÍS, Antonio de y SILVA, Diego de (2002): *La renegada de Valladolid*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. F. Serralta (Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert), III, 175-291.

- ___ (1986): *Une tradition littéraire: «La renegada de Valladolid»: étude et édition critique de la comedia burlesque de Monteses, Solís et Silva*, en F. Serralta, tesis doctoral inédita, Facultad de Letras de la Université de Toulouse.
- ___ *La renegada de Valladolid*, Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 17912. *Biblioteca Digital Hispánica*. <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?s-howYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=renegada+de+valladolid&languageView=es&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3> [27-12-2021];
- MORELL MONTADO, Carme (1987): «La comedia burlesca del siglo XVII: la otra cara de la comedia nueva», *Caligrama*, III: 53-71.
- MOUNE, R (1980): «El caballero de Olmedo de F. A. de Monteses, comedia burlesca y parodia», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'or, Actes du IIIe Colloque du GESTE (Toulouse, 31 janvier-2 février 1980)*, ed. Colloque du Groupe d'études sur le théâtre espagnol (Paris, Éditions du CNRS), 83-92.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1984): «Lo plebeyo y lo grotesco: *Céfalo y Pocris*», en *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, ed. A. Navarro González (Kassel / Salamanca, Edition Reichenberger / Ediciones Universidad de Salamanca), 140-70.
- PASCUAL BONIS, María Teresa (1998): «Puesta en escena y recepción de la comedia burlesca: *El caballero de Olmedo* de F. A. de Monteses», en *Actas del W Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (Alcalá, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares), II, 1145-57.
- PAZ Y MELIA (1934): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1 / Blass, S. A. Tipográfica, I.
- PEDROSA, José Manuel (2013): «*La renegada de Valladolid*. Romances, canciones y fábulas», *Etiópicas*, IX: 212-260.
- QUIRÓS, Francisco Bernardo de (1987): «*El cerco de Tagarete*, comedia burlesca de Francisco Bernardo de Quirós», ed. C. C. García Valdés, *Criticón*, XXXVII: 77-115.
- ___ (1984): *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós y aventuras de don Fruela*, ed. C.C. García Valdés (Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C.), 324-384.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de (1685): *Historia genealógica de la Casa de Silva*, Madrid, Melchor Álvarez y Mateo de Llanos, II.
- SERRALTA, Frédéric (2002): «Introducción» a *La renegada de Valladolid*, ed. Frédéric Serralta, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro* (Pamplona-Ma-

- drid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Ver-vuert), III, 175-192.
- ___ (1980): «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'or, Actes du IIIe Colloque du GESTE (Toulouse, 31 janvier-2 février 1980)*, ed. Colloque du Groupe d'études sur le théâtre espagnol (Paris, Éditions du CNRS), 99-114.
- ___ (1976): «Comedia de disparates», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CC-CXI:450-451.
- ___ (1970): «*La renegada de Valladolid*». *Trayectoria dramática de un tema popular*, Toulouse, Franche-Iberie Recherche («Études et Documents», 2).
- ___ (1968): *Une tradition littéraire: «La renegada de Valladolid»: étude et édition critique de la comedia burlesque de Monteser, Solís et Silva*, tesis doctoral inédita, Facultad de Letras de la Université de Toulouse.
- ___ (1968): «Nueva biografía de Antonio de Solís», *Criticón*, CCCIV: 51-57.
- SCHOLBERG, Keneth R. (1967): «Manuel de Pina y *La mayor hazaña de Carlos VI*», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXII: 60-80.
- TORRÉS NAHARRO, Bartolomé de (2018): «Dedicatoria» de la *Propalladia*, en «La poesía espiritual de Torres Naharro y su implementación didáctica performativa: análisis interdisciplinar entre la investigación y la creatividad estética», F.J. Escobar, *Revista de Estudios Extremeños*, número extraordinario: *Bartolomé de Torres Naharro en los orígenes del teatro español*, LXXIV: 55-67.
- VALLADARES, Rafael, ed., (2016): *El mundo de un valido. Don Luis de Haro*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- VEGA, Lope de y MONTESER, Francisco de (1991): *De la tragicomedia a la comedia burlesca. «El caballero de Olmedo»*, ed. C. C. García Valdés, Pamplona, Eunsa.
- VITSE, Marc (1981): «Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una conclusión», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire et société dans le théâtre espagnol du Siècle d'or, Actes du IIIe Colloque du GESTE (Toulouse, 31 janvier-2 février 1980)*, ed. Colloque du Groupe d'études sur le théâtre espagnole (Paris, Éditions du CNRS), 213-219.

EL ÉXITO DE UNA FIESTA CORTESANA: EL ESPACIO DE FICCIÓN Y SU MATERIALIZACIÓN ESCÉNICA EN LA FÁBULA DE *PICO Y CANENTE*¹

The Success of a Courtly Banquet: the Space
of Fiction and its Stage Materialization in the Fable
of *Pico y Canente*

DELIA GAVELA

Universidad de La Rioja

delia.gavela@unirioja.es

ORCID ID: 0000-0001-6252-6014

Recibido: 31-12-2021

Aceptado: 08-04-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.286>

RESUMEN

Pico y Canente es una comedia mitológica, incluida en la *Fiesta que la serenísima Infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reina*, en 1656 en el Salón de Reinos y más tarde en el Coliseo del Buen Retiro. Relata una fábula un tanto atípica, por tener su origen en el folclore latino prerromano, pero se inscribe plenamente en los códigos del género. En el presente trabajo se

ABSTRACT

Pico y Canente is a mythological comedy, included in the *Fiesta que la serenísima Infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reina*, in 1656 in the Salón de Reinos and after in the Coliseo of the Buen Retiro. It tells a somewhat atypical fable, having its origin in pre-Roman Latin folklore, but it is fully inscribed in the codes of the genre. The present work aims to analyze the

¹ Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00; así como del proyecto *Dhumar II: From Middle To Golden Age: Translation and Tradition*, con financiación de la Junta de Andalucía y referencia PY20.

pretende analizar la utilización del espacio en todas sus dimensiones —de ficción, escénico y espectacular— por parte de los diferentes agentes que hicieron posible la representación de esta obra: desde la elección y articulación realizada por los dramaturgos para contextualizar la acción, pasando por los lugares transitados por los actores en las diferentes escenas o los espacios diseñados por el escenógrafo y materializados mediante la tramoya y el trabajo actoral, hasta llegar a la ilusión espacial conseguida en la imaginación de los espectadores, para conformar el significante y el significado de un signo teatral exitoso.

PALABRAS CLAVE: *Pico y Canente*; espacio escénico; escenografía; fiesta cortesana.

use of space in all its dimensions —fictional, scenic and spectacular— by the different agents that made the representation of this work possible: from the choice and articulation made by the playwrights to contextualize the action, passing through the places traveled by the actors in the different scenes or the spaces designed by the set designer and materialized through the stage and the acting work, until reaching the spatial illusion achieved in the imagination of the spectators, to form the signifier and the meaning of a successful theatrical sign that we intend to unravel.

KEY WORDS: *Pico y Canente*; Scenic Space; Scenography; Court Party.

LA COMEDIA a la que voy a referirme está incluida en la *Fiesta que la serenísima Infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reina, Nuestra Señora Doña Mariana de Austria: ejecutose en el Salón del Palacio de el Buen Retiro y después en su Coliseo* en 1656². La celebración habría sido organizada con motivo de la recuperación de la reina, tras el parto de la infanta María Ambrosia, nacida el 5 de diciembre de 1655 y fallecida pocos días después.

Los autores de la obra son Rodrigo Dávila Ponce de León y Luis de Ulloa y Pereira, poeta cortesano poco conocido el primero y mejor relacionado y estudiado el segundo, ya que fue preceptor de Juan José de Austria y autor de varios poemas bien valorados por los contemporáneos y por la crítica, así como de obras en prosa y de cinco comedias atribuidas. Los entremeses, la loa y el sarao que completan la fiesta son de Antonio de Solís.

Pico y Canente es una comedia mitológica que relata una fábula un tanto atípica, por tener su origen en el folclore latino prerromano y no

² Para las citas, utilizaré el ejemplar T 55323-29, conservado en la BNE.

en la mitología griega, como era más habitual. Los protagonistas son Pico, rey del Lacio e hijo de Esterces o, según algunas fuentes, de Saturno, a quien, tal como recoge la tradición, Circe habría transformado primero en jabalí y luego en pájaro carpintero por haberla rechazado reiteradamente y haber preferido seguir con su esposa Canente. Esta ninfa, que personifica el canto, habría vagado durante días en busca de Pico y desesperada por su ausencia habría cantado por última vez para después disolverse en el aire a orillas del Tíber.

Con estos materiales contaban los autores de la comedia para construir una pieza cortesana que fuera del agrado de la familia real y del público en general que acudía a las representaciones en el Coliseo. La obra recoge los elementos esenciales del mito, pero introduce nuevos personajes, entre los que destaca el mago Archimidonte, ayo del Príncipe Laurente —que no rey, como en el mito—, quien le ayudará contra Circe. También aparecen los criados Bato, Polinio, Fileno y Clavela, que incorporan una, poco cohesionada, historia amorosa secundaria, y otros personajes mitológicos, dioses y ninfas, que aumentan la espectacularidad. El argumento se desarrolla entre las vicisitudes amorosas del trío protagonista y los efectos de la magia de Circe y Archimidonte. El desenlace difiere completamente del mito, puesto que Pico y Canente recuperan finalmente su forma humana, para desesperación de Circe³.

La obra tiene numerosos aspectos de interés y, sin duda, la utilización del espacio y su significado es uno de ellos. Para entender cómo fue gestionado por los diferentes agentes que hicieron posible la representación de esta obra es necesario analizarlo en todas sus dimensiones: la elección realizada por los dramaturgos para contextualizar la acción, el lugar o lugares transitados por los actores en las diferentes

³ Dadas las peculiaridades del mito, resulta de especial interés la revisión de las fuentes y de la tradición utilizada por los autores, así como las modificaciones introducidas por estos para adaptarlo a los gustos de la época. Puede verse un análisis de estos aspectos en Gavela y Martínez [2020].

escenas, los espacios diseñados por el escenógrafo y materializados mediante la tramoya y el trabajo actoral, o incluso la ilusión espacial conseguida en la imaginación de los espectadores, son aspectos que conforman el significante y el significado del signo teatral que pretendemos desentrañar.

EL ESPACIO DE FICCIÓN Y SU SIGNIFICADO

Comenzaré analizando el espacio de ficción en el que se desarrolla la acción, aunque desembocaré inevitablemente en el espacio escénico, «lugar desde el cual un actor puede representar o desde el cual otro signo puede ser fuente de comunicación teatral», según Rubiera [2005: 88] para lo cual comienzo mostrando una tabla-resumen que recoge los cuadros en los que he dividido las jornadas:

ACTO 1

Cuadro	Espacio de la ficción	Espacio referenciado
1º	<i>Bosque / Monte de Diana</i>	Templo de Diana
2º	Monte	Templo de Diana
3º	Monte misterioso	

ACTO 2

Cuadro	Espacio de la ficción	Espacio referenciado
1º	Este sitio [Monte de Diana] Selva prodigiosa <i>Jardín</i> <i>Sala bien adornada</i>	Templo de Diana
2º	<i>Librería de Archimidonte</i> <i>Bufete</i> <i>Bosque de Diana / «Jardín»</i>	<i>Jardín</i>

ACTO 3

Cuadro	Espacio de la ficción	Espacio referenciado
1º	<i>Bosque de Diana</i>	
2º	[Monte]	

El texto en cursiva corresponde a las acotaciones, mientras que los datos que están en redonda han sido recuperados de las didascalias implícitas en los parlamentos de los personajes. Aparecen entre corchetes las hipótesis para aquellos cuadros en los que no había ninguna alusión al espacio. Por último, he llamado espacio referenciado a aquel que mencionan los personajes, pero que no ocupan físicamente en ese momento⁴.

Como se puede observar a simple vista, una buena parte de la información se deduce a partir de los parlamentos de los personajes, respondiendo a la habitual imprecisión de las acotaciones en lo relativo al espacio de la acción en la comedia áurea, aunque, como luego comentaré, en esta obra hay otros aspectos de la representación en los que los dramaturgos son curiosamente muy explícitos y detallistas.

Se percibe además una cierta vaguedad terminológica que abunda en la idea de que los autores no estaban preocupados por responder a una designación exacta. De ahí que aparezcan indistintamente las denominaciones de monte, bosque o selva para ese espacio que de alguna forma es el feudo de la diosa Diana, a cuyo séquito pertenece la ninfa Canente, y que tiene su reducto más sagrado en el templo, el cual, no obstante, aparece solo referenciado. A ese espacio implora metonímicamente el protagonista buscando ayuda de la diosa («llegue

⁴ Este tipo de espacios han sido tratados por diferentes autores, siguiendo distintas perspectivas (véase Rubiera [2005: 94], García Barrientos [2001: 135 y ss.] y denominaciones, como diegéticos o ausentes. He preferido no emplear ninguna de estas denominaciones, pues se confiere a estas una distancia espacial, temporal y estilística, relativa a sucesos pasados, narrados con gran carga retórica, que aquí no se da.

mi voz a tu templo», [f. 6]); es allí donde ha quedado subyugado por los encantos de Canente, según cuenta el propio Laurente a Archimodonte y según bromea otra ninfa:

FLORA. En el templo de Diana
 le vimos esta mañana
 y no estaba muy de paso:
 cuando cantaba Canente,
 tan elevado le vi
 que quizá no ha vuelto en sí. [f. 7]

Parece haber también una imprecisión, en el segundo cuadro del segundo acto, entre bosque y jardín, cuando Archimodonte dice trasladar a los personajes por arte de magia al «jardín»:

ARCHIMODONTE. [...] Y porque veas que ya
 a tus intentos ocurro,
 con la fuerza de mi ciencia
 en un instante, en un punto,
 de *tu palacio, al jardín*⁵
 de Diana te reduzgo. [f. 19]

Cuando en realidad aparecen en el bosque, ya que poco después precisa Laurente: «Príncipe: [...] acercarme al jardín quiero, / por ver si en él [...]» [f. 19].

Me detengo en este detalle, ya que los mencionados espacios eran dramática y referencialmente algo distintos, pues respondían ya en esta época a una tácita lexicalización y función simbólica, presente en otras obras mitológicas, que ha sido objeto de atención por parte de la crítica. Es conocida la abundante bibliografía sobre el jardín en la comedia barroca⁶. Suárez Miramón destaca cómo el teatro había recoge-

⁵ Los subrayados en los poemas son de la autora.

⁶ Véanse Lara Garrido [1983 y 2000], Suarez Miramón [2006 y 2016], Lobato [2007], Alvarado [2010], Rull [2011], Zugasti [2011], Vara López, [2014], Rodríguez Romera [2015 y 2016], entre otros.

do las múltiples «sugerencias, visualizaciones y elementos simbólicos complejos que la tradición arquitectónica, literaria y la fiesta habían aportado al jardín» [2016: 1737]. Señala, además, entre otras funciones simbólicas, las de mostrar la belleza y el dolor -por lo que ofrece de peligro- del espacio femenino, pero también la de representar un lugar de encierro o un espacio de diversión y reflexión recuperado de la tradición neoplatónica del Renacimiento. Según otras estudiosas, como Lobato [2007: 205 y ss.], el jardín tendría entre sus funciones las de conformarse como un *hortus conclusus* que sirve para el refugio femenino, al tiempo que representaría un espacio de confusión que propicie los encuentros amorosos. Alvarado considera «la relación del jardín con la mujer, más que como una función [...] una característica, pues el jardín es un espacio esencialmente femenino, que se contrapone además al abierto, que es fundamentalmente masculino» [2010]. Rodríguez Romera [2015: 23-24] sintetiza las propuestas anteriores, caracterizando el jardín como un *locus amoenus* seguro, vinculado a la intimidad femenina y a la salvaguarda del honor, con una naturaleza domesticada por la capacidad artística del hombre y favorable para el desarrollo del amor, en su vertiente armónica, pero también conflictiva y fruto del enredo. Ocuparía un lugar próximo al palacio o al templo, como sucede en esta obra, donde Canente busca el refugio y la intimidad del jardín para sosegarse:

CANENTE. [...] y yo al jardín pasaré,
 donde si no entretenida,
 por lo menos divertida
 con la música estaré.
 Con medio tan eficaz,
 intento un breve tratado,
 de treguas con mi cuidado,
 que no puede ser de paz. [f. 15v.]

La concepción de este lugar como un contexto privativo se pone de manifiesto cuando Circe pide permiso para acceder a él: «En este jardín,

señora, / entro con vuestra licencia» [f. 15v], precisamente para romper el aislamiento de la ninfa e incrementar su zozobra despertando sus celos mediante el engaño. La violación de un espacio prohibido se hace aún más patente con la irrupción de Clavela unos versos después, quien disfrazada de hombre viene a completar el enredo. Dice Canente:

CANENTE. ¡Qué confusión!
Apenas la turbación,
y sobresalto resisto.
¿Qué hombre es este? ¡Santo cielo!
¿Cómo pudo entrar aquí? [f. 16]

Y se reafirma, una vez más, con el comentario del Príncipe, que se suma a la fiesta:

PRÍNCIPE. ¡Cielos!, ¿qué es esto que veo?;
¿un hombre aquí? ¡Gran novedad!
Podéis decir la verdad
ojos, pero no lo creo. [f. 16]

Se superponen, por tanto, los valores referenciales y simbólicos del jardín como ámbito privado de reflexión y sosiego, tal como señalaba antes, que se corresponden con la esfera más íntima del universo mitológico —si exceptuamos el templo—, pero también como entorno propicio para la confusión y el encuentro, mediante la irrupción de personajes ajenos. A esto viene a sumarse un significado dramático más general, como es el reservado al espacio femenino, que en otros subgéneros es el baluarte del honor y la obediencia, una continuación del espacio interior de la casa —o del templo en esta comedia— y que aquí se ve impregnado del valor sagrado detentado por las ninfas de la diosa, relacionable con la imagen místico-alegórica de la Virgen María, utilizada por los autores renacentistas y barrocos⁷.

⁷ Así lo comenta Lobato, [2007: 206], quien lo vincula con el verso del *Cantar de los Cantares*: «Eres jardín cerrado / fuente sellada».

Utilizando un contraste típicamente barroco, debemos añadir al anterior otro espacio natural, que bien podría identificarse con uno de los enumerados por Aubrun [1968: 64], el de la «montaña con su laberinto de selva donde se encuentran, a mitad de la pendiente, los semidioses y las ninfas que bajan del Olimpo y las ninfas que suben a la Arcadia». Alvarado [2010] destaca que es necesario considerar el jardín «en contraposición con otros espacios», entre los que señala el monte o la selva, que pueden constituir una «especie de continuación del jardín» o una mutación escénica mayor que encuentre correspondencia. Existen, por tanto, en las comedias mitológicas otros espacios «más agrestes, con perspectivas abiertas e integradoras de entornos rendidos a las fuerzas de los elementos, de gran eficacia en las comedias mitológicas», según señala Rodríguez Romera [2014: 23] respecto a las obras de Calderón. En el caso de *Pico y Canente*, ese otro espacio cuenta con denominaciones múltiples: «monte» o «bosque de Diana», «monte misterioso», «selva prodigiosa»⁸. En él que se desarrolla la mayor parte de la obra y constituye un entorno menos controlado, más asilvestrado, efectivamente idóneo para fenómenos diversos, para el tránsito libre de los personajes y, por tanto, útil para el devenir de los virajes de la trama.

A pesar de estar en los feudos de Diana, es Circe quien lo preside (incluso el Príncipe confunde a la hechicera con la Diosa, al comienzo), ya que en él se producen todas sus intervenciones, acompañadas de alteraciones en la naturaleza. Desde su llegada se hace patente su poder:

POLINIO. Todo el aire se embaraza
 con tal rumor que parece
 que alguna esfera se rasga. [f. 4v]

⁸ Señala Lara Garrido [1983: 944-945] cómo el público fue capaz de distinguir y mostrar sus preferencias en el acto III de *Hado y Marfisa*, cuando se hizo desaparecer un «teatro de arboledas y montañas» y la mutación mostró de nuevo un jardín que fue recibido «la segunda vez con tanta admiración como la primera». Esta reacción de los espectadores indica que se trataba de una alternancia habitual e identificable que diferencia los dos entornos señalados.

A continuación, Circe genera una tempestad para poder hablar a solas con el Príncipe:

- PRÍNCIPE. El cielo se viene abajo
[...]
FILENO. Los temblores de la tierra
muestran que, por asolarla,
los ejes del firmamento
se rompen o se desatan. [f. 5]

En este mismo espacio pone en práctica su magia: envía a un león que ataque al príncipe y a Canente; hace desaparecer a su sirvienta, Clavela, para que no sea agredida por Laurente; deja al gracioso sepultado bajo una peña y lo libera después; oscurece la «selva» al amanecer y le retorna la luz más tarde; consigue que Clavela cante con la voz de Canente y, en este mismo lugar, lleva a cabo la transformación del Príncipe en pájaro.

A lo anterior se suman las escenas de caza que propician el arranque de la obra y la intervención fantástica de Cupido, generando una ilusión, en la que *«ha de aparecer a lo lejos una sala bien adornada, y en ella se han de ver al Príncipe y Canente asidos de las manos»* [17v].

Cumple, por tanto, las funciones que le da Rodríguez Romera en las obras calderonianas: «lugar para lo maravilloso, algo propio de las novelas de caballerías, como espacio aciago [...] y como lugar para la persecución y la caza. Junto a ello el monte y el bosque son fuente de excusas argumentales, para iniciar el argumento mitológico» [2014: 330]. Constituye, además, el círculo concéntrico más externo de la gradación simbólica establecida desde el espacio más sagrado y seguro, el templo, pasando por el jardín, contexto privado de las ninfas que, no obstante, es vulnerado por Circe para arruinar el amor de los protagonistas, y culmina en este monte o bosque, expuesto a cualquier contingencia.

La existencia de este patrón espacial en las comedias de un determinado género podía no tener un origen exclusivamente textual -fuentes clásicas o contemporáneas- sino que en un espectáculo tan global en

el que lo visual tenía gran importancia, las ilustraciones y obras pictóricas sobre el mito constituían una fuente de inspiración⁹. Las imágenes que podían circular en la época de redacción de la pieza sobre este mito, alguna de las cuales reproduzco más abajo, muestran un tipo de representación que retrata a los protagonistas en espacios exteriores similares a los que acabo de referir: bosques asilvestrados presididos por Circe en plena actuación, provocando la transformación de Pico, o entornos más domesticados, con alguna arquitectura de fondo, que podía ser el trasunto del templo. En estas representaciones el protagonismo suele ser de la hechicera y, en segunda instancia de Pico, mientras que la figura de Canente apenas se retrata, por lo que su espacio más idiosincrásico, el jardín, no está presente.



Fig. 1: Benvenuto Tisi da Garofalo (1481-1559). *Circe transforma a Pico*. Galería Nacional de Arte Antiguo de Roma.

⁹ Sobre las Metamorfosis de Ovidio, fuente de inspiración de numerosas comedias mitológicas, realizó Antonio Tempesta (Florencia, 1555-Roma, 1630) una serie de ciento cincuenta grabados en 1606, en los que se pueden observar espacios exteriores similares a los comentados y elementos visuales (carros, dragones, arquitecturas) que tienen mucho que ver con las escenografías barrocas. A esta serie pertenece la transformación de Canente que reproducimos aquí (ilustración 4). Puede verse una recopilación de estos grabados en https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Antonio_Tempesta_-_Metamorphoses_of_Ovid#/media/File:The_Immortalization_of_Hercules.jpg.



Fig. 2: Maestro Giorgio Andreoli, Pico, Circe e Carente, 1528. Museo Cívico de Gubbio.



Fig. 3: Johann Wilhelm Baur. Series: Ovid's Metamorphoses. British Museum, 1641¹⁰.

¹⁰ La descripción incluida en la ficha del museo es la siguiente: «Circe transforms Picus into a woodpecker; in the interior of a cave, Picus stands, legs apart, arms outstretched, his head resembles a woodpecker; a spear is propped against his left shoulder,



Fig. 4: Antonio Tempesta. *Canens en busca de Pícus o Canens nominado a Uxor Píci en auram mutatur*. Fondo del Condado de Los Ángeles (65.37.220).

Aunque no se pueda afirmar que estas imágenes en concreto constituyeron la inspiración directa de Ulloa y Dávila, sí formaban parte del imaginario colectivo en el que también estaban inmersos los espectadores y el escenógrafo Baccio del Bianco, cuando hizo la adaptación del texto al ámbito escénico, que comentaré más adelante.

Antes, queda por explicar un espacio interior, extraño en las obras mitológicas, cuya excentricidad va acorde con el personaje que lo preside: se trata de la biblioteca y el «bufete» de Archimidonte, el mago que ayuda al Príncipe frente a los ataques de Circe. Este personaje no apa-

three circles have been drawn around him, the remnants of a spell lying on the ground at the right, including a bone, symbols, herbs and spell book; to his right, enveloped in clouds, Circe points a wand at him in anger, singing magic charms; beyond, at left, the entrance of the cave, leading to trees outside. 1641» [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2AA-a-31-135].

rece en ninguna de las fuentes del mito, por lo que es una creación original de los autores, quienes elaboran para él un espacio propio, o mejor dos, utilizando los bastidores con los que contaba el Coliseo del Buen Retiro para mostrar «una librería de estantes de libros dorados», [f. 17v] y, en segunda instancia, «otra perspectiva de librería» [f. 18], que se ha de abrir tras una puerta «en lo interior del teatro» [f. 18], tras el anuncio de un personaje: «Mas parece que abrir quiere / su retrete» [f. 18], dice Fileno.

Este arranque del segundo cuadro de la jornada dos, coincide con el cambio de dramaturgo, ya que el testimonio utilizado incluye la siguiente anotación, como una acotación más: «Hasta aquí es de don Luis de Ulloa» [f. 17v]. Más allá de situar al mago en su estudio, rodeado de sus «instrumentos», resulta difícil explicar desde un punto de vista argumental por qué Rodrigo Dávila, el comediógrafo que coge el relevo en este punto, decide incluir una escena interior, atípica como decíamos en el teatro mitológico, si no es para aportar un elemento escenográfico sorprendente, del que él mismo se siente orgulloso, pues dice en la acotación que fue «la mutación más nueva y de mejor vista» [f. 17v]. Pero no contento con ello, Dávila añade en este cuadro una aparición fantástica momentánea, protagonizada por Plutón que se hace presente, invocado por Arquimidonte, con sus insignias al abrirse «una boca en lo interior del teatro» [f. 18]. Parece que a Dávila le faltaba tiempo para poner en marcha la mayor cantidad de tramoya posible en un solo cuadro.

EL ESPACIO ESCÉNICO

Como vemos, el vínculo entre espacio y escenografía es estrecho, por lo que no me ha quedado más remedio que aludir al espacio escénico en el epígrafe anterior, aunque es en el siguiente recurso dramático donde se impone el análisis de su utilización para explicar otro aspecto espacial interesante en la comedia.

Como puede verse en la tabla-resumen del segundo acto mostrada más arriba, en los dos cuadros que integran esta jornada existe multi-

plicidad de espacios; lo que parece ir en contra de uno de los principios básicos de la división interna de los actos. Esta aparente contradicción se explica gracias a un recurso habitual de la comedia barroca, especialmente frecuente en las obras mitológicas, como es el «espacio itinerante», definido por el profesor Rubiera, como «un espacio dinámico de transición entre dos espacios dramáticos» [2005: 107]. Contamos, además, gracias a este investigador, con un repertorio de técnicas para hacerlo viable [2005: 109], de las que Ulloa y Dávila se sirven a placer.

Si descartamos la ruptura de cuadro, que según mi parecer aquí no se produce, Ulloa emplea en primer lugar el recurso de hacer salir a Canente e inmediatamente hacerla aparecer de nuevo en escena, previa transformación del escenario: «*Múdase el teatro en forma de jardín y aparece Canente cantando*» [f. 15v], nos informa la acotación. Previamente a esto, la ninfa ha empleado otra de las técnicas mencionadas por Rubiera, como es anunciar en el último parlamento anterior el lugar al que se dirige y la acción que llevará a cabo en él:

CANENTE. ...y yo *al jardín pasaré,*
donde si no entretenida,
por lo menos divertida
con la música estaré. [f. 15v]

En el segundo cuadro, Dávila utiliza una estrategia calcada de la anterior y explicada con pormenores en la acotación: «*Éntranse por un lado del teatro, y múdase la librería en el bosque de Diana, y salen todos por la otra parte sin cesar la representación*» [f. 19], y anunciada por el personaje que la hace posible gracias a su magia:

ARCHIMODONTE. [...] Y porque veas que ya
a tus intentos ocurro,
con la fuerza de mi ciencia
en un instante, en un punto
de tu palacio, al jardín
de Diana te reduzgo [f. 19]

Esta utilización del espacio itinerante proporciona continuidad en la acción y dinamismo, que son las principales finalidades de este recurso, a las que las peculiaridades del género mitológico y de la fiesta suman dos funciones más: resaltar la transición entre el parlamento hablado y el cantado de la ninfa, es decir enmarcar el pasaje musical, e introducir un nuevo elemento fantástico, con la relocalización de los personajes.

Pero no contentos con esta muestra simétrica de espacios itinerantes, los dramaturgos parecen ponerse de acuerdo también en incorporar lo que podría ser una versión «muda» de otro de los recursos espaciales prototípicos de la comedia barroca: la subescena simultánea. En el primer caso Ulloa, de la mano de Cupido, muestra a una resentida Circe: «*a lo lejos una sala bien adornada, y en ella se han ver al Príncipe y Canente asidos de las manos*» [f. 17v]. La hechicera tras un parlamento colérico, durante el cual suponemos a los personajes de la ilusión disfrutando del espacio ilusorio compartido, intenta arremeter contra ellos; momento en el que todos desaparecen. Por su parte, Dávila, en el cuadro siguiente vuelve a utilizar la profundidad del escenario del Coliseo: «*Ábrese una puerta en lo interior del Teatro y vese otra perspectiva de librería, y en ella Archimidonte sentado, delante un bufete con globos y instrumentos matemáticos*» [f. 18], situación que aprovecha el personaje que estaba hablando en escena para darle el pie al mago y quedarse «al paño» observando:

FILENO. Mas parece que abrir quiere
su retrete, retirado
solicita mi cuidado
ver lo que su ciencia adquiere [f. 18]

Este uso intensivo del espacio escénico se completa con la utilización de los espacios ocultos o espacios latentes, según la terminología de García Barrientos [2003: 135 y ss.], en los que se van a desarrollar breves escenas en diferentes momentos de la obra. El arranque, sin ir más lejos, se produce de esa manera: Archimidonte comenta «dentro»,

es decir fuera del campo visual de los espectadores, la maestría con la que el Príncipe ha cazado un jabalí y salen a escena continuando con el diálogo¹¹. Si una de las funciones de este recurso era poder desarrollar escenas que resultan difíciles de representar, más partido aún que a esta inicial le saca Ulloa a otra similar con la que concluye el acto, en la que de nuevo el príncipe se enfrenta a un animal salvaje, en este caso un león, para defender a Canente, pero tras anunciarlo lo hace en el espacio oculto, mientras la ninfa permanece en escena narrando lo que ve, en un ejemplo de ticoscopia¹²:

Dentro voces: «guarda el león, guarda, guarda».

CANENTE. ¡Cielos!, ¿qué tengo de hacer?
¿Adónde estaré escondida?

Dentro se sigan las voces entre dos.

1: Guarda su furia mortal
que ya se viene acercando.

CANENTE. De turbada estoy temblando.

DENTRO. No he visto fiereza igual.

PRÍNCIPE. No tengas ningún temor,
que yo le salgo a encontrar,
porque te quiero excusar
el peligro y el horror.

Sale a recibir al León y dice dentro

PRÍNCIPE. Defiéndete, bruto, más
de la fuerza de mis brazos,
que siento hacerte pedazos
por la ocasión que me das
de tan generoso empleo.

¹¹ Las escenas de caza son frecuentes en las comedias mitológicas. En el caso de las calderonianas, Rodríguez Romera [2015: 328] señala su inclusión en *Celos aun del aire matan, La púrpura de la rosa, La fiera, el rayo y la piedra y Eco y Narciso*.

¹² A estas escenas, que abundan en las comedias mitológicas calderonianas, Rodríguez Romera [2015: 29] las llama «subescenas de transición al espacio patente o latente», según se inicien fuera de escena y continúen a la vista o viceversa.

CANENTE. No he visto tan gran valor
 el cielo te dé favor.
 [...]

*Canente, mirando siempre a la parte por
 donde salió el Príncipe [f. 11]*

Pero todavía hay una tercera ocasión en la que el uso de este espacio oculto resuelve un problema escenográfico difícil, el de la transformación del protagonista, quien «*Comienza a hacer con las manos y el cuerpo acciones de volar como pájaro*» [f. 27] y termina su parlamento «dentro», inmediatamente antes de que suelten «un pájaro hermoso y grande por el escenario».

Estas escenas, además de solucionar dificultades técnicas, consiguen un efecto de espacio múltiple que enriquece la perspectiva del público, y se completarán con el uso del espacio oculto para que se emita desde allí la música y un parlamento cantado, en el que se resume la situación del protagonista en este punto, por lo que la función de esta música en *off* podría asimilarse a la del coro griego.

EL ESPACIO ESCENOGRÁFICO

Tenemos la suerte de contar con una «memoria de apariencias» de la obra, recogida en una carta que el escenógrafo italiano dirige a Fernando II de Médici, Gran Duque de Toscana, el tres de marzo de 1656, es decir poco después de la representación de la comedia, que tuvo lugar el domingo 20 de febrero, día de Carnestolendas, en el Salón de Reinos del Retiro, para después trasladarse al Coliseo donde la pudo ver el público general.

En la carta mencionada [Bacci, 1963: 68-77], Baccio del Bianco incluye una descripción de las escenografías de *Pico* y *Canente*, por lo que podemos añadir al cuadro inicial el llamado «espacio escénico», al que ya he ido aludiendo, y los «espacios escenográficos»¹³ diseñados para la

¹³ Según Rubiera [2005: 90], a partir de la variedad de espacios escénicos, «el dramaturgo del siglo de oro podría elegir dónde situar a los actores y trataba de represen-

ocasión, en los que distinguen tres tipos de «mutaciones» vinculadas a los lugares mencionados, dos para el monte/bosque y una tercera para el jardín. Incluyo en el siguiente cuadro los comentarios del escenógrafo, seguidos de las acotaciones de los dramaturgos:

Actos y cuadros	Espacio de la ficción	Espacio referenciado	Espacio escénico y escenográfico
A.I: c. 1º, 2º	<i>Bosque / Monte de Diana</i>	Templo de Diana	<p>Dopo questa sinfonia capona mutavasi il teatro <i>del giardino</i> [donde ha transcurrido la loa] <i>in bosco</i> detto di Diana adornato di statue, etc. [Bacci, 1963: 75].</p> <p><i>Ha de estar el teatro en forma de bosque, como para caza mayor y dígan dentro entre dos</i> [f. 3v].</p>
A.I: c. 3º	<i>Monte</i>	<i>Templo de Diana</i>	<p>E questo primo acto si mutava la scena la terza volta et era <i>campo ameno</i> con il <i>tempio</i> di Diana da una parte, dall'altra statue come per adorno della piazza del tempio et il fondo si vedeva Roma nel lontano con el rio Tevere; per l'aria passava in un carro d'oro Venus y Cupido [...] [Bacci, 1963: 75-76] [reutilizado en el A. II, c. 2º y 3º y el A. III].</p> <p><i>Aparécese Venus y Cupido en un globo de nubes</i> [f. 9v].</p>

tar el lugar de la acción con la ayuda de diferentes elementos escenográficos (verbales y no verbales), bien diversos». Entre ellos incluye: el decorado creado mediante la palabra —*decorado verbal*—, el vestuario de los actores, el decorado espectacular, los accesorios escénicos o la música.

Actos y cuadros	Espacio de la ficción	Espacio referenciado	Espacio escénico y escenográfico
A. II: c. 1	<i>Jardín</i>		Mutava la scena in un cortile di fontane, con statue di marmo e quasi <i>giardino</i> [Bacci, 1963: 76].

Nótese que las alusiones locativas del escenógrafo no coinciden exactamente con las del texto y paratexto: la mención de Roma no está en la obra. Parece que el escenógrafo buscaba referentes reales que le fueran cercanos, que resultaran identificables para el público y próximos al argumento de la obra, que como se ha mencionado recreaba un mito latino; mientras que los dramaturgos no vieron necesaria la mención de un espacio real, como era frecuente en la comedia barroca española, más aún tratándose de un género como el mitológico. Por otro lado, Baccio del Bianco introdujo una segunda mutación para el monte, el espacio presidido por Circe, la cual aunque no estaba prevista por los dramaturgos, pues no tiene una acotación que la indique, sí coincide con un cambio de cuadro, pues hay un vacío de escenario y reaparece la hechicera. Esta innovación iba, sin duda, dirigida a dar gusto al público en un teatro de aparato que debía responder a las expectativas con todos los recursos técnicos posibles; pero implica además una visión más «urbanizada» y artística de ese espacio agreste que podía ser el monte misterioso o la selva prodigiosa mencionada por los dramaturgos, pues en ella incluye estatuas, la plaza del templo o la ciudad de fondo.

Desafortunadamente, no conservamos imágenes de estos diseños, pero como señala Flórez Asensio [2004: 155], a quien debemos una selección pormenorizada de los datos conservados sobre la puesta en escena, estas escenografías (monte y el jardín), entre otras, ya habían sido utilizadas por Baccio del Bianco en *Las Fortunas de Andrómeda y Perseo*, «con la que guarda muchas semejanzas» por lo que el jardín podría ser similar al diseñado para aquella ocasión.

Respecto a la escena interior, comentada más arriba, Baccio del Bianco también la recoge en su carta y dice que «a spantato» por la novedad:

Actos y cuadros	Espacio de la ficción	Espacio escénico y escenográfico
A. II, c. 2º	<i>Librería de Archimidonte Bufete</i>	<p>Si mutava la scena in una librería la quale à spantato (ì) [<i>sic</i>] questo cielo d’Ispagna... il suo soffitto era tutto libri dorati con strumenti matematici tutto dorato e platteato [Bacci, 1963: 76].</p> <p><i>Vuélvase los bastidores de una librería de estantes de libros dorados, adornados de figuras de bronce y instrumentos matemáticos, que fue la mutación más nueva y de mejor vista</i> [f. 17v].</p> <p>In questa si apriva il fondo e si vedeva Pluto a sedere alla bocca di un dragone infernale [Bacci, 1963: 76].</p> <p><i>Ábrese una boca en lo interior del Teatro, y aparece Plutón con sus insignias y dice</i> [f. 18].</p>

Además de la reinterpretación de los espacios escénicos, a partir del texto y las acotaciones, materializada por del Bianco en las diferentes mutaciones, sin duda fueron los despliegues escenográficos los que encandilaron al público, sobre todo a las mujeres que «fino dalla mezza notte sono venute per aver buon luogo» [Bacci, 1963: 77], según recogió en su correspondencia el propio escenógrafo. Me refiero a elementos como el carro diseñado para la llegada de Circe, que perseguía un efecto sensorial completo, implicando incluso al olfato, ya que las evoluciones del carro tirado por dos dragones se acompañaron de perfume y confeti arrojados sobre las damas:

In questa sinfonía scena si vedeva aprire le nugole dal fondo e appariva di lontano un carro tirato da due dragoni, sopravi Circe e Pelio e parlando al

batter dell'alle dei dragoni, venivano al incontro della vista sino al tavolato e sbarcate le due, rivolto il carro a tutto volo ritornavano via allontanandosi tosto et fra nube e nube si perdevan [in margine è annotato:] qui si oscurò la scena, tonò e balenò con pioggia di acqua di odore e confetti sopra le dame [Bacci, 1963: 75].

El efecto se completaba con las luces, «siendo cada una cazoleta o poma que exhala aromas» [Barrionuevo, 1968: I, 247]. Otros vuelos fueron igualmente espectaculares, como el del carro de Venus y Cupido, que se movía describiendo un «mezzo arco turchesco» [Bacci, 1963: 76], y en especial el de Cupido con Canente, que tuvo sus momentos de emoción —o de «cosa ridicola», según Baccio—, ya que la cuerda de la que estaba enganchada la actriz le tiró del pelo y ella lanzó un grito, diciendo «O Dio che me mata», pero al ver que todo se solucionaba favorablemente, el público la vitoreó. Dice el escenógrafo que se oyó más de un suspiro y de un «Jesús» y no era para menos pues según explica Barrionuevo en los ensayos «cayó un farsante que murió de allí a bien poco» [Barrionuevo, 1968: I, 247].

Del Bianco tuvo que dar respuesta a todos los efectos escénicos que los autores incluyeron en su obra recopilados en el siguiente cuadro:

Actos y cuadros	Acotaciones escenográficas
Acto I c. 1º	<i>Circe y Clavela en un carro de dragones</i> <i>...y ahora se divierta ella para formar la tempestad</i> <i>Muévase la tempestad con truenos, relámpagos y ruido de agua</i>
c. 3º	<i>Aparécense Vénus y Cupido en un globo de nubes</i> <i>Ásela del velo y mientras desaparece en tramoya va diciendo Canente</i>

Actos y cuadros	Acotaciones escenográficas
Acto II c. 1º	<p><i>...es arrebatada Clauela en tramoya lo mas rápidamente que pudiere ser.</i></p> <p><i>A este tiempo se ha de aparecer a lo lejos una sala bien adornada, y en ella se han ver al Príncipe y Canente asidos de las manos y prosigue Cupido</i></p> <p><i>... desaparece la ilusión</i></p>
c. 2º	<p><i>Ábrese una boca en lo interior del Teatro, y aparece Plutón con sus insignias y dice</i></p> <p><i>Cubre a Bato con una peña</i></p>
Acto III, c. 1º	<p><i>...habla el gracioso debajo de la peña donde le metió Circe,</i></p> <p><i>Oscurécese el teatro</i></p> <p><i>Aclárase el teatro que se oscureció</i></p> <p><i>Pasa un pájaro hermoso y grande por el teatro volando</i></p>
c. 2º	<p><i>Comienza a parecer la Luna, imitada muy bien, como parece de noche en el cielo, y va muy despacio en el cielo pasando de un lado al otro del Teatro, de modo que dure el pasar todo el tiempo que durare la música de las ninfas</i></p> <p><i>Desde que comienza a cantar Canente lo que se sigue, va rodeándola una nube fútil y vaporosa y acabar de fenecer el canto y acabar de ocultarse dentro de la nube ha de ser todo uno y la nube ha de subir a lo alto del teatro</i></p> <p><i>Aparece en lo interior del teatro Júpiter en medio, con sus insignias, Saturno y Marte a sus lados, Apolo y Mercurio en otras dos apariencias y Vénus y la Luna en otras dos y debajo de todos en un globo de nubes Cupido con sus insignias y atributos</i></p> <p><i>Aparece una figura de mármol que parezca al príncipe y un ave sobre la cabeza y prosigue...</i></p> <p><i>Como va cantando Cupido la copla que se sigue, se va escondiendo la estatua y apareciendo el Príncipe</i></p> <p><i>Baja la nube en que se transformó Canente y ella cantando, y mientras canta se va deshaciendo y escondiendo la nube.</i></p>

La colaboración entre todos los agentes implicados era muy estrecha, de manera que los dramaturgos o el compositor de la música podían recibir instrucciones del escenógrafo, como este mismo reconoce en su relato: «il poeta, dietro mia petizione, dieste un lamento e il musico compuse, alli mie consigli, cosa assai italiana» [Bacci, 1963: 76]. En este caso alude a la transformación de Canente en nube, quien incorpora la queja solicitada y alude a su mutación en el parlamento cantado:

Canta Canente

CANENTE. Crédito es de mi decoro
 este mi dolor postrero,
 pues espero
 morir ya con lo que lloro
 cantando de lo que muero.
 [...].
 ¡Ay!, el alma a verte sube,
 exhalada en dulce canto,
 porque cuanto
 vapor condensa esta nube
 es rocío de mi llanto.
 [...]
 ¡Ay! apenas respiro,
 que mi voz intercadente
 su fin siente,
 y da el último suspiro, diciendo amor, y Laurente.
 [f. 28v-29]

Al mismo tiempo, del Bianco pone su parte utilizando humo, para hacer desaparecer a la actriz, y probablemente un pescante con la nube en forma de figura sujeta a él, para simular la ascensión del personaje, tal como nos describe él mismo:

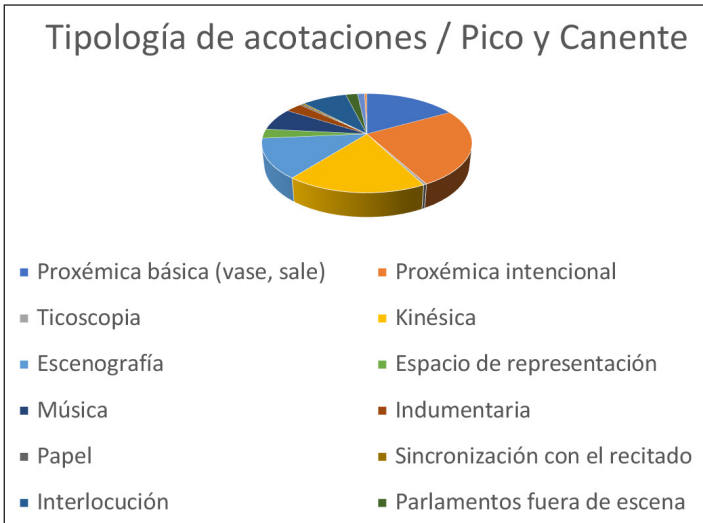
«Fermavasi in piedi nel mezzo del tavolato e con gesti diceva sentirsi mancare i piedi e le forze al muoversi; veniva un fumo e la ricopriva tutta e dietro al fumo una nugoletta in forma di figura e a poco a poco salendo al cielo si mescolava con l'altre nugole...» [Bacci, 1963: 76].

Nótese cómo alude además a la kinesia de la actriz, comentando el trabajo de otro de los agentes implicados que era el autor de comedias, Diego Osorio¹⁴, a quien correspondió dirigir a la compañía que llevó a cabo la representación y por la que tuvo que suspender las representaciones anunciadas en el Corral de la Cruz de *Un bobo hace cientos*. Este trabajo actoral estaba muy pautado por los dramaturgos. En la tabla y el gráfico¹⁵ incluidos a continuación se recoge un recuento de los elementos que conforman el último de los espacios escenográficos que voy a tratar, aquel creado mediante la palabra en las acotaciones y en el propio texto, pues he incluido también las didascalias implícitas en los parlamentos que constituyen el denominado *decorado verbal*.

Proxémica	
Proxémica básica (vase, sale)	39
Proxémica intencional	58
Ticoscopia	1
Kinésica	42
Escenográficas	30
Espacio de representación	7
Música	17
Indumentaria	7
Papel	1
Sincronización con el recitado	1
Interlocución	19
Parlamento fuera de escena	5
Comentario sobre el contenido	3
Control de tiempo	1
Total	231

¹⁴ DICAT. Dejamos para mejor ocasión estudiar el elenco de actores que representaron la Fiesta, así como algún otro aspecto fundamental y vinculado a las capacidades de los miembros de la compañía como es la música y el canto.

¹⁵ Quizás pueda parecer un intento exagerado de objetivar aspectos que están sujetos a la interpretación. No obstante, resulta un recurso útil para observar, en un solo golpe de vista, en qué elementos hacen reposar los dramaturgos la materialización de su texto.



A simple vista, llama la atención el elevado porcentaje que tiene lo que he llamado la *proxémica intencional*, es decir aquellas indicaciones del movimiento de los actores sobre el escenario que van más allá de las simples entradas y salidas de escena, pues aluden a aproximaciones, separaciones, recorridos de los actores y que constituyen en ocasiones auténticas coreografías, generalmente combinadas con aspectos de interlocución. Sirvan como ejemplo las siguientes:

«Mientras se han dicho las coplas pasadas ha de estar el Príncipe como hablando paso con Circe y Archimidonte, y ahora se divierta ella para formar la tempestad y el Príncipe diga volviéndose a Archimidonte» [f. 5].

«...éntrese el príncipe y todos diciendo a voces alternadas sin cesar, volviendo a pasar por el teatro sin dejarle desamparado» [f. 5].

«Hanse de haber ido retirando el uno del otro, de manera que con los postreros versos salgan a un tiempo por diferentes puertas» [f. 6].

También ocupan un papel destacado las alusiones kinésicas o gestuales, que complementan a las anteriores:

Humíllase y diga Circe por encima de su cabeza [f. 4v].

Mientras dicen estas coplas, han de estar sin mirarse el uno al otro y volviendo el príncipe a ver a Circe dice aparte [f. 5].

Sacan las espadas y vanse a herir con la mayor furia que pudiere ser [16v].

En la respuesta hace las acciones Clavela y la voz que dice los versos es la de Canente, que está detrás de los bastidores [f. 25].

Un ejemplo de kinesia incluida en el texto sería el siguiente, en el que hay suponer que el actor acompañaría la entrega de la misiva con el gesto correspondiente:

ARCHIMIDONTE. Este papel a la ninfa
Canente des al instante [f. 20v]

En un teatro que se precia de destacar por su espectacularidad, cabría pensar que las acotaciones escenográficas presidirían este recuento. Aunque sin duda sea la tramoya lo más valorado por los espectadores, al responder a sus expectativas y por su carácter impactante, el trabajo actoral, estrechamente pautado por los dramaturgos y materializado por la compañía, es abundante y básico, como vemos, para sostener la representación.

Parece que la combinación de todos estos aspectos, unida a una generosa financiación de la representación¹⁶, hizo que la *Fiesta* tuviera una gran acogida, entre todos los grupos sociales. El propio Baccio del Bianco, comenta, con cierta resignación y amargura, que la representación ante el rey y los nobles le reportó grandes elogios, pero pocos resultados tangibles:

Fu tale il consenso di tutti e restarono tanto gustosi et oltre a avermi detto il Ri di su bocca que no à visto otra simile ne ccreo que la pueda ajer mas, il

¹⁶ Sobre este aspecto, recoge Florez Asensio [2015: 154, n.512, 515 y 516] los comentarios de Barrionuevo en relación con los medios de recaudación extraordinarios que se pusieron en marcha para financiar los costes excesivos de esta *Fiesta*.

marchese di Liche [...] a bocca e per lettera mi ha pieno sino al cielo di lodi, dicendomi che mi è restato schiavo [...], si bene molto promese ma son in aria [Bacci, 1963: 77].

Añade, además, que el rey pidió que se trasladara la representación al Coliseo, para lo que hubo que trabajar intensamente cuatro días y cuatro noches. Entre el público general la obra obtuvo un «grande concorso». El éxito, no obstante, sorprende a Baccio que la considera inferior a otras realizadas anteriormente: «hanno fatto maggior sollevamento per questa festa così poca che per le altre grandi che per il passato ho fatto» [Bacci, 1963: 77].

CONCLUSIONES

El análisis del espacio en todas sus dimensiones ha permitido mostrar la implicación y cohesión necesarias entre los diferentes agentes que hacen posible la representación: los dramaturgos proporcionan un texto que juega con unos significantes espaciales codificados para el género mitológico y por ello identificables por el público. Sin embargo, estos llegan tamizados por las aportaciones del escenógrafo, que cuenta asimismo con su propio bagaje, y el de sus antecesores, para adaptar visualmente los elementos textuales al gusto del público, pero también para educarlo y generar unas expectativas que, en ocasiones, como en esta superan a las esperadas por el propio arquitecto de la escena. El imaginario espacial y visual de los espectadores se va conformando, al tiempo que va influyendo sobre las creaciones posteriores, en una suerte de retroalimentación que se hace extensiva a los otros responsables de la creación de la fiesta, quienes interactúan estrechamente: los dramaturgos con la selección significativa de espacios, reflejados en el pormenor de sus acotaciones y decorados verbales; el escenógrafo utilizando todos los recursos técnicos y artísticos a su alcance e influyendo explícitamente —como el propio Baccio del Bianco reconoce— en

el proceso creador del texto y de la música y, finalmente, el director de la compañía y sus actores abandonando cualquier otro encargo y dejándose, literalmente, la vida en aras de lograr el éxito de la fiesta.

El lector de cualquier época, pero especialmente el actual por la distancia cronológica y conceptual que lo separa de este tipo de teatro, debe esforzarse por entender la vertiente espectacular de estas comedias, en las que el texto es solo uno más de los elementos que las hacen posible.

Espero que este trabajo contribuya a facilitar esta comprensión en el caso de la obra *Pico y Canente*, y estoy segura de que el proyecto interdisciplinar en el que se enmarca visibilizará la dimensión global de la fiesta barroca.

BIBLIOGRAFÍA

- AUBRUN, Charles (1968): *La comedia española 1600-1680*, Madrid, Taurus.
- ALVARADO TEODORIK, Tatiana (2010): «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en *Actas del XVI Congreso de la AIH: Nuevos caminos del hispanismo*, coord. P. Civil y F. Crémoux (Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert), II, 48.
- BACCI, Mina (1963): «Lettere inedite di Baccio del Bianco», *Paragone*, 14: 68-77.
- BARRIONUEVO, José (1968): *Avisos (1654-1658)*, Madrid, BAE, 2 vols.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* (2008): (dir.) Teresa Ferrer, Kassel, Reichenberger.
- Fiesta que la serenísima infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reyna nuestra señora doña Mariana de Austria: ejecutose en el salón del palacio de el Buen Retiro y después en su Coliseo*. Véndese en casa de Juan de Valdés, enfrente de Santo Tomás [1656].
- FLOREZ ASENSIO, María Asunción (2004): *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*, Tesis doctoral, Madrid, UCM.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- GAVELA GARCÍA, Delia y Juan Antonio Martínez Berbel (2020): «*Pico y Canente*, de Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila, un mito menor para una fiesta real», *Librosdelacorte.es*: 223-246. https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2020_12_21_009/13248 [10-05-2022].

- LARA GARRIDO, José (1983): «Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo (Madrid, CSIC), II: 939-954.
- LARA GARRIDO, José (2000): «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español», en *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 187-226.
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa (2007): «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*, ed. Antonio Serrano et al. (Almería, Instituto de Estudios Almerienses), 199-219.
- RODRÍGUEZ ROMERA, María Isabel (2015): *El espacio en la técnica dramática de Calderón. Las comedias mitológicas cortesanas*, Tesis doctoral, Madrid, UNED.
- RODRÍGUEZ ROMERA, María Isabel (2016): «Jardines duplicados en las comedias mitológicas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 9: 177-194.
- RUBIERA, Javier (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros.
- RULL, Enrique (2011): «El jardín en el teatro mitológico calderoniano», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela), 3: 413-420.
- SUAREZ MIRAMÓN, Ana (2006): «El jardín en los autos sacramentales de Calderón», en *Actas del VII Congreso de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento, formato CDRom, 1-19.
- SUAREZ MIRAMÓN, Ana (2016): «El jardín, espacio escénico y simbólico en el teatro barroco», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Homenaje a Carlos Alvar*, coords. C. Carta, S. Finci y D. Mancheva, (Cilengua, San Millán de la Cogolla), 1731-1746.
- VARA LÓPEZ, Alicia (2014): «De flores, mitos y jardines. Algunas notas sobre la vulneración del recato femenino y sus consecuencias dramáticas en el lenguaje del primer Calderón», en *Páginas que no callan: historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*, coords. A. García Reidy, L. M. Romeu Guallanrt, E. Soler Sasera y L. Celestina Souto (Valencia, Universitat de València), 153-164.
- ZUGASTI, Miguel (2011): «El espacio del jardín en los Autos sacramentales, de Calderón», *Revista Mosaicum*, 13: 47-56.

EL PRIMER TEATRO DE JUAN BAUTISTA DIAMANTE

The First Theater by Juan Bautista Diamante

ELENA MARTÍNEZ CARRO

Universidad Internacional de La Rioja

elena.martinez@unir.net

ORCID ID: 0000-0001-6414-1724

Recibido: 20-01-2022

Aceptado: 21-03-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.290>

RESUMEN

La obra de Juan Bautista Diamante destaca entre los dramaturgos del ciclo calderoniano por ser uno de los principales precursores de la zarzuela. Mucho se ha comentado sobre su vida y avatares familiares que —por su carácter novelesco— han permitido un acercamiento al personaje. Sin embargo, el análisis de su primer teatro hasta establecerse como dramaturgo cortesano siempre ha aparecido difuso. El presente artículo pretende mostrar cuáles son sus primeras obras en la década 1650 y cómo fue su ascenso en la Corte, a pesar de los acontecimientos personales y familiares que le acompañaron.

PALABRAS CLAVE: Juan Bautista Diamante; primer teatro; ciclo calderoniano; teatro cortesano.

ABSTRACT

The work of Juan Bautista Diamante stands out among the playwrights of the Calderonian cycle and for being one of the main predecessors of the zarzuela. Much has been said about his life and family responsibilities that for its fictional nature, have allowed an approach to the character. However, the analysis of his first theatre until settling as a royal court playwright, has always seemed unclear. The present article intends to display which are his first plays in the 1650s and how was his promotion in Court, despite the personal and family events that accompanied him.

KEY WORDS: Juan Bautista Diamante; First Theatre; Calderonian Cycle; Royal Court Playwright.

INFANCIA Y JUVENTUD DE UN POETA EN CIERNES

JÁCOME DIAMANTE, padre de Juan Bautista, se estableció en Madrid en el primer quinquenio de los años veinte del siglo XVII. El primer documento que confirma su residencia en la Corte corresponde a la partida de matrimonio con la joven Magdalena Castro en 1624, que se encuentra en el Archivo Parroquial de San Ginés en Madrid. El desconocimiento de este dato, que aportaron Rubio San Román y Martínez Carro en 2013 [28], pues no existían referencias anteriores a la partida de bautismo de Juan Bautista, permitió a Barbosa Machado [1747] creer que el matrimonio se había llevado a cabo en Portugal por el origen de Jácome, antecedente que admitieron y continuaron Latour [1863], Cotarelo [1916], Mesonero Romanos [1924], y Cassol [2004] entre otros muchos¹.

Fruto de este matrimonio nació Juan Bautista Diamante y Castro, uno de los dramaturgos más solicitados en el ocaso del siglo XVII, cuyo bautizo se documenta en la Parroquia de San Ginés de Madrid —el mismo lugar donde sus padres habían contraído matrimonio un año antes—, el día 10 de septiembre de 1625². Pronto quedó huérfano de madre, aunque se desconoce en qué fecha pudo fallecer Magdalena de Castro, que sin lugar a duda debió de ser anterior al año 1631 pues este mismo año Jácome Diamante contrae segundas nupcias con Blanca Herrera³.

Poco se sabe de los primeros años de Juan Bautista Diamante, aunque la orfandad — desde temprana edad— marcó toda su vida. Cota-

¹ Floristán [2018] señaló —posteriormente— el dato del matrimonio en la parroquia de San Ginés.

² *Partida de bautismo de Juan Bautista Diamante Castro*, APSGM, Libro de Bautismos, n. 23, f. 165v. Esta partida fue publicada por Cotarelo [1916: 278] y posteriormente por Céspedes Aréchaga [2002: 395].

³ *Partida de matrimonio de Jácome Diamante y Blanca de Herrera*, APSGM, Libro de Matrimonios, n. 5, f. 144r. Cotarelo [1916: 278], de forma equivocada, señala como fecha del matrimonio el 12 de diciembre de 1631.

relo [1916: 278] señalaba que «no debió ser dura su infancia» gracias al segundo matrimonio de su padre; sin embargo, los documentos familiares demuestran que Juan Bautista no estuvo nunca en igualdad de condiciones con el resto de sus hermanastros. Sin ninguna duda el fallecimiento de Magdalena de Castro condicionó su historia, pues del matrimonio de su padre con Blanca Herrera nacieron varios hijos que alcanzaron importante relieve en la Corte y de los que —en alguna medida— dependió hasta el final de sus días. De hecho, en ningún momento de la biografía de Juan Bautista, las relaciones con los hermanastros, Pablo, Jácome, Mateo, Pedro y Francisco, fueron ajenas a las épocas más duras de su existencia.

Mientras la familia aumentaba con los sucesivos nacimientos, Jácome Diamante se afanó por conseguir un próspero negocio en la Villa de Madrid. Como decía Cotarelo [1916: 279-280], a pesar de sus «ínfulas nobiliarias», se estableció en esta profesión con el fin de hacer fortuna:

Como otros muchos de sus paisanos de España, [se dedicó] a la profesión de mercader y tuvo en la calle Mayor, cerca de la Puerta de Guadalajara, una buena tienda en la que vendía chocolate, medias de hilo y de lana, aguas de ámbar y otras cosas tan desemejantes entre sí como estas, mezcla singular que sólo obedecería a la cualidad de ser extranjeras las mercaderías de su tienda. Fuéle prósperamente en ella, según testigos del tiempo, que le dan por rico, en la época de las mayores calaveradas de su hijo.

Su negocio debió de ser uno de los más importantes en el Madrid de la época a juzgar por el tipo de compradores y acreedores que acudían allí, como, por ejemplo, la Marquesa de Liseda, el Duque de Alba, el Marqués de Palacios o el escribano de provincia, Diego Picazo, entre otros muchos que figuran en los documentos notariales como sus deudores.

Hasta tal punto el negocio y las relaciones que exigía fueron importantes en la vida de Jácome Diamante, que en 1635 se vio acusado de

judaizante ante la Inquisición española por unas cartas procedentes de Bayona, que delataban la intensa red comercial en la que vivía.

Caro Baroja [1962: 23-24] señalaba cómo una de las preocupaciones fundamentales de los hombres de origen «dudoso» en la España «de la limpieza de sangre» era colocar a los hijos en puestos de relieve con el fin de borrar las sombras pasadas. Profesiones como la medicina o la abogacía, de gran prestigio, permitían un ascenso social rápido y seguro. La ilusión de las familias constituidas por hombres de negocios, grandes o pequeños, era tener un hijo letrado con profesión liberal y también, a veces, para protegerse, encomendar algún otro hijo —o hija— al estado religioso.

Por esta razón, Jácome Diamante envió a sus hijos a estudiar leyes, con el fin de que tuvieran una preparación intelectual propia del nivel social al que ya pertenecían o aspiraban. Con un negocio establecido, y una familia ya numerosa, no dudó en considerar el Derecho como el camino más adecuado para el futuro que podía depararles la sociedad en la que vivían. Fue así como de nuevo las razones de carácter social y comercial vuelven a entremezclarse entre los posibles motivos que le llevaron a matricular a sus hijos —sucesivamente— en la Universidad de Alcalá de Henares, con el fin de hacerlos hombres de leyes. Cotarelo [1916: 281-282] recoge de manera detallada las fechas de inscripción de todos los hermanos, así como del grado de Bachiller que consiguieron Juan Bautista, Pablo y Jácome.

Independientemente de la educación que Jácome Diamante intentó dar a todos sus hijos, pensó en dedicar el primogénito a la Iglesia como era costumbre hacerlo con uno de los vástagos. Sin embargo, sus intereses pronto se vieron truncados, pues el carácter de Juan Bautista no parecía que se aviniera bien con el estudio y la dedicación eclesiástica. Al parecer, desde temprana edad, frecuentaba ambientes y amistades poco recomendables para un hombre entrado en religión. Pronto se vio envuelto en múltiples sucesos —a los que no eran ajenos sus hermanos— que han compuesto —en gran medida— su leyenda. Entre

otras afirmaciones, propias de la tradición en torno a él, figura la que hacía Barbosa Machado [1747: 598] cuando señalaba que se había dedicado «a las artes propias de un caballero, señalándose en esgrimir las armas y en el buen manejo de los caballos».

Su carácter y fogosidad han sido permanentemente retratados, y —en cierta forma— no carecen de base histórica. Entre los retratos más notables sobre Juan Bautista, más o menos fundados, cabe destacar el que hacía Sainz de Robles [1943: 965] cuando comentaba:

Ningún otro dramaturgo español de joven se paseó, vagueó y vagabundó con tal aire de perdonavidas por todo Madrid que Juan Bautista Diamante. No hacía otra cosa, veinte horas al día, de claro en claro y de turbio en turbio, sino pasear, exhibir, afirmar su tipo y su tupé de macho, que lo es porque le sale de los redaños. Gran pluma en el sombrero. Gran espada en el cinto. Gran capa de pliegues celestinos. Y cuidados bigotes mosquetерilés. Y miradas broncas alufradas. Y gestos despectivos. Y tacos verbales de los que hacían santiguarse a las dueñas, correr a los graciosos y mirar de soslayo a los marchosos.

En un documento ante el escribano Antonio de Azpilqueta, con fecha de 26 de mayo de 1646, Jácome Diamante se querellaba contra unos desconocidos que dispararon a Juan Bautista cuando este se encontraba en la cárcel de la Villa por motivos que desconocemos hasta el momento. Los incidentes de estos años fueron a más y posiblemente culminaron cuando en 1648 Juan Bautista se vio envuelto en una reyerta de la que salió gravemente herido Francisco Sánchez, quien falleció a los pocos días. La causa se instruyó ante juez eclesiástico, pues según Cotarelo [1916: 283] en 1647 Juan Bautista ya había sido «ordenado de Epístola por mano del Obispo de Siria y la había cantado por primera vez, en dicho año, en el Convento de San Felipe el Real de esta Corte». Evidentemente, esta ordenación correspondía al subdiaconado y —aunque no será ordenado presbítero hasta 1660— gracias a ello pudo acogerse a la jurisdicción eclesiástica.

En 1651⁴ Jácome Diamante fue —nuevamente— acusado ante la Inquisición como judaizante. Ahora las denuncias provenían de círculos más cercanos y las declaraciones supuestamente más fundadas, cuyas evidencias podían acabar en un proceso y condena inquisitorial. Además, se implicaba a otros familiares de primer y segundo grado, como hijos, tíos, y otras personas próximas a los negocios y amistades. Este proceso no finalizó hasta el 25 de noviembre de 1655, día en el que se suspendió la causa por el pago de una suma cuantiosa.

En 1653 Jácome Diamante vio la oportunidad de incoar los expedientes de limpieza de sangre de la familia⁵, con el fin de conseguir una situación de privilegio para sus hijos. Aparentemente, por estas fechas, casi todos ellos habían estudiado leyes y no parecían decantarse por ningún oficio, y —como demuestran los documentos de estos años— se mantenían bajo el amparo paterno. Ninguno de ellos tomó estado hasta la muerte del padre en 1660⁶, por lo que debió de ser este un periodo de vida disoluta y altercados, propios de la época estudiantil. A los problemas judiciales se añadieron los familiares, pues en 1653, Blanca de Herrera debió de sentirse en grave peligro y testó por vez primera, manifestando su voluntad respecto a cada uno de sus hijos⁷. Posteriormente lo hizo en dos ocasiones más dejando siempre a su marido la decisión sobre la herencia de Juan Bautista, marcando así una clara distinción con sus hermanastros. Los expedientes incoados no se resolvieron hasta 1687, año en el que los hermanos —Pablo y Francisco— ingresaron en la Orden de Montesa, después de que su ascenso social en la Corte estuviera ya consolidado y el origen pasado olvidado, el mismo año en que fallecía Juan Bautista.

⁴ *Informaciones genealógicas de Pablo Diamante y Rodríguez de Herrera y su mujer*, AHNM, Consejo de la Suprema Inquisición, Legajo 1559 (1).

⁵ *Prueba de nobleza y limpieza de sangre de Jácome Diamante*, AHPM, Sección Órdenes Militares, Exp. 159 de la Orden de Montesa, doc. 2.

⁶ *Partida de defunción de Jácome Diamante*, APSGM, Libro de Difuntos, n. 10, f. 205v.

⁷ *Primer testamento de Blanca de Herrera*, AHPM, Prot. 7889, ff. 6r-7v.

EL PRIMER TEATRO DE JUAN BAUTISTA DIAMANTE

Aunque la infancia y juventud de Juan Bautista transcurrieron en la Villa de Madrid y muy cercanos a la Corte por el negocio que desempeñaba su padre en la mercadería de la calle Mayor, próxima a palacio, los avatares en los que estuvo inmerso él y su familia no dejaron espacio a que se manifestara plenamente como poeta y dramaturgo antes de los años 50. Fue en esta década cuando comienza a prodigarse participando en los certámenes literarios, tan frecuentes en la época, que mostraban las relaciones entre los dramaturgos cercanos al Alcázar. Muchos de ellos combinaban su oficio de poetas con los desempeños en los distintos cuartos del rey y la reina, o en los salones reales, lo que propiciaba las posibilidades de ascenso como dramaturgos cortesanos gracias a los divertimentos que dispensaban a los monarcas.

Una de las primeras manifestaciones poéticas de Juan Bautista la encontramos cuando Alonso Suárez de Alarcón promovió un homenaje a la heroica muerte de su hermano sucedida en 1652 por el asalto al fuerte de San Juan de los Reyes, en el que participó Diamante junto con Calderón, Matos Frago, Zabaleta y otros ingenios, con este soneto en *La Corona Sepulcral*:

Cortó el hilo a tu vida,
oh Lusitano segundo
Marte, prevenida suerte
pero el impulso que en tu
pecho advierte obediencias
pagó muerte tu mano.
Sin vida ya venciste, con
que en vano a tu victoria
se atrevió la muerte,
que si se opuso a ti tu
brazo fuerte te pasó de
los límites de humano.
Con la muerte abrazado

sobre el muro fabricaste a tu
 nombre heroico templo,
 dando con un abrazo honor
 a España. Si mueres a vivir
 en lo futuro,
 ¿en qué vida no vives para
 ejemplo? O sea con la
 muerte, o con la hazaña.⁸

Sin embargo, desconocemos con exactitud cuándo Juan Bautista Diamante escribió su primera pieza teatral, género literario en el que destacó de manera relevante, aunque por los datos de representación y las fechas en algunos de sus manuscritos que han llegado hasta nuestros días, podemos afirmar que la década de los 50 a los 60 fueron años de paulatino ascenso en el mundo de palacio a pesar de las reyertas en las que estuvo involucrado y de los problemas familiares que hemos señalado.

Conservamos un manuscrito de los inicios de su producción que quizá pudo ser su inaugural comedia: *El veneno para sí*, autógrafo custodiado en la BNE [Mss. 18316]. En él figura, al final del texto la firma y datación del 1 de agosto de 1653, aunque más tarde se imprimió en la *Parte XXXIX de Comedias Escogidas* como atribuida a un ingenio de la Corte. Paz [1934: 562] recogía a propósito de este manuscrito que: «La Barrera vio este autógrafo en la Colección Osuna, pero ya no lo incluyó. Rocamora en su *Catálogo*, prueba de haber sido sustraído entre la publicación de ambos. Después vino a esta Biblioteca con la colección Gayangos».

Independientemente de los avatares del original, La Barrera [1860: 123] hizo que la fecha fluctuara tres años cuando afirmaba que Juan

⁸ *La Corona Sepulcral. Elogio en la muerte de don Martín Suárez de Alarcón hijo primogénito del Excmo. Señor Marqués de Trofical Conde de Torres Védras*. Escritos por diferentes Plumas. Sacados a luz por don Alonso de Alarcón. [S.l., s.i., s.a]. Biblioteca Nacional de España, R-9117.

Bautista Diamante «dedicado a la composición dramática, empezó a dar obras al teatro en 1657».

Varey y Shergold [1973: 42-43; 245], en su estudio sobre los documentos de la época, señalaron que Juan Bautista había comenzado a intervenir con pequeñas producciones —y en colaboración con otros dramaturgos— a partir de 1650 aunque no tengamos noticia cierta de que sus obras se representaran hasta 1655:

Después de 1650 [...] aluden repetidas veces a autores de comedias tan hábiles y experimentadas como Sebastián García del Prado, hijo de un insigne padre, Diego Osorio, Bartolomé Romero, Pedro de la Rosa, Antonio de Escamilla, Francisco García *el Pupilo*, Simón Aguado y la autora Francisca de Verdugo, viuda de Riquelme. Estas son las compañías de mediados de siglo, dignas de parangonarse con las célebres de la época de Lope de Vega, y todos actúan en los corrales, así como en Palacio. Los dramaturgos, es verdad, propenden a ser de segundo rango, como Juan Bautista Diamante o Agustín Moreto y algunos de los que se mencionan en los documentos y son poco conocidos como don Román Montero de Espinosa y don Juan de Salcedo, que escribieron comedias para Carnestolendas en 1662; pero a Calderón, en 1651, le quedan treinta años de vida y de vigorosa producción dramática, aunque emplea su pluma principalmente en escribir comedias para Palacio, o autos sacramentales.

Fue en 1657 [Varey y Shergold, 1973: 122-123 y 245] cuando Juan Bautista aparece mencionado en una carta de obligación sobre actores sin fechar, pero en papel timbrado. En ella se recoge la siguiente información de su actividad teatral:

Sean los que vieren esta pública escritura de obligación cómo nos Francisco García, autor de comedias por S.M. [...] Decimos que por cuando estamos de partida de esta Corte para la ciudad de Zaragoza a representar 50 días, y porque se nos ha mandado por S.E. el Sr. Marqués de Liche que acabadas dichas 50 representaciones volvamos a la Corte. Y por la conveniencia que se le sigue de ello nos ha de dar a Juan Bautista Velarde, arrendador de corrales, 3.000 reales por vía de ayuda de costa y para ayuda del carruaje y también dentro de 20 días contados desde hoy nos ha de remitir

a dicha ciudad de Zaragoza la loa para empezar en esta Corte el dicho día 16 febrero, escrita por Juan Bautista Diamante, y lo que costase ha de ser a nuestra cuenta y las comedias que hemos de hacer en esta Corte en dicho tiempo han de ser las siguientes: *El ángel de la guarda*, de Juan Matos; *Las Sabinas*, de un ingenio; *Zelos, amor y cordura*, que son nuevas y las tenemos en nuestro poder.

Por otra parte, tenemos datos de que una pieza de Diamante, *El vaquero de Granada*, se representó «en la Montería de Sevilla en 1641, por la compañía de Lorenzo Hurtado» [Urzáiz, 2002: 288]. Este dato corroboraría que antes de que Juan Bautista Diamante comenzara sus representaciones en palacio lo hizo en otros corrales de comedias donde iniciaría su carrera como dramaturgo.

De la comedia *El vaquero de Granada* se conserva un manuscrito en la BNE [Mss.17308] con fecha de 1662 por el copista Sebastián de Alarcón y la primera jornada por el que Sánchez Mariana [1993: 447-448] llama «seudo Matos Fragoso». De hecho, el bibliófilo analizaba la problemática sobre este manuscrito cuando comenta:

Hace años tuvimos la ocasión de examinar la producción de un copista cuyo nombre desconocemos y al que podríamos denominar Seudo Matos Fragoso, por haber sido erróneamente identificado por Paz y Melia con este dramaturgo. De este copista existe en la Biblioteca Nacional, por lo menos 32 copias, que corresponden a 6 comedias de Calderón, 3 de Matos Fragoso, 2 de Moreto y otras tantas de Zárte, una comedia y tres entremeses de Juan Vélez, y seis comedias y ocho piezas menores de varios autores; de estos manuscritos los que están fechados corresponden a los años 1661 a 1669. Este copista ha de relacionarse también con el antes citado Sebastián de Alarcón en el manuscrito del *Vaquero de Granada*, de Diamante (1662), copió el Seudo Matos la primera jornada y Alarcón la segunda y la tercera —según se dice— «de su original por mandato de Antonio de Escamilla». Parece indudable que el Seudo Matos trabajaba para una compañía.

Según la información recogida en el *Diccionario biográfico de actores españoles del teatro clásico español* (DICAT) [2008] —y también por otras

de estudiosos o críticos— habría que retrasar la fecha propuesta inicialmente algunos años, o pensar que podría tratarse de una refundición. Sin embargo, creemos que debió de escribirla alrededor de 1662, pues en el manuscrito que se conservan en la BNE se puede leer al final de la segunda jornada: «En Madrid a 15 de febrero de 1662 años, sacó este traslado Sebastián de Alarcón y va cierta y verdadera: Sebastián de Alarcón». Dato que se afirma al final de la comedia: «Sacó esta comedia de su original, por mandado de Antonio de Escamilla, Sebastián de Alarcón y va cierto y verdadero este traslado y lo firmé en Madrid a quince de marzo de 1662. Sebastián de Alarcón». Creemos, por tanto, que el manuscrito conservado de *El vaquero de Granada*, es posterior a una inicial representación llevada a cabo en la juventud del poeta y —seguramente— una reelaboración o refundición de la comedia original.

A pesar de las fechas anteriormente señaladas con origen en los manuscritos conservados, los datos de representación que han llegado hasta nuestros días nos llevan a conjeturar que en 1650 Juan Bautista Diamante ya destacaba entre los dramaturgos de la Corte, pues algunas de las noticias sobre las representaciones de sus comedias son palaciegas. De hecho, conocemos que la compañía de Simón Aguado representó en 1651 *El imperio de Alcina* y la de Sebastián de Prado o Diego Osorio en 1652 *La devoción del rosario* [DICAT, 2008]:

Entre la documentación de palacio se menciona una compañía —cuyo nombre no se indica—, pero Shergold y Varey creen que sería probablemente la de Sebastián de Prado o Diego Osorio, mientras Subirats, por su parte, sólo señala que la última de las representaciones la realizó Antonio de Prado o la Diego de Osorio que representó cuatro comedias en el Cuarto de la Reina en El Pardo, en el mes de enero: el 14 representó *La hidalga hermosa* —o *La más hidalga hermosa*, de Rojas Zorrilla, según Subirats—, el 18 representó *El licenciado Vidriera* —de Agustín Moreto, según Subirats—, el 25 *La confusión de la vista* y el 28 de enero *El Rosario*, que podría ser *El rosario perseguido*, de Agustín de Moreto, o *La devoción del rosario*, de Juan Bautista Diamante, según Subirats, recibiendo 300 rs. por cada una de estas representa-

ciones [...] creemos que la afirmación hecha por Subirats de que una de estas representaciones pudo correr a cargo de Antonio de Prado es errónea, ya que, en todo caso, debía de tratarse de la compañía de Sebastián de Prado.

Por otra parte, Barrionuevo [1968: 212] comentaba en sus *Avisos* que, a finales de 1655, y en concreto el del día 30 de octubre, una nueva pieza dramática en la que había colaborado Diamante se iba a representar en breve:

Hase compuesto una comedia de *San Gaetano*, de los mejores ingenios de la corte, con grandes tramoyas y aparatos; y estando por hacerse, la recogió la Inquisición. No creo que tiene cosa contra la fe, si bien lo apócrifo debe de ser mucho. La Reina se muere por verla y las mujeres dicen locuras. Parece que, en viniendo el Rey, se representarán, según dicen. Tanto es el efecto del pueblo y género femenino.

El día 3 de noviembre, Barrionuevo [1968: 214] completa la noticia y todo sale como parece que intuía:

Anoche ha venido el Rey, y después acá que está allá ha venido tres veces a festejar a la Reina, que se halla mal sin él. No me espanto que es una muchacha y está muy adelante en el preñado. A instancias de la Reina se ha comenzado ayer a hacer una comedia de *San Gaetano*, habiéndola primero escudriñado muy bien la Inquisición, que se ha abreviado para darle gusto. El concurso del pueblo es un día de juicio. Es de los mejores ingenios de la corte, y fue tanta la gente que fue a verla al corral del Príncipe, que al salir se ahogó un hombre entre los pies de los demás. Buena ocasión tenía el santo, si quisiera, de hacer aquí un milagro.

De esta comedia existen atribuciones anónimas, y también a los seis ingenios, que —aunque no era lo más habitual a la hora de componer una comedia— figuran en la súplica final:

Con las seis
plumas piadosas,
que son las que iré
nombrando,

Diamante y
 Villaviciosa,
 con Avellaneda
 y Matos,
 Ambrosio de
 Arce y Moreto
 si merecen
 vuestro
 aplauso dan fin
 a la *Vida y*
muerte
del glorioso Cayetano.

La crítica y los estudiosos, como La Barrera [1860: 125] y Cotarelo [1916: 490-491], del teatro áureo no han dudado en aceptar esta atribución de la comedia de *San Cayetano* a los seis ingenios. La comedia se imprimió en la *Parte treinta y ocho de comedias nuevas* en 1672. Posteriormente se editó —según Cotarelo— como suelta, sin pie de imprenta. Curiosamente la aprobación corresponde a Pedro Francisco Lanini Sagredo, que colabora con Diamante en varias comedias como *Fray Francisco Jiménez de Cisneros* y *El apóstol de Valencia, San Vicente Ferrer*.

Como resumía Roberta Alviti [2018: 130] al tratar de esta interesante comedia escrita en colaboración:

Se trata de una comedia hagiográfica, totalmente descuidada por la crítica, que se desarrolla según el clásico patrón vida-muerte-milagros. La tradición textual es muy escueta: se publicó en la *Parte XXXVIII* de *Escogidas* (Madrid, 1672) y en una suelta sin pie de imprenta; en los encabezamientos de ambos testimonios, tal y como se puede leer en la «Tabla de títulos» del volumen de *Escogidas* se atribuye a «Seis ingenios». Sin embargo, tanto la edición de 1672 como la suelta en los versos finales especifican los nombres de los autores: «[...] con que seis plumas piadosas, / que son las que irá nombrando / Diamante y Villaviciosa / con Avellaneda y Matos, / Ambrosio de Arce y Moreto, / si merecen vuestro aplauso / dan fin a la *Vida y muerte del glorioso Cayetano*». Moreto se habría encargado, si damos fe al orden en que aparecen los nombres de los dramaturgos, del tramo final de la pieza. Según se lee en los *Avisos* de Barrionuevo del 30 octubre de 1655, en aque-

llos días la comedia se ensayaba para la puesta en escena y se estrenó el 3 de noviembre, tras la aprobación de la Inquisición que debió de imponer cortes y retoques al texto.

Esta obra es una demostración de que a mediados de la década de los 50, Diamante se encontraba sumergido en los círculos literarios y conocía a la mayoría de los dramaturgos del momento. Puede afirmarse que de las «casi 150 comedias escritas en colaboración, son tres las comedias escritas por seis ingenios: *El rey don Enrique el Enfermo*, *Vida y muerte de San Cayetano*, *Vida, muerte y colocación de san Isidro*» [Alviti, 2018: 133], y en estas dos últimas trabajó Diamante. En la reciente edición de la obra llevada a cabo por G. Gilbert [2020: 2] se plantea una posible división del drama que corresponden a la autoría tradicional:

Una lectura detenida de *Vida y muerte de san Cayetano* permite lanzar la siguiente hipótesis de distribución de autoría: Diamante (vv. 1-587), Villaviciosa (vv. 588-1113), Avellaneda (vv. 1114-1608), Matos (vv. 1609-2022), Arce (vv. 2023-2537) y Moreto (vv. 2538- 3059).

Como ya se ha demostrado e investigado en distintas aportaciones sobre las comedias mancomunadas, desde aproximadamente 1637 se comenzaron a escribir este tipo de obras a las que se adscribió Juan Bautista ya casi cuando la costumbre comenzaba a declinar, alrededor de 1655. Posiblemente llegó a ellas de la mano de Moreto y de Villaviciosa, aunque la colaboración con Lanini y Villaviciosa debió de ser de las más estrechas a juzgar por la información documental que poseemos y por las comedias en las que colaboraron prácticamente hasta el final de su producción. De hecho, en 1677 se estrenó *El gran cardenal de España Fr. Francisco Ximénez de Cisneros* que había compuesto con Pedro Francisco Lanini y Sagredo. El testamento de Pedro de la Rosa [DICAT, 2008] manifestaba estas relaciones cuando hacía constar que en esta época Juan Bautista Diamante colaboraba con Juan Vélez y Sebastián de Villaviciosa, pues le debían haber entregado una comedia:

[...] Que los autores Juan Vélez, Sebastián de Villaviciosa y Juan Bautista Diamante le debían respectivamente 300, 300 y 400 rs. que les entregó para que cada uno escribiera una jornada de comedia, y ahora pedía que le entregase la comedia a su mujer, Antonia de Santiago, o le pagasen el dinero. En esta cantidad se incluían dos cédulas de 300 rs. que el arrendamiento entregó a Vélez y Villaviciosa, quienes debían esta cantidad al arrendamiento y lo restante a él.

El estudio de las combinaciones entre los diversos dramaturgos que se produjeron a lo largo de estos años —a partir de las comedias colaboradas que conocemos— ha permitido visualizar estas relaciones y comprender la red relacional en la que estuvieron inmersos [Martínez Carro y Ulla Lorenzo, 2019: 898]. Algunas reflejan los grupos de colaboraciones más cercanas como las de Moreto, Matos Frago y Cáncer, que a su vez colaboraron con Martínez de Meneses, Rosete, Villaviciosa y Juan Bautista Diamante. O las generadas en torno a Rojas Zorrilla con Calderón, Coello y Vélez de Guevara.



Grafo: «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales» [Martínez Carro y Ulla Lorenzo, 2019: 909].

En 1656 don Francisco Bernardo de Quirós publica sus *Obras y aventuras de don Fruela*, y entre los versos laudatorios, con los que se homenajaba al poeta se encuentran las décimas de Bartolomé de Salazar y Luna, Francisco de Avellaneda, Antonio Martínez, Francisco Martín Rico, Pedro Bernardo de Quirós, Rodrigo de Herrera, Manuel López de Quirós, el Licenciado Juan Bautista Diamante, José de Haro, Jerónimo de Cáncer y Velasco, Álvaro Cubillo de Aragón y «De un Ingenio tan grande en erudición, como en sangre ilustre, a Quirós y su libro» [1984: 8]. En la poesía que dedica Juan Bautista Diamante a Bernardo de Quirós, —como sucedía en la mayoría de estas ocasiones— solía destacar la amistad que les unía y cierta admiración por el autor [1984: 12]:

Con tal arte discurrís,
que entretenéis y admiráis,
Quirós, pues
sabio enseñáis
y discreto
divertís.
Sólo vos os competís
de la gracia
en la malicia,
pues quien
leeros
codicia, si de
veros tiene
audiencia,
admirará
vuestra
gracia con
aplausos de
justicia.

Diamante elogia el arte de Bernardo de Quirós y muestra con ello ciertos indicios que señalan el interés que tenía por tratar con otros ingenios de la Corte.

En otoño de 1657, Francisco García, conocido como *El Pupilo*, estrena *El Honrador de su padre* y asume el papel de Rodrigo. Posiblemente, esta sea la comedia más conocida de nuestro autor, pues se ha impreso en numerosas ocasiones. Publicada en 1658, el drama está basado en las *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, cuyo asunto ha sido objeto de múltiples opiniones, como las de Voltaire que Corrales Egea [1968] recogía cuando afirmaba: «Voltaire, en su prefacio histórico sobre el Cid, pensó que Corneille incluso se había inspirado en Diamante y no en Castro. Dicha confusión perduró hasta que demostró que *Le Cid* de Corneille era diecisiete años anterior al *Honrador de su padre*».

La duda sobre el origen del drama la resumía Ochoa [1838: 1] al comparar las tres piezas dramáticas de Corneille, Guillén de Castro y Juan Bautista:

Nadie ignora que el gran poeta Corneille asegura que tomó su Cid de la comedia de don Guillén de Castro titulada de *Las Mocedades del Cid*; don Guillén de Castro es bastante anterior al primer dramático francés. [...] ahora bien Corneille no hace mención para nada de la comedia de Diamante, luego sería preciso para explicar esta coincidencia de pensamientos, que Diamante le hubiese copiado a él. Para los que saben que Diamante es contemporáneo de Corneille, esto aunque no es probable, tampoco es imposible; pero Voltaire y La Harpe que dan por supuesto que Diamante es anterior a don Guillén de Castro, ¿cómo no advirtieron que la tragedia de Corneille se parece mucho más que a la de este último al *Honrador de su padre*? [...] Nosotros nos guardaremos muy bien de asegurarlo, primero porque Corneille no lo dice, y segundo porque ignoramos si Diamante compuso *El Honrador de su padre* antes o después de su Cid. Lo único que consta es que debieron de mediar entre la publicación de ambas composiciones muy pocos años de diferencia.

Esta noticia ha llevado a algunos estudiosos a pensar que fue a partir de 1657 cuando «comenzó a dar obras a los teatros» [Sanz Ayán, 2006: 40]. Sin embargo, como hemos demostrado, Diamante ya era conocido como dramaturgo desde 1650, aunque sí puede afirmarse que la comedia *El Honrador de su padre* marca el gran éxito inicial en su carre-

ra teatral. Fue a partir de este estreno cuando su presencia en las tablas palaciegas se hace más frecuente y permanecerá hasta finales del siglo XVII.

El 6 de febrero de 1659 se estrenó en Palacio, ante Sus Majestades, la comedia con música, *Pasión vencida de afecto*, uno de los precedentes de las zarzuelas con las que Juan Bautista obtuvo gran éxito [Varey y Shergold, 1973: 230]:

Descuentos de Montalvo. 6 de febrero de 1659 (proyectada para el día 4). Compañía de Diego Osorio y la de la Rosa (o por lo menos sus actrices) *Pasión vencida de afecto*. Comedia de Juan Bautista Diamante. Palacio Salón. Fiesta del día que la Reina nuestra Señora sale a misa de parida. Ensayos 27, 28, 29, 30 de enero (en casa del autor); 4 y 5 de febrero. Aplazada la fiesta, Osorio dijo, el 4 de febrero, que “el día se ha gastado en ensayar mejor la dicha comedia y acabar de hacerlo a todo punto”. El día 5 dijo lo mismo; y que no había en Madrid más compañía que la suya y la de Rosa. El día de la representación, 6 de febrero, fue el escribano al Mentidero, a casa de Osorio, donde había muchos actores de su compañía, y mujeres de la de la Rosa, y “vi estar ensayando la música para la comedia que ambas compañías han de representar hoy dicho día en Palacio a SS. MM.

Varey y Shergold [1973: 231] nos informan que, durante 1659, al menos se representó en dos ocasiones *Servir para merecer*, una el 9 de junio de 1659 y otra el 14 de julio. Sin embargo, la composición debió de ser anterior pues se imprimió en la *Parte XII de Comedias Escogidas*, de 1658.

Entre 1659 y 1660 se representaron en palacio *El triunfo de la paz y el tiempo* [Cotarelo, 1916: 485] y *La reina María Estuardo* [Cotarelo, 1916: 479] respectivamente. Aunque su puesta en escena tuvo algunos problemas, ya nadie dudaba del triunfo de Juan Bautista Diamante al lado de dramaturgos como Calderón, con el que compartía los escenarios palaciegos.

La Reina María Estuarda ha sido otro de los dramas mejor valorados por los estudiosos del teatro, pues a pesar del declinar dramático pro-

pio de finales de siglo, se ha considerado que la obra «tiene mucho mérito teatral y está cargada de intensidad trágica» [Mackenzie, 1993: 150]. Varey y Shergold no adjudican la comedia a ningún ingenio de la Corte, pues entre los documentos estudiados no figura la paternidad de la obra. Sin embargo, Cotarelo [1916: 479] no dudó de la autoría de esta comedia: «Se estrenó el 27 de julio de 1660, por la compañía de Diego Osorio, en Palacio. Fue escrita entonces, porque Diamante la entregó a los cómicos el día 23». De hecho, seguramente los datos de Pérez Pastor [1905: 265] se refieran a una de estas dos comedias que se prepararon en 1659:

Requerimiento hecho a Diego Osorio, autor de comedias, para que declarase por qué causa no había representado en este día (4 de junio de 1659) y habiendo entrado en ella (en casa del autor, calle de Cantarranas), vi que estaban ensayando con los comediantes de su compañía una comedia o sainete, y que a ello estaban asistiéndole el señor don Francisco de Vela, regidor de esta villa y el señor don Rodrigo de la Lastra y don Pedro Calderón y otros, y habiendo acabado dicho ensayo requerí al dicho Diego Osorio [...] el cual dijo que por haber estado ensayando una comedia de Juan Bautista Diamante con su loa y sainetes para fiesta de Su Majestad y de su orden, y que por esta causa no había representado ni podría representarla hasta hacerla.

En esta década, Juan Bautista escribió sus primeros entremeses conocidos, bailes, jácaras y loas, lo que demuestra que no desdeñó ningún género teatral y que trató de conseguir el éxito a través de cada uno de ellos.

La muerte de su padre en 1660 y los pleitos que la siguieron debieron retraer a Juan Bautista del mundo teatral por un periodo de tiempo, aunque continuó trabajando en colaboración con otros dramaturgos en certámenes poéticos como el organizado en honor de Nuestra Señora de la Soledad. Hasta 1664 no volveremos a tener noticias de nuevas representaciones. Ese año, el poeta madrileño, volvió a los teatros con *La Cruz de Caravaca* «comedia autógrafa, firmada y fechada el

23 de junio de 1664 con censura autógrafa de Francisco Avellaneda (6 de septiembre de 1664)» [Simón Palmer, 1977: 15], *El Mancebo del camino*, del que también se conserva el manuscrito autógrafo fechado en 1665 [Urzáiz, 2002: 285-289], y *Santo Tomás de Villanueva* [Varey y Shergold, 1973: 230 y 246].

UNA CARRERA CONSOLIDADA

Nuestro poeta era consciente de que, para perpetuarse como dramaturgo, no solo era necesario que se representaran sus obras en palacio y en corrales, sino también que se publicaran, evitando así la práctica habitual de la manipulación o falsas atribuciones sobre la paternidad de las comedias, al tiempo que se hacía valedor de sus publicaciones de manera solitaria. Para ello llevó a cabo la edición de sus comedias en dos partes y —por las dedicatorias que figuran en los preliminares de cada una de ellas— Juan Bautista daba muestras de tener una vinculación con la Corte al más alto nivel por dirigirse a un público exigente que requería de una dramaturgia elaborada.

La *Primera Parte* fue publicada en 1670, a costa de Andrés García de la Iglesia y dedicada a don Juan Bautista Ludovisio que entre múltiples títulos —todos ellos del reino de Italia— era Capitán General de la escuadra de galeras del reino de Cerdeña; además la edición contaba con la aprobación de Francisco de Avellaneda.

La mayoría de las comedias publicadas en esta *Primera Parte* habían sido representadas anteriormente a «Sus Majestades»: *Pasión vencida de afecto*, *Más encanto es la hermosura*, *Triunfo de la Paz y el Tiempo*, *No aspirar a merecer y Júpiter y Semele*. Aunque no es objeto de este artículo el estudio de estas piezas que constituyen el teatro de madurez de Juan Bautista Diamante, cabe destacar que han sido ampliamente estudiadas tanto desde el punto de vista de su temática mitológica y alegórica [Sabik, 1995; Espido-Freire, 2002; Martín Rodríguez, 2014] como

por sus aportaciones musicales como iniciador de la zarzuela [Josa y Lambea, 2009]. Junto a ellas editó cuatro comedias de carácter religioso y hagiográfico, género en el que también destacó su dramaturgia madura: *Santa Juliana*, *El sol de la Sierra*, *Santa María del Monte* y *Santa María Magdalena de Pazzi*, esta última modernamente editada [Pintacuda, 2007]. El resto de las obras —hasta un total de doce— son de temas variados y refundiciones.

La *Segunda Parte* se publicó en 1674 ya dedicada a don Fernando de Valenzuela, uno de los grandes de España que posteriormente sufrió la caída del poder «acontecida entre los últimos días de 1676 y los primeros de 1677, una de las más duras de todas las que soportaron los validos de los Austrias» [Ruiz Rodríguez, 2008: 19]. A pesar de ello no parece que este aspecto afectara a la difusión de la edición, pues además esta impresión contaba también con las aprobaciones de Francisco de Avellaneda, tan laudatorias como en la *Primera Parte*.

Otras de sus comedias fueron publicadas en las *Partes de Escogidas* como: *La cortesana de la sierra*, atribuida a tres ingenios, y editada en la *Parte XXVII de Comedias Varias*; *La dicha por el desagravio*, en la *Parte XXXVI*; *La judía de Toledo* y *El laberinto de Creta*, ambas en la *Parte XXVII*; *El mancebo del camino*, en la *Parte XXVII* y *Jardín Ameno*; *Reinar por obedecer*, en la *Parte Octava*; *El tirano castigado*, en la *Parte XXXVI* y *El vaquero Emperador*, en la *Parte XXXIX*. Pero no es este el lugar para hacer un elenco completo de las obras de Juan Bautista Diamante, que merece un estudio bibliográfico completo de su obra.

El éxito de Diamante se mantuvo sobre los escenarios en el teatro hasta el final de sus días en 1687 a pesar de los constantes avatares familiares que bien pudieron dificultar esta carrera debido a los graves procesos inquisitoriales que sufrió toda su familia y especialmente su hermano Mateo, esta vez sí con cárcel, embargo de bienes y sambenito, así como la huida del resto de los hermanos de la Villa de Madrid por este motivo. No cabe duda de que no faltaron sucesos en la vida de Diamante que forjasen su leyenda como aventurero y valentón, y

que han ido avalándose con la prolija documentación, hasta un total de 85 documentos notariales y registros localizados [Rubio San Román y Martínez Carro, 2013]. Los constantes procesos dejaron una huella que ha podido analizarse de manera minuciosa para completar la biografía de uno de los principales dramaturgos de finales del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVITI, Roberta (2018): «Moreto Colaborador», en *Escribir entre amigos*, coord. María Luisa Lobato y Elena Martínez Carro (Madrid, Imprenta Municipal), 112-140.
- BARBOSA MACHADO (1747): *Biblioteca Lusitana*, Lisboa, II.
- BARRERA, Cayetano A. de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro Antiguo Español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra.
- BARRIONUEVO, Jerónimo de (1968): *Avisos*, Madrid, Atlas.
- BERNARDO DE QUIRÓS, Francisco (1984): *Obras. Aventuras de Don Fruela*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- CARO BAROJA, Julio (1962): *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid, Ediciones Airón, II.
- CASSOL, Alessandro (2004): «El teatro de Juan Bautista Diamante», en *Parainfós, segundones y epígonos de la Comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano (Anthropos, Universidad de Navarra), 173-179.
- CÉSPEDES ARÉCHAGA, Valentín (2002): «Juan Bautista Diamante, un hidalgo madrileño de origen griego», *Hidalguía*, 292-293: 395-416.
- CORRALES EGEA, José (1968): *Las Mocedades del Cid. El Cid, texto doble*, Madrid, Taurus.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1916): «Juan Bautista Diamante y sus comedias», *Boletín de la Real Academia Española*, III, 273-297: 454-497.
- DIAMANTE, Juan Bautista (2020), Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, Francisco de Avellaneda, Juan de Matos Fragoso, Ambrosio de Arce y Agustín Moreto: *Vida y muerte de San Cayetano*, ed. Gaston Gilabert, en *Comedias de Agustín Moreto, Comedias escritas en colaboración*, dir. María Luisa Lobato, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

- ___ (2007): *Santa María Magdalena de Pazzi*, ed. Paolo Pintacuda, Como- Pavia, Ibis.
- ___ (1838): *El honrador de su padre*, ed. Eugenio de Ochoa, en *Tesoro del Teatro Español desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días*, Paris, Librería Europea de Baudry, V.
- DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE ACTORES DEL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL (DICCAT) (2008), dir. Teresa Ferrer Valls, edición digitalizada, Kassel. Reichenberger.
- ESPIDO-FREIRE, Milagros (2002): «Coetáneos de Calderón: Juan Bautista Diamante (1625- 87), autor de comedias y de fiestas de zarzuela», en *Calderón 2000*, Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños, ed. Ignacio Arellano (Kassel, Reichenberger), 472-485.
- FLORISTÁN, J. M. (2018): «El dramaturgo Juan Bautista Diamante y su familia», *BRAE*, 98: 405-436.
- JOSA, Lola y LAMBEA, Mariano (2008): «Los resortes dramáticos del tono humano barroco», *Teatro de palabras*, 2: 159-174.
- LATOUR, Antonie de (1863): *L'Espagne religieuse et littéraire*, Paris, Michel Levy Frères.
- MACKENZIE, Ann L. (1993): *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2014): «Un avatar del tema de Filomena en la zarzuela: *Júpiter y Semele* de Juan Bautista Diamante», *Fortvnatae*, 25: 299-313.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena y ULLA LORENZO, Alejandra (2019): «Redes de colaboración entre dramaturgos en el teatro español del Siglo de Oro: nuevas perspectivas digitales», *RILCE*, 35.3: 896-917.
- PAZ Y MELIA, Antonio (1934): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blas Tipográfica, I.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1905): *Documentos para la Biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro y MARTÍNEZ CARRO, Elena (2013): *Juan Bautista Diamante y su familia judeoconversa*, Madrid, Hebraica Ediciones.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Ignacio (2008): *Fernando Valenzuela: orígenes, ascenso y caída de un Duende en la Corte del Rey Hechizado*, Madrid, Universidad Juan Carlos I, Editorial Dykinson.
- SABIK, Kazimierz (1998): «Juan Bautista Diamante y su teatro en la corte de Felipe IV y Carlos II (1659-1687)», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Jules Whicker (Birmingham, University of Birmingham) III.

- SAINZ DE ROBLES, Federico C. (1942): *El teatro español. Historia y antología. (Desde el siglo XIV al XIX)*, Madrid, Aguilar, IV.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1993): «Los manuscritos dramáticos del Siglo de Oro», en *Homenaje a José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, I.
- SANZ AYÁN, Carmen (2006): *Pedagogía de reyes: El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid.
- SIMÓN PALMER, M^a del Carmen (1977): *Manuscritos dramáticos del Siglo de Oro de la Biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- VAREY, J. E. y SHERGOLD, N. D. (1973): *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited.

MISCELÁNEA

LOS INICIOS DE LOS JARDINES LITERARIOS: LA HISTORIA EDITORIAL DE LA *AGRICULTURA DE JARDINES* DE GREGORIO DE LOS RÍOS¹

The Beginnings of Literary Gardens: the Editorial
History of *Agricultura de Jardines* by Gregorio de los Ríos

LOURDES MARTÍN-ALBO HUERTAS

IES Avenida de los Toreros

lourdesmalbo@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6822-0278

Recibido: 20-03-2022

Aceptado: 10-05-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.320>

RESUMEN

La historia editorial de la *Agricultura de jardines*, única obra de Gregorio de los Ríos, no se había reconstruido hasta ahora y ha deparado algunas sorpresas, como el hallazgo de la primera edición de la segunda parte, que ha resultado ser más temprana de lo que se pensaba. Asimismo, destacan las continuas confusiones acerca de las ediciones disponibles, puesto que se repetían datos sobre ediciones que parecen ser inexistentes, mientras que se ignoraban otras que no era difícil encontrar. En

ABSTRACT

The publishing history of *Agricultura de jardines*, the only work by Gregorio de los Ríos, had not been reconstructed until now, bringing some surprises, such as the discovery of the first edition of the second part, which has turned out to be earlier than it was thought. Also of note is the persistent confusion regarding the editions available, since data on those likely to be non-existent were repeated, while others not difficult to find were, however, ignored. In this paper we have

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto de investigación «La conformación del tecnolecto geopónico. Siglo XVI» (PID2019-103898GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

el presente trabajo se ha estudiado cada edición y los problemas bibliográficos que suscita.

PALABRAS CLAVE: *Agricultura de jardines*; Gregorio de los Ríos; siglo XVI; transmisión de textos; edición de textos.

studied each edition and the bibliographical issues it raises.

KEYWORDS: *Agricultura de jardines*; Gregorio de los Ríos; 16th Century; Textual Transmission; Text Editing.

1. INTRODUCCIÓN

LA *AGRICULTURA DE JARDINES*, de Gregorio de los Ríos, es la única obra de su autor, que fue capellán del Real Sitio de la Casa de Campo durante el reinado de Felipe II. Es una obra curiosa, entre otras razones, por ser una de las pioneras en la llamada literatura de jardines², ya que es la primera dedicada en lengua romance a la jardinería como arte que busca la recreación de los sentidos, independiente de la agricultura. Su autor es consciente de ello, como indica en el prólogo:

Y teniéndose consideración a que los que han escrito de agricultura y naturaleza y propiedad de los árboles y yervas jamás han tocado este particular de la población de los jardines ni de la conservación de las plantas y verduras que en ellos se ponen, podré dezir con razón ser yo el primero que escribe esta materia [1592: 4v-5r]³.

En ella, De los Ríos da cuenta de sus conocimientos prácticos sobre gran número de plantas ornamentales, tanto de las autóctonas más

² Como explica Carmen Añón Feliú, «poco a poco, la huerta, el vergel, el íntimo y recoleto jardín medieval se va transformando en el jardín de placer, el jardín de delicias, ese jardín lúdico que guarda celosamente todo el contenido utilitario y campestre de su pasado como la esencia profunda de su razón de ser, pero que exige y tiene ya una personalidad diferente, unos esquemas propios. Así, en este contexto, la *Agricultura de jardines*, de Gregorio de los Ríos, ocupa un puesto dignísimo dentro de esta literatura y condensa en su propio enunciado el espíritu de los últimos años del siglo XVI» [1991: 100].

³ Las transcripciones propias que se ofrecen a lo largo de estas páginas se han realizado siguiendo las pautas establecidas por la Red Internacional CHARTA para una presentación crítica: <https://www.redcharta.es/criterios-de-edicion> [20-01-22].

cultivadas en la Península como de otras originarias de América. Desde el punto de vista lingüístico, esta obrita posee gran valor, ya que su autor no usa los nombres latinos de las plantas, lo cual era lo usual en este tipo de tratados, sino que consigna los populares, dado que sabe que cada vez menos lectores conocen el latín; su intención, por tanto, es que sus consejos lleguen a todos los jardineros y a aquellos que se quieran dedicar al arte de cultivar jardines:

Y por esta causa las nombraré por los nombres comunes que todos los jardineros saben y ellos como modernos les han puesto, porque si las nombrase como las pone Matio⁴ y los herbarios, dirán que no las conocen ni tales plantas han visto, que ellos no saben latín para poderlas conocer por la orden de los herbarios [1592: 22r].

Como buen entendido en la materia, es consciente de las diferencias dialectales e indica que él va a usar los nombres más comunes en Castilla, si bien en otras zonas pueden ser distintos:

Muchas diferencias ay en nombrar las plantas, y cáusalo la diversidad de naciones, que cada una de por sí tiene su nombre, y mucho más los españoles, que en Sevilla las llaman de una manera, en Madrid de otra, en Castilla la Vieja diferentemente y en Valencia diferencian también [1592: 21v-22r].

En el desarrollo del volumen va aportando indicaciones acerca de cómo deben plantarse y cuidarse las diferentes especies ornamentales, y ofrece consejos para la conservación del jardín. También añade otras

⁴ Pietro Andrea Gregorio Mattioli (Siena, 1501-Trento, 1578) fue un afamado médico y botánico que ejerció su profesión en Roma, Trento y Viena. Su obra más destacada es la traducción y ampliación del tratado de Dioscórides: *Di Pedacio Dioscoride Anazarbeo libri cinque della historia & materia medicinale tradotti in lingua volgare italiana da M. Pietro Andrea Matthiolo Sanese medico. Con amplissimi discorsi, et comenti, et dottissime annotationi, et censure del medesimo interprete*, Venetia, Nicolo de Bascarini, 1544. Conoció trece ediciones, en las que se fueron añadiendo ilustraciones y descripciones de plantas que no aparecían en el Dioscórides original ([https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-andrea-mattioli_%28Dizionario-Biografico%29/ \[08-09-21\]](https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-andrea-mattioli_%28Dizionario-Biografico%29/ [08-09-21])).

consideraciones más variopintas, como un curioso capítulo dedicado por entero a la cría del ruiseñor, cuyo canto, según explica Agustín González de Amezúa en su prólogo a la edición de 1951, deleitaba a Felipe II [1951: LXI-LXII].

En cuanto al tema que nos ocupa, la historia editorial de esta obra es bastante compleja y, como se verá, ofrece algunos puntos oscuros. La *Agricultura de jardines* fue publicada por primera vez 1592 en Madrid y ha contado con varias ediciones y reimpressiones, incluso con una traducción al francés de época reciente, que cierra, por el momento, la lista.

2.BIOGRAFÍA DE GREGORIO DE LOS RÍOS

Conocemos muy pocos datos acerca de la vida de nuestro autor, todos ellos deducidos a partir de su obra y de un único documento disponible: la cédula real fechada el 15 de noviembre de 1589 en Aranjuez, mediante la cual el rey Felipe II lo nombra capellán del Real Sitio de la Casa de Campo:

He mandado recibir por capellán de la dicha casa del campo, y señalarle cuatro reales ordinarios cada día para su entretenimiento, con obligación que haya de decir misa en la capilla de ella todos los domingos y fiestas de guardar, para que la oigan los oficiales y personas que sirven y trabajan en la dicha casa del campo, como se ha acostumbrado hasta ahora, sin que para ello se le haya de dar cera ni vino ni otra cosa por mi cuenta [González Tascón y Fernández Pérez, 1991a: 16].

La «casa del campo» a la que alude el documento, y que sigue dando nombre a este paraje madrileño, era el palacete de los Vargas, situado actualmente a la altura del puente del Rey, que cruza el Manzanares. De la cédula se deduce que el soberano no solo le encargó la cura de almas de su real sitio, sino otros trabajos no especificados, que posiblemente tenían que ver con el cuidado del jardín del mencionado palacete, ya que estaba enterado de la maestría del clérigo en ese aspecto:

Cumpliendo el dicho Gregorio de los Ríos con la dicha obligación, y sirviendo y ocupándose en lo que más se le ordenase de nuestro servicio, le libréis y hagáis pagar los dichos cuatro reales ordinarios cada día, así los de trabajo como los domingos y fiestas de guardar, por nóminas de cada semana, según y de la manera que se pagan semejantes entretenimientos a las demás personas que sirven en la dicha casa del campo [González Tascón y Fernández Pérez, 1991a: 16].

En el citado documento se especifica que debe vivir en el edificio llamado «la casilla de la priora», así como que pasa a ser considerado criado del rey. Como tal se le alude —y él se alude a sí mismo— en varios pasajes de los preliminares [1592: 2r, 3r, 8r].

A partir de algunos fragmentos de su obra podemos inferir unos pocos datos más, como la confirmación de que era clérigo:

Y si se dixere que a un clérigo como yo, o religioso o príncipe, rey o emperador no es permitido este ejercicio, se responde que por ser tan bueno lo usaron personas tan graves, cuyos exemplos tenemos en todos los estados [1592: 2v].

También indica que cursó estudios (aunque no especifica de qué) y que ya de niño disfrutaba mucho dedicándose a la jardinería:

En mi niñez ha sido y es aora este ejercicio mucha parte para desviarme de dañosas ocasiones, porque luego como venía del estudio me entrava a un jardín y allí cultivava las plantas y hazía diversas pruebas, hasta que sabía lo que convenía a cada planta [1592: 2r-2v].

Las referencias a diferentes lugares que aparecen en el texto conducen a González Tascón y Fernández Pérez a conjeturar que el autor era originario de Castilla:

A través de su tratado, vemos que son escasos los lugares geográficos que le sirven de referencia, y todos ellos pertenecientes a Castilla: Toro, Medina del Campo, Guadalajara, Aranda de Duero. No hay en el libro referencias

a territorios de gran importancia en el campo de la jardinería en su época, como Andalucía o el reino de Valencia. Sus frecuentes giros lingüísticos (por ejemplo, abundancia de laísmos) que señalan también una influencia lingüística próxima a Madrid, lo que nos permite suponer que era un hombre sedentario [González Tascón y Fernández Pérez, 1991a: 15].

Sin embargo, Juan Antonio Frago, atendiendo a varios datos de tipo fonético, léxico y sintáctico que se desprenden de algunas variantes que utiliza De los Ríos, opina que era originario de León:

Los editores de Gregorio de los Ríos suponen que era de los alrededores de Madrid, pero el análisis de su texto sitúa su nacimiento en el dominio leonés, no sólo por sus menciones toponímicas, sino muy especialmente desde el punto de vista lingüístico. El grupo /cons. + l/ lo hace /cons. + rl/ en *bredos*, *gradiolos* (248a, 250a y pássim), emplea voces regionales como *barco* («vaso o barco»), *coco* «gusano», *era* «semillero», *haya* «seto», *sobrado* «granero», parte alta de la casa, *vástiga* «vástago» (246b, 253a, 257b, 267b, 269a), y *quedar* como transitivo: «tienen fuerza para pasar el invierno y han criado cogollos para *quedarles* y para trasponer, que se les puede descargar a algunos» (249a), o el frecuente y sistemático recurso a los adverbiales *en baxo*, *por baxo* y *por cima* [Frago, 2003: 49].

En cualquier caso, la cuestión de los dialectalismos presentes en la obra está también por dilucidar y merece un estudio aparte⁵.

Es probable que durante los primeros años en los que se dedicó a las labores de capellán real escribiera su única obra, la *Agricultura de jardines*,

⁵ Inés Fernández-Ordóñez advierte de que resulta complicado deducir datos de ese tipo en obras de la época: «Debido a las circunstancias en que tenía lugar la preparación del texto para su impresión, en el periodo de la imprenta manual encontramos, pues, la intervención sucesiva de autor, escribano, componedores y corrector, los cuales, según es de sentido común, no tenían que hablar necesariamente el mismo dialecto (y la situación se complica aún más si introducimos otros factores, a saber, que el autor podría corregir sobre el original de imprenta o sobre las pruebas, que en una impresión colaboraban a menudo varios cajistas, o que el corrector no comparaba con la vista impreso y manuscrito, sino que enmendaba sobre el impreso escuchando la versión oral del manuscrito que leía un empleado). El resultado finalmente impreso podía, en muchas ocasiones, ser una suma de los dialectos de todos ellos» [2001: 396].

ya que en enero de 1592 consigue la licencia para su publicación. Al respecto, en el privilegio real se menciona que al autor le llevó mucho tiempo y trabajo terminar su obra: «Nos fue fecha relación que vos aviades compuesto un libro intitulado *Agricultura de jardines*, en el cual aviades gastado mucho tiempo y os había costado mucho cuidado» [1592: 3r].

Lo último que conocemos a ciencia cierta sobre su vida es que, tras la primera parte de la obra, aparecida en 1592, redactó una segunda, que trata sobre los árboles, de los que afirma no saber menos que de las plantas ornamentales:

En el precedente tratado de *Agricultura de jardines*, curioso letor, dixé no ser cosa conviniente que en ellos huviesse árboles mayores, porque jardín solo se entiende de flores, yervas olorosas y agradables a la vista [...]. Pero como veo muchos apassionados a lo uno y a lo otro, y que todo quieren esté mezclado, me ha parecido complazerlos con esta segunda materia de agricultura de árboles, de la cual no menos experiencia que de la primera tengo, ni menor voluntad de agradar y aprovechar, con la cual será justo se recom-pensen o cubran los defetos que como discreto advirtieres [1597: 130v-131v].

Podemos suponer que compuso esta segunda parte en 1593, ya que el 3 de febrero de 1594, tal y como consta en los preliminares, se le otorgó el permiso de impresión, si bien no vio la luz hasta 1597. A partir de ese momento, se pierde su rastro biográfico.

3.LAS EDICIONES DE LA *AGRICULTURA DE JARDINES*

3.1. *Agricultura de jardines*, Madrid, Pedro Madrigal, 1592

La edición príncipe, que fue publicada en 1592 en Madrid por el impresor Pedro Madrigal, contiene 127 folios más los preliminares, y de ella se conservan tres ejemplares en las grandes bibliotecas españolas: uno en la Biblioteca Nacional, con signatura R/29587, y otros dos en

las Reales Bibliotecas del Monasterio de El Escorial, con signatura 18-V-34 (1º), y del Palacio Real, con signatura Pas. 4703.

Los preliminares de la obra consisten en la portada, en la que aparece el escudo real de Felipe II; la tasa, firmada en Madrid por el escribano Gonzalo de la Vega el 1 de septiembre de 1592; la fe de erratas, de Juan Vázquez del Mármol; el privilegio, rubricado en Madrid por Juan Vázquez en nombre del rey el 16 de enero de 1592; la aprobación, otorgada en Madrid el 2 de enero de 1592 por Tomás Gracián Dantisco; un soneto y unas octavas anónimas en honor del autor; por último, la dedicatoria al rey, firmada por Gregorio de los Ríos como criado suyo. En la parte superior consta el encabezado *Agricultura* (en los versos) *para jardines* (en los rectos).

El contenido se estructura en torno a los siguientes aspectos: el prólogo [1r-10r] comienza ensalzando el arte del cuidado de los jardines, para lo cual se aportan ejemplos de personajes insignes que gustaban de practicarlo, y prosigue con una breve presentación, en la que el autor indica que va a hablar sobre plantas comunes y menciona su amplia experiencia sobre el asunto que trata. A continuación, explica detalladamente lo que, a su juicio, deben hacer el dueño del jardín [5v-10r] y el jardinero [10r-12r], así como qué requiere el jardín [12r-15] y la forma en que se deben sembrar las semillas [15r-22v]. Se inicia después el catálogo de plantas, dividido en dos grandes grupos: «yerbas y flores» [22v-65v] y «árboles para jardines» [66r-70v]. En total se mencionan unos doscientos nombres de plantas en ciento sesenta y dos entradas ordenadas alfabéticamente, con algunas indicaciones sobre su apariencia, conveniencia y cuidados [22v-65v]. A veces dichas indicaciones son brevísimas, mientras que en otros casos De los Ríos dedica largos párrafos a una misma planta⁶. La razón, probable-

⁶ Sirvan como ejemplo las descripciones de la altamisa, de la que solo se indica lo siguiente: «Altamissa, la real y la común. La grande, que es la real, se come. Quiere mucha agua» [1592: 30v], y la del clavel, que abarca casi siete folios completos, en los que se detallan las variedades y la forma de cultivarlos y cuidarlos [1592: 34r-40v].

mente, estriba en que concede mayor espacio a las que conoce mejor o más le agradan. Añade después un capítulo entero reservado al cultivo de los naranjos [79v-101v] y otro al de las parras [101v-116r]. La obra se cierra con el curioso tratado, ya mencionado, sobre la cría del ruiselador [116r-127v].

3.2. *Parte segunda. De árboles de agricultura*, Madrid, Pedro Madrugal, 1597

En 1597 se publicó la segunda parte, dedicada a los árboles no ornamentales, a los que el autor da el calificativo de «mayores» para diferenciarlos de las especies propias del jardín, puesto que en la primera parte ya había hablado sobre estas últimas. Como hemos visto, *De los Ríos* explica en el prólogo que continúa su obra porque quiere complacer a los apasionados de este tipo de árboles, ya que tiene también experiencia en su cuidado [1597: 130v-131v].

De esta edición no se había tenido noticia hasta hace relativamente poco. Fue en 1991 cuando Ignacio González Tascón y Joaquín Fernández Pérez hicieron notar en su edición facsimilar de la fechada en 1620 que esta incluía lo que parecía un nuevo tratado sobre árboles que había pasado inadvertido hasta entonces y que no había sido publicado hasta 1620 [1991b: 191-192]. Posteriormente, en el año 2007 Luis Ramón-Laca y Luciano Labajos señalaron que existía una edición anterior que adjuntaba dicho tratado:

Sin embargo, hubo al menos una edición completa anterior a la de 1620, que no hemos podido consultar, ya que a finales de 2005 había en el mercado madrileño del libro antiguo un volumen con los dos volúmenes encuadernados en pergamino. Según la información proporcionada por el librero que lo vendía, la segunda parte la escribió *De los Ríos* con toda seguridad en 1593, ya que la obra tiene fecha de aprobación de febrero de 1594 y el rey Felipe II alaba su deseo de continuar el libro en una carta del 10 de febrero; en el prólogo, el propio autor advierte al lector que decide

continuar su obra con una segunda parte debido a la demanda de lectores y aficionados a la jardinería de un estudio o tratado de los árboles mayores, y no solo de las plantas y arbustos que adornan los jardines [Ramón-Laca y Labajos, 2007: 16-17].

En la nota 7 de la misma página 16 indicaban al respecto: «Otro ejemplar de la misma obra se conserva en la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, sign. 07 XVI-138-1/2. Agradecemos esta información a Pilar San Pío Aladrén, Archivera del Real Jardín Botánico (CSIC) de Madrid».

Una vez sobre la pista de esta edición de la que se tenían tan pocas noticias, siguiendo las indicaciones mencionadas, así como la información que proporciona el Catàleg Col·lectiu del Patrimoni Bibliogràfic de Catalunya, se localizó tanto en el catálogo de la Biblioteca de Reserva del CRAI de la Universitat de Barcelona, como en otro repositorio: la Biblioteca Diocesana del Seminari de Girona, en el que la obra tiene la signatura S/310. La biblioteca del CRAI accedió a enviar a la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del CSIC la digitalización de sus dos volúmenes⁷, pero de momento no ha sido posible acceder a los ejemplares que se guardan en la Biblioteca Diocesana del Seminari de Girona.

Estas bibliotecas informan en sus registros de que la obra se compone de dos volúmenes que contienen, respectivamente, la primera y la segunda parte. En el caso del ejemplar de la Universitat de Barcelona, se indica que el primer volumen aparece «relligat amb: Parte segvnda de arboles de agricultura, del mateix aut. Madrid, 1597 (v. 1)». Sin embargo, la primera parte es exactamente igual a la príncipe, incluida su portada, fechada en 1592.

⁷ Agradecemos a doña Pilar Martínez Olmo, directora de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, su implicación y su colaboración en el proceso. Por su parte, como resultado de estas gestiones, la Biblioteca Patrimonial Digital de la Universitat de Barcelona ofrece ya la reproducción de la segunda parte de la obra conservada en la biblioteca de Reserva del CRAI de la Universitat de Barcelona: <https://bipadi.ub.edu/digital/collection/botanica/id/52580> [18-05-22].

Por su parte, la segunda presenta algunas particularidades que la diferencian de aquella: contiene una errata en el frontispicio, por la que se atribuye la obra a «Gerónimo de los Ríos»⁸, y el escudo del impresor no es el mismo, sino que representa un azor y un león dormido, además de la divisa *Post tenebras spero lucem*, que era propia de Pedro Madrigal y sus sucesores. Este impresor salmantino se estableció en la madrileña calle de Atocha en 1586 y murió probablemente en 1594, tras lo cual se hicieron cargo del taller su viuda, María Rodríguez de Rivalde, y su hijo, también llamado Pedro Madrigal; más tarde, tras la muerte de este último, las prensas pasaron a manos de su viuda, María de Quiñones, y de su segundo esposo, Juan de la Cuesta, que sería el encargado de la edición príncipe del *Quijote* [Alarcó Ubach: *DB~e*; Delgado Casado, 1996: 411]. Al respecto, interesa destacar que en el registro del catálogo de la Universitat de Barcelona consta Pedro Madrigal como impresor, pero también se apunta a María Rodríguez de Rivalde como editora adicional, y se hace notar que estuvo activa desde 1594 hasta 1604⁹.

Todos estos datos indican que, en realidad, son dos ediciones distintas: la de 1592, con la primera parte, y la de 1597, con la segunda, aunque las bibliotecas han confeccionado un único registro catalográfico que abarca ambas. Posiblemente, haya dado pie a ello el hecho de que la segunda parte presente una foliación consecutiva a la de la primera, retomando la numeración a partir del folio 132, tras los siguientes preliminares: el permiso de impresión, firmado el 3 de febrero de 1594 por Tomás Gracián Dantisco [2r], que remite a la licencia que ya

⁸ Curiosamente, González de Amezúa también comete el error de llamar al autor *Gerónimo* en el ya mencionado prólogo de la edición de la Sociedad de Bibliófilos Españoles [1951: XLII].

⁹ El registro de la biblioteca indica asimismo que su anterior propietario fue el monasterio capuchino del Monte Calvario, fundado en Barcelona en 1583 y destruido en 1714 durante el asedio francés. En la portada del ejemplar de la primera parte aparece estampado el sello de dicho monasterio, pero en la segunda solo consta la impronta de la biblioteca de la Universitat de Barcelona.

otorgó para la edición de 1592, puesto que trata sobre la misma materia y, al igual que ella, «no tiene cosa que ofenda»; a continuación, la tasa, firmada en Madrid el 16 de abril de 1597 por Hernando García, escribano del rey, en ausencia del secretario Gonzalo de la Vega; y la fe de erratas, rubricada por Juan Vázquez del Mármol [3v]. Le sigue la licencia del soberano, firmada en nombre del rey por don Luis de Salazar el 10 de febrero de 1594, y de cuya foliación se tratará más adelante. Dadas estas fechas, como queda dicho, parece que el autor escribió la segunda parte durante el año 1593, tras publicarse la primera, y que no obtuvo las oportunas licencias hasta abril de 1597.

Esta segunda parte contiene bastantes más erratas en la foliación que la primera. De hecho, desde su inicio hallamos una numeración confusa, ya que los preliminares sí están foliados del 2 al 4, pero del 5r al 8v carecen de indicación numérica. Además, el contenido comienza en el folio 132r, aunque la primera parte había terminado en el 127r, por lo que parece que se cuentan también los cuatro folios y medio de la licencia del rey más el folio y medio del prólogo titulado *Al letor*¹⁰.

A partir del 139r encontramos asimismo varias erratas, ya que, donde debería aparecer el 140r, vemos que se vuelve al 136 y continúa desde este número hasta el final, salvo por los siguientes errores: en el folio que debería ser el 153 consta el número 159, y en el que debería ser el 155, se lee 161. El resto sigue el orden consecutivo¹¹.

En cuanto al contenido, se inicia con varios capítulos sobre cómo sembrar, cavar, podar y cuidar los árboles [132r-153r]. Continúa con

¹⁰ Sin embargo, parece que este cómputo también incluye una errata, porque habría que comenzar en el 127r—folio en el que, como queda dicho, terminaba la primera parte— para que el inicio de la segunda se diese en el 132r. Es decir, la licencia tendría que ocupar los folios 127r a 130r, y el prólogo, titulado *Al letor*, del 130v al 131v.

¹¹ La información sobre la foliación que ofrece el registro catalográfico del ejemplar conservado en la Biblioteca Diocesana del Seminario de Girona indica que se trata de la misma edición porque las cifras coinciden. Asimismo, señala que tiene dos partes, pero también habla de dos volúmenes.

la detallada exposición de los diversos métodos para hacer injertos [153v-179v] y con el catálogo alfabético de los distintos tipos de árboles [179v-217r]. Termina con algunos consejos sobre cómo hacer ramilletes o embellecer el jardín [217r-222r]. A continuación, se incluye un elemento más que no aparece en la primera edición y que veremos repetido en alguna de las posteriores, aunque no en todas: un índice de contenidos que se recoge al final y que señala el número de folio en que se encuentra cada capítulo, tanto de la primera como de la segunda parte. Estos índices, llamados tablas, aparecen a continuación sin foliar: la tabla de la primera parte ocuparía los folios 220v a 224v, y la de la segunda, del 225r al 225v. El encabezado que aparece en el margen superior es *Segunda parte* (en los versos) y *De árboles* (en los rectos).

3.3. *Agricultura de jardines*, Çaragoça, Carlos de Labayen y Juan de Larumbe (a costa de Hernando de Espinal), 1604

La edición de 1604 también presenta curiosas particularidades. La primera de ellas es que apareció incluida en la compilación de obras de contenido geopónico, encabezada por el *Libro de agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera, que realizó en Pamplona Matías Mares a costa del librero Hernando de Espinal en 1605.

La portada general lleva por título *Libro de agricultura de Alonso de Herrera, que trata de la labrança de los campos y de muchas particularidades y provechos suyos. Obra nuevamente corregida, con una tabla muy cumplida de todo lo que se contiene, hasta agora nunca impressa*. Se incluye a continuación el siguiente párrafo: «Hanse añadido la *Agricultura de jardines* y una suma de la del *Niño Jesús del pan y del vino* y el *Tratado de la fertilidad de España y causas de su esterilidad*. Donde se hallará junto todo lo bueno que hasta agora d'esta materia de agricultura se ha advertido». Salvo el nombre del primer autor, Alonso de Herrera, no se menciona ningún otro, ni en la portada ni en los preliminares.

En primer lugar, encontramos el *Libro de agricultura* de Herrera [1r-182v]; A continuación, aparece el *Tratado de la fertilidad de España*, que recibe un nombre más desarrollado que el que consta en la portada¹²: *Despertador, que trata de la gran fertilidad, riquezas, baratos, armas y cavallos que España solía tener, y la causa de los daños y falta, con el remedio suficiente*. Le sigue [203r-217r] la suma de los *Discursos del pan y del vino*, cuyo título se desarrolla así en dicho folio: *Sumario del libro intitulado Discursos del pan y del vino del Niño Jesús. Compuesto por Diego Gutiérrez de Salinas, vezino de la villa de Brihuega, del reino de Toledo*. El impresor explica por qué ha incluido un resumen y no la obra entera, texto reseñable porque en él aparece por primera vez el nombre del autor del *Despertador*:

Aviendo acordado de imprimir el *Libro de agricultura* que compuso Gabriel Alonso de Herrera, a una con el *Tratado de la fertilidad de España*, compuesto por Juan de Arrieta, [y] el de la *Agricultura de jardines*, tube noticia d'este libro, intitulado *Discursos del pan y del vino del Niño Jesús*, que compuso Diego Gutiérrez de Salinas, vezino de la villa de Brihuega [1605: 203v].

Seguidamente, encontramos dos índices, llamados tablas de contenidos: *Tabla de los capítulos de la presente obra* [217v-209v] y *Tabla de todas las cosas notables que en este libro de agricultura se contienen* [210r —errata por 220— a 242v].

Después de los índices aparece la *Agricultura de jardines* [243r] con portada y preliminares —algo que no vamos a encontrar en ninguna

¹² Quirós García explica esta diferencia: «Una primera versión del trabajo de Arrieta fue publicada con el nombre de *Diálogos de la fertilidad y abundancia de España, y la razón por que se ha ido encareciendo, con el remedio para que vuelva todo a los precios pasados, y la verdadera manera de cavar y arar las tierras* (Madrid, Alonso Gómez, 1578); pero tres años después el propio autor dio a la estampa una segunda edición que poco o nada tiene que ver con su predecesora, titulada *Despertador, que trata de la gran fertilidad, riquezas, baratos, armas y caballeros que España solía tener, y la causa de los daños y faltas, con el remedio suficiente* (Madrid, Guillermo Drouy, 1581). Aunque en la portada de la edición herreriana de 1598 se menciona aquella, en el interior del volumen se reproduce el texto de esta última» [2015: 110-111].

otra edición compilatoria— y con foliación propia. El escudo que preside la portada es el de Felipe III, y los datos de impresión son asimismo distintos a los de la portada general: en este caso, la obra salió de las prensas zaragozanas de Carlos de Labayen y Juan de Larumbe en 1604, si bien el librero a cuyo cargo se realizó la impresión sí fue el mismo: Hernando de Espinal.

Los preliminares son la aprobación, firmada por el licenciado Antonio Ximénez Mora en Zaragoza el 8 de septiembre de 1604; la licencia de impresión, otorgada por el doctor Martín Carrillo en la misma ciudad el 9 de septiembre de 1604, así como la licencia del rey, rubricada en su nombre por el cardenal Ascanio Colonna el 10 de noviembre de 1604; por último, se añaden el soneto, el poema en octavas en loor del autor y la dedicatoria de este al rey, composiciones ambas que ya aparecían en la edición príncipe. En la parte superior de los folios consta el encabezado *Agricultura para jardines*. El texto abarca desde el folio 1r al 12v y en este último termina el volumen, sin que haya después índices añadidos ni ningún otro contenido más. Curiosamente, no incluye la segunda parte, que —como hemos visto— había aparecido ya en 1597, quizá porque se desconocía o porque no se relacionó con el mismo autor, dada la errata de la portada con respecto al nombre de pila de este.

Por todas las particularidades mencionadas, varios autores han mantenido que la obra que nos ocupa se reimprimió sola en 1604. Así lo indica Palau y Dulcet: «Esta rara edición [de 1604] no fue conocida por Jiménez Catalán¹³. Luego se reimprimió siempre en la *Agricultura* de Herrera (Gabriel Alonso de) a partir de la edición de Pamplona, 1605» [1965: XVII, 32].

Por otro lado, algunos investigadores han considerado que, en realidad, la edición compilatoria de 1605 no incluyó la *Agricultura de jardi-*

¹³ Manuel Jiménez Catalán (1867-1932), autor de un *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, [Zaragoza, Tipografía La Académica], 1925. En esta obra, efectivamente, no se cita la edición de 1604.

nes. Así opinan los autores de la edición facsimilar de 1991, Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón, quienes en su *Nota a la edición completa* [1991b: 191-192] defienden que, a pesar de lo que indica la portada de la edición compilatoria de 1605, esta no adjunta el tratado de De los Ríos, puesto que el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional no la recoge. Por ello, mantienen, Palau se habría equivocado al decir que sí se había añadido, si bien creen que este autor no erró al señalar que la obra se había editado sola en 1604:

Por lo que parece evidente que el tratado de Gregorio de los Ríos no se adicionó a dicha edición [1605], como indicó erróneamente Antonio Palau y Dulcet al tratar de Gabriel Alonso de Herrera. Señala con tal motivo lo que ya se ha advertido, que la *Agricultura de jardines* iba adicionada a la edición de 1605 de Pamplona, indicando asimismo, correctamente, «que ya se había impreso en Zaragoza, Lavayen, 1604. 2 h. 12 fols». (v. tomo sexto del *Manual del Librero Hispanoamericano*) [1991b: 191].

También explican los editores lo siguiente al respecto de lo que indica Palau:

Al citar de nuevo la edición de Zaragoza de la *Agricultura de jardines* de Gregorio de los Ríos dice Palau en el tomo XVII: «Esta rara edición... luego se reimprimió siempre en la *Agricultura* de Herrera (Gabriel Alonso de) a partir de la edición de Pamplona, 1605». Estas afirmaciones de Palau, que debió de basarse únicamente en lo escrito en la portada de la edición de Pamplona, fueron recogidas por diversos estudiosos, y en particular por el académico Agustín G. de Amezúa en su prólogo «filipino» a la edición de bibliófilo de la obra de Gregorio de los Ríos editada en Madrid en 1951 [1991b: 191].

Es cierto que la Biblioteca Nacional guarda un ejemplar de la edición compilatoria de 1605 que carece de la *Agricultura de jardines*. Sin embargo, hay que tener en cuenta los siguientes hechos: una vez consultado el citado volumen de 1605, con signatura R/31809, parece claro que presenta una encuadernación muy posterior a la original, tanto

por su aspecto externo, más moderno, como debido a que los folios han sufrido evidentes cortes en las partes superior e inferior, ya que algunos de los encabezados están seccionados —varios incluso completamente—, de forma que resultan ilegibles¹⁴. Todo ello apunta a que ha sufrido algún tipo de manipulación posterior a su encuadernación inicial. Asimismo, en la propia Biblioteca Nacional se guarda un ejemplar de la primera parte de la *Agricultura de jardines* en solitario, con signatura R/31819 y fechado en 1604 en su catálogo. En este caso, tras inspeccionarlo, parece claro que también su encuadernación es posterior a la primitiva. Una vez consultados los bibliotecarios sobre el origen de este volumen, no han aparecido noticias fiables, salvo que presenta el antiguo sello de la propia institución. Es posible, por tanto, que se tomara algún ejemplar, tal vez estropeado, de la edición completa de la compilación geopónica —quizá el mismo mencionado anteriormente, que lleva la signatura R/31809— y, al ver la portada y la foliación propias, se decidiera encuadernarlo aparte.

Algo parecido ocurre con otro volumen que se guarda en la Real Biblioteca de Madrid, con signatura IX/4287 (2), también catalogado con la fecha de 1604. El registro indica que fue encuadernado junto con otras obras en el siglo XVIII y que incluye dos exlibris: uno real de la época de Fernando VII y otro de las Cortes de 1874. Sin embargo, tras consultar dicho ejemplar, resultó ser la edición completa encabezada por el tratado de Herrera.

Otras bibliotecas también guardan volúmenes de la edición de 1605 que sí incluyen la *Agricultura de jardines*: en efecto, la propia Biblioteca Nacional conserva un segundo volumen de la edición de 1605, este con la signatura R/39545, que parece mantener su encuadernación original y sí adjunta la obra de De los Ríos al final del ejemplar. Asimismo, la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la BUCM

¹⁴ Así ocurre con los folios 217r y 217v. En general, el corte superior es apreciable en todo el volumen, pero especialmente hacia el final, desde el folio 215v hasta el 218v.

tiene otro volumen completo, al que da acceso digitalizado en la base de datos Dioscórides¹⁵.

En cuanto a la edición independiente de la *Agricultura de jardines* de 1604, el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español atestigua la existencia de seis ejemplares en diversas bibliotecas españolas, pero en casi todos sus registros indica que se trata de obras encuadradas con el *Libro de agricultura* de Herrera y los demás tratados —como es el caso de los ejemplares de la Biblioteca de la Compañía de Jesús en Burgos y del CRAI de la Universitat de Barcelona— o a las que se alude en la portada de dicha obra —ejemplares de la Universidad de Zaragoza y de la Biblioteca de Navarra—. Los dos únicos registros que no tienen esas indicaciones sobre su pertenencia a otro ejemplar son los de los volúmenes de la Biblioteca Nacional de España y de la Biblioteca del Palacio Real, de los cuales ya hemos hablado.

Tampoco se menciona la supuesta edición independiente fechada en 1604 en el repertorio de Pérez Pastor [1891: 203], que explica que «después [de la edición de 1592] se ha publicado varias veces con la obra de *Agricultura* de Herrera, y por primera vez en la edición de Pamplona de Matías Mares, 1605».

Según indican las fechas de aprobación (8 de septiembre de 1604), licencia (9 de septiembre) y una segunda licencia (10 de noviembre), la obra estuvo dispuesta ya a finales de 1604, por lo que seguramente Hernando de Espinal¹⁶, el librero a cuyo cargo se hizo la impresión,

¹⁵ Se encuentra alojado en la siguiente página web: http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?doc=b23231695&y=2011&p=1 [06-11-21]. La Biblioteca Navarra Digital (BiNaDi) también da acceso a otro ejemplar: <https://binadi.navarra.es/opac/ficha.php?informatico=00007679MO&codopac=OPBIN&idpag=1887554688> [06-11-21].

¹⁶ Hay muy poca información disponible acerca de este librero. En el catálogo electrónico de la Biblioteca Nacional solo consta como responsable de la edición de 1605, y en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español encontramos cinco registros de ediciones a su costa, dos de ellas ya conocidas: la compilación de 1605 y la *Agricultura de jardines* de 1604. Esta última es la única fechada en Zaragoza, mientras que las otras tres obras mencionadas fueron impresas en Pamplona; de

decidió, dada su brevedad, no imprimirla por sí sola, sino adjuntarla a la obra compilatoria que agrupaba varios títulos relacionados con la agricultura y que iba a ver la luz en el año siguiente costeada por él mismo.

3.4. *Agricultura de jardines*, Madrid, viuda de Alonso Martín (a costa de Domingo González), 1620

La edición de 1620 vuelve a aparecer incluida en la obra compilatoria encabezada por el *Libro de agricultura* de Herrera, que a partir de esta edición recibió el título de *Agricultura general*, impresa en Madrid en el taller de la viuda de Alonso Martín¹⁷. En la portada se indica que la obra recoge las obras escritas «por Alonso de Herrera y los demás autores que hasta agora han escrito d'esta materia, cuyos nombres y tratados van a la buelta d'esta hoja». Los tratados y escritores que se citan y se incluyen son los siguientes: inicia la lista Gabriel Alonso de Herrera con su *Libro que trata de la labrança del campo, en seis libros* [1r-175r]. La siguiente es el *Despertador, que trata de la grande fertilidad, riquezas, baratos, armas y cavallos que España solía tener y la causa de los daños y falta, con el remedio suficiente* [175r- 194r]; de esta obra, como ya vimos en la edición de 1605, tampoco se indica el autor, que es Juan de Valverde Arrieta. Encontramos, asimismo, los *Discursos del pan y del vino, reducido a sumario*, de Diego Gutiérrez de Salinas [195r-209r].

Aparecen a continuación dos nuevos tratados que no se habían incluido en la anterior compilación: el de Gonzalo de las Casas, titulado *Arte nuevo para criar seda* [209r-230r]; y el de Luis Méndez de Torres:

hecho, Velasco de la Peña [1998: 169] indica que su negocio radicaba en la capital navarra.

¹⁷ «La viuda de Alonso Martín, en 1620, fue la primera en nombrar el conjunto de obras que editaba como *Agricultura general*, título que ha sobrevivido hasta hoy día, incluso para hacer referencia en exclusiva al tratado de Herrera» [Quirós García, 2015: 112].

Tratado de la cultivación y cura de las colmenas [230v-244v]. Por último, encontramos la *Agricultura de jardines* [244v-269v], con la mención expresa en los preliminares de que contiene la primera y segunda parte. En efecto, esta vez sí se imprime la obra completa, pero no se recogen las tablas o índices que aparecen al final de la edición de 1597. La primera parte del tratado abarca del folio 244v al 259v, y la segunda, del 259v al 269v. Se cierra el volumen en el folio 270r con el auto del Consejo Real acerca de la impresión de libros, fechado en Madrid a 19 de octubre de 1617.

El encabezado que consta en el inicio de cada folio es también *Agricultura para jardines*, como en las ediciones anteriores, con la salvedad de que al final de la primera parte alterna *De árboles* [258r y 259r] con *Agricultura para jardines* [257v y 258]. En la segunda, al igual que en las demás ediciones, consta *Segunda parte* en los versos y *De árboles* en los rectos.

Nicolás Antonio, en su *Bibliotheca Hispana Nova*, da cuenta de esta edición, pero no menciona las anteriores, tal vez por desconocimiento:

Gregorius de los Rios, presbyter, de cultu hortorum primus inter nos, quod sciam, vernacule commentatus est, edito libro huius nuncupationis: *Agricultura de Jardines, que trata de la manera como se han de criar, gobernar y conservar las plantas &c.* Coniectus est cum aliis eiusdem argumenti in editionem Matritensem variorum de Agricultura scriptorum anno 1620, in folio [1733 [1996]: III, 543].

Por último, hay que mencionar un ejemplar que la Universidad de Granada guarda en su biblioteca, en cuyo registro de catalogación consta el año de 1619 como fecha de impresión. Se trata de un volumen en mal estado que ha perdido su portada. En la cubierta se lee *Geopónicos españoles antiguos* escrito a mano, y el primer folio disponible es el de la suma de la licencia. Ese folio está incompleto y en su segunda mitad constan unas anotaciones manuscritas en las que se leen las obras que se incluyen, que son las mismas que se han citado anterior-

mente. A partir de ahí, el contenido de los folios es exactamente el mismo que el de la edición de 1620, lo que hace pensar que la fecha de 1619 que da el registro catalográfico de la Universidad es un error inducido por la falta de la portada original.

3.5. *Agricultura de jardines*, Madrid, Carlos Sánchez (*a costa de Antonio Ribero*), 1645

Tampoco dispone de volumen propio, sino que, al igual que las dos ediciones anteriores, se adjunta a la compilación geopónica encabezada por la obra de Herrera y también llamada esta vez *Agricultura general*. Está fechada en Madrid («Madaid» en el original) y consta Carlos Sánchez como impresor.

Presenta otras similitudes con la de 1620: el índice de autores y obras aparece igualmente tras la portada, en el mismo orden y con las mismas particularidades. Sin embargo, hay algunas diferencias, como la inclusión de dos índices sin foliación propia tras la *Agricultura de jardines*: uno de capítulos [244r-245v] y otro alfabético de conceptos [245v-247r], que tienen en cuenta también la obra de nuestro autor. El primer índice compila al final los capítulos de la primera y de la segunda parte de la obra, pero no es tan detallado como el de la edición de 1597, que recogía los nombres de cada planta ordenados alfabéticamente. El segundo indiza, también alfabéticamente, todos los conceptos tratados en el libro.

La *Agricultura de jardines* comienza en el folio 221r, inmediatamente después del *Tratado de la cultivación y cura de las colmenas*, y sin que haya índices antes. La primera parte termina en el folio 234v y la segunda abarca desde el 234v hasta el 243v. Los encabezados se distribuyen igual que en la edición anterior: en la primera parte es *Agricultura para jardines* y en la segunda, que empieza en el folio 234v, alterna *Segunda parte* en los versos y *de los árboles* en los rectos.

3.6. *Agricultura de jardines*, Madrid, Bernardo Herbada (a costa de Juan de Calatayud), 1677

Aunque se desconoce la fecha exacta del fallecimiento de Gregorio de los Ríos, es de suponer que ya habría ocurrido cuando esta edición salió a la luz. Como las anteriores, se incluye también en la *Agricultura general* encabezada por el tratado de Herrera, esta vez impresa por Bernardo Herbada a costa de Juan de Calatayud Montenegro, librero del rey. Contiene la misma lista de obras y autores y, a este respecto, presenta la particularidad de que, al contrario de lo que ocurría en las ediciones de 1620 y 1645, sí se cita a Juan de Arrieta como autor del *Despertador, que trata de la grande fertilidad, riquezas, baratos, armas y cavallos que España solía tener y la causa de los daños y falta, con el remedio suficiente*. Asimismo, cuando menciona a Gregorio de los Ríos no se indica que su obra incluye las dos partes.

Es la primera edición que presenta paginación en lugar de foliación. La *Agricultura de jardines* comienza en la misma página —la 411— en la que termina el *Tratado de la cultivación y cura de las colmenas*; la primera parte acaba en la 465 y en la siguiente se inicia la segunda parte. Los encabezados se reparten igual que en las ediciones anteriores: en toda la primera parte es *Agricultura para jardines*, y en la segunda, se alterna *Segunda parte* en las hojas pares y *De árboles* en las impares. La segunda parte termina en la página 483 y en la siguiente comienza, ya sin paginación, el índice o tabla alfabético, pero no hay índice de capítulos.

3.7. *Agricultura de jardines*, Madrid, Antonio de Sancha, 1777

También se incluye en la compilación de obras geopónicas, esta vez publicada en Madrid en las prensas de don Antonio de Sancha. Al igual que en las otras ediciones, se alude en la portada a los diferentes

autores. La lista de estos es la misma que en la anterior edición, con la ya conocida particularidad de que vuelve a faltar el nombre de Juan de Valverde Arrieta. En cuanto a Gregorio de los Ríos, sí se menciona que se incluyen la primera y la segunda parte de la *Agricultura de jardines*. Esta aparece tras el *Tratado de la cultivación y cura de las colmenas*, entre las páginas 448 y 494. La primera parte abarca desde la página 448 hasta la 475, y la segunda, desde la 475 hasta la 494.

Los encabezados también presentan cierta diferencia con las anteriores ediciones: en la primera parte se lee *Agricultura* en las hojas pares y *para jardines* en las impares. En la segunda parte se alterna *Parte segunda* en las pares con *De los árboles* en las impares. La obra va seguida de un índice de capítulos y otro alfabético, ambos sin paginar.

3.8. *Agricultura de jardines*, Madrid, José de Urrutia, 1790

Es la última edición que va incluida en el compendio geopónico encabezado por la obra de Herrera. Fue impresa en Madrid por José de Urrutia y en la portada consta, asimismo, el texto que anuncia que los nombres de los autores están a la vuelta de la portada. La lista es la habitual, con la ya conocida ausencia del nombre de Juan de Valverde Arrieta, mientras que el de Gregorio de los Ríos cierra la enumeración, con la indicación de que se incluyen ambas partes de su obra. Todo ello recuerda las ediciones de 1620, 1645 y 1777.

La obra de nuestro autor ocupa las páginas 448 a 494. En cuanto a la paginación, es idéntica a la edición anterior: la primera parte abarca de la 448 a la 475 y presenta el encabezado *Agricultura* en las hojas pares y *para jardines* en las impares. Del mismo modo, la segunda parte se inicia en la página 475 y termina en la 494; su encabezado es *Parte segunda* en las hojas pares y *de los árboles* en las impares. A continuación, se recogen los ya conocidos índices, tanto el alfabético como el de los capítulos de todas las obras.

3.9. *Agricultura de jardines*, por Gregorio de los Ríos (1592), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1951

En 1951 se reeditó la edición príncipe de la primera parte —que no había aparecido sola desde 1592— a cargo de la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Su prólogo fue redactado por el académico Agustín González de Amezúa, quien, según sus propias palabras [1951: VII], usó para ello una versión corregida y aumentada de una conferencia que pronunció sobre Felipe II en el Ateneo, titulada *La sensibilidad humana de Felipe II. Un rey amante de las flores*. Decidió presentarla cuando le pidieron un prefacio para la obra de De los Ríos, porque la consideró muy a propósito, dado que trataba sobre el amor del rey por las plantas, las flores y las aves.

Palau [1948-1977: XVII, 32] indica que esta edición es reimpresión de otra anterior, fechada en 1915. Esta supuesta edición de 1915 no aparece documentada en ninguna otra fuente, pero Amezúa dice lo siguiente en una nota a pie [1951, VII]: «A fines del pasado año de 1950, cuando andaba preparando el Prólogo que había de servir de Introducción a esta reimpresión de la *Agricultura de jardines* [...]», lo cual da pie a plantearse si el autor se refiere a que la edición de 1951 es reimpresión de otra anterior —la de 1915— o a que lo es de la príncipe.

Este autor menciona asimismo otras reimpressiones posteriores de las que, por el momento, tampoco se tienen noticias: una de 1957 y otra de 1964 [Palau, 1948-1977: XVII, 32].

3.10. *Agricultura de jardines*, en *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Madrid, Real Jardín Botánico / Ayuntamiento, Área de Medio Ambiente, Tabapress, 1991

La obra titulada *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos* incluye una edición facsimilar de la de 1620, junto con varios estudios acerca del autor y su obra.

Este volumen se publicó gracias a la iniciativa conjunta del Real Jardín Botánico y del Área de Medio Ambiente del Ayuntamiento de Madrid, en el marco del proyecto de rehabilitación del palacete de los Vargas, situado en la Casa de Campo, y de su jardín, en cuyo cuidado, como hemos visto, seguramente trabajó Gregorio de los Ríos¹⁸.

Colaboraron los siguientes autores con sus estudios: Carmen Añón Feliú, María del Carmen Ariza, Juan Armada Diez de Rivera, Arturo Fernández Sanmartín, Pedro Navascués, Inmaculada Porras Castillo, Alfonso Ramírez Vera, Javier Rivera, Beatriz Tejero y Juan Antonio Valero Sánchez. Dichos estudios abarcan desde la página 15 a la 189, y la edición facsimilar, de la 193 a la 260. Entre estos trabajos se echan en falta algunos de corte filológico, dedicados, por ejemplo, al análisis del léxico o a la historia editorial del texto.

Se incluyen varias de las hojas iniciales de la edición completa: la portada, con el sello de la Biblioteca del Real Jardín Botánico [193], la lista de nombres de autores [194], los preliminares [195], el prólogo [196-200], los índices de capítulos [200-205] y alfabético [205-208]. A continuación, aparece la primera parte de la *Agricultura de jardines* [209-239], precedida del escudo real que consta en la portada de la edición de 1620, y la segunda parte [239-269] más el auto del Consejo Real [260]. Cierra la edición la transcripción semipaleográfica del texto [261-325] y un índice onomástico y topográfico de todo el volumen [329-349].

La reproducción facsimilar se realizó a partir de un ejemplar de 1620 que se conserva en la Biblioteca del Real Jardín Botánico, con signatura A HER (1620) [A16]¹⁹. En el prólogo, Santiago Castroviejo indica

¹⁸ Lamentablemente, el proyecto no se llevó a cabo y en la actualidad el palacete, declarado BIC en 2010, sigue cerrado y sin ningún uso oficial, mientras que el jardín y sus grutas permanecen en estado de abandono. En febrero de 2021 se volvió a anunciar el inicio de las obras de rehabilitación, previstas para finales de 2022: <https://diario.madrid.es/blog/notas-de-prensa/el-ayuntamiento-impulsara-un-grupo-de-trabajo-para-implementar-un-corredor-cultural-en-madrid/> [08-12-21].

¹⁹ La biblioteca da acceso digital al ejemplar: <https://bibdigital.rjb.csic.es/records/item/13588-agricultura-general?offset=1> [08-12-21].

que, en un principio, se pensó en la edición de 1592 para hacer el facsímil y explica que no fue finalmente la elegida porque ya había conocido una reimpresión en 1951 y además no incluía la segunda parte [Castroviejo, 1991: 12]. Como queda dicho, sus editores, Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón, son los primeros que caen en la cuenta de que en la edición de 1620 se adjunta una segunda parte que no aparecía en la príncipe, si bien desconocían la edición de 1597.

3.11. *Agriculture des jardins*, París / Tel Aviv, Éditions de L'Éclat, 2007

En el año 2007 sale a la luz la versión francesa de la *Agricultura de jardines*, a cargo de la investigadora Catherine Chomarat-Ruiz²⁰. Por el momento, es la única traducción del tratado de nuestro autor.

En el prólogo se indica [Chomarat-Ruiz, 2007: 5, n. 1] que esta obra se basa en el texto del facsímil contenido en la obra titulada *A propósito de la Agricultura de jardines de Gregorio de los Ríos*, si bien apunta que su año de edición es el 2001 en vez de 1991. El mismo error aparece en uno de los artículos de la autora [Chomarat-Ruiz, 2011: 1], aunque en la página 17 del prólogo de la traducción que nos ocupa se menciona el año correcto. Así pues, la edición que se traduce es la de 1620.

El volumen cuenta con el siguiente contenido: el prólogo: *Préface* [5-18]; la primera parte: *Introduction, ordre dans lequel faire pousser et conserver les plantes herbacées et les fleurs, accommodées pour orner et embellir les jardins; Arbres pour les jardins; Ordre dans lequel on doit faire pousser les orangers, en terres froides comme chaudes, et les semer; Comment on doit nourrir et conserver le rossignol* [19-112]; la segunda parte: *Seconde partie de l'Agriculture des jardins, qui traite des arbres et qui apporte des renseignements pour leur*

²⁰ Chomarat-Ruiz, entre otras funciones, es profesora de la École des Arts de la Sorbonne Université y ha dedicado su actividad investigadora más reciente al campo del paisajismo y el diseño.

bénéfice, accroissement et conservation [113-172]; un índice de nombres de plantas en francés: *Index des noms de plantes, arbres & fruits* [173-177]; un índice de términos españoles: *Liste des termes espagnols* [178-185]; un índice onomasiológico: *Index des noms propres* [186-187] y otro de capítulos: *Table* [189-190].

La autora presenta el catálogo de plantas manteniendo el orden alfabético original en español, para lo cual menciona en primer lugar el nombre en castellano con letra cursiva y, a continuación, su traducción literal al francés entre corchetes:

Afin de permettre aux lecteurs d'apprécier la saveur des noms vernaculaires des végétaux, nous les avons traduits de façon littérale, en note, chaque fois que cela était possible. Dans le texte français, nous avons conservé le nom espagnol des plantes et placé entre crochets la traduction afin que l'ordre alphabétique adopté par Gregorio de los Ríos ne perde pas son sens; nous avons gardé en italique les synonymes des noms de fleurs qui n'existent pas nécessairement en français [Chomarat-Ruiz, 2007: 18].

Asimismo, explica que ha cambiado la puntuación original para hacer la obra más accesible al lector actual, y ha indicado en su texto dónde comienzan los folios en la edición de 1620 [Chomarat-Ruiz, 2007: 18]. Menciona en nota que para ello ha tomado como modelo la transcripción de 1951 y su división en párrafos [2007: 18, n. 4].

4. CONCLUSIONES

Tras este análisis de las diferentes ediciones y de las fuentes disponibles sobre ellas, queda claro que, al menos en sus comienzos, la historia editorial de la *Agricultura de jardines* presenta algunos puntos oscuros. Destacan en concreto dos aspectos llamativos: hallamos diversas menciones a diferentes ediciones de las que no se tiene constancia, mientras que se omiten otras que no parecen difíciles de localizar.

Hay que tener en cuenta que, como advierte Alberto Blecua, «las grandes obras bibliográficas —Nicolás Antonio, Gallardo, Palau, J. Simón Díaz— forzosamente recogen datos erróneos» [1990: 189]. En efecto, en este caso la fuente de los errores parece ser la obra de Palau, quien da noticias de una serie de reimpresiones de las que no tenemos constancia hasta el momento: dos de la edición de 1645: 1902 y 1949 [1948-1977: VI, 57]); una de la de 1677, en 1918 [1948-1977: VI, 575]; una de la de 1777, en 1930 [1948-1977: VI, 575]; una de la de 1790, en 1932 [1948-1977: VI: 575]; y dos de la de 1951, en 1957 y 1964 [1948-1977: XVII, 3].

Esas confusiones parecen haber dado pie a que otros autores las recojan en sus trabajos. El caso más llamativo lo encontramos en el ya mencionado prólogo de Amezáa, quien apunta una lista de ediciones en la que se citan algunas de las que no se tiene noticia, mientras que omite otras que sí se conocen:

La fortuna tipográfica de la *Agricultura de jardines*, de Gregorio de los Ríos, no fue ciertamente la que en justicia merecía. No obstante la frecuencia con que en aquel tiempo se repetían las ediciones de un mismo libro, el de nuestro Capellán de la Casa de Campo no logró nada más que una, la príncipe, impresa en Madrid por Pedro Madrigal en 1592. Verdad es que, a partir de 1598, todas las ediciones que se hacen de la *Agricultura general*, de Gabriel Alonso de Herrera, acostumbra a incluir, a la vez de otros tratados relacionados con el campo, el de Gregorio de los Ríos, y así, en efecto, y en la buena compañía del castizo y famoso escritor, se reimprime su librito en 1598, 1599, 1604, 1605, 1620, 1645, 1646 y 1667 aunque falto de sus preliminares y dedicatoria [1951: LXII-LXIII]²¹.

²¹ Amezáa [1951: LXIII, n. 81] cita como fuente a Palau en la página 2930 de su tomo IV, pero en dicho tomo no existe esa página. Sin embargo, en la primera edición de Palau [1923-1927] y en su segunda reimpresión [2004] encontramos en las páginas 29 y 30 del tomo IV una entrada dedicada a Gabriel Alonso de Herrera en la que sí se mencionan las ediciones de la compilación de obras encabezada por su *Libro de agricultura* y en la que se incluye la *Agricultura de jardines*. Seguramente estemos ante un error tipográfico debido a la omisión de un guion entre ellas a la hora de hacer constar esas páginas, de forma que 29-30 pasó a ser 2930. Se citan en concreto las ediciones de

En efecto, no hay datos sobre las ediciones de 1598, 1599, 1646 y 1667. Sin embargo, no cita algunas de las que sí tenemos referencia, como las de 1597, 1677 y 1790. Quirós García, en su trabajo sobre la historia editorial del *Libro de agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera [2015: 117-118], aporta algunos datos acerca de las ediciones de la *Agricultura de jardines* que pueden aclarar esta cuestión, puesto que menciona las «ediciones fantasmas, dobles o desaparecidas que se citan en algunos estudios, en ocasiones por pura inercia»; entre ellas, este autor señala las supuestas de 1598, 1599 y 1646, las cuales, como hemos visto, daba por buenas Amezúa. Para intentar encontrar la razón de este error hay que tener en cuenta que, como se ha visto anteriormente, la *Agricultura de jardines* comenzó a publicarse en 1605 integrada en una compilación de tratados sobre temas agrícolas, encabezada por el mencionado *Libro de agricultura* de Alonso de Herrera; es posible que Amezúa diera por hecho que esa compilación nació en 1598, puesto que en ese año se editó por primera vez la obra de Herrera tras la publicación de la *Agricultura de jardines* y, además, incluía ya una de las obras que iban a formar parte del tratado recopilatorio: los *Diálogos de la fertilidad de España*²², de Juan de Valverde Arrieta.

En cuanto a la supuesta edición de 1599, Amezúa podría haber encontrado el dato, seguramente erróneo [Quirós García, 2015: 117], de la existencia de una impresión de la obra de Herrera que vio la luz ese año, y siguió dando por hecho que incluía la *Agricultura de jardines*. En 1646 sí habría sido posible que en una compilación de textos geopónicos se incluyera la obra de Gregorio de los Ríos, pero tampoco se tienen informaciones fiables de ninguna edición de Herrera que se im-

1605 (indicando que ya se había impreso en Zaragoza en 1604) y las de 1620, 1645, 1677, 1777 y 1790. Por otro lado, en la página 32 del tomo XVII de la segunda edición de Palau [1948-1977] también se alude a las obras de nuestro autor, pero solo constan tres ediciones: 1592, 1604 y 1951, esta última con varias reimpressiones.

²² Para la aclaración que Quirós García [2015: 110-111] hace respecto del título de esta obra, *vid.* pág. 10, n. 12.

primera en ese año. Por último, no hay datos sobre la supuesta impresión de 1667, pero podría tratarse de una errata por 1677.

Por otro lado, llama también la atención la edición de 1604, tanto porque aparece inserta completa en otra obra como porque resulta extraño que no adjunte ya la segunda parte, que había visto la luz siete años antes. Tampoco se entiende bien la confusión creada en torno a un dato aparentemente fácil de verificar: si la impresión de la compilación de 1605 contenía o no la *Agricultura de jardines* que se anunciaba en su portada.

Otras cuestiones que se plantean podrían ser por qué la edición de 1597 recogía solo la segunda parte; por qué dicha segunda parte no se reeditó hasta 1620, o por qué después se perdió su rastro hasta hace poco.

En resumen, las ediciones de las que se tiene constancia actualmente son las siguientes: las dos príncipes aparecen en 1592 —con la primera parte— y 1597 —con la segunda—; en 1604 ve la luz de nuevo la primera parte y se da inicio a una serie de ediciones que se adjuntan a la compilación de obras geopónicas que, a partir de 1620, recogerá la obra completa. Dicha serie continúa con las ediciones de 1645, 1677, 1777 y 1790. En 1951 se reedita la príncipe de 1592 y en 1991 aparece la edición facsímil de la de 1620. Por último, en 2007 se publica la traducción al francés de la edición de 1620.

Cabe preguntarse el motivo por el que la *Agricultura de jardines* no se ha editado completa por sí sola, siendo como es un interesante tratado desde tantos puntos de vista: el bibliográfico, al ser la primera obra sobre jardinería escrita en lengua vernácula; el literario, por abrir el camino a la llamada literatura de jardines, que florecerá a partir del siglo XVII [Añón Feliú, 1991: 85]; el lexicográfico, con sus abundantes términos relacionados con la jardinería, la botánica y sus trabajos asociados; el botánico, con sus consideraciones tanto científicas como tradicionales sobre las distintas especies, algunas de ellas ya procedentes de América; el dialectológico, con sus interesantes nombres popu-

lares de la zona de Castilla; y el antropológico, con sus pintorescas creencias, recomendaciones y advertencias.

Por todo ello, y vista la complicada historia editorial del texto, se hace necesaria una edición completa que transcriba fielmente las príncipes de las dos partes, ya que la que realizó la viuda de Alonso Martín en 1620, por ejemplo, presenta muchas erratas. Resulta chocante que la única impresión reciente íntegra de una obrita tan interesante como plena de sensibilidad sea una traducción francesa, cuya autora reclama asimismo la recuperación y la atenta lectura de la obra, además de la rehabilitación del entorno de la Casa de Campo en el que se inspiró Gregorio de los Ríos [Chomarat-Ruiz, 2007: 17].

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES DE LA *AGRICULTURA DE JARDINES* DE GREGORIO DE LOS RÍOS

- 1592: *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas. Compuesta por Gregorio de los Ríos. Dirigida al rey don Felipe, nuestro señor*, Madrid, Pedro Madrigal.
- 1597: *Parte segunda. De árboles de agricultura, compuesto por Gerónimo [sic] de los Ríos, clérigo presbítero, criado del Rey nuestro señor*, Madrid, en casa de Pedro Madrigal.
- 1604: *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas, y todas las demás cosas que para esto se requieren. Compuesta por Gregorio de los Ríos, criado de su Magestad. Dirigida al Rey don Felipe, nuestro señor*, Çaragoça, Carlos de Labayen y Juan de Larumbe (a costa de Hernando de Espinal), 1604, en *Libro de agricultura de Alonso de Herrera, que trata de la labrança de los campos y muchas particularidades y provechos suyos. Obra nuevamente corregida, con una tabla muy cumplida de todo lo que en él se contiene, hasta agora nunca impressa. Hanse añadido la Agricultura de jardines y una suma de la del Niño Jesús del pan y del vino, y el tratado de la fertilidad de España y causas de su esterilidad. Donde se hallará junto todo lo bueno que hasta agora d'esta materia de Agricultura se ha advertido*, Pamplona, Matías Mares (a costa de Hernando de Espinal).

- 1620: *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas y todas las demás cosas que para esto se requieren, dando a cada una su punto. Compuesta por Gregorio de los Ríos, en Agricultura general, que trata de la labranza del campo y sus particularidades, crianza de animales propiedades de las plantas que en ella se contienen y virtudes provechosas a la salud humana. Compuesta por Alonso de Herrera y los demás autores que hasta agora han escrito d'esta materia, cuyos nombres y tratados van a la buelta d'esta hoja, Madrid, viuda de Alonso Martín (a costa de Domingo González).*
- 1645: *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas, y todas las demás cosas que para esto se requieren, dando a cada una su punto. Compuesta por Gregorio de los Ríos, en Agricultura general, que trata de la labranza del campo y sus particularidades, crianza de animales, propiedades de las plantas que en ellas se contienen y virtudes provechosas a la salud humana. Compuesta por Alonso de Herrera y los demás autores que hasta ahora han escrito d'esta materia, cuyos nombres y tratados van a la buelta d'esta hoja, Madaid [sic], Carlos Sánchez (a costa de Antonio Ribero).*
- 1677: *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas, y todas las demás cosas que para esto se requieren, dando a cada una su punto. Compuesta por Gregorio de los Ríos, en Agricultura general, que trata de la labranza del campo y sus particularidades, crianza de animales, propiedades de las plantas que en ella se contienen y virtudes provechosas a la salud humana. Compuesta por Alonso de Herrera y los demás autores que hasta agora han escrito d'esta materia, cuyos nombres, y tratados van a la vuelta d'esta hoja, Madrid, Imprenta de Bernardo Herbada (a costa de Juan de Calatayud Montenegro, librero del rey, en la Puerta del Sol).*
- 1777: *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas, y todas las demás cosas que para esto se requieren, dando a cada una su punto. Compuesta por Gregorio de los Ríos, en Agricultura general, que trata de la labranza del campo y sus particularidades, crianza de animales, propiedades de las plantas que en ella se contienen, y virtudes provechosas a la salud humana compuesta por Alonso de Herrera y los demás autores que hasta agora han escrito d'esta materia, cuyos nombres, y tratados van a la vuelta d'esta hoja, Madrid, Antonio de Sancha.*
- 1790: *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas, y todas las demás cosas que para esto se requieren, dando a cada una su punto. Compuesta por Gregorio de los Ríos, en Agricultura general, que trata de la labranza del campo y sus particularidades: crianza de animales, propiedades de las plantas que en ellas se contienen, y virtudes provechosas a la salud humana. Compuesta por Alonso de Herrera, y los demás autores que hasta*

- ahora han escrito de esta materia, cuyos nombres y tratados van a la vuelta de esta hoja*, Madrid, don José de Urrutia.
- 1951: *Agricultura de jardines*, por Gregorio de los Ríos (1592) (reedición de la de Madrid, Pedro Madrigal, 1592), prólogo de Agustín González de Amezúa, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- 1991: *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas, y todas las demás cosas que para esto se requieren*. Compuesta por Gregorio de los Ríos (edición facsímil de la de Madrid, 1620, viuda de Alonso Martín), en Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón (eds.), *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Madrid, Real Jardín Botánico / Ayuntamiento de Madrid, Área de Medio Ambiente, Tabapress, pp. 193-260.
- 2007: *Agriculture des jardins, qui traite de la manière dont on doit faire passer, gouverner & conserver les plantes, & de toutes les autres choses qui sont requises à cet effet, faisant le point sur chacun d'elles*, trad. de Catherine Chomarar-Ruiz, Paris / Tel Aviv, Éditions de l'Éclat.

ESTUDIOS CITADOS

- ALARCÓ UBACH, Cristina: «Pedro Madrigal», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico (DB~e)*. <https://dbe.rah.es/biografias/49376/pedro-madrigal> [21-1-22].
- ANTONIO, Nicolás (1888): *Bibliotheca Hispana Nova, Tomus II*, Madrid, viuda y herederos de Joaquín de Ibarra.
- ____ (1783): *Bibliotheca Hispana Nova, Tomus I*, Madrid, Joaquín de Ibarra.
- AÑÓN FELIÚ, Carmen (1991): «La literatura de jardines en el siglo XVI. Del Hortus al Jardín de Delicias», en *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, ed. I. González Tascón y J. Fernández Pérez (Madrid, Real Jardín Botánico / Ayuntamiento de Madrid, Área de Medio Ambiente, Tabapress), 81-100.
- BLECUA, Alberto (1990): *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- CASTROVIEJO, Santiago (1991): «Prólogo» a *Agricultura de jardines, que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas, y todas las demás cosas que para esto se requieren*. Compuesta por Gregorio de los Ríos (edición facsímil de la de Madrid, 1620, viuda de Alonso Martín), en *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, ed. I. González Tascón y J. Fernández Pérez (Madrid, Real Jardín Botánico / Ayuntamiento de Madrid, Área de Medio Ambiente, Tabapress), 11-12.

- CHOMARAT-RUIZ, Catherine (2011): «Gregorio de los Ríos at the Casa del Campo. The influence of a gardener on the history of gardens», *Projets de paysage*, 6. DOI: <https://doi.org/10.4000/paysage.18189>.
- ___ (2007): «Préface» a *Agriculture des jardins, qui traite de la manière dont on doit faire passer, gouverner & conserver les plantes, & de toutes les autres choses qui sont requises à cet effet, faisant le point sur chacun d'elles*, trad. de Catherine Chomarar-Ruiz, París / Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, 5-18.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ HERNÁNDEZ, Inés Rosa (2001): «Hacia una dialéctica histórica: reflexiones sobre la historia del leísmo, el laísmo y el loísmo», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 81, cuaderno 284, 389-464.
- FRAGO GARCÍA, Juan. Antonio (2003): «El americanismo léxico en la *Agricultura de jardines* (1592)», *Boletín de la Real Academia Española*, 83, 237, 37-49.
- GONZÁLEZ TASCÓN, Ignacio y FERNÁNDEZ PÉREZ, Joaquín (1991a): «Gregorio de los Ríos y el jardín de la Casa del Campo. Aspectos biográficos de Gregorio de los Ríos», en *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, ed. I. González Tascón y J. Fernández Pérez (Madrid, Real Jardín Botánico / Ayuntamiento de Madrid, Área de Medio Ambiente, Tabapress), 15-25.
- ___ (1991b): «Nota a la edición completa», en *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, ed. I. González Tascón y J. Fernández Pérez (Madrid, Real Jardín Botánico / Ayuntamiento de Madrid, Área de Medio Ambiente, Tabapress), 191-192.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1951): «Prólogo» a *Gregorio de los Ríos, Agricultura de jardines* (1592), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, VI-LXV.
- PALAU Y DULCET, Antonio (2004): *Manual del librero hispanoamericano*, 2ª reimpresión, Madrid, ed. Julio Ollero.
- ___ (1948-1977): *Manual del librero hispanoamericano*, 2ª ed. corregida y aumentada, Barcelona, Librería Palau.
- ___ (1923-1927): *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Anticuaria.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1891): *Bibliografía madrileña o Descripción de las obras impresas en Madrid (siglo XVI)*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos.
- QUIRÓS GARCÍA, Mariano (2015): «El *Libro de Agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera: un texto en busca de edición», *Criticón*, 123, 105-131.
- RAMÓN-LACA, Luis y LABAJOS, Luciano (2007): *Los Martín de Fuentidueña, jardineros y arbolistas del Buen Retiro*, Madrid, CSIC.
- VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza (1998): *Impresores y libreros en Zaragoza, 1600-1650*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

GALDÓS Y LA MUERTE DE PRIM: ENTRE LOS *EPISODIOS NACIONALES* Y EL CINE

Galdós and the Death of Prim: between *Episodios Nacionales* and the Cinematography

DIEGO CAMENO MAYO

Universidad Complutense de Madrid

dcameno@ucm.es

ORCID ID: 0000-0003-1204-6236

Recibido: 27-07-2021

Aceptado: 28-12-2021

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.216>

RESUMEN

Un siglo después del fallecimiento de Benito Pérez Galdós, su obra continúa siendo de obligada lectura para todo aquel interesado en el siglo XIX español. Tanto es así, que en el año 2014 (bicentenario del nacimiento del general Juan Prim), TVE decidió ceder parte del protagonismo del citado militar al escritor canario. Esta cadena de televisión emitió, en diciembre de 2014, la TV *movie* titulada *Prim, el asesinato de la calle del Turco*. Esta relata el último año de vida del general Prim, así como su enigmático magnicidio. No obstante, la acción se muestra al espectador a través de las averiguaciones de Galdós, que, además de escritor, ejercía como periodista en ese momento.

La voluntad de este trabajo es analizar la influencia que tuvieron los escritos del canario en el filme y la verosimilitud de lo expuesto, tanto en la película como en las novelas de Galdós.

ABSTRACT

A century after the death of Benito Pérez Galdós, his work continues to be a must-read for anyone interested in Spanish 19th century. In 2014, (bicentennial of the birth of General Juan Prim), TVE decided to cede part of the role of the aforementioned military man to the writer from the Canary Islands. This television station broadcast, in December 2014, the TV movie entitled *Prim, el asesinato de la calle del Turco*. This recounts the last year of General Prim's life as well as his enigmatic assassination. However, that action is shown to the viewer through the inquiries of Galdós, writer and journalist at that time.

The objective of this work is to analyze the influence that the Galdós writings had on the film and the verisimilitude of what was stated both in the film and in Galdós' novels.

PALABRAS CLAVE: Juan Prim-Benito; Pérez Galdós; cine; *Episodios nacionales*; asesinato.

KEY WORDS: Juan Prim-Benito; Pérez Galdós; Cinematography; *Episodios Nacionales*; Murder.

1. INTRODUCCIÓN

EL LUNES 15 DE DICIEMBRE de 2014, Televisión Española emitía *Prim. El asesinato de la calle del Turco*, un filme que pretendía transportar al espectador a 1870, concretamente a otra noche de diciembre, mucho más fría y oscura, en la que cambió la Historia de España. La película abordaba el último año de vida del que fuera presidente del Consejo de Ministros y ministro de la Guerra, general Juan Prim y Prats, narrando, a través de las vivencias de un joven periodista —Benito Pérez Galdós—, las vicisitudes políticas de nuestro país (inmerso en la difícil tarea de encontrar un rey), las conjuras para acabar con Prim, los movimientos de los principales sospechosos, el crimen que le hirió de muerte y el trágico desenlace. La obra, de la que surgiría una novela escrita por el guionista Nacho Faerna [2014]¹, presenta a un Galdós excepcional: observador minucioso, experto en la política —y sus protagonistas— de la época, perspicaz, excelso historiador, versado en diversas materias, desde las armas de duelo hasta las expresiones verbales de los distintos pueblos de España. En definitiva, un Galdós disfrazado de Sherlock Holmes que será capaz de resolver el misterioso crimen de la calle del Turco gracias a sus dotes investigadoras.

La realidad es que Galdós vivió en primera persona los acontecimientos que se describen en la película, ya que estuvo presente en el Madrid de 1870, estudió lo que le sucedió a Prim y lo dejó escrito en sus *Episodios Nacionales*. Estos se convirtieron en referencia para todos aquellos historiadores, novelistas e incluso cineastas, interesados en conocer la vida, la sociedad y la política española del siglo XIX. Por lo

¹ No sería la primera que se escribiría sobre este tema, véanse: Gibson [2013] y Calvo Poyato [2011].

tanto, la influencia de Galdós tiene mucho peso en distintos ámbitos de la literatura de nuestro país —incluida la historiografía—.

Este texto tiene por objetivo analizar la obra de Galdós y la película de TVE desde una doble perspectiva: en primer lugar, se analizará la manera en la que Galdós plasmó los acontecimientos, la trama y los sospechosos relacionados con el crimen de la calle del Turco y su correspondencia con la realidad; a continuación, se pondrá el foco en la película, estudiando la influencia del escritor canario en ella y la forma en que transmite a los españoles —en un formato de masas como es el cine— este acontecimiento histórico.

2. LA MUERTE DE PRIM EN LOS *EPISODIOS NACIONALES*

La revolución de 1868 cogió por sorpresa a Benito Pérez Galdós. El escritor canario regresaba de un viaje familiar a París cuando se enteró de lo que había sucedido en nuestro país. Sin perder un segundo, se dirigió a la capital de España para recoger cada detalle de lo que estaba sucediendo. En ese momento, Galdós ya había abandonado sus estudios de Derecho para centrarse en su faceta de escritor y periodista. Durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874), Galdós trabajaría para *La Revista de España* y *El Debate*, que le ofrecerían un asiento de lujo para conocer los entresijos políticos de este convulso periodo. Quizás sea esta una de las razones por las que el canario se convirtió en una fuente muy valorada por los historiadores, ya que, a su exquisita escritura, se añadía la verosimilitud otorgada a quien fue testigo directo de los hechos². Si a esto último sumamos la metodología que empleó al escribir las novelas históricas que publicó, documentándose como un investigador en Historia, consultando multitud de fuentes, visitando archivos, tomando testimonios orales (e, incluso, pictóri-

² Buena muestra de esta relevancia otorgada a los escritos de Galdós es la obra de Donézar [2016].

cos), viajando a los lugares que describió y conversando con diferentes especialistas, se comprende que Galdós sea muy tenido en cuenta por multitud de historiadores³.

En lo que al asesinato de Juan Prim se refiere, Javier Rubio opina que Galdós siempre mostró interés por conocer todos los detalles del suceso. Su labor investigadora le llevó, incluso, a desenmascarar a los asesinos, pero se cuidó mucho de contar tal historia. Pío Baroja recordaba su desilusión al leer las obras de Galdós y descubrir que, en ellas, el canario se ciñó a la versión oficial, obviando partes que parecía conocer. Cuando a Pío Baroja le preguntaron cuál era la versión de Galdós, respondió que no había tomado nota y que se le había olvidado⁴. En cualquier caso, todos estos motivos hacen bastante atractivo dedicar un análisis a lo que el canario escribió sobre el asesinato de Prim. Siguiendo a Rubio, Galdós habría minimizado el papel del principal sospechoso, el diputado republicano federal José Paúl y Angulo, y eliminado cualquier relación con el crimen del mayor instigador, don Antonio María de Orleans, duque de Montpensier⁵. Esta actitud de Galdós, lleva al citado autor a equipararle con un «venal foliculario al servicio del propio Duque» [Rubio, 2017: 508-509]. Es cierto que, como se verá más adelante, Galdós tuvo mucho cuidado a la hora de señalar a los criminales, aunque redactase la obra en unos años (1908-1909) en que eran muchos los que señalaban a personajes como Paúl y Angulo o Montpensier⁶. No

³ Pese a todo, Yolanda Arencibia recuerda que no era historiador, pero no deja de incidir en su metodología que le llevó a charlar con testigos directos como Mesonero Romanos (1803-1882) o a pedir diagnósticos a médicos cuando trataba cuestiones relacionadas con la medicina. Arencibia [2020: 140, 151 y 226]. Sobre esta cuestión véase también Cánovas Sánchez [2019: 164-165 y 180-181].

⁴ Sobre el conocimiento que Galdós pudo tener del suceso y su conversación con Baroja hay varias versiones: Donézar [2016: 574]; y Rubio [2017: 507]. Sin duda la más interesante es la proporcionada por Ortiz-Armengol [1995: 672-674].

⁵ Sobre esta figura véase García Rodríguez [2015].

⁶ Ortiz-Armengol [1995: 674] se pregunta si esta defensa del republicano Paúl y Angulo tiene que ver con la nueva postura política de Galdós, más cercano al republicanismo y, por tanto, renegando de su antigua simpatía por Prim y su Revolución, siempre reacios al establecimiento de una República.

obstante, esto no quiere decir que el novelista no dejase ciertas pistas sobre los presuntos asesinos.

Galdós dedicó uno de sus *Episodios Nacionales* a la muerte de Prim. Para que no hubiese sorpresas, el escritor prevenía al lector desde la portada de su obra, que tituló *España trágica*. Sin embargo, no sería en ese trabajo donde se haría la primera referencia al asesinato de Prim. En un momento del Episodio anterior, *España sin rey*, el carlista Wifredo de Romarate, estudiado por Constán Soriano [2000], mantenía una reveladora conversación con otros de su misma postura política. Según Romarate, el candidato mejor posicionado para sentarse en el Trono de España era el duque de Montpensier, que estaba casado con Luisa Fernanda y, por tanto, era cuñado de la exreina Isabel II. No obstante, según este personaje, Prim era el que tenía la última palabra: aquel que lograra persuadir a Prim, sería coronado rey. La mejor opción para el pretendiente carlista era entenderse con él, convencerle con honores y satisfacer su ambición, antes que intentar comprarle con dinero. Si Prim aceptaba lo que el pretendiente le ofrecía, este sería rey, si no «los de Montpensier se encargarán de matarle [...]. Así lo he visto en mis delirios. He soñado; por mi magín han pasado mil extravagancias que pueden resultar la pura realidad» [Pérez Galdós, 2009: 96-97]. Esta idea obsesionará a Romarate, que más adelante soñaría que Celestino Tapia, un montpensierista que se hacía pasar por carlista, había asesinado a Prim. Romarate recalca: «conste que el tal Tapia no es carca, sino *montpensierista*» [Pérez Galdós, 2009: 122]⁷. Por último, Galdós [2009: 214-215] situará al ayudante del Duque, Felipe Solís y Campuzano, y otros partidarios de su candidatura, en las revueltas republicanas del otoño de 1869, y mostrará al lector cómo estos se sentían complacidos con lo que veían. Parecían haber adoptado la táctica del *cuanto peor, mejor*, apoyando las revueltas de los republicanos para asustar a la nación y que esta, atemorizada, se echase en las manos del Duque.

⁷ La cursiva es del original.

Dos elementos importantes aparecen en estas páginas. El primero de ellos, es el nombre de Montpensier asociado al asesinato de Prim. Como se verá más adelante, el Duque será el principal sospechoso de financiar y planear el crimen, por lo que Galdós no hace sino señalar a uno de los posibles asesinos. Eso sí, llama la atención la manera de hacerlo, a través de los sueños de un hombre trastornado. Así, parece que el autor canario pone el foco sobre Montpensier pero, a la vez, muestra que solo un loco sería capaz de creer que participó en el atentado. En cualquier caso, el Duque no volverá a ser señalado de forma tan insistente en la siguiente novela.

El segundo elemento es el de la connivencia entre los montpensieristas y los republicanos, una unión que también ha sido señalada por la historiografía, existiendo autores que afirman que el duque de Montpensier llegó a financiar medios de republicanos exaltados — como el diario *El Combate*— que se dedicaron a atacar duramente a Prim⁸. En fin, lo que sí queda claro es que, tanto republicanos como montpensieristas, son los principales sospechosos de acabar con la vida de Prim y Galdós no se olvidaría de ellos en su próxima obra: *España trágica*.

Empezando por los primeros, el canario les coloca en estrecha conexión con el pueblo, con los bajos fondos de Madrid. En ellos se mueve como pez en el agua uno de los tres personajes principales de esta

⁸ Diego [2014: 397]. *El Combate*, acompañado de un subtítulo que rezaba «¡Viva la República Democrática Federal!» y cuyo equipo, formado por exaltados republicanos federales, sería dirigido por Paúl y Angulo. Su medio se publicó los meses de noviembre y diciembre de 1870, desapareciendo dos días antes del atentado. *El Combate* hacía gala de una actitud muy hostil hacia Prim (y a todo aquel que no defendiese la República), llegó a amenazar en repetidas ocasiones con la revolución, con la violencia para derrocar al Gobierno, y no escatimó esfuerzos a la hora de verter insultos e improperios contra el presidente del Consejo de Ministros, que será llamado de muchas maneras por este diario; entre los calificativos más usados destaca el de *dictador*, *El Combate* [18/XI/1870, 1], *pequeño dictador* [12/XII/1870], *amo Prim* [24/XI/1870, 3], *bullanguero de Reus* [15/XI/1870, 2]. Las llamadas al uso de la violencia contra el Gobierno y contra Prim también serían constantes, véase como ejemplo *El Combate* [21/XI/1870, 1; 18/XII/1870, 4; y 25/XII/1870].

novela nacidos de la imaginación del autor: Segismundo García Fajardo. Este se convertirá en el portavoz del pueblo, en el transmisor de lo que este pensaba. El receptor de todos sus mensajes será el protagonista, Vicente Halconero (ya conocido por el lector galdosiano), auténtico *alter ego* de Galdós⁹. El amigo que completará el trío será Enrique Bravo, del que nos ocuparemos más adelante.

Uno de los primeros anuncios que Segismundo trae a Vicente es lo que se decía entre el pueblo de Madrid. En las calles de la capital se oía un clamor, «una fatalidad histórica» que, «con acento de oráculo infalible» decía: «¡Españoles, matad a Prim!» [Pérez Galdós, 2009: 170-172]. Prim era el tirano que debía desaparecer. No obstante, para lograr tal empresa, el pueblo necesitaba un líder: José Paúl y Angulo; segundo sospechoso —si contamos la mención al duque de Montpensier del Episodio anterior— al que Galdós refleja con la complejidad que le caracterizó.

En 1870, Paúl era diputado por Jerez de la Frontera y miembro del Partido Republicano Federal. Perteneciente a una familia adinerada, era un hombre neurótico, pasional y entusiasta admirador de Prim, hasta el punto de luchar a su lado durante la Revolución *Gloriosa* de 1868, hecho que llama la atención¹⁰. Pese a dedicarse a la política, nunca abandonó otras vías de acción, como prueba su participación en la sublevación republicana de 1869 y la dirección de *El Combate*, diario ya citado. Las acusaciones vertidas contra Paúl y Angulo por parte de la historiografía son abundantes aunque dispares, encontrándose autores como Antonio Pedrol [1990] o Rubio [2017], que afirman rotundamente que Paúl y Angulo fue uno de los asesinos que apretaron el gatillo, y otros, como Javier María Donézar [2016], Rafael Olivar Bertrand

⁹ Vicente Halconero, hijo de Lucila Ansúrez, ya apareció en el Episodio *Prim*, acompañando al protagonista de esa obra, el intrépido Iberillo, Pérez Galdós [2007]. Sobre estos dos personajes véase Behiels [1990: 21-32].

¹⁰ Algunas de las razones que pueden explicar su cambio de postura en Diego [2014: 413-416].

[1975] o Pere Anguera [2003] que, sin llegar a exculpar al jerezano, ponen en duda su participación en el crimen. Años antes de que Galdós escribiese su obra, ya eran muchos los que acusaban a Paúl de haber asesinado a Prim. El republicano, sabiéndose en el centro de la diana, aprovechó para publicar una obra exculpatoria¹¹. Aunque Pedrol [1990: 72-73] afirmase que solo buscaba entorpecer el esclarecimiento del caso, ha sido tomada muy en serio por una parte de la historiografía.

Paúl y Angulo no será el único nombre propio que proporcione Galdós. Junto al exaltado republicano aparecerán hombres como Paco Huertas o Montesinos, miembros de su pandilla¹². Todos ellos se pavoneaban por las calles de Madrid, armados con trabucos, buscando pelea. Su adversario favorito fue la conocida como *Partida de la porra*, un violento grupo, afecto al gabinete Prim, que atemorizaba a todos aquellos que intentaban desestabilizar al gobierno. Halconero se topará con Paúl y sus compinches y el autor aprovechará para reflejar el tipo de persona que era. Galdós [2009: 177-179], describe a un Paúl enardecido, seguramente ebrio (algo habitual en él), que despacha a Halconero insultando a su madre. No obstante, cuando este resulte herido en una trifulca, Paúl será el primero en acudir a su ayuda. Galdós transmite al lector la confusión que reina tras la pelea: nadie sabe cómo actuar y Paúl se ve obligado a tomar la iniciativa mientras grita: «Si no estuviera yo aquí, nada resolveríais ». No contento con eso, el propio Paúl le expone su pensamiento a Halconero: «Gracias que estoy yo aquí, joven; que si llego a faltar yo, icaray!, se queda usted hasta el día del Juicio en los cajones de la Plaza». Una vez más insistirá Paúl en su condición de insustituible, diciendo: «¿Traéis o no esa camilla?»

¹¹ En ella pretendía demostrar «matemáticamente» su inocencia: Paúl y Angulo [1886].

¹² Según muestra Galdós [2009: 186], Huertas era un revolucionario profesional, puesto que ya se había erigido en «héroe de la barricada del 22 de junio en Antón Martín», haciendo referencia a su participación en la conocida como sublevación del cuartel de San Gil del 22 de junio de 1866.

Tendrá que ir Paúl y Angulo a buscarla. Los demonios me llevan si hay aquí alguien que valga para un fregado como para un barrido» [Pérez Galdós, 2009: 191-192].

No terminará ahí la asistencia al herido por parte de Paúl. Días después se presentará en su casa, de nuevo, un tanto embriagado por el alcohol, lo que potenciaba su alegría y el envalentonamiento prepotente que le confería su victoria en un enfrentamiento callejero sobre los de *la porra*. Paúl transmite dos ideas fundamentales al convaleciente Halconero. En primer lugar, toda su pandilla coincidía con él: los republicanos solo se defendían de los ataques de *la porra* que, según Paúl, obedecía órdenes del propio Prim. En segundo lugar, es interesante la siguiente confesión que le hace a Halconero: «¿No es un miserable, no es un bandido?... ¿Estoy o no cargado de razón cuando digo: *Hemos de matar a ese hombre?*¹³» [Pérez Galdós, 2009: 195].

En estas páginas, Galdós está aportando al lector información clave acerca de la conspiración que acabó con la vida de Juan Prim. Pedrol Rius [1990: 70-71] apoya su tesis de la culpabilidad de Paúl en varios pilares. Uno de ellos se centra en las personas citadas en el sumario del caso Prim como asesinos materiales: Huertas, Armella, Ubillos y Montesinos, todos ellos personas cercanas a Paúl. Como hemos visto, dos de ellos (Huertas y Montesinos), son citados por Galdós. Tildando a Paúl de «borracho lleno de ira», Pedrol asegura que su «pandilla» no habría hecho nada, y mucho menos perpetrar semejante crimen, sin la decidida acción de su líder. Recordemos que el Paúl y Angulo de Galdós se quejaba de que nadie era capaz de hacer nada, ni siquiera traer una camilla a un herido, si él no se ponía al frente. Por último, la frase, remarcada en cursiva por parte de Galdós, en la que Paúl creía estar cargado de razones para acabar con la vida de Prim, no deja duda de que el escritor canario, sin señalarlo directamente, está poniendo claramente el foco sobre el diputado republicano.

¹³ La cursiva es del original.

Paúl y sus compinches no serán los únicos que don Benito sacará a la palestra en la preparación de la conjura que acabará con Prim. Segismundo, afirmaba que la ciudad estaba plagada de «revolucionarios de boquilla» y que «el mal y el peligro vienen de otro lado. Los que ahora callan son los que darán que hablar, según yo entiendo». ¿A quién podía referirse? Desde luego no a Paúl Angulo y sus secuaces de *El Combate*, que no cesaban de verter exabruptos contra el gobierno, contra Prim y, desde mediados de noviembre, también contra Amadeo de Saboya. Sin embargo, más adelante, aconseja a su amigo que no fuese con Paúl, «que la compañía de ese hombre te perderá» [Pérez Galdós, 2009: 214-215]. La referencia final a Paúl no debe distraer la atención de los del «otro lado» ¿podría referirse a los montpensieristas?

Si Galdós averiguó realmente la identidad de los asesinos, tuvo una oportunidad irrepetible para ponerla por escrito; sin embargo, el canario decidió callar, jugando con la curiosidad de los lectores de forma casi perversa. Poco antes del día de Navidad de 1870, Segismundo había entregado a Halconero y Bravo una lista con diez nombres que preparaban un atentado contra Prim. La mañana del 26 le hicieron llegar la nota al general. Según Galdós, no era la primera que recibía, ya había tenido en su poder otras listas con sospechosos de querer acabar con su vida. Su amigo Ricardo Muñiz le había proporcionado una similar (con alguna variación en los nombres). Todas fueron despachadas sin importancia: un indiferente Prim se dedicaba a trasladar la información al gobernador. Como veremos, Prim incluso había sufrido dos atentados que no lograron su objetivo, pero eso, sumado a las listas, no inquietaba al general. Tiempo habrá de analizar tanto las tentativas previas como la actitud de Prim. Por ahora, es necesario centrarse en las listas.

Una vez cometido el crimen, Galdós se focalizará en los sentimientos de Vicente Halconero, que bien podrían ser los del propio novelista. El lector se encontrará con un Halconero apesadumbrado, incluso iracundo. Los primeros culpables para él serán los responsables del

orden público. Vicente lamentaba que el inspector de policía, encargado del distrito donde tuvo lugar el atentado, el señor Valencia, y el gobernador civil de Madrid, Ignacio Rojo Arias, se «tomaran a broma el aviso que se les dio con los nombres de los asesinos». Acto seguido llegaba a pensar: «Tal abandono era un nuevo crimen, o un reverso del acto criminal y merecía castigo severo » No será la única vez que ponga el foco sobre la policía. Poco después, este mismo personaje volvía a «condenar con atropellada indignación el descuido de las autoridades y el escandaloso alejamiento de la policía» [Pérez Galdós, 2009: 232-233]. El inspector Valencia había sido de los primeros en ingresar en prisión [Anónimo, 1870a: 2]. Rojo Arias se libró de cualquier sospecha en un primer momento, pero ciertos autores no se muestran tan convencidos de su inocencia¹⁴. No obstante, es interesante esta postura de Halconero, porque coincide exactamente con la expresada por los republicanos en medios de su ideología como *La Igualdad*, que ponían el foco sobre las fuerzas policiales, exigiendo a las autoridades que devolviesen al pueblo el dinero que cobraban para mantener una policía de probada incompetencia [Anónimo, 1870b: 3]¹⁵.

Por último, Galdós cuenta que dos días después del atentado, el 29 de diciembre de 1870, Bravo y Halconero recibieron la visita de Segismundo, que les contó quiénes actuaron en la calle del Turco, lugar del atentado. No eran exactamente los de la lista: Segismundo quitó dos nombres y sustituyó otros dos por dos nuevos. Por tanto, la lista quedaba en ocho asesinos. Halconero ya sabía todo: los hombres que dis-

¹⁴ Para Emilio de Diego [2014: 416-418] y Javier Rubio [2017: 459-462], Rojo Arias es responsable de la muerte de Prim, causada, en parte, por su negligencia. A pesar de las verosímiles teorías que afirman que su incompetencia fue comprada con dinero, Javier Rubio se muestra benevolente con el gobernador. Rojo Arias dimitió de su puesto el día 31 de diciembre, 24 horas después del fallecimiento de Prim. Entre las razones que explicaban tal decisión esgrimía la «honda pena que le causó la muerte del general Prim» [Anónimo, 1871: 1].

¹⁵ No hay que olvidar que, en el momento de escribir esta novela, Galdós ya participa activamente en política desde las filas republicanas.

pararon, el recorrido que hicieron (libres y seguros de que la policía no actuaría), el plan de los conspiradores solo tenían una cosa: que Prim no pasase por la calle del Turco aquella noche [Pérez Galdós, 2009: 234-235]¹⁶.

Como resultado de su encuentro con Segismundo, Halconero, ya contaba con la lista corregida (que Galdós no transcribe en ningún momento) y conocía perfectamente el plan que siguieron los «mata-chines» de la calle del Turco. Tras sopesarlo mucho, y contra la opinión de su madre (Lucila Ansúrez) y de su amigo Bravo, Halconero se muestra decidido a hacerla pública y entregarla a la Justicia, aunque esto le costase la vida. Su madre, valiéndose de una estratagema, se hizo con la lista y, tras quemarla, recuerda a su hijo que descubrir a esos asesinos no era tarea suya, sino de la Justicia. Ya se había demostrado que en España no se podía confiar en la policía, pero esperaba —no sin cierto pesimismo— que sí se pudiese confiar en la Justicia.

Si aceptamos que Galdós llegó a conocer la identidad de los asesinos, estas escenas finales suscitan varias reflexiones. El autor aporta mucha información sobre el crimen, pero se cuida mucho de revelar los nombres de los ocho criminales que acabaron con la vida de Prim. Galdós, como Halconero, habría descubierto la verdad; no obstante, si Vicente estaba decidido a hacer pública la lista, aún a riesgo de perder la vida, el canario se mostró mucho más prudente. En este momento de la novela, Galdós podría dejar de esconderse tras Halconero y pasar a hacerlo en su madre. El autor, como Lucila, mantuvo la cabeza fría y, temiendo cualquier tipo de represalia, decidió dejar actuar a la Justicia mientras él se dedicaba a la novela¹⁷.

¹⁶ La existencia de las listas es real, aunque el número varía de lo expuesto por Galdós. Pérez Abellán [2014: 263-264], en su polémica obra sobre el asesinato de Prim, proporcionó una lista con doce nombres, cuatro más de lo expresado por Galdós.

¹⁷ En 1960, tras la consulta del sumario del caso Prim por Antonio Pedrol, y la posterior publicación de su obra, desaparecieron gran parte de los 18.000 folios que lo componían. En la actualidad, dicho sumario no llega a los 7.500 folios. Es innegable que ha sufrido mutilaciones, borrones y desaparición de folios que «no eran fruto del

3. LA INFLUENCIA DE GALDÓS EN EL CINE

La película *Prim. El asesinato de la calle del Turco* fue emitida por TVE en diciembre de 2014, coincidiendo con el bicentenario del nacimiento del general Juan Prim (06 de diciembre de 1814). Este filme relata el último año de vida de Prim (1870), repasando todos aquellos retos que se le planteaban al entonces presidente del Consejo de Ministros y ministro de la Guerra. Sin duda, el más acuciante era el de sentar en el Trono de España a un candidato digno de merecerlo. Aunque la película se presente como ficticia, recordará al espectador que está basada en hechos reales¹⁸. En este apartado, no solo se tratará de comprobar la veracidad de lo presentado en ella, sino, también, de medir la influencia que recibió de la novela galdosiana.

Comenzando por este último punto, las conexiones son más que evidentes desde los primeros compases del filme. Tras una introducción para situar al espectador, se presenta a un personaje, apellidado —no casualmente— Bravo, que llama a gritos desde la calle a su amigo, don Benito Pérez Galdós. Este último está durmiendo y, tras salir de su casa, aún perezoso por el sueño, pregunta a su amigo a dónde se dirigen con tanta prisa. Bravo responde de forma enigmática: «Vamos a ver la Historia de España». Esta escena evocará, en la mente del lector galdosiano, a otra ya conocida. Galdós [2009: 61] en *España Trágica*, Vicente Halconero dormía en su casa de Carabanchel cuando, «muy

azar, sino de la mano del hombre». Rubio [2017: 532-534] llega a esta conclusión por el contenido de las partes desaparecidas, precisamente las que hacían referencia a Pastor, Solís y al duque de Montpensier. Es interesante la reflexión de Rubio, quien afirma que, si en 1960 Pedrol pudo consultar el sumario completo, sus conclusiones pudieron alertar a alguien, que decidió que la mejor solución era que nadie más pudiese consultar un sumario que, justo un siglo después de su apertura, podía afectar negativamente a los intereses de ciertas personas. A la luz de lo expuesto, parece justificada la actuación de don Benito.

¹⁸ Dirigida por Manuel Bardem, contó con Nacho Faerna y Virginia Yagüe como guionistas. La documentación histórica y asesoramiento fue obra de los historiadores Gregorio de la Fuente y José Álvarez Junco. Faerna y Yagüe [2015].

de mañana», su madre le despertó. En la calle se encontraba su amigo Enrique Bravo que dio el aviso a la madre de Halconero para que le levantase. ¿La razón para que saliese tan temprano? La propia madre responde a esa cuestión: «Le he preguntado que adónde vais y me ha respondido con esta tontería: “Que se levante y se vista pronto; vamos a ver la Historia de España”». Más allá de los guiños, más que evidentes en los nombres y en las frases coincidentes, es interesante que los cineastas colocasen a Galdós en el papel de Halconero, su *alter ego*, como bien insisten distintas especialistas como Arencibia [2020: 89, 115 y 652] o Sánchez García [2007: 287] en sus obras.

El argumento de la película correrá de forma paralela al de la novela galdosiana, tan solo desviándose en el final. Comienza con el duelo entre uno de los pretendientes al trono, el duque de Montpensier, y el primo y cuñado de Isabel II, el infante don Enrique de Borbón¹⁹. En su obra, Galdós se recrea más en el duelo, mientras que la película se centra en presentar al resto de personajes de la trama, intentando despertar las suspicacias entre el público²⁰. El general Francisco Serrano y Domínguez es presentado como un ferviente partidario de Montpensier, aunque el propio Prim recuerda en el filme que era tan solo un arribista. Serrano irá siempre acompañado del jefe de su escolta, José María Pastor. Práxedes Mateo Sagasta también es presentado como montpensierista, pero parece retirarle su apoyo cuando se entera del desenlace del citado duelo, en el que el Duque asesinó a don Enrique. Sagasta lo tiene claro (y en esto coincide con Galdós [2009: 66-67] y con Prim, que no hizo nada para evitar el lance): los españoles jamás aceptarían como rey a un asesino²¹. No obstante, Serrano y el ministro

¹⁹ Un duelo que ha sido bien estudiado por Esperón Fernández [2019] y Blanco Rodríguez [2020].

²⁰ No obstante, seguimos encontrando guiños: antes del tercer disparo de Montpensier (el que, a la postre, fue mortal), Vicente Halconero piensa: «A la tercera va la vencida. Veo la Fatalidad arrugando el ceño...». Una frase casi idéntica a la expresada por el Galdós de la película. [Pérez Galdós, 2009: 65].

²¹ Acerca de esta cuestión es interesante la reflexión de Rubio [2017: 185-192].

de Marina, Juan Bautista Topete, continuarán apoyando a Montpensier. José Paúl y Angulo es representado de forma muy similar a la de la novela de Galdós, incluida su afición a la bebida, su nulo comedimiento, su virulencia en las palabras, sus riñas contra la *partida de la porra* y su odio personal hacia Felipe Ducazcal, jefe de la partida, con el que se batirá en duelo. Este lance sí será diferente: Galdós explica los antecedentes, la forma de llevarse a cabo y el resultado final de forma mucho más verosímil que la película. En esta última, Paúl envía a sus padrinos a Ducazcal, tras conocerse su implicación en el asesinato de uno de sus correligionarios. Paúl mata, de un tiro en la cabeza, al jefe de la partida. La realidad, como expresa Galdós [2009: 205-208], fue distinta: ni Ducazcal mandó asesinar a ningún compañero de Paúl ni falleció en el duelo, aunque sí fue herido en la cabeza.

Continuando con los personajes, Montpensier aparecerá muy ligado a su ayudante, Felipe Solís y Campuzano, que se reunirá con Pastor (quien, al parecer, seguía órdenes de Serrano). Estos dos tuvieron como misión reclutar hombres, cada uno por su lado, sin importar el dinero, que no sería un problema. Pastor habría logrado incluir en la trama al gobernador civil de Madrid, Ignacio Rojo Arias, que contribuiría en el crimen. Paúl y Angulo no acepta participar, pero la película jugará con su implicación. A Pastor y Solís les vendría bien que Paúl (y los republicanos) se uniesen, aunque también les valía si no aceptaban porque, en cualquier caso, serían el chivo expiatorio perfecto. Montesinos —mencionado por Galdós— es presentado como la mano derecha de Paúl, hombre de confianza con el que no tiene secretos. Cuando Solís ofrece la financiación que Paúl y Angulo necesita para su nuevo medio, *El Combate*, aprovechará para incitar a Paúl a unirse a la conjura liderada por Montpensier. El republicano se muestra reticente, le odia, quiere su destrucción política pero no física. Él es capaz de matar pero no de esa manera, cobardemente y sin mirar al enemigo a los ojos. No quiere asesinar a Prim y rechaza participar. Eso sí, tampoco les denunciará. No iba a poner trabas a la desaparición de

un hombre que es visto como un obstáculo a sus fines y al que odia visceralmente. Montesinos, por el contrario, sí querrá formar parte de la trama. Junto a él estará otro correligionario que también mencionó el escritor canario, el héroe de las barricadas de junio de 1866, Paco Huertas.

Como podemos ver, la película ofrece una gran lista de nombres, muy al contrario de lo que hizo Galdós en su novela. Habrá otras coincidencias entre la novela y la película, como el ataque de los de la *porra* a obras de teatro que ridiculizaban a Amadeo o el ambiente caótico y enardecido que se vivió esos meses en el Congreso, pero también diferencias en puntos fundamentales para el tema que aquí nos ocupa. Una de ellas será el tratamiento de las dos tentativas previas al de la calle del Turco, sufridos por el general Prim. Galdós, al igual que la historiografía, pasó de puntillas sobre ellos, olvidando que su importancia es capital para comprender lo sucedido en el atentado triunfante²². La película sí dedica bastantes minutos a desglosar las acciones de los conjurados en esas dos tentativas y lo hace de forma muy cercana a la realidad.

La primera de las tentativas tuvo lugar en octubre de 1870. Cayetano Domínguez fue detenido el 24 de dicho mes —gracias a la delación de Joaquín Boira, un antiguo carlista, y en ese momento mozo de picadero, al que había intentado reclutar para la misión—²³. Domínguez entró en prisión cuatro días más tarde, al demostrarse que se hallaba envuelto en una conjura para asesinar al presidente del Consejo de Ministros. Este admitió que su misión era facilitar el acceso al trono al duque de Montpensier.

²² Javier Rubio [2017: 579-616] se lamentaba del escaso eco que habían tenido estos sucesos en la historiografía. Este autor dedica un capítulo entero de su obra a explicarlos. Otros autores, por el contrario, inciden menos en la cuestión: Rueda Vicente [2000: 116-136].

²³ Según transcribe Rueda Vicente [2000: 117-118] del sumario, este rehusó afirmando que «era capaz de asesinar a una persona, siempre y cuando llevase el uniforme puesto».

Pocas semanas más tarde, el entorno del general Prim tuvo conocimiento de la existencia de una nueva conjura. El 15 de noviembre, Gregorio Valencia, teniente coronel de la Guardia Civil, cree tener pruebas suficientes para detener a cinco personas: Juan José Rodríguez López, Tomás Carratalá, Ruperto Merino, Esteban Sáenz y Martín Arnedo, que ingresaron en prisión días después. No fueron los únicos detenidos, ya que Juan José Tomás García Lafuente y José Genovés acabaron encarcelados poco más tarde, acusados del mismo delito²⁴. La fecha de detención, 15 de noviembre, no es casualidad, se trata de un momento clave. Al día siguiente, las Cortes debían reunirse con la misión de votar al futuro monarca de España. Si los pronósticos se cumplían, el candidato de Prim, Amadeo de Saboya, sería el elegido, lo que suponía el obstáculo definitivo para las aspiraciones al trono del duque de Montpensier.

El plan era prácticamente idéntico al que se seguiría apenas un mes después en la calle del Turco. Más aún si se tiene en cuenta el resto del operativo, consistente en colocar grupos armados en los cruces de calles que sabían que el presidente del Consejo tomaría. La conexión entre lo sucedido en noviembre y el atentado triunfante era tan notable que, cuando se abrió el sumario para conocer los detalles y culpables del magnicidio, el juez Sabino Fernández Victorio continuó estudiando la causa anterior, acierto que le facilitó el trabajo de esclarecimiento de los hechos y, en especial, del reconocimiento de sospechosos del atentado de diciembre. Javier Rubio [2017: 616] lo tiene claro, la conspiración abortada en noviembre es clave para conocer y responder ciertas cuestiones que rodean al atentado del 27 de diciembre. No deja de ser llamativo que en todas las tentativas —octubre, noviembre y la triunfante de diciembre— aparezca siempre el duque de Montpensier, personaje que, sin embargo, en todas las ocasiones —y acusaciones— logró eludir responsabilidades.

²⁴ Aunque se detuvo a todos estos implicados, dos más lograron escapar: Pedro Acevedo y Enrique Sostrada, Rubio [2017: 589].

En lo que sí coinciden Galdós y los cineastas es en la personalidad de Juan Prim²⁵. Según el escritor canario, Prim «no participaba de la zozobra de sus íntimos, que presentían atentados criminales contra él. Dos conjuraciones fueron descubiertas; pero no parecían cosa formal. Prim las tuvo por conjuras de opereta»²⁶. Es un lugar común en la historiografía (y tanto la película como Galdós lo resaltan), la actitud de este hacia los que sospechaban que podían acabar con su vida. Galdós dice que no permitía que le tachasen de «medroso» y, por esta razón, rehusaba la escolta policial. Aunque Galdós reconocía que algunos de sus amigos iban armados para protegerlo, en el filme, Pastor se burla de uno de los ayudantes del general (Juan Francisco Moya) al enterarse de que Prim no les permitía ir armados. La película muestra un Prim conocedor de los planes que se tramaban contra él, pero que se negaba a tomarlo en serio y rechazaba llevar escolta. Moya, desesperado, llega a acudir a su mujer para que le convenza de llevar, al menos, una cota de malla. Prim se burlará de ella pero no se tomará tan a risa descubrir una pistola en el cinturón de Moya, al que reprende duramente. Tanto Galdós como los guionistas de la película, aciertan al mostrar este Prim, al menos si tenemos en cuenta lo comentado por la historiografía. Antonio Pedrol [1990: 25], reflejó las quejas de sus ayudantes: «Nos tenía prohibido que llevásemos armas, porque decía que le poníamos en ridículo»²⁷.

El valor y el heroísmo eran lo más importante para el general; no en vano, había obtenido títulos y honores gracias a su valentía y arrojo en el campo de batalla²⁸. No obstante, no había probado su temple

²⁵ Sin embargo, en este punto, será criticado por Miguel de Unamuno, que le dirá por carta a don Benito que su Prim no termina de convencerle ya que, «como buen catalán tenía mucho de teatral y tartarinesco» [Arencibia, 2020: 645].

²⁶ Esa es la referencia de Galdós a las tentativas previas [Pérez Galdós, 2009: 219].

²⁷ Por otro lado, no es de extrañar esta orden si se tiene en cuenta que había ministros y políticos que habían sido ridiculizados por llevar armas o guardaespaldas [Rubio, 2017: 465].

²⁸ Sobre lo acontecido en Castillejos, véase Anguera [2003: 318].

solo en la guerra, también en su Cataluña natal cometió el atrevimiento de acercarse desarmado a unos asesinos que pretendían poner fin a su trayectoria de la forma más ruin²⁹. El desprecio por su vida le venía de tiempo atrás, pero él no veía valor en sus acciones —o eso decía—. Valor no era, desde luego, desafiar a unas balas que para él eran como notas de música³⁰ Donézar, [2016: 357-358]. Es más, se enfrentaba de tal manera a los proyectiles porque tenía claro que ninguno estaba hecho para él. Frases como «Todavía no se ha fundido la bala que tiene que matarme» o «No temas: las balas vienen todas con sobre y ningún sobre es para mí», atribuidas a Prim, harán comprender mejor al lector la actitud del general ante los avisos y amenazas de muerte³¹.

El renombre que obtuvo en la campaña de África (1859-1860), el prestigio del que gozó en la Península Ibérica y los honores que las autoridades —incluida la propia Reina— le concedieron, no hicieron sino potenciar ese carácter³². En resumen, el presidente del Consejo de Ministros, pese a estar avisado, no podía poner en riesgo su gloriosa reputación de hombre valiente que tanto le había costado edificar a lo largo de su carrera, y jamás permitiría que nadie la pusiese en entredicho por el mero hecho de llevar escolta armada. Unos ven en ese heroísmo y arrojo del general una obsesión que le llevó a actuar de forma casi suicida, confiando en exceso en las fuerzas de seguridad, en

²⁹ Acerca del episodio de Atarazanas, muchas biografías y monografías protagonizadas por Prim se detienen a contar cómo el general se enfrentó a un grupo de criminales, solo y desarmado: Olivar Bertrand [1975: 56-57]; Diego [2014: 59-60]; Donézar [2016: 160-161]; Anguera, [2003: 138-139].

³⁰ Esta idea coincidiría con la de Rubio [2017: 466], aunque para este autor no es tanto su innata intrepidez lo que hacía ir desarmado a Prim, sino su excesivo grado de confianza en unas fuerzas de seguridad más incompetentes de lo que pensaba. Además, como destaca Pedrol [1990: 23], la estima y confianza que tenía Prim en los españoles era más bien infundada; tristemente para él, su propia frase, «España no es tierra de asesinos», poco o nada se correspondía con la realidad.

³¹ Sobre la temeridad de Prim, véanse Pedrol Rius [1990: 23] y Olivar Bertrand [1975: 265].

³² Acerca de la fama que acompañó a Prim tras su regreso de África, véanse Diego [2014: 74-77]; Donézar [2016: 361-365] y Anguera [2003: 330-331].

la bondad de los españoles o en su buena estrella³³. Otros, como De Diego [2014: 408], piensan que alguien debió tranquilizar al general, ya que una cosa era ser osado y jugarse la vida una y otra vez, y otra muy diferente entregarla sin resistencia. Cualquiera de las hipótesis apuntadas pudo jugar un papel clave en lo que sucedió en Madrid en diciembre de 1870, es más, al no invalidarse ni contradecirse, todas ellas en conjunto pueden explicar su forma de actuar: su arrojo y su valentía, su prestigio y su sentido del honor, su confianza en sí mismo, en las fuerzas de seguridad y en los españoles, así como ciertos rumores tranquilizadores —en una época en la que aún no habían tenido lugar grandes magnicidios—, llevaron a Prim a aventurarse en una estrecha y nevada calle de Madrid, desarmado y con tan solo dos ayudantes, una gélida noche de diciembre de 1870.

En la cuestión relativa a la lista con el nombre de los asesinos, en la película es Pastor el que se la entrega a Rojo Arias (dos conjurados, según los cineastas). Al contrario que Galdós, el filme sí desvela el nombre de algunos conjurados: José Paúl y Angulo (que aparece el primero), Montesinos y Paco Huertas³⁴. Al igual que en la novela *Halconero* se hace con la lista, el Galdós del cine también la tendrá en sus manos. Tras su insistencia logrará que esta llegue hasta el mismo Prim que, como ya se ha comentado, le restó importancia y se contentó con entregársela a Rojo Arias, que tampoco la tuvo en cuenta.

Todo el mundo apunta a Paúl y Angulo y este, sabiéndose en el centro de la diana, decide desaparecer. Como en la obra de Galdós, no se sabrá si el republicano participará en el crimen o no. Al igual que en la novela, la película, que ya ha aportado diferentes nombres, tampoco concluye con un final claro, que saque de dudas al espectador. En este punto, el filme ofrece dos finales: la versión oficial (como hizo Galdós en su obra) y las nuevas teorías surgidas en 2014 a raíz del propio bi-

³³ Sin duda, Prim se equivocaba en su fe en las fuerzas policiales, al menos juzgando lo que afirmaba la prensa tras el crimen [Anónimo, 1870: 2].

³⁴ Estos tres aparecen en la lista proporcionada por Abellán [2014: 263-264].

centenario, que generaron gran polémica en la historiografía³⁵. No obstante, al igual que Halconero, el Galdós de la película no se contenta con la versión oficial y decide investigar. Tras entrevistarse con distintos personajes, incluido uno de los ayudantes que acompañaban a Prim la noche del crimen (Ángel González Nandín), Galdós hablará con una mendiga que pedía limosna en la calle del Turco la noche del crimen, Josefa Delgado. Según el sumario estudiado por Pedrol, Delgado existió realmente y estuvo en dicha calle, por lo que fue llamada a declarar ante el juez. Al igual que en la película, esta identificó a la única persona a la que el espectador puede acusar sin duda alguna (por estar en la escena del crimen liderando a los asesinos): José María Pastor³⁶. Cuando Galdós se entera de todo, decide no denunciar debido a la significación del señalado: Pastor era el jefe de la escolta de Serrano, el regente de España en ese momento (que, en el filme, será uno de los principales responsables del crimen, aunque no figure así en las novelas galdosianas), y esa acusación sería muy grave. Al contrario que en la novela, es Bravo el que insiste a Galdós para que publique lo que sabe. No obstante, como bien dice la película, el canario se ceñirá siempre a la versión oficial, evitando poner por escrito cualquier información comprometedora.

4. CONCLUSIÓN

Como se ha podido comprobar, el tratamiento del asesinato de Prim en la novela de Galdós tiene importantes puntos en común con lo llevado a la pequeña pantalla por parte de Bardem, Faerna y Yagüe. La influencia del canario en la redacción del guion y en lo expresado en la

³⁵ Una polémica que ya fue estudiada por Cameno Mayo [2019] y Caro Cancela [2020].

³⁶ Aunque el filme deja claro que tanto Serrano como Montpensier y Rojo Arias estaban involucrados. La participación de los republicanos (chivo expiatorio) plantea más dudas al espectador. Sobre Josefa Delgado véase Pedrol [1990: 83-84].

película está fuera de toda duda, incluso, se permitieron añadir ciertos guiños que serían bien acogidos por el lector galdosiano. No obstante, también se pueden apreciar bastantes diferencias. Algunas de ellas responden a las distintas fechas en que se elaboraron tales obras: Galdós, que se documentó realmente bien, leyendo las obras de los historiadores del momento, la prensa (especialmente *El Combate*) y, seguramente, aportaría sus vivencias como testigo directo de lo que narraba. No obstante, los estudios sobre el asesinato de Prim, han evolucionado mucho desde la primera década del siglo XX y los cineastas no dudaron nunca en consultarlos para dotar a su obra de mayor verosimilitud.

Tanto las novelas como el cine son herramientas fundamentales para la divulgación de la Historia, razón por la que hemos elegido ambos formatos. Galdós, mucho más enigmático, juega con la inteligencia del lector, aportando nombres que pudieron participar en el crimen, pero sin señalar nunca directamente; quizás, más temeroso de verse envuelto en alguna polémica que por defender a los que, en el momento de redactar la obra, eran sus correligionarios políticos. Por el contrario, la película, presenta a todos los personajes y sí apunta directamente a los sospechosos, aunque dejando un final abierto en que el espectador debe decidir a quién exculpa y a quién no. Esto puede ser un peligro, porque lleva al público a señalar o a perdonar a diferentes personajes, cayendo en errores. También es cierto que la historiografía sigue sin ponerse de acuerdo acerca de la culpabilidad de los sospechosos. La mayoría de obras apuntan a los republicanos de Paúl y Angulo como autores materiales, al duque de Montpensier como instigador y financiador (que actuaría a través de Solís y Campuzano) y al general Serrano (con Pastor como su mano derecha), pero no todas se inclinan por otorgar la misma culpabilidad a unos u a otros. En otro plano, quedarían personajes secundarios que también pudieron estar implicados como Rojo Arias o Sagasta.

En fin, este análisis pretende señalar los puntos coincidentes entre la novela de Galdós, la película de Bardem y la historiografía, animan-

do a todos los lectores y espectadores a acercarse a las tres con una mirada crítica para, además de divertirse, conocer, un poco mejor, lo que sucedió en una estrecha calle de Madrid la noche del 27 de diciembre de 1870.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGUERA, Pere (2003): *El general Prim. Biografía de un conspirador*, Barcelona, Edhasa.
- ANÓNIMO (1870): *El Combate*, (1-XI-25-XII). <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003792847&lang=es>.
- ANÓNIMO (1871): *El Imparcial*, (1-I), 1. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000476282&search=&lang=es>.
- ANÓNIMO (1870): *La Correspondencia de España* (28-XII), 2. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000127896&search=&lang=es>.
- ANÓNIMO (1870): *La Iberia*, (28-XII), 2. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001325816&search=&lang=es>.
- ANÓNIMO (1870): *La Igualdad*, (29-XII), 3. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0028714461&search=&lang=es>
- ARENCIBIA, Yolanda (2020): *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets.
- BEHIELS, Lieve (1990): «“Marginales” recuperados: Vicente Halconero y Segismundo García Fajardo, (quinta serie de *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós)», en *Minorités et marginalités en Espagne et Amérique latine au XIXe siècle*, ed. C. Dumas, (Lille, Presses Universitaires de Lille), 21-32.
- BLANCO RODRÍGUEZ, Elia (2020): «Rojo de vergüenza y condenado por cobarde: masculinidad, honor y duelos en la España decimonónica», *Ayer*, 120: 171-193.
- CALVO POYATO, José (2011): *Sangre en la calle del Turco*, Barcelona, Plaza & Janés.
- CAMENO MAYO, Diego (2019): «El bicentenario del general Prim y la polémica sobre su asesinato en los medios de comunicación españoles», *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, 13: 107-128.
- CÁNOVAS SÁNCHEZ, Francisco (2019): *Benito Pérez Galdós. Vida, obra y compromiso*, Madrid, Alianza.
- CARO CANCELA, Diego (2020): «El asesinato del general Prim, su bicentenario y los negocios de la Historia», *Trocadero: Revista de Historia Moderna y Contemporánea*, 32, número extraordinario 1: 251-268.

- CONSTÁN SORIANO, Ana María (2000): «El personaje galdosiano Wifredo de Romarate entre la alegoría y el símbolo en el episodio *España sin rey*», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro, 2: 137-149.
- DIEGO, Emilio de (2014): *Prim. Mucho más que una espada*, Madrid, Actas.
- DONÉZAR, Javier María (2016): *Prim. Un destino manifesto*, Madrid, Sílex.
- ESPERÓN FERNÁNDEZ, Alberto José (2019): «Honor y escándalo en la encrucijada del Sexenio Democrático: la opinión pública ante el duelo entre Montpensier y Enrique de Borbón», en *La cultura de la espada. De honor, duelos y otros lances*, coord. R. Sánchez y J. A. Guillén Berrendero, Madrid, Dykinson.
- FAERNA, Nacho (2014): *Prim. El asesinato de la calle del Turco*, Barcelona, Espasa.
- FAERNA, Nacho y YAGÜE, Virginia (2015): *Prim. El asesinato de la calle del Turco. Guión de la TV movie*, Madrid, Ocho y medio. Libros de cine.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, José Carlos (2015): *Montpensier. Biografía de una obsesión*, Córdoba, Almuzar.
- GIBSON, Ian (2013): *La berlina de Prim*, Barcelona, Planeta.
- OLIVAR BERTRAND, Rafael (1975): *Prim*, Madrid, Tebas.
- ORTIZ-ARMENGOL, Pedro (1995): *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica.
- PÁUL Y ANGULO, José (1886): *Los asesinos del general Prim y la política en España*, París, Dentu.
- PEDROL RIUS, Antonio (1990): *Los asesinos del general Prim (aclaración a un misterio histórico)*, Madrid, Civitas.
- PÉREZ ABELLÁN, Francisco (2014): *Matar a Prim*, Barcelona: Planeta.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2009a): *España sin rey*, Madrid, Alianza.
- ___ (2009b): *España trágica*, Madrid, Alianza.
- ___ (2007): *Prim*, Madrid, Alianza.
- RUBIO, Javier (2017): *Juan Prim; sus años de gobernante, su asesinato: una revisión necesaria*, Madrid, Biblioteca Diplomática Española (Ministerio de Asuntos Exteriores).
- RUEDA VICENTE, José Andrés (2000): *¿Por qué asesinaron a Prim? La verdad encontrada en los archivos*, Pamplona, Eunsa.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2007): «Galdós ante el Sexenio democrático», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. extraordinario: 281-290.

ABEL SÁNCHEZ O LA ENVIDIA COMO MOTOR GENERADOR DE ACTIVIDAD EN EL SER HUMANO

Abel Sánchez or Envy as a Motor Generator of Activity in the Human Being

JAVIER MATEO HIDALGO
Universidad Complutense de Madrid

javiermateohidalgo@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0985-5991

Recibido: 14-11-2021

Aceptado: 19-01-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.265>

RESUMEN

Este artículo plantea el estudio de la envidia como concepto filosófico a través de la novela o «nivola» *Abel Sánchez* de Miguel de Unamuno. Para ello, se estudiará la influencia de este sentimiento en el ser humano y su percepción a través del pensador vasco.

En este recorrido serán decisivos aquellos poetas y filósofos ingleses y alemanes que influyeron en la personalidad literaria de Unamuno —Søren Kierkegaard, Arthur Schopenhauer o Herbert Spencer—, a camino entre el pensamiento y la ficción. También tendrá una gran importancia la posible repercusión posterior de Unamuno en otras obras y autores como Segundo Serrano Poncela, Julián Marías, Joan Oliver o José Saramago. En el análisis de *Abel Sánchez*, se

ABSTRACT

This article proposes the study of envy as a philosophical concept through the novel or «nivola» *Abel Sánchez*, by Miguel de Unamuno. To do this, we will analyze the influence of this emotion in the human being by this Basque author.

In this research those English and German poets and philosophers who influenced Unamuno's literary personality —Søren Kierkegaard, Arthur Schopenhauer or Herbert Spencer— will be decisive on the way between thought and fiction. The possible subsequent impact of Unamuno on other works and authors such as Segundo Serrano Poncela, Julián Marías, Joan Oliver or José Saramago will also be of great importance. Through the analysis of *Abel Sánchez*, envy is valued for its capacity to incite

valora la envidia por su capacidad para incitar el desarrollo de actividad en el individuo generando incluso conocimiento, a fin de eclipsar a otra persona y sus virtudes.

PALABRAS CLAVE: Unamuno; *Abel Sánchez*; Nietzsche; Schopenhauer; Kierkegaard.

the development of activity in the individual, even generating knowledge, in order to overshadow another person and their virtues.

KEY WORDS: Unamuno; *Abel Sánchez*; Nietzsche; Schopenhauer; Kierkegaard.

INTRODUCCIÓN

EL SER HUMANO ES, ante todo, conciencia individual. Este conocimiento que el individuo tiene de su propia existencia, de sus estados y de sus actos, le permite buscar una vocación vital, algo que de sentido a la propia vida. Una forma de determinar la dirección a la que puede conducir su propia historia. En términos literarios, podría referirse a la forma en que el sujeto desea escribir su biografía personal. Desde un punto de vista metafísico, sería lícito aludir a la forma en que el propio ser administra su energía aplicándola a su potencial, siempre único.

La historia del individuo solo debería ser construida por él mismo. Pero, ¿qué sucedería cuando lucha por dejar de ser quien es, tratando de convertirse en otro? ¿Qué ocurre si, por ejemplo, olvida su propia vida para ocuparse de otra que le es ajena?

Solo un sentimiento como el de la envidia puede conseguir que el propio sujeto no encuentre en los demás seres de su especie más que una representación de posibles virtudes de las que él carece. Esto, inmediatamente, genera una atracción negativa hacia ellos por parte de quien sufre de envidia, haciéndoles objeto de su vida y, a la vez, rechazándolos. Se comprende que de cada uno se extraerán particularidades, pequeños retales con los que construir ese otro sujeto que se quisiera ser y que los demás representan. Una especie de Frankenstein metafórico, un cuerpo hecho de muchas partes donde ninguna es originalmente suya.

Este artículo estudia la envidia desde la óptica filosófica, especificando su análisis a partir de la perspectiva que le dio Miguel de Unamuno y, concretamente, en una de sus obras menos conocidas, aunque igualmente interesante y necesaria: *Abel Sánchez*. Generadora de todo tipo de estudios e incluso de una película de mismo nombre, dirigida en 1946 por Carlos Serrano de Osma.

Debido a sus características, *Abel Sánchez* será similar a otras obras de su autor, cuya naturaleza oscilará entre la filosofía y la novela. Por su dificultad para ser catalogadas dentro de los géneros de la época, tuvo que ser su propio autor quien crease un neologismo para definir las. Este término acuñado por él mismo vio la luz con la publicación de su obra *Niebla* (1914), que subtitula como «nivola» y refiriere a ello en el prólogo [Unamuno, 2002]. Así mismo, dentro de la propia novela, no duda en hablar de sus «nivolescos personajes» [Unamuno, 2002: 229]. En el «Prólogo-epílogo a la segunda edición» de *Amor y pedagogía*, Unamuno define sus «nivolas» como «relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suelen faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad» [Unamuno, 1959: 16]. Para el autor, se trata de «profundas cavernas de sentido», que bien podrían recordar, más que a las palabras de San Juan de la Cruz, al concepto platoniano del espacio de donde puja salir el sujeto para dar con la verdad de la existencia. La novela «como método de conocimiento» en torno a la condición humana, siendo sobre esta «óptica existencial» donde se levantarán las «especulaciones metafísicas». Un «instrumento de exploración», un «formulador de problemática», un primer estrato para la meditación ontológica», en palabras de Segundo Serrano Poncela [1953: 178]. En resumen, toda una serie de características que cualquier novela que se precie debería reunir; aquella en la que unas «criaturas» cobren vida, poniéndose en marcha para transmitir su propia idea del mundo. Para Francisco Ayala, «por su aire de ocurrencia, de salida ingeniosa y extravagante», la denominación de «nivolas» propuesta por Unamuno para sus novelas «ha

quedado grabada en la imaginación popular». No obstante, matiza, «como siempre en Unamuno, el juego de palabras implica algún significado de alcance mayor, expresado bajo forma ambigua». De este modo, el escritor vasco «recaba el derecho de todo escritor a ensayar novedades que alteren las estructuras formales vigentes», apuntando también con ello «a la índole particular del género novelesco, tan refractario a dejarse definir por características técnicas, por las notas de una estructura interna» [Ayala, 1974: 115].

En sus «nivolas», Unamuno se vale de personajes aparentemente planos que encarnan pasiones concretas, por lo que en el fondo de lo que se habla no es tanto de una personalidad específica inventada para una de sus «criaturas», sino de caracteres universales con los que el lector puede reflexionar e incluso identificarse. La idea o el contenido prevalece sobre la forma o la estética, encontrándose próximo a la novela de Tesis, donde se debaten los problemas que atañen al individuo. Es por ello que se rechaza el realismo imperante de la época, evitando toda referencia a un lugar y tiempo concretos, dotando a los personajes de cualidades que se mantienen a lo largo de toda la narración [Liis Käärid, 2013: 8]. Para Julián Marías, Unamuno «apenas habla de otra cosa que de temas filosóficos» en la mayor parte de sus libros, incluyendo los considerados como novelas. No obstante, Unamuno nunca quiso «dar por filosofía» lo que él consideraba más bien «poesía o fantasmagoría, mitología en todo caso» [Unamuno, 2000: 113]. Precisamente por sus temas atemporales, su minimalismo y su independencia de toda retórica, las «nivolas» unamunianas sean «inequívocamente modernas» [Narbona, 2016]. En este sentido, como muy acertadamente afirma Roberta Johnson, en «nivolas» como *Niebla* se aprecia esa encarnación de la filosofía en sus personajes. Es el caso del personaje protagonista de la misma, Augusto Pérez, cuya inspiración califica Johnson de «cartesiana» —es decir, «una representación artística del ser que vive de la idea y no del cuerpo», andando perdido «en una niebla de ideas abstractas desligadas del mundo físico inmediato» [Jo-

hanson, 1989: 303]. La riqueza de la identidad creativa de Unamuno tal vez se encuentre precisamente en esa mezcolanza de innovaciones, sustentada en la unión de pensamiento y poética, resistiéndose a quedar anclada en un ámbito específico. Esto dice también mucho de su inquietud como intelectual, de su constante personalidad contradictoria. Porque tal vez lo que describa al ser humano sea esa indeterminación, su derecho a modificar sus creencias o formas de pensamiento, incluso su carácter existencial o, si quiere decirse de otra manera, su conciencia de poseer un cuerpo mortal y la angustia que ello puede producirle. Esa incertidumbre vital será otra de las pasiones humanas sobre las que Unamuno volverá una y otra vez.

Aparte de las citadas novelas, otras obras consideradas como «nivolescas» en Unamuno pueden ser *La tía Tula* o *Abel Sánchez*. Sobre esta última nos detendremos, para comprender de qué modo se trata en ella la pasión humana de la envidia, uno de los siete pecados capitales. Como diría el propio Unamuno en *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, «todo hombre lleva dentro de sí las siete virtudes y sus siete opuestos vicios capitales, es orgulloso y humilde, glotón y sobrio, rijoso y casto, envidioso y caritativo, avaro y liberal, perezoso y diligente, iracundo y sufrido. Y saca de sí mismo lo mismo al tirano que al esclavo, al criminal que al santo, a Caín que a Abel» [Unamuno, 1958: 21]. Esta combinación atormentará a Unamuno en su existir, entrando en juego mezcladas «la razón y la fe, la esperanza y la desesperación, la duda y la certidumbre». Todo ello lo hace «objeto constante y obsesivo de su filosofar y su vivir» [Serrano Poncela, 1953: 179].

En esta novela o «nivola», que podría considerarse como la primera existencialista —de ahí el carácter visionario y moderno de este autor—, Unamuno reflexionará en torno a esta característica humana, analizándola desde su atribución histórica como causa del primer crimen contemplado en el Antiguo Testamento: el asesinato de Abel a manos de su hermano Caín, resultado de su envidia hacia él. Su historia se narra en el capítulo cuarto del Génesis, mientras que en su defi-

nición de la envidia los Proverbios la define como «obra de la carne»; un pecado increíblemente peligroso y destructivo, pues mientras «el corazón apacible es vida de la carne», la envidia será la «carcoma de los huesos» [Proverbios 14: 30]. Si bien no sería pecado ser tentado por la envidia, dejar que esos pensamientos vivan y crezcan en el interior del alma puede ser causa de gran daño. Por ello, más que una novela de Tesis, *Abel Sánchez* es un relato desgarrador, una «exploración descarnada de uno de los afectos más destructivos de la condición humana» [Narbona, 2016].

No obstante, tras la aparente destrucción también habrá un acto constructor. El autor de este artículo reflejará, desde la óptica propuesta en esta investigación, la capacidad de la envidia para incitar a un individuo —en este caso, el unamuniano personaje Joaquín Monegro— a dedicar su vida a una obsesión con nombre propio: Abel Sánchez. Es decir, la envidia será un motor generador de actividad en el ser humano, moviéndole a todo tipo de acciones con el fin de eclipsar a aquella persona por la que se padece este estado mental. Así, el personaje de Joaquín compartirá como émulo del personaje de las sagradas escrituras una gran similitud, pues Caín también fue un gran creador al edificar la primera ciudad, símbolo de nuestra civilización. Sin el odio, sin la envidia, no existiría la Historia, la cultura, el cambio. El progreso se convierte por tanto en algo paradójico, siendo fruto de una acción fomentada por un sentimiento negativo. El asesinato de Abel es «el motor del ingenio, la creatividad y el orden» [Narbona, 2016].

La envidia también proporciona autonomía a Caín, ya que al desafiar las leyes de Dios —siendo autor del primer crimen acaecido en el mundo— consigue romper las cuerdas que le atarán a su creador, liberándose de su influjo al no depender de él como criatura. Es decir, lleva a cabo lo que al personaje de Augusto en *Niebla* le resulta imposible: rebelarse contra su autor, el propio Unamuno, como símbolo de la lucha del individuo por considerar «muerto» a su Dios, que diría Nietzsche. La Historia, por tanto, existe por haber infringido una ley

divina. El hombre «se hominiza, adquiere autonomía [...] engendrando el devenir histórico» [Narbona, 2016]. Esto da a Caín la posibilidad de actuar, como ocurre con Joaquín, que genera actividad útil para el progreso.

Por todo ello, resulta bien interesante la reflexión que Unamuno establece en torno a la envidia, viéndola como algo más que un «defecto» o «característica negativa» del ser humano. Sobre esta ya había reflexionado en ensayos como *La envidia hispánica* [Unamuno, 1986: 42-49], refiriéndola como «la sangre de Caín», una «terrible plaga de nuestras sociedades». Para el autor, la envidia forma parte de la idiosincrasia del pueblo español y, para ilustrarlo, no duda en citar a Quevedo: «¿No fue acaso un español [...] el que escribió aquella terrible frase de que la envidia está flaca porque muerde y no come?» [Unamuno, 1986: 44].

No obstante, existirán otros referentes literarios que conformarán el pensamiento unamuniano, llevándole a analizar la envidia como algo universal desde una óptica novelesca. El siguiente apartado tratará precisamente de esclarecer dichas influencias, para arrojar un poco más de luz en la configuración de su pensamiento, así como en su elección de determinados temas para la concepción de sus obras.

INFLUENCIAS DECISIVAS EN EL DESARROLLO DEL PENSAMIENTO UNAMUNIANO

El estudio de las «nivolas» unamunianas conduce inevitablemente a entender la obra de Unamuno como una constante reflexión sobre las inquietudes del individuo en su relación consigo mismo y con lo que le rodea. Es decir, con sus «circunstancias», como diría José Ortega y Gasset. La interpretación que de la realidad se hace, en este caso, es tendente a un cierto pesimismo y hastío hacia el mundo que rodea al ser humano. En este sentido, dicha forma de interpretación de la rea-

lidad proviene, fundamentalmente, de tres cuestiones: por un lado, de las experiencias derivadas de la relación con su entorno más próximo o familiar; en segundo lugar, de las referencias culturales que influyeron en el desarrollo de su personalidad y del mundo literario nacido de esta consecuencia; por último, de la época que le tocó vivir como ciudadano español y europeo. Respecto del primer punto, cabe destacar que ya desde niño sintió predilección por la lectura, al poseer su padre una extensa biblioteca. Sus inclinaciones hacia la reflexión e interés filosófico surgieron de la necesidad de dar respuestas a una serie de cuestiones espirituales o morales que le acucieron también desde edad muy temprana: el fallecimiento de su padre y de dos de sus hermanos, unido a la severa educación religiosa inculcada por su madre y su abuela, provocó que la muerte, la preocupación por el más allá y la figura de Dios tuvieran una gran presencia en su vida. Sus estudios en filosofía le llevan a conocer a Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Nietzsche y, sobre todo, a Søren Aabye Kierkegaard y su fundación del existencialismo, lo que hizo que aprendiese el alemán o el danés para poder estudiarlos más fielmente [Unamuno, 1986: 50]. Además de ellas, también fue decisiva la influencia de autores ingleses como Herbert Spencer, Thomas Carlyle, Alfred Tennyson, Samuel Coleridge o William Wordsworth, como él mismo reconoció en multitud de ocasiones. Dicha «congenialidad» de Unamuno con los autores ingleses se debe a que, tanto aquel como estos, «eran hijos de un parecido clima ideológico» (el positivismo), contra el cual reaccionaron de forma semejante [Alberich, 1959: 61]. El positivismo comenzaría a penetrar en España entre los años de 1870 y 1875. Para Unamuno, la influencia positivista tendrá raíces anglosajonas. El propio escritor recordaba estudiar «con cierto método y asiduidad la psicología», enfrascándose en «las teorías de la escuela asociacionista inglesa» [Alberich, 1959: 62]. Todas estas influencias no serían solo conocidas y aprovechadas por Unamuno, sino que fueron dejando su poso en la generación literaria de su tiempo.

El peso de estas influencias extranjerizantes se uniría al ejercido por la situación española de su tiempo, dominada por la agonía de su concepto histórico de imperio tras la pérdida de las últimas colonias, la alta tasa de analfabetización, la necesidad de una reforma agraria, el dominio del bipartidismo o la incapacidad de los políticos para comunicar el país con el resto de Europa. Todo ello daría como resultado la inquietud que determinados intelectuales sintieron por el país, promoviendo el movimiento que vendría a llamarse regeneracionismo, buscando fomentar el progreso social y cultural de la nación. No obstante, el sentimiento pesimista que les inundaba acabó contagiando sus obras. Tras las reflexiones de Ángel Ganivet, llegaron nombres como los de Pío Baroja, Antonio Machado el propio autor aquí estudiado, que conformarían las cabezas visibles del movimiento conocido como «Generación del 98» [Abellán, 2000]. El propio Unamuno se referiría a la situación española del momento afirmando que «la miseria mental de España arranca del aislamiento en que nos puso toda una conducta cifrada en el proteccionismo inquisitorial que ahogó en su cuna la reforma castiza e impidió la entrada a la europea» [Unamuno, 1972: 145].

Esto no impidió, como ya ha quedado explicado, que estos intelectuales españoles recibieran las influencias filosóficas que llegaron a España a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, destacando el fuerte componente germanófilo, danés o anglófilo. Buena parte del contacto con estas culturas tuvo lugar a través del krausismo [Díaz, 1973]. Esta influencia marcaría una nueva etapa, pues a través de ella la intelectualidad española pondría en tela de juicio la tradición de su país y los valores defendidos por ella [Ribas, 1987]. Las huellas de Arthur Schopenhauer, Søren Aabye Kierkegaard o Friedrich Nietzsche podrán verse en la obra de los ya citados Machado, Baroja o Unamuno. Todos ellos también compartían una cierta visión del mundo que podría tildarse de pesimista, sin duda afectados por la situación de decadencia que también atravesaba Occidente en aquel tiempo.

En *El árbol de la ciencia*, por ejemplo, Baroja utiliza al personaje protagónico Andrés Hurtado como una especie de álgter ego que a su vez personificará a Nietzsche como hombre de acción, referenciará a Kant y a su *Crítica de la razón pura* o a Schopenhauer en sus reflexiones [Baroja, 2005]. De este último, su obra *El mundo como voluntad y representación* influirá en Baroja desde sus estudios en medicina, cuya Tesis doctoral tituló *El dolor. Estudio psicofísico*. Según Schopenhauer, el dolor rige al mundo, por lo que «la única salvación está en la anulación del deseo y de toda voluntad de vivir» [Abellán, 2000: 104]. Andrés Hurtado decidirá dar final a su vida mediante el suicidio, al no poder anular su propia voluntad.

En el caso de Machado, sus primeras reflexiones filosóficas sobre Kant o Schopenhauer quedarán vertidas en su cuaderno *Los complementarios* (1912-1926). No obstante, será en el personaje del profesor *Juan de Mairena* (1936) donde el poeta despliegue su mayor carga filosófica, escudándose tras este nombre, que sería su apócrifo como articulista. Influido por sus experiencias como profesor y por la Institución Libre de Enseñanza, el propósito al gestar a Mairena no es otro que el de exponer ante los ojos del lector a una especie de maestro filósofo que establece con su alumnado una relación directa y sincera, en concordancia con un tipo de educación progresista, alejada por tanto de aquella otra predominante como era la conservadora [García Castro, 2013].

La presencia de Schopenhauer en Unamuno también es clara, aunque él no lo mencionase demasiado a menudo, como hizo con otros filósofos. Además de ser el único filósofo alemán que Unamuno tradujo, el vínculo que unirá a ambos será, precisamente, esa mezcla interior de conflicto e insatisfacción o, lo que es lo mismo, una ausencia de optimismo [Ribas, 1996: 107]. De Nietzsche valorará su «tragedia», su desesperación «por no poder creer» y su preocupación por la inmortalidad, temas estos tan presentes en la obra unamuniana [Ribas, 1987: 257]. Curiosamente, Unamuno realizará una interpretación

personal del concepto nietzscheano de «superhombre» asociándolo al ámbito religioso. Para el pensador español, el «sobre-hombre» —como traducirá el término original, *Uebersensch*— se encuentra unido a lo sobrenatural, al «reino de la gracia» [Vilarroig, 2017]: «Morir en Cristo es confundirse con los demás y llegar al toque de alma a alma. Y todo aquello del sobre-hombre en la sobre-naturaleza, ¿qué es más que una visión de la gloria, del bienaventurado reino de la gracia eterna?» [Unamuno, 2005: 267]. Unamuno afirma que el verdadero sobre-hombre será el cristiano. La religión en relación a la crisis de la fe, causa de parte de las hondas preocupaciones de Unamuno, le llevó a sentirse más cercano a Kierkegaard, viéndolo como un «hermano» al concordar con su pensamiento. Tanto es así que llega a afirmar: «lo que dice es lo que a mí me está pasando...» [Úbeda, 2010]. Al «hacer suyas las palabras de Kierkegaard», Unamuno unirá sus inquietudes espirituales y su crítica a la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del siglo XX: «Yo no sé lo que me hubiese pasado de haber vivido en otro tiempo y en otro país, o en este mismo país en tiempos que fueron, o de vivir hoy en otra parte, pero lo que sé es que nada me angustia hoy y aquí tanto como el espectáculo de la vulgaridad triunfante e insolente».

Por todo ello, Juan Carlos Lago especificará que Unamuno no ve en Kierkegaard una «fuente de inspiración», sino una confirmación parcial de sus propios planteamientos, encontrando en él a «un pensador que sufre y siente inquietudes similares a las suyas». Así, más que a un maestro, Unamuno encuentra a «un hombre sentidor, tal y como él se ve a sí mismo». En definitiva, resultará más adecuado denominar su relación como «fraternal», considerándoles «espíritus hermanos» [Lago, 1986: 59].

Para Unamuno, Kierkegaard representa esa crítica social y «ese corazón tan esforzado como angustioso, que presa durante su vida de toda una desesperación resignada, luchó contra el misterio, con el ángel de Dios, como luchara antaño Jacob con él» [Unamuno, 1986: 50]. Este

dramatismo épico que Unamuno otorga al hecho heroico de combatir las incertidumbres, temores y dudas propias —como ya se ha visto previamente con Nietzsche—, será el mismo con el que describirá a sus personajes nivolescos. No extraña por tanto que, a la hora de traslucir sus referencias bíblicas a la ficción en *Abel Sánchez*, se valiese de los hijos de Adán y Eva como forma de aunar algunas de sus obsesiones filosóficas: el fin dado a la vida, los sentimientos religiosos, la crítica social o los sentimientos universales y conformadores de la naturaleza humana como el de la envidia. Y, por encima de todos ellos, «la actitud filosófica que toma por objeto exclusivo de su estudio al individuo humano existente». En este sentido, Jesús-Antonio Collado se referirá al «existencialismo» como «un cambio de signo en el filosofar» [Collado, 1962: 21]. Para Serrano Poncela, el autor danés estará presente en *Abel Sánchez* en esa actualización del mito bíblico, de esa «inicial salida a escena, desde la noche milenaria, simultáneamente con la cual los hijos del primer hombre pagaron su primer diezmo». Por ello, «Unamuno, discípulo de Kierkegaard, no podía desdeñar la sugestión simbólica» [Serrano Poncela, 1953: 181].

En este sentido, cabe una última referencia de tipo literaria en la recreación de la historia de Caín y Abel por parte de Unamuno: Lord Byron y, en concreto, su obra teatral titulada precisamente *Caín: Un Misterio*. Unamuno hará referencia directa a ella en *Abel Sánchez* cuando, en el capítulo XI, el personaje de Abel aparezca portando dicho libro de Byron y el del Génesis, con el fin de inspirarse para realizar un cuadro en torno a esta historia del Antiguo Testamento [Unamuno, 1958: 55]. Diferentes autores se han referido a la más que probable influencia de la obra del autor inglés sobre la de Unamuno: Julio Casares llega a afirmar que *Abel Sánchez* «fue escrito teniendo a la vista el Caín de Byron» [Marbán, 1976: 34]. Por su parte, Santiago Pérez Isasi [2005] insiste en que la relación es «más que mera influencia o intertextualidad sutil», siendo «imposible de entender *Abel Sánchez* y su cuestión de la significación del bien y el mal sin saber de la Biblia y la

reinterpretación de Byron» [Liis Käärid, 2013: 10]. Junto a Byron, Unamuno citará a John Milton por boca Joaquín en el capítulo XIV, cuando este describa el cuadro pintado por Abel. Así, equiparará la admiración del pintor por Caín con la admiración de Milton por Satán a través de su poema *El paraíso perdido* (1667).

Cabría, por tanto, poner en tela de juicio la afirmación que Unamuno hace en el prólogo de esta obra cuando afirma no sacar sus «ficciones novelescas —o nivelescas—» de libros, sino de la vida social que «siente», «sufre» y «goza» en torno suyo y de su propia vida [Unamuno, 1958: 10]. No obstante, el valor de esta novela residirá precisamente en su carácter renovador, su forma de analizar la envidia en un tiempo y contexto concretos, considerándola «el más terrible tumor comunal de nuestra casta española» [Narbona, 2016]. Unamuno modernizará la historia de Caín y Abel tratándola no como un mito primordial sino como una pasión universal, inherente al ser humano en sus diferentes épocas. Un tema que nunca pasará de moda y será revisionado en épocas posteriores, dado su valor universal. En este sentido, podría decirse que el personaje bíblico personificador de la envidia, Caín, queda descontextualizado de su sentido primero. Es decir, se desacraliza, como si de la tablilla de un tríptico se tratara, extrayéndose de la iglesia para la que fue concebida e instalándose en un laboratorio, viéndose con los ojos de la investigación, el análisis, la filosofía o la poética. En el caso de la ficción, caben destacar creaciones como el poema de Jorge Luis Borges *Milonga de dos hermanos* —que posteriormente musicalizó el compositor Carlos Guastavino— o la novela *Al Este del Edén* de John Steinbeck (1952), donde los personajes serán Adán y Charles —el primero con un nombre que alude explícitamente al relato bíblico—. Incluso existe una expresión típica española, «pasar las de Caín», que significa «pasarlos muy mal», haciendo alusión al castigo divino infligido a Caín por matar a su hermano Abel, condenándole a vagar durante el resto de su vida por la tierra, luciendo una marca en la frente y siéndole negado comunicarse con cualquiera.

Utilizando este dicho a modo de parodia como título, los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero concebirían una obra teatral nueve años antes que Unamuno (1908). Adaptada posteriormente a zarzuela por Pablo Sorozábal y su hijo Pablo Sorozábal Serrano (1958), su argumento refiere a cómo un hombre llamado Segismundo Caín debe tratar de encontrar cinco maridos para sus cinco hijas. *Las de Caín* refiere en este sentido a los apuros del protagonista por conseguir su propósito, además de referirse, con «las de Caín», a las hijas de aquel hombre apellidado así.

El presente recorrido de la presencia cainita en la cultura se cierra con una comedia teatral de vanguardia y una novela. La primera, *Allò que tal vegada s'esdevingué* («Aquello que alguna vez ocurrió») escrita por el dramaturgo Joan Oliver en 1936 —solo 19 años después que *Abel Sánchez*— llama la atención por su original planteamiento al invertir los papeles y ser Abel quien mata a Caín. Este último se presenta como un personaje positivo y con habilidades para la pintura —lo que nos recuerda a la faceta del Abel de Unamuno—. Además, su carácter revolucionario le hace defender el derecho a la protesta, rechazando lo impuesto y el trabajo. Su hermano Abel es envidioso, débil y cobarde, acepta lo establecido y lo utiliza en su propio beneficio. Su hermano le inspira temor y envidia por su gran fortaleza. La segunda obra, *Caín* de José Saramago es la más reciente de todas al escribirse en 2009, y puede recordar a la novela de Unamuno en cuanto a que el autor realiza un acercamiento a la figura bíblica desde un punto de vista empático, buscando humanizar la biografía del hermano de Abel, comprendiendo tanto sus circunstancias como las causas que justifican su comportamiento.

Tal vez, el modo de empatizar de una forma más cercana con las pasiones de su personaje la llevaría a cabo Unamuno de manera sorprendente: sintiéndose envidioso. Llama la atención la propia afirmación de Unamuno al confesar que él mismo tuvo que experimentar la envidia para poder escribir sobre ella: «médico que escriba de esa o de

otra peste no más que como tal, y no como enfermo, no nos dirá sobre ella nada de provecho. [Gregorio] Marañón conoce mi novela quirúrgica *Abel Sánchez*, y puedo asegurarle que ensayé en mí mismo la pluma lanceta con la que escribí» [Unamuno, 1973: 150]. De alguna forma, Unamuno llegó a la conclusión de que la única manera de liberarse de los efectos traumáticos de los recuerdos experimentados de la niñez (y que iban conformando la manera de ser incluso en las pasiones) era «vivirlos, experimentarlos en toda su plenitud mediante la creación literaria» [McGaha, 1971: 94]. Él mismo dijo de esta novela que sus pretensiones fueron «escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, adonde no gustan descender los más de los mortales. Creen que en esas catacumbas hay muertos, a los que mejor es no visitar, yesos muertos, sin embargo, nos gobiernan. Es la herencia de Caín» [Unamuno, 2001: 16]. El propio Machado, quien ya había tratado el tema de Abel en su *Abel Martín*, tras leer la novela de Unamuno detectó su carácter catártico, escribiéndole lo siguiente: «Ahora tiene V. que escribir su novela cristiana, que es la suya, para curarnos de esa acritud de que V. se ha curado al escribir su libro, tan fuerte y imperecedero como su mismo tema» [García Blanco, 1965: 255].

ABEL Y JOAQUÍN, ABEL Y CAÍN

Los personajes de *Abel Sánchez* pueden considerarse ante todo representaciones simbólicas, comenzando por el nombre que se les adjudica. En el caso de Joaquín Monegro, su nombre se aproxima al bíblico de Caín, mientras que el apellido alude al interior de un alma oscura —aunque también lúcida—. El de Abel Sánchez puede aludir, por un lado, a su popularidad entre los apellidos españoles, pero una razón de mayor peso puede deberse a su etimología —a la que Unamuno era tan aficionado—; esta lo traduce como «hijo de Sancho», que a su vez

proviene de «Sanctus» (Santo). Si el origen «popular» del apellido puede contribuir a humanizar el personaje —desmitificando su origen bíblico—, de nuevo el carácter beatífico volvería en la segunda interpretación (más posible que la primera), remitiendo al origen etimológico «santificador» del mismo.

Otro de los personajes relevantes, Helena, representa sin embargo un ejemplo paradigmático al añadir la «H» inicial —algo inusual en el nombre en español— como recordatorio del personaje mitológico que desencadenó la Guerra de Troya. Helena se interpone entre Abel y Joaquín en la historia de sus amores y simboliza una más de las razones por las cuales Joaquín detesta a Abel en su envidia.

Como puede comprobarse, las actitudes de los personajes también contribuyen al paralelismo de los roles que se les atribuyen desde sus historias como mortales, frente a las otras de origen divino —Caín, Abel y Helena de Troya—.

No obstante, al estar inspirados en los citados personajes históricos, los sentimientos de estas criaturas unamunianas han de construirse de otra pasta. La envidia de Joaquín es, por tanto, distinta de las otras envidias. Aspira a un fin más complicado, pues en lugar de dispersarse entre varios sujetos a los que envidiar decide centrarse en Abel.

Caín, como sujeto, fue el objeto de Abel para inmortalizarse en su bondad; necesitó del celo aparentemente injustificado de su hermano para convertirse en modelo ejemplar. Fue una víctima que dio su vida para condenar al envidioso. Caín, más allá del personaje al cual se atribuyen una serie de componentes negativos —correspondiendo a la fábula que representa, y no tanto a lo que es—, fue un incomprendido. Dios le dio la espalda al admirar más al hermano, el predilecto, cuando Caín pudo ganarse, con su esfuerzo, el mismo respeto. Caín actuó irracionalmente ante la incompreensión sentida. De alguna forma, se puede empatizar con él ante el trato injusto recibido por su creador. La envidia original surgirá, por tanto, como consecuencia de la indiferencia hacia unos actos correctos. Como asegura el propio Unamuno:

He sentido la grandeza de la pasión de mi Joaquín Monegro y cuán superior es, moralmente, a todos los Abeles. No es Caín lo malo; lo malo son los cainitas. Y los abelitas [Unamuno, 1958: 12].

Tanto Caín como Joaquín actúan llevados por una rabia interior, una especie de justicia personal que solo ellos comprenden. Son dos personajes lúcidos y coherentes consigo mismos, que luchan por lo que creen como un daño irreparable hacia ellos. Las razones que Joaquín Monegro expone a Abel, parecen incluso más sensatas que las de Abel, el cual acaba posicionándose en la vida con una actitud ambigua, superficial e hipócrita. Joaquín simboliza la preocupación constante del ser humano, surgida en su fuero interno. Unamuno le pone a estudiar medicina, mientras que a Abel le hace pintor. El oficio de Joaquín representa su interés por el estudio del alma, mientras que el de Abel representa la frivolidad de quien no puede ver más allá de los cuerpos que retrata. La pintura como superficialidad; la medicina como espiritualidad.

Joaquín no comprende cómo la sociedad le ha otorgado el favor a Abel, mientras que él solo ha recibido rencor. Su actitud no deja de ser la de la lucha de uno de los contrarios —la actividad—, mientras el otro ni siquiera actúa contra esto —lo que indigna a Joaquín—. Por ello, resulta muy oportuno acudir a la reflexión de Carlos-Álex Longhurst, cuando afirma que el determinismo surge «de forma trágica» en *Abel Sánchez* por cuanto supone una «exploración del fenómeno de la identidad personal». Así, su protagonista, persigue lo que podría denominarse una «búsqueda ontológica». Joaquín Monegro busca una explicación «de su propia forma de ser», la que le hace a él parecer «antipático a los demás» y «simpático» a Abel. No se trata solo «de la identidad de Joaquín, y de si este es o no es un predestinado porque ha nacido así y no puede remediarlo», sino que la pregunta sobre lo que uno es se extrapola al resto de personajes, a los cuales Joaquín analiza [Longhurst, 2012: 91]. La mujer de la que se enamora

Joaquín, por ejemplo —su prima—, no solo no le corresponde sino que, debido a su insistencia, acaba enamorándose por despecho de Abel. De esta forma, Helena consigue lo que se propone, pues para Joaquín esto supone el mayor de los varapalos: aquella de quien se siente enamorado, acaba inclinándose hacia la persona que Joaquín quisiera ser, su alter ego insoportable. Abel actúa, ante esta situación, pasivamente; se deja enamorar, «acepta» el noviazgo de Helena. Al igual que como pinta, actúa mecánicamente. Joaquín, al contrario, vive su vida participando activamente de ella. Nunca se desanima ni cesa en su empeño, es un constante progreso, un ir hacia delante, aunque no consiga el fin de sus propósitos. Esto se debe a que no lucha verdaderamente por él, sino contra otro. De alguna forma, está actuando inspirado por Abel, no por Caín. Descuida su propia historia por la de otro, pero él mismo no quiere reconocerlo, como puede desprenderse de sus palabras:

No comprendo que nadie se disponga a dar la vida por poder ser otro, ni siquiera comprendo que nadie quiera ser otro. Ser otro es dejar de ser uno, de ser el que se es [Unamuno, 1958: 117].

Como ha quedado explicado, sus esfuerzos nunca logran el propósito que los motiva. La vida que elige realmente tiene lugar, pero con resultados nefastos. La cronología de los mismos se inicia al emprender Joaquín sus estudios de medicina. Al investigar en este campo busca obtener descubrimientos que le proporcionen una fama que eclipse la de Abel. Sin embargo, la sensación de ver en el otro a alguien superior, le impide llegar adonde quiere, por lo que acaba conformándose con el oficio de médico:

Sus éxitos me quitan el sueño y no me dejarían trabajar en paz... la visión de sus cuadros maravillosos se pondría entre mis ojos y el microscopio y no me dejaría ver lo que otros no han visto aún por él... No puedo..., no puedo... [Unamuno, 1958: 50].

Joaquín teme incluso no poder ejercer tampoco su profesión de médico con rigor al hallarse distraído en esa otra pasión que le conmina a destruir a Abel.

Como segundo de los resultados, cabría referirse a su intento frustrado de tener como pareja a Helena, que le lleva a buscar otra mujer con la que casarse. Es entonces cuando encuentra a Antonia, que se convierte en la transposición de Helena [Unamuno, 1958: 39]. Joaquín tampoco escoge esta oportunidad de la vida por un fin que realmente desea, sino que su elección es nuevamente fruto de la frustración de un deseo que nunca llegará a cumplirse.

En tercer lugar, sabiendo que Helena se ha quedado embarazada, pretende tener una descendencia que supere a la de Abel a través de su unión con Antonia. En este sentido, se vale de su mujer como medio para alcanzar un fin, objetualizándola al limitarla a su capacidad para engendrar vida.

Aquel nuevo triunfo de Abel [...] me apretó aún más a mi Antonia, de quien esperaba el mío. Quería, necesitaba que la pobre víctima de mi ciego odio [...] fuese madre de hijos míos, de carne de mi carne, de entrañas de mis entrañas torturadas por el demonio. Sería la madre de mis hijos y por ello superior a las madres de los hijos de otros [Unamuno, 1958: 52].

Aunque en determinados momentos Joaquín siente compasión por su esposa Antonia, su piedad es superada nuevamente por su deseo de venganza, de restitución de su valía frente a Abel. En este sentido, la envidia es tan poderosa que es capaz de provocar su deseo de procrear. Nuevamente, la actividad se inicia en este personaje debido a dicho sentimiento. Él mismo será consciente de su papel deshumanizado, deseando amar de verdad a Antonia para resarcirse de su culpa como ser envidioso, pero no puede luchar contra su propia voluntad de acción. A camino entre Schopenhauer y Nietzsche, pronuncia las siguientes palabras:

¿Pero llegué yo a querer de veras a mi Antonia? ¡Ah!, si hubiera sido capaz de quererla me habría salvado. Era para mí otro instrumento de venganza. Queríala para madre de un hijo o de una hija que me vengaran [Unamuno, 1958: 61].

Los planes de Joaquín van más allá de su propia vida. Su venganza hacia el mundo se encuentra en la descendencia. Cree que puede transmitirse por sangre, mediante herencia genética; un odio que acabará —y en ello confía— haciendo que sus hijos o sus nietos ganen la batalla a Abel o a sus descendientes.

...pensé si al morir me moriría con mi odio, si se moriría conmigo o si me sobreviviría; pensé si el odio sobrevive a los odiadores, si es algo substancial y que se transmite... [...] ¿Mas acaso no me casé sino para hacer odiosos como yo, para transmitir mi odio, para inmortalizarlo? [Unamuno, 1958: 61]

Estas reflexiones impulsan a Joaquín Monegro a preguntarse por sí mismo, por su misma esencia y condición, acudiendo al origen mismo de su naturaleza «negativa» al reflexionar sobre el personaje del Caín bíblico. Es aquí donde encontramos la opinión personal de Unamuno acerca de Caín y de su odio particular, diferente de ese otro heredado por la sociedad hasta la actualidad. Como Unamuno, Joaquín busca la presencia de Dios, se siente hermanado con él por su soledad. Para Joaquín —retornando a lo expuesto con anterioridad—, el primer crimen bíblico no es tanto culpa de Caín como de Dios al mostrar su preferencia por Abel. La indiferencia del creador al ignorar lo que uno de sus hijos hace de valor, enfocando su interés a lo que hace su hermano.

Ante esto, Joaquín trata de «matar al hermano» para suplantarlo o evitar ser eclipsado por él. Al no poder con Abel, intenta apropiarse de su hijo, Abelín. En este sentido, no hace falta acercarse a él sino que es el propio Abelín quien acude a Joaquín para pedirle ser su ayudante. A Joaquín le gusta pensar que el vástago ha escogido la medicina rene-

gando de la profesión del padre, acercando distancias con el enemigo —con él—. A Joaquín se le atraviesan sentimientos antagónicos, de buena y mala intención. Siente afecto por el hijo de Abel, pero a la vez no puede remediar el desear su fracaso, solo con el fin de derrotar moralmente al padre [Unamuno, 1958: 101].

Es aquí donde llega su cuarta derrota, dado que la excesiva atención mostrada por el mundo de Abel le hace desatender su propio mundo. En este caso, la hija que tiene con Antonia, Joaquina. Su mujer trata de hacerle entrar en razón, mostrándole que su actitud por «prohijar» al hijo de Abel está haciendo de menos a su hija natural [Unamuno, 1958: 108]. Esta, al ser también testigo de la actitud interior de su padre —la cual acaba por convertirse en pública—, toma la determinación de ingresar de monja en un convento, entregándose a la religión con el fin de salvar a su padre. No obstante, Joaquín tiene en mente otros planes para ella, haciéndole desechar su idea de meterse a monja para inducirla a casarse con el hijo de Abel. Al promover esta acción cree encontrar su «salvación», pues solo uniendo la suerte de su hija con la del hijo del que le ha «envenenado la fuente de la vida», únicamente mezclando sus sangres, espera poder salvarse. Joaquín ve en la realización de esta petición una acción más beneficiosa que la de la religión por parte de su hija para hacerle bien a él, para ayudarle a curar su sentimiento de envidia. Esto no solo no ayuda sino que lo acrecienta, lo favorece. Su hija, sin saberlo, ha accedido a un nuevo plan tramado por él para aproximarse más a Abel. Este quinto fracaso de Joaquín se encadena con un sexto: el intento de conseguir que su nieto —y el de Abel— lleve su nombre con el fin de borrar, también por ese método, la memoria de Abel.

Ninguna de las seis acciones perpetradas por Joaquín consigue mitigar su envidia, sino todo lo contrario. Será solo tras sus frustrados intentos, cuando la muerte natural de Abel acabe con la agonía. No obstante, como él mismo reconoce citando a su personaje bíblico, es solo con la desaparición de su «enemigo» cuando de verdad comienza su

asesino a «valorarle». Joaquín cree que ha sido él quien lo ha matado. De alguna forma, podría ser cierto, pues Abel se encuentra enfermo y Joaquín lo lleva al límite, alterándole primero y provocándole una angina de pecho después.

El corazón de Joaquín se describe por él mismo como «helado». Se emplea, en realidad, por parte del autor, toda una serie de metáforas relacionadas con el frío para hablar del sentimiento de la envidia:

... El odio [...] frío cuyas raíces me llenaban el ánimo, se me había empedernido. No era una mala planta, era un témpano que se me había clavado en el alma; era, más bien, mi alma toda congelada en aquel odio. Y un hielo tan cristalino, que lo veía todo a su través con una claridad perfecta... [Unamuno, 1958: 32].

Con la muerte de Abel, una especie de melancolía inunda a Joaquín, llevándolo a la muerte. Para Unamuno, este personaje parece haber llegado a su fin. Ya no le queda nada por hacer en el mundo; ha perdido el motivo con el que desarrollar su vida y, como en una especie de pacto con el diablo, al extinguirse su propósito, se extingue él también. Su vitalidad desaparece al no tener hacia dónde dirigirla. Solo le queda lamentarse por ella, considerándola un mal ajeno a él mismo, enquistado en su ser desde antes de conformarse, como heredado. En este sentido, el personaje escapa de esta humanización entrando en la propia herencia cainita universal.

En realidad, Caín-Joaquín representa la figura del anti-héroe, que desempeña idéntico papel protagónico que el héroe, pero carece de su perfección, poseyendo las «virtudes y defectos» de alguien normal. En este sentido, el lector no puede sino sentir empatía, de humano a humano, comprendiendo que las dificultades por las que pasa son también las suyas. Abel, sin embargo, puede observarse por el lector como alguien por quien sentir recelo, al tratarse de un personaje que no valora las cualidades que tiene por innatas. Ello le impide comprender las razones de Caín-Joaquín. Es lo que este entiende como «el

soberano egoísmo que nunca le dejó sentir el sufrimiento ajeno. Ingenualmente, sencillamente no se daba cuenta de que existíamos los otros» [Unamuno, 1958]. Mientras la sociedad siente simpatía por Abel sin que este deba hacer nada para obtenerla, el sentimiento opuesto de desprecio lo siente por Caín, sin dejarle tampoco oportunidad para demostrar lo contrario, evitando su mala fama. Lo que a Caín le cuesta conseguir con trabajo y esfuerzo, Abel lo obtiene de forma sencilla, lo que hace si cabe que el lector sienta más compasión por el primero. Para Unamuno, la historia de Caín y Abel no es un «relato cerrado» sino una historia «viva» sobre la que meditar a través de la filosofía. En ella, descubre cómo de relativa es la libertad del ser humano.

Abel Sánchez puede considerarse como un tratado acerca del sentimiento humano de la envidia, de una honda reflexión sobre la naturaleza del mismo. El origen de la maldad no solo como algo propio del individuo, sino también como creación de él como concepto abstracto. Forma parte de su capacidad para refinar los sentimientos propios, yendo más allá de la mera lucha por la supervivencia. Uno de los elementos que le convierte en animal racional, diferenciándole del animal en sí mismo, es precisamente la maquiavelización del mundo que le rodea.

El sentimiento de culpa es también otra de sus características, surgiendo del cristianismo y heredándose como parte de la conciencia moral. Este resulta más difícil de aniquilar para una mente que quiere justificar su sangre fría. Joaquín no puede librarse de ese sentimiento, establecido también por la persona para poder distinguir en sus actos lo bueno de lo malo, lo correcto de lo incorrecto.

Joaquín no logra aceptar la escisión entre vida y teoría. Le resulta imposible asumir la naturaleza de su caso tal y como se ha comprendido a lo largo de la historia. No consigue superar esta barrera porque realmente su problema se encuentra enquistado en otros elementos que surten como secundarios a esta raíz primigenia. La soberbia, por

ejemplo, es uno de los defectos generados a partir de la envidia. De acuerdo con la teología cristiana clásica, el hombre soberbio no necesita de Dios. Un Joaquín creyente pensaría que Dios le ha dado la espalda, ofreciendo su favor a Abel.

La vanidad y la soberbia empujan a Joaquín a realizar estas tareas vitales para lograr el éxito obtenido por Abel. Su fin es eclipsar las cualidades de este. Llega a justificarse pensando incluso: «El que no se crea mejor que otro es un mentecato» [Unamuno, 1958: 83]. Reconoce haber querido ser más que Dios, rebelándose contra él al intentar suicidarse. Se siente ligado a Luzbel por su incapacidad para amar [Narbona, 2016].

Por el contrario, Abel encuentra en la realización de sus tareas el fin mismo. Joaquín utiliza el estudio de una carrera, por ejemplo, como una herramienta para oscurecer la fama de Abel. No pretende aliviar con ella el dolor humano o hacer progresar la investigación científica. Su fin es alcanzar la fama que siempre se le negó como personaje de destino frustrado. En este sentido, la sociedad se encarga de instrumentalizar a los individuos y dividirlos en triunfadores y fracasados. La lucha de Joaquín se encuentra dentro de este sistema, pujando constantemente de forma inútil por abandonar su «estado». Envidia los éxitos de Abel porque no acepta pertenecer a la categorización con la que se le ha condenado.

Abel, por su parte, acepta un extraño rol de «envidiado». Necesita, como personaje, ser alentado por los envidiosos (sanos o no) para poder seguir siendo Abel. Es, en este sentido, otro motor generador de actividad.

Joaquín, en una ocasión, le dice lo siguiente a Abel en referencia al Abel bíblico:

No me cabe duda, ni de que no tuvo respeto a su hermano mayor, ni pidió al señor gracia también para él. Y sé más, y es que los abelitas han inventado el infierno para los cainitas porque si no su gloria les resultaría insípida. Su goce está en ver, libres de padecimientos, padecer a los otros... [Unamuno, 1958: 57].

Abel necesita de Caín para existir, al igual que Abel Sánchez de Joaquín Monegro. A su vez, Joaquín necesita de Abel en su historia, pues es lo que da sentido a su vida.

Unamuno crea en Joaquín un hombre complejo que no solo se limita a conseguir saciar su sentimiento de envidia. Es también una persona sincera y honrada, que no duda en reconocer los aspectos positivos que encuentra en Abel. Decide realizar un «acto heroico» y celebrar un banquete para Joaquín, como colofón a sus éxitos pictóricos. En él, despliega una serie de elogios, como orador, para con su amigo, llegando el público a admirarse de esta actitud tan constructiva y poco corriente en Joaquín. El nuevo cuadro que Abel ha presentado en sociedad no es otro que el de la recreación de la historia bíblica de Caín y de Abel. Con esto, Unamuno parece dar voz al Caín doble —el pintado y Joaquín— resaltando el carácter complejo, del envidioso histórico por excelencia que desencadenó a los demás, según las Sagradas Escrituras. Joaquín —Caín— da ejemplo de su bonhomía alabando las virtudes de un «hermano» por el que siente una envidia histórica, que se pierde en la noche de los tiempos. Es una envidia, en este caso de homenaje al envidiado, «sana». Se ponen en alza estos valores perseguidos, llevados a universales y ensalzados como comunes a aspirar por los hombres.

Es aquí donde el personaje de Joaquín se manifiesta como «intra-hombre», al revelar «su existencia en acciones y reacciones exteriores». La pregunta fundamental que plantea esta novela es, ni más ni menos, si uno puede «cambiar de personalidad sin dejar de ser el que es»; o, lo que es lo mismo, si «mi yo y mi forma de ser y actuar son separables o son una y la misma cosa». Joaquín atraviesa por un complejo dilema, pues «quiere ser como Abel pero sin dejar de ser Joaquín». Para conseguir «controlar nuestra huella personal», Joaquín y nosotros «tendremos que saber dónde reside o en qué consiste nuestra identidad individual, nuestra forma de ser» [Longhurst, 2012: 91-92]. Esta identidad individual se verá condicionada inevitablemente

por el contexto o las circunstancias orteguianas, lo que resultará fatal para Joaquín. Esto se corrobora en los comentarios vertidos por los espectadores tras el homenaje de Joaquín a su amigo, que parecen ser puestos en el libro como soplos que aviven el odio ancestral de Joaquín por Abel, dándole la victoria al primero en este combate que no era tal sino todo lo contrario, unas buenas palabras sentidas desde el corazón:

Es que este discurso de Joaquín vale por todos los cuadros del otro. El discurso ha hecho el cuadro. Habrá que llamarle el cuadro del discurso. Quita el discurso, y ¿qué queda del cuadro? ¡Nada!, a pesar del primer premio [Unamuno, 1958: 70].

Esta «buena obra» de Joaquín, parece seguir inspirando en las otras personas reacciones contrarias a las que el propio personaje esperaría de ella. Helena, por ejemplo, lo interpreta como un triunfo pictórico de su marido que Joaquín «ha tenido que tragarse».

Este, por su parte, acaba sintiendo remordimientos de su acción, como arrepintiéndose de ella, deseando haber actuado contrariamente, desprestigiando a su hermano delante de todo el mundo. De nuevo, la lucha de sentimientos en él reaparece.

Unamuno dio gran importancia al desarrollo psicológico de sus personajes, desatendiendo otros campos de la novela que pudiesen distraer al lector del verdadero tema de su obra: el ser humano consciente de sí mismo y de sus limitaciones.

El planteamiento unamuniano pretende efectuar un distanciamiento en los valores de los personajes absolutos. El Abel y el Caín de la novela no son representaciones maniques del bien y del mal. Abel Sánchez, por ejemplo, no funciona como el ejemplo de la virtud: solo está preocupado por labrarse un nombre en el campo de las Bellas Artes; no se puede decir que esté enamorado de su mujer —de hecho, tiene relaciones con las modelos que posan para él—. Hay una ruptu-

ra con esa concepción de la Historia fundada en ejemplos de hombres que son deshumanizados por el bien del propio relato.

Los personajes de Unamuno tratan de ser espejos de inquietudes humanas. En el paralelismo social que el autor efectúa, se refiere a representaciones carnales de sentimientos que no tienen por qué encontrarse personalizados por separado en los individuos. Un solo ser puede albergar perfectamente el sentimiento de Joaquín y de Abel luchando en íntima tragedia. Uno necesita del otro, propiciando el drama personal de quien los alberga. La lucha interior por erradicar esta relación de necesidad puede ser tal vez una explicación clara. No hay buenos y malos, y menos por separado.

El sentimiento que representa Joaquín, al extinguirse en su función existencial —dedicar la vida a desarrollar la envidia concreta hacia Abel—, se lo lleva consigo en la muerte.

Por tanto, este sentimiento de envidia, que Joaquín ha desarrollado durante toda su vida con absoluta dedicación, se ha quedado sin objeto. En su vejez, ya no tiene rumbo posible, le falta el motivo por el que dar sentido a su actividad. El personaje mismo ha perdido su sentido de existencia.

CONCLUSIONES

En primer lugar, se determina que el pensamiento de Unamuno se encuentra influido por tres condicionantes claros: su entorno inmediato —familiar, la educación recibida—, las influencias culturales a las que accedió —principalmente literatura alemana y danesa— y la situación histórica, social y cultural de su país, así como de Europa —la que dio lugar a la conocida como Generación del 98—.

Con respecto a la obra del autor estudiada, *Abel Sánchez*, sus características la equiparan a otras novelas de Unamuno debido a la preferencia del desarrollo de las ideas frente a la estética o a la forma, o al

uso de personajes cuyas cualidades se mantienen sin evolución a lo largo de la historia. No obstante, no debe considerarse novela de tesis sino más bien un relato que pretende impresionar al lector y hacerlo reflexionar mediante la descripción de una realidad fría, dura y descarnada.

En lo concerniente a las referencias previas que determinaron su concepción, la novela *Abel Sánchez* presenta influencias de filósofos como Schopenhauer o Kierkegaard; por otro lado, las literarias, destacando *Caín* de Lord Byron y *El paraíso perdido* de John Milton.

A pesar de las posibles influencias asumidas por Unamuno, su novela *Abel Sánchez* destaca por proponer un punto de vista nuevo que va más allá de las anteriores obras, renovando a su vez la historia bíblica y el tratamiento de la envidia de forma filosófica y novelística.

Para finalizar, se destaca que *Abel Sánchez* es un estudio sobre la envidia y, más concretamente, la envidia hispánica, propia de la cultura española. Unamuno trata la envidia como un sentimiento capaz de generar actividad en el ser humano, de llevarle a realizar todo tipo de acciones de consecuencias positivas o negativas para la sociedad, cuyo fin no es otro que eclipsar a la persona hacia la que se siente dicho sentimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis (2000): *El 98 cien años después*, Madrid, Alderabán.
- ALBERICH, José (1959): «Sobre el positivismo de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 9: 61-75.
- AYALA, Francisco (1974): *La novela: Galdós y Unamuno*, Barcelona, Seix Barral.
- BAROJA, Pío (2005): «El árbol de la ciencia», Madrid, El País.
- COLLADO, Jesús-Antonio (1962): *Kierkegaard y Unamuno. La existencia religiosa*, Madrid, Gredos.
- DÍAZ, Elías (1973): *La filosofía social del krausismo español*, Madrid, Edicusa.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1965): «Las cartas de Antonio Machado», *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus.

- GARCÍA CASTRO, José María (2013): *La filosofía poética de Antonio Machado*, Madrid, Siruela.
- JOHNSON, Berta (1989): «El problema del conocimiento en Unamuno y la composición de “Niebla”», *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 18-23 agosto 1986, vol. II, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 303-308.
- KÄÄRID, Marianne-Liis (2013): *La influencia de las leyendas bíblicas en la obra Abel Sánchez: una historia de pasión de Miguel de Unamuno*, Tesina, Tartu, Universidad de Tartu.
- LAGO BORNSTEIN, Juan Carlos (1986): «Unamuno y Kierkegaard: dos espíritus hermanos», *Anales del Seminario de Metafísica*, XIX: 59-71.
- LONGHURST, Carlos-Álex (2012) «Unamuno o la novela como empresa filosófica. Tres conceptos: libertad, identidad, comunidad», *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 15: 83-99.
- MARBÁN, Jorge (1976): «Unamuno y Lord Byron: Dos tratamientos distintos de un tema bíblico», *South Atlantic Bulletin*, 41: 34-42.
- MARÍAS, Julián (1939): «La significación de Unamuno», *Blanco y Negro, revista quincenal ilustrada*, 18-19: 16-17.
- MCGAHA, Michael D. (1971): «Abel Sánchez y la envidia de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 21: 91-102.
- NARBONA, Rafael (2016): «Unamuno y la sombra de Caín», *El Cultural*, (23-XI). <https://elcultural.com/unamuno-y-la-sombra-de-cain> [14-10-2020].
- PÉREZ ISASI, Santiago (2005): «Construcción narrativa y tiempo en “Abel Sánchez” de Unamuno», *Letras de Deusto*, 35: 23-34.
- RIBAS, Pedro (1996): «Unamuno y Schopenhauer: el mundo onírico», *Anales de Literatura Española*, 12: 101-113.
- ___ (1987): «Unamuno y Nietzsche», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-41: 251-281.
- SERRANO PONCELA, Segundo (1953): *El pensamiento de Unamuno*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ÚBEDA, Pedro (2010): «Unamuno, genio y figura», *Scriptorium de los Úbeda*, <https://pedroubeda1.wixsite.com/scriptorium/single-post/2010/04/02/Unamuno-Genio-y-Figura> [23-06-2020].
- UNAMUNO, Miguel de (2005): «Diario íntimo», *Obras Completas*, vol. VII, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- ___ (2002): *Niebla*, Madrid, El País.
- ___ (2001): *La tía Tula*, Madrid, El Mundo.
- ___ (2000): *Del sentimiento trágico de la vida*, Buenos Aires, Longseller.

- ___ (1986): *Mi religión y otros ensayos breves*, Madrid, Austral.
- ___ (1973): *De esto y de aquello*, Madrid, Austral.
- ___ (1972): *En torno al casticismo*, Madrid, Austral.
- ___ (1959): *Amor y pedagogía*, Madrid, Austral.
- ___ (1958): *Abel Sánchez*, Madrid, Austral.
- ___ (1958): *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid, Austral.
- VILARROIG MARTÍN, Jaime (2017): «Unamuno y Nietzsche o el Quijote contra Zaratustra», *Valenciana*, 19: 279-306.

ÓPERA Y ZARZUELA EN CHILE A TRAVÉS DE LA REVISTA *INSTANTÁNEAS*¹

Opera and zarzuela in Chile as portrayed
in the magazine *Instantáneas*

ALMUDENA MEJÍAS ALONSO
Universidad Complutense de Madrid

amejias@ucm.es
ORCID ID: 0000-0001-6793-4711

YOLANDA CLEMENTE SAN ROMÁN
Universidad Complutense de Madrid

yolicle@ucm.es
ORCID ID: 0000-0003-0779-9911
Recibido: 24-02-2022
Aceptado: 11-07-2022
DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.313>

RESUMEN

El trabajo se centra en las crónicas teatrales que aparecen en la revista *Instantáneas*, una publicación periódica modernista editada en Santiago de Chile en 1900. A través de sus páginas se ven los gustos del público con respecto a las óperas y zarzuelas estrenadas en los teatros de la capital. Asimismo, se detallan cuáles fueron las compañías teatrales más notorias

ABSTRACT

The work focuses on the theatrical chronicles that appear in the magazine *Instantáneas*, a modernist periodical published in Santiago de Chile in 1900. Through its pages we can see the public's tastes regarding the operas and zarzuelas premiered in the theatres of the capital. It also details which were the most notorious and successful theatre

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación *Las revistas del Modernismo hispánico: bases de datos para una colaboración entre dos continentes* [FFI2013-48178-C2-1-P], cuya finalidad es la elaboración de una base de datos de revistas modernistas hispanoamericanas publicadas entre 1880 y 1920. Almudena Mejías Alonso se ha encargado de la elaboración del texto y las notas; Yolanda Clemente San Román se ha encargado del vaciado de las revistas y la revisión del texto.

y de mayor éxito, y el repertorio de las óperas y zarzuelas españolas y chilenas más aplaudidas.

PALABRAS CLAVE: crónica teatral; revistas; modernismo; Santiago de Chile; artes escénicas.

companies, and the repertoire of the most acclaimed Spanish and Chilean operas and zarzuelas.

KEY WORDS: Theatrical Chronicle; Magazines; Modernism; Santiago de Chile; Performing Arts.

EL 1º DE ABRIL de 1900 vio la luz en Santiago de Chile el primer número de la revista *Instantáneas* [Mejías y Clemente, 2018: 581]. Impresa en los talleres de la Imprenta Barcelona, su fundación se debe al escritor Joaquín Díaz Garcés², los caricaturistas Carlos y Julio Bozo Valenzuela³ y el periodista Guillermo González Echenique y reunió en torno a la redacción un grupo de jóvenes artistas e intelectuales con la finalidad de ofrecer algo nuevo y propio que destacara en el ambiente cultural de Chile. Llegará a publicar 23 números, el último de ellos el 2 de septiembre de 1900⁴. En éste se daba noticia de la fusión que habían hecho con *Luz y Sombra*, otra importante revista de la época:

La empresa de LUZ Y SOMBRA deseando servir mejor a sus lectores, ha adquirido nuestra publicación, que continuará saliendo los domingos bajo el mismo nombre, pero con la dirección y personal de aquella empresa [nº 23, 2 septiembre de 1900].

² Joaquín Díaz Garcés (Santiago de Chile, 1877-1921): Cuentista, novelista y periodista chileno, que firmó sus artículos con el pseudónimo de *Ángel Pino*. Fue cofundador de los diarios *El Mercurio de Santiago* y *Las Últimas Noticias* y el primer director del semanario *Zig-Zag*. En 1917 fue elegido miembro de número de la Academia Chilena de la Lengua. Fundó la revista *Pacífico Magazine* desde la que se propuso divulgar la pintura chilena, abriendo así camino a la crítica de arte. Es una figura fundamental en lo que respecta al desarrollo del periodismo moderno en Chile. Desde el punto de vista literario tienen gran importancia sus artículos de costumbres, que fueron compilados en distintos volúmenes, como *Páginas chilenas* y *Páginas de Ángel Pino*. Cfr. Mundy, 1995.

³ Dos de los mejores caricaturistas chilenos de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Utilizaron, respectivamente, los pseudónimos *C.B.V.* y *Moustache*.

⁴ Después de 23 números se fusionó con la revista *Luz y Sombra*, fundada y dirigida por el pintor Alfredo Melossi, y el 9 de septiembre de 1900 salió la nueva revista cuyo título fue, a partir de entonces, *Instantáneas de Luz y Sombra*, que se convertiría en una de las más importantes revistas chilenas de los comienzos del siglo XX.

Su título completo, *Instantáneas. Semanario Festivo, Literario, Artístico y de Actualidad*, ya nos indica la línea que va a seguir. En el editorial del primer número, podemos leer la declaración de intenciones de los editores:

INSTANTÁNEAS no viene a llenar ningún vacío, no baja a ninguna clase de arena, no pondrá versos al pie de los retratos de señoritas, ni hablará bajo ningún pretexto de la decadencia de la raza latina.

INSTANTÁNEAS no es importada, no le gusta lo francés más que lo de su patria, no hará comparaciones de ninguna clase con Buenos Aires y promete ser más santiaguina que la Alameda y el tajamar [...].

INSTANTÁNEAS no tiene color político... Excusado es decir que si lo cree necesario usará para sus ilustraciones todos los colores del arco iris [...].

INSTANTÁNEAS tratará de gustar a todos: tanto al refinado hombre de letras que lee a Bourget y a Rostand y admira sólo a Beethoven, como al que se encomienda sólo a Fray Andresito, lee a Guajardo y oye al maestro Lucero [nº 1, 1 de abril de 1900].

Revista ilustrada, en la portada siempre reproduce, con un fotograbado, pinturas, cuadros, grabados, dibujos de artistas coetáneos y en sus páginas combina la fotografía, el fotograbado y el dibujo, con las colaboraciones de artistas tan destacados como *John Bull*⁵, ilustrador y autor de viñetas satíricas; Alejandro Fauré, autor de los anuncios de la floristería *Jardín Central*, los del «*Té 18*», o los de la Compañía de Seguros de Valparaíso «El Ahorro Mutuo» y de la Compañía de Consumidores de Gas «Gas Incandescente»; *Zeuxis*⁶, ilustrador y a veces autor

⁵ *John Bull* es uno de los pseudónimos de Alfredo Varzi, quien también firmaba como *Figarito*, *Alfio Valdrez*, *Kodak* o *Fray Álvaro Díez*, entre otros.

⁶ *Zeuxis*: Pseudónimo del pintor chileno Nicanor González Méndez (Talca, 1864-Santiago, 1934). Muy joven, inició sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Santiago, siendo alumno de Pedro Lira y Juan Mochi; y en 1888 viajó a París, donde siguió su formación. Dominó la técnica de la acuarela y el óleo, dedicándose principalmente a las escenas costumbristas y el retrato. Fue, además, un importante ilustrador en distintas publicaciones.

de las viñetas de los cuentos cortos; los hermanos Bozo Valenzuela y Juan Saridakis⁷.

Son muy interesantes los reportajes de actualidad tanto de lo que acontece en Chile como en el extranjero; la sección «Instantáneas de Santiago», con reproducciones fotográficas; la dedicada a retratos fotográficos de personajes de la vida política y cultural, con pies de foto, bien a toda página o bien intercalados en los diferentes textos; la sección literaria, que da cabida a autores jóvenes, sin olvidar a los ya consagrados: Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Eduardo Keymer, Diego Dublé Urrutia, Luis Barros Méndez, Alberto Mauret Caamaño o Manuel Magallanes Moure.

Pero para tomar el pulso a la actividad social y cultural del Santiago de 1900, habremos de mirar aquellos textos centrados en la crónica social, que nos describen no solo los bailes del Círculo Mercantil y los celebrados en casas privadas, las corridas de toros o las novedades literarias que ya están en la calle. De suma importancia van a resultar las crónicas teatrales porque, a través de ellas, sabremos de los gustos santiaguinos con respecto a la ópera y la zarzuela, en qué teatros se daba cita la sociedad para disfrutar de la buena música, cuáles eran las compañías más frecuentes, los actores y el repertorio más aplaudido de ópera y zarzuela española y los éxitos de las nuevas zarzuelas y obras musicales escritas y compuestas por autores chilenos.

En la revista aparecen mencionados distintos teatros de Santiago: el Municipal, el más antiguo de Chile y en el que fundamentalmente se representaban óperas; el Apolo; el Olimpo (antes Politeama), conocido como «el templo de la zarzuela»; el Lírico, el Santa Lucía y el Romeo. Pero vayamos por partes... y veamos los escenarios en los que tendrán lugar estos acontecimientos sociales.

⁷ Juan de Saridakis (Alejandría, 1877- Palma de Mallorca, 1963): Pintor, caricaturista y mecenas, alumno de Pedro Lira. Para sus caricaturas utilizó el pseudónimo *Marcello*. Afincado en Palma de Mallorca desde 1923 hasta su muerte, fue el dueño del ahora Palacio de Marivent, donado por su viuda a la Diputación Provincial.

EL TEATRO MUNICIPAL Y SU MALA SUERTE

Desde 1857⁸, cuando se inauguró con la ópera *Ernani*⁹, de Verdi, interpretada por los actores de una compañía italiana, el Teatro Municipal llegó a ser el principal centro cultural de la ciudad en el que se reunía lo más granado de la aristocracia santiaguina.

Su construcción se había iniciado en 1853, durante la presidencia de Manuel Montt y los primeros encargados del proyecto fueron los franco-chilenos François Brunet y Felipe Charme de L'Isle. Más adelante participarían también Ambroise Hénault y Manuel Aldunate, con algunas ideas aportadas por el arquitecto de la Ópera de París, Charles Garnier. El resultado fue un edificio, de estilo neoclásico, con una rica decoración en su interior y con una capacidad para cerca de dos mil personas.

El teatro solía estar arrendado por su dueño, que era la Municipalidad de Santiago, a empresarios que contrataban a las distintas Compañías de espectáculos¹⁰. El repertorio estaba formado, en un alto porcentaje, por óperas, que se representaban en la Sala Principal; aunque también se dio cabida a otros espectáculos, como zarzuelas, conciertos o ballets; incluso bailes y fiestas a los que asistía lo más aristocrático de la sociedad.

Pero la vida social dependiente del teatro se paralizó, por primera vez, el 8 de diciembre de 1870. Después de finalizada la función en la

⁸ El 17 de septiembre de 1857 fue la inauguración. Contó con la presencia del Presidente de la República D. Manuel Montt. Y desde el escenario se cantó el Himno Nacional, que fue coreado por el público asistente al evento. Para la historia del Teatro Municipal cfr. Cahan 1942 y Cahan 1952.

⁹ *Ernani o El honor castellano*: Ópera en cuatro actos. Con música de Giuseppe Verdi y libreto de Francesco Maria Piave, en una adaptación del drama de Víctor Hugo. Fue estrenada en Venecia, en el Teatro de la Fenice, el 9 de marzo de 1844.

¹⁰ Los «servicios» que se incluían en el arriendo estaban formados por habitaciones, almacenes, talleres e incluso el vestuario. Empresarios muy importantes fueron Padovani y Renato Salvati, que consiguieron hacer llegar a Chile a los mejores actores, actrices y cantantes del momento.

que la soprano Carlotta Patti¹¹ cosechó un gran triunfo con la interpretación de piezas de autores clásicos, terminando el repertorio con *La Risa*, también conocida como *Polka brillante sobre La Risa*, obra de Guillermo Deichert¹², se originó un incendio a la hora de recoger los telones en el escenario¹³. Y *La Risa* (¡gran paradoja!) fue la última canción que sonó en el escenario del teatro en esta su primera época. Y decimos «primera época», porque la mala suerte del teatro lo llevó de tragedia en tragedia, aunque, como el ave Fénix, siempre ha sabido resurgir de sus cenizas.

El edificio se reconstruyó por completo¹⁴, con el apoyo de Benjamín Vicuña Mackenna, en tan solo tres años. Y el 16 de julio de 1873, se reinauguraba con la representación de la ópera de Verdi *La fuerza del destino*¹⁵ a cargo de una Compañía lírica italiana, contratada por el empresario Agustín Prieto. Con Tulio Eduardo Hempel como director

¹¹ Carlotta Patti: Hermana de Adelina Patti, llegó a Santiago con el fin de ofrecer varios recitales en los que estuvo acompañada por un grupo de músicos, entre los que sobresalen Teodoro Ritter, pianista discípulo de Liszt y el violinista navarro Pablo Sarasate, que estrenaría en enero de 1871 en Valparaíso, en el teatro Odeón, su obra *Los pájaros de Chile. Capricho para violín. Compuesto y dedicado a S. E. el Presidente de la República de Chile Sr. Dn. J. J. Pérez*.

¹² Guillermo Deichert: alemán residente en Chile, introdujo en sus composiciones motivos del folklore nacional chileno. Había compuesto, entre otras piezas, la *Marcha América Adelante*, que se ejecutó en 1865; *La Santiaguina. Polka nacional*, un *Himno a la Virgen*, con letra de Mercedes Marín de Solar, compuesto para ser cantado en la inauguración de la nueva Casa de María, Casa de acogida para niñas. *La Risa*, dedicada «A la señorita Josefina Varas», está impresa en Valparaíso, en la Imp. Kirsinger. Murió al año siguiente del incendio antes de cumplir los cincuenta años (1828-1871).

¹³ El fuego se inició la noche del 17 de septiembre, después de la función. En él fallecieron el tramoyista Santiago Quintanilla y el bombero Germán Tenderini [Cfr. Canepa, 1885: 39-41].

¹⁴ Este edificio, aunque ha sufrido variados cambios, es el que permanece hasta hoy con su entrada principal por calle Agustinas. Y mientras se reconstruía el teatro Municipal se levantó el denominado Teatro o Alcázar Lírico.

¹⁵ *La fuerza del destino*: Ópera en cuatro actos con libreto de Francesco Maria Piave y música de Giuseppe Verdi. Basada en *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) del duque de Rivas, con una escena adaptada de *Wallensteins Lager* de Friedrich Schiller. Encargada por el zar Alejandro II, se estrenó en el Teatro Bolshói (Mariinski) de San Petersburgo, el 10 de noviembre de 1862.

de la orquesta y Pedro Barjas como director del coro, actuaron las voces de, entre otros, los hermanos Corsi, Lina e Higinio, Elena Varese, Sofía Lorini y Domingo Dalnegro.

Pero, después de algunas décadas sin sobresaltos, el terremoto de 1906 volvió a llenar las salas del Municipal de gritos y carreras de actores y espectadores que huían desesperados fuera de los muros del teatro. Cuenta Alfonso Calderón:

La noche del suceso se presentaba *Tosca*¹⁶, con el maestro Armani, Paoli, la Mazzi, Adelina Agostinelli, Amelia Pinto y Nicoletti. Espantados, los primeros actores y los partiquinos, con los trajes correspondientes a los personajes que encarnaban, huyeron en dirección a la Alameda y estuvieron en las puertas de la iglesia de San Francisco. Arrodillándose, las mujeres pedían confesión a los desfavoridos falsos curas y monaguillos [1984: 85].

Esta vez la catástrofe solo destruyó la sala Principal y el *foyer*, que fueron reconstruidos, con más lujo, si cabe, por el arquitecto francés Emilio Doyere. La entrada, con su escalera imperial, daba gran empaque al Municipal a la vez que empezó a ser utilizado también, por su belleza y esplendor, para celebrar allí bailes y fiestas de la alta sociedad.

Pero llegó el año 1924 y, con él, otra catástrofe para el Municipal: un nuevo incendio el día 27 de mayo. Esta vez fueron el antiguo telón y el escenario los que sufrieron graves daños. Y de nuevo, la reconstrucción supuso una transformación del edificio, que «perdió» la gran y señorial escalera del *foyer*.

A mediados del siglo XX el teatro conoció una serie de reformas encaminadas a su modernización¹⁷, a la par que se creaban dentro de sus «dominios» la Orquesta Filarmónica de Santiago, en 1955; la Corporación Cultural de Santiago, en 1957; el Ballet de Arte Moderno, ac-

¹⁶ *Tosca*: Ópera en tres actos. Música de Giacomo Puccini y libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa, basada en el drama de *Victorien Sardou*. Fue estrenada en Roma, en el Teatro Costanzi, el 14 de enero de 1900.

¹⁷ Hay que destacar que ya con la reforma de los años 20 se había traído maquinaria «moderna» de Alemania para la elaboración de las escenografías y los juegos de luces.

tual Ballet de Santiago, en 1959 y el Coro del Teatro Municipal en 1962. En 1974 fue declarado Monumento Nacional.

Y, ya en este siglo XXI, en febrero de 2010, el teatro tuvo que cerrar de nuevo sus puertas, a consecuencia de los daños producidos por un terremoto. Aunque esta vez fue por poco tiempo: en agosto volvió a llenar sus salas. Es importante resaltar que en él ahora se encuentra el Centro de Documentación dedicado a la Artes Escénicas [http://www.centrodae.cl/wp_cdae/]

Dos fechas importantes que quizá habría que resaltar son el 17 de octubre de 1889, momento en que, por primera vez se representa una ópera de Wagner¹⁸; y el 2 de noviembre de 1895, con el estreno de *La florista de Lugano* del chileno Eliodoro Ortiz de Zárate, que en 1902 estrenará *Lautaro*, otro de sus éxitos.

LOS OTROS ESCENARIOS

Otro de los teatros citados en la revista es el Olimpo. Conocido antes como Politeama y, posteriormente, como Teatro Santiago, se le consideró «la Catedral de la Zarzuela». Es descrito como un lugar «con un tanto olor a azufre», que en sus comienzos era «de señoras solas» [Abascal y Pereira, 1952]. En 1887 había abierto sus puertas con la denominación de «teatro-restaurante Politeama». No obstante, el teatro, propiamente dicho, no se inauguró hasta el 9 de abril de 1889 con dos zarzuelas.

En el Cerro de Santa Lucía se erigió el Teatro Santa Lucía. Inaugurado el 23 de octubre de 1886 por la compañía de Serrano y Francesch con la zarzuela *Jugar con fuego*, música del Maestro Barbieri y libreto de Ventura de la Vega¹⁹. Y el Teatro Apolo, local que disponía de 20 palcos

¹⁸ La ópera fue *Lohengrin*, cantada en italiano. Es una ópera en tres actos con música y libreto de Richard Wagner. Fue estrenada en el Teatro Großherzoglichen Weimar el 28 de agosto de 1850 y dirigida por Franz Liszt. La historia está tomada de un romance alemán medieval y forma parte de la tradición del Caballero del Cisne.

¹⁹ *Jugar con fuego*: Zarzuela en tres actos. Para el libreto, Ventura de la Vega se basó en *La Comtesse de Egmont*, de Jacques F. Ancelot y Alejo B. Decombereusse, situando

y 250 plateas [Escudero, 1967: 26]. En él, a mediados de 1900, se proyectaron las primeras imágenes cinematográficas. Pues bien, estos van a ser los «escenarios» (nunca mejor dicho) por donde transcurrirán las vidas de músicos, cantantes, actores y los acontecimientos sociales de la capital chilena en 1900. Se interpretaron obras «importadas» y, lo que es más importante para la historia musical del país, se interpretaron piezas «autóctonas», escritas y compuestas por autores chilenos.

LAS REPRESENTACIONES

Veamos ahora qué se estrena y qué se representa, con más o menos éxito, durante los cinco meses de vida de la revista *Instantáneas*, y lo que nos refieren sus críticos acerca de la actividad musical de la capital.

En lo que se refiere a las obras «extranjeras», nos encontramos ya en el primer número (1 abril), y en una sección bajo el título «Teatro Municipal», la crónica de las veladas musicales en ese teatro con el repertorio de la Compañía Tomba²⁰, «demasiado chica para el Santa Lucía», según refiere el cronista, con tres obras: *El vendedor de pájaros*, opereta en tres actos, del compositor austriaco Carl Zeller, que se había estrenado en Viena el 10 de enero de 1891²¹. El libreto, de Moritz West y Ludwig Held, está basado en

la acción en España. Había sido estrenada en el Teatro del Circo, de Madrid, el 6 de octubre de 1851.

²⁰ Que será la que más aparezca en estos meses y, por lo que leemos, la más querida y aplaudida por el público. Era la Compañía de Ópera y Operetas del maestro Rafael Tomba. Entre sus componentes destacan los nombres de Adelina Finzi, Cesira Gori-Pasquali, Isabella Paoli, Amalia Poggi, Angiolina Marangoni, Ettore Contarini, Primo Casali, Rafael D'Enrico, Dante Maieroni, y Emilio Marangoni.

²¹ La acción transcurre en el siglo XVIII en Baviera y cuenta la historia de Adam, un apuesto vendedor de pájaros del Tirol, y sus numerosos amoríos. Desde 1935 se han rodado varias adaptaciones para cine y televisión: 1935, *Il venditore di uccelli* (*Der Vögelhändler*), dirigida por E.W. Emo; 1940, *Baruffe d'amore* (*Rosen in Tirol* o *Der Vögelhändler*), dirigida por Géza von Bolváry; 1953, *Der Vögelhändler* dirigida por Arthur Maria Rabenalt; 1956, *Der Vögelhändler* (TV) dirigida por Ludwig Bender; 1960, *Der Vögelhändler* (TV) dirigida por Kurt Wilhelm; 1962, *Il venditore di uccelli* (*Der Vogelhändler*), dirigida por Géza von Cziffra; 1968, *Der Vögelhändler* (TV) dirigido por Joachim Hess.

la comedia *Ce que deviennent les roses* de Victor Varin y Edmond Biéville, estrenada en el Teatro Real de París el 20 de febrero de 1857. *Doña Juanita*, opereta en tres actos²² y *D'Artagnan*²³, ópera cómica en tres actos del maestro Varney basada en *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas.

El 22 de abril se reseña la actuación, también en el Municipal de la «espléndida» Compañía Tomba en la ópera de Puccini *La Bohème*²⁴, describiéndola el cronista como la «ópera favorita del público santiaguino», señalando, eso sí, que «El tercero y cuarto actos de la ópera han sido espléndidamente ejecutados, no siéndolo tanto los dos primeros».

En el número del 24 de junio, de nuevo aparece mencionada *La Bohème*, junto con *Los Hugonotes*²⁵, *Mefistófeles*²⁶ y *Fausto*²⁷ y se asegura

²² *Doña Juanita*: Ópera cómica, con música de Franz von Suppé y libreto de Camillo Wälzél y Richard Genéc. En ella se basó Manuel Fernández Palomero para el libreto de su obra *La Alegre Doña Juanita*. Opereta en un Acto, dividido en tres cuadros, adaptada por el Maestro Lleó. Esta opereta fue estrenada en el Teatro Eslava, de Madrid, el 26 de marzo de 1910.

²³ *D'Artagnan (Les petits mosquetaires)*: Ópera cómica con libreto de Paul Perrier y Jules Prével, y música de Louis Varney.

²⁴ *La Bohème*: Ópera en cuatro actos. Con música de Giacomo Puccini y libreto de Luigi Illica y Giuseppe Giacosa, está basada en *Scènes de la vie de bohème*, de Henri Murger (publicada por entregas en el periódico *El Corsario*, 1845). Fue estrenada en el Teatro Regio, de Turín, el 1 de febrero de 1896, bajo la dirección de Toscanini. La primera representación en Hispanoamérica parece que fue en el Teatro Colón, de Buenos Aires, el 16 de junio de 1896.

²⁵ *Los Hugonotes*: Ópera en cinco actos con música de Giacomo Meyerbeer y libreto de Eugène Scribe y Émile Deschamps. Fue estrenada en el Teatro de la Ópera de París el 29 de febrero de 1836.

²⁶ *Mefistófeles*: Ópera en cuatro actos, con libreto y música de Arrigo Boito. Pretendía introducir en Italia el estilo wagneriano. Se representó por primera vez en el 5 de marzo de 1868.

²⁷ *Fausto*: Ópera en cinco actos, con música de Charles Gounod y libreto de Jules Barbier y Michel Carré, se trata de una adaptación del *Fausto* de Goethe. Estrenada en el Teatro Lírico de París el 19 de marzo de 1859. Con repercusiones en la cultura de los siglos posteriores: p.e., el poema satírico, *Fausto* (1866), del argentino Estanislao del Campo, donde describe las impresiones de un gaucho durante la representación de la ópera de Gounod; o, menos «literario» pero no por ello menos importante, el personaje de la cantante de ópera Bianca Castafiore en los comics de Tintín. La llaman «El Ruiseñor de Milán» y su pieza favorita es el «Aria de las Joyas» de la ópera de Gounod: «Me río de verme tan bella en este espejo».

el inminente estreno en el Municipal de *La Salinara*²⁸, obra de la que dice el cronista:

La Salinara es un poema lleno de sentimiento y de ternura. La música es apasionada, poética, de una factura elegante y correcta a lo Puccini, no decae un instante en toda la obra, y tiene, por el contrario, partes arrebatadoras en que el arranque musical llega al más alto y conmovedor lirismo. Todos los que han oído parte de *La Salinara* o han tenido ocasión de estudiar sus méritos, no dudan que la ópera de Brescia tendrá un éxito colosal.

Pero parece que hasta agosto no hubo más representaciones. En el número 18, de 29 de julio, se da cuenta de la próxima apertura de la nueva temporada en el Municipal. En la sección «En la ópera» del número correspondiente al 5 de agosto leemos:

Desde que la Compañía Tomba dejó de llenar con las notas cadenciosas y chispeantes de su espléndida orquesta el recinto del Municipal, no se podía oír otra música que las de las Bandas en la Plaza o las de las zarzuelas del Olimpo y del Apolo; hoy, aunque atrasada, compañera de los soles primaverales, la ópera ha llegado para satisfacer los oídos bien educados y los deseos de la juventud, que al ver abrirse las puertas del teatro, ve abrirse también la era de los paseos y los casamientos.

*La Africana*²⁹, *Rigoletto*³⁰ y *Manon*³¹ son las óperas representadas, esta vez por los componentes de la Compañía Lírica del Teatro Municipal,

²⁸ *La Salinara*: Con música del italiano, radicado en Chile, Domenico Brescia y libreto de J. Gasparini. Fue estrenada en 1900.

²⁹ *La Africana* (o *Vasco de Gama*): Ópera en cuatro actos con música de Meyerbeer y libreto de Eugène Scribe, se centra en la figura de Vasco de Gama. Se estrenó el 28 de abril de 1865 en la Ópera de París, después de muerto el compositor. En esta ópera (concretamente en el Acto IV. Dúo de Vasco de Gama y Selika) se inspirarán los españoles Manuel Fernández Caballero y Echegaray para componer su zarzuela *El dúo de la Africana*.

³⁰ *Rigoletto*: Ópera en tres actos de Giuseppe Verdi y libreto de Francesco Maria Piave. Está basada en *Le Roi s'amuse*, de Víctor Hugo. Fue estrenada en La Fenice, de Venecia el 11 de marzo de 1851.

³¹ *Manon*: No sabemos si la de Massenet o la de Puccini, ambas inspiradas en el *Manon Lescaut* del Abate Prévost.

dirigida por Padovani, con no muy buen «cartel» para el crítico. La Compañía, según nos refiere, es mediocre, pero tiene la garantía de estar dirigida por Padovani: «Solamente tenemos la garantía de que el final de la Compañía Padovani, dada la seriedad de su jefe, no sea el de todas las otras, ni termine en un pleito interminable y ruinoso para la Municipalidad».

Y el 19 del mismo mes, bajo el título «Santiago» se nos habla del «éxito bastante regular» que tuvo el domingo anterior la representación de *Mefistófeles*, dejando para el número 22, del 26 de agosto, en la sección «Noche de Teatro», el comentario más bien jocoso-satírico de la representación de la ópera, lamentando, en primer lugar, la ausencia de la Compañía Tomba y refiriendo la «prudente actitud» del público, que «se queda resignado y mudo en sus butacas».

En fin, que el invernal agosto de 1900, sin la Compañía Tomba, parece que fue un tanto infausto para la ópera, pues si hacemos caso al cronista, «una noche de teatro suele tener muchos más atractivos, fuera del escenario y de lo que en él pasa, que atendiendo a la ópera que se representa».

No así la zarzuela. Centrada la crónica de la revista, sobre todo, en los teatros Apolo y Olimpo, manifiesta la gran acogida de la sociedad. Las zarzuelas españolas *La alegría de la huerta*³², ambientada en la huerta murciana; *El escaló*³³, *El tambor de granaderos*³⁴, *La guardia amarilla*³⁵ de

³² *La alegría de la huerta*: Música de Federico Chueca y libreto de Enrique García Álvarez y Antonio Paso. Se estrenó en el Teatro Eslava, de Madrid, el 20 de enero de 1900.

³³ *El escaló*: Música de Amadeo Vives y libreto de Carlos Arniches y Celso Lucio. Estrenada en el Teatro Eslava, de Madrid, el 28 de febrero de 1900.

³⁴ *El tambor de granaderos*: Libreto de Emilio Sánchez Pastor, con música del maestro Ruperto Chapí, con el que colaboró estrechamente en múltiples proyectos. *El tambor de granaderos* se estrenó con gran éxito en Madrid, en el teatro Eslava, el 16 noviembre de 1894.

³⁵ *La guardia amarilla*: Zarzuela cómica en un acto, de Carlos Arniches y Celso Lucio, con música de Gerónimo Giménez, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 31 de diciembre de 1897.

las que se dice que «han hecho las delicias de los espectadores, como si hubieran sido felices estrenos», *Las figuras de cera*³⁶, cuyo estreno «ha dado a conocer una linda pieza y una agradable música», *Marusiña*³⁷ y *Las planchadoras*³⁸: «ambas han gustado al numeroso público que parece ha hecho resucitar el Olimpo» fueron representadas en los teatros santiaguinos con gran éxito de crítica y público³⁹.

En cuanto a las obras «autóctonas», habría que hacer un poco de historia. Ya la zarzuela española había llegado a Chile a mediados del siglo XIX con la Compañía de Rafael Villalonga y Matilde Montanés con un repertorio en el que destacaban piezas tan importantes en el mundo de la música española como *La verbena de la Paloma* o *La Gran Vía* [Pradenas, 2006: 205]. Pero será en la época de Balmaceda cuando se notará «una verdadera zarzuelización del ambiente nacional» [Abascal y Pereira, 1952: 44]. Una de las primeras óperas chilenas fue compuesta por Aquinas Ried, compositor y dramaturgo de origen bávaro, que se había establecido en Chile. En 1846 se edita en Valparaíso la *Télésfora*, ópera en tres actos, escrita en castellano. Inspirada en los acontecimientos que tuvieron lugar durante la independencia, no llegó a representarse, pero la pieza titulada «Ea, campesinos, venid»⁴⁰, sí parece que se interpretó con cierta regularidad.

³⁶ *Las figuras de cera*: Zarzuela cómica con libreto de Enrique García Álvarez y Antonio Paso, compuesta por Gerónimo Giménez. Estrenada en el Teatro Apolo, de Madrid, el 16 de septiembre de 1898.

³⁷ *La Marusiña*: Zarzuela en un acto. Compuesta por el maestro Arturo Lapuerta con libreto de Ángel Caamaño. Estrenada en el Teatro Romea, de Madrid, el 11 de diciembre de 1899.

³⁸ *Las planchadoras*: Zarzuela compuesta por Santiago Lope Gonzalo, que fue el primer director de la Banda Municipal de Valencia. Se estrenó en el Nuevo Teatro, de Madrid, el 20 de enero de 1900.

³⁹ También se menciona *El seminarista*, zarzuela cómica un tanto escandalosa para la época, con música de Manuel Nieto y libreto de Guillermo Perrín y Miguel Palacios, estrenada el 29 de marzo de 1898 en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid. Y *La sultana de Marruecos*, estrenada en el Eslava, de Madrid, el 14 de octubre de 1890, con libreto de Enrique López Marín y Luis Gabaldón y música de Joaquín Viaña.

⁴⁰ Con arreglos musicales de Guillermo Frick [Cfr. Pereira, 1947: 53].

En 1865, Guillermo Blest Gana escribe *El Pasaporte*, considerada por algunos como la primera zarzuela chilena [Chapa, 2021: 30]. Se intenta en estos momentos utilizar acontecimientos históricos propios del país en los que intervengan personajes criollos. Así, entre otras muchas, *Una victoria a tiempo*, de Víctor Torres Arce con música de Eustaquio Segundo Guzmán, que está ambientada en la guerra del Pacífico y fue estrenada en el Teatro Municipal el 18 de noviembre de 1880; *Ir por lana*, de Alfredo Irazzábal Zañartu, estrenada en el Teatro Santa Lucía en 1887 y *La redención de Chile*⁴¹, de Carlos Walker Martínez, con música del Maestro Guajardo. No faltaron las réplicas, a veces a modo de parodia, de las zarzuelas españolas como *La Gran Vía de Mapocho*, de Carlos Segundo Lathrop, estrenada en Santiago, en el Teatro Romea en 1895, o *La Gran Avenida*, de Guillermo Wetzer, que claramente parodian *La Gran Vía*, del maestro Chueca.

En cuanto a las zarzuelas chilenas, sabemos del éxito de *Noche de lluvia*, de Emilio Rodríguez Mendoza y Santiago Vicuña, con música de Padovani, por las críticas que aparecen en diferentes números de la revista. En el ejemplar correspondiente al 13 de mayo y bajo el título «Estreno en el Apolo» se da cuenta del éxito cosechado: «casi un exitazo», escribe, aprovechando el crítico para lanzar una nota negativa hacia *La florista de Lugano*, de Ortiz de Zárate, a la que tacha de «presuntuosa». Y en el n^o 9, de 27 de mayo, se insiste en el triunfo de la obra temiendo la proliferación de autores que puede traer consigo el asunto frente, nuevamente, a la obra de Ortiz de Zárate: «El maestro Ortiz de Zárate hizo una ópera corta... pero mala». Páginas adelante, en la sección «Santiago», se anuncian, para susto del cronista, «cuarenta zarzuelillas en embrión»: *Debajo del tabladillo*, «revista erótico-popular, letra de Erasmo Silva, peluquero de la Maestranza de los Ferrocarriles y

⁴¹ *Fantasia dramática destinada a la celebración del triunfo de la revolución constitucional y puesta en escena en las fiestas populares de 1891*. Fue representada en la Plaza de Armas de Santiago. Libreto incluido en Carlos Walker Martínez, 1894, *Poesías*, Santiago de Chile, Imp. Roma: 72-403.

música del maestro de la banda del 10 de la línea»; *Porotos, amor y ponche de leche*, «revista joco-seria con letra de varios candidatos a periodistas música del maestro Lillo, del Circo Bravo»; *Se lustra el calzado*, «sainete en prosa, en dos cuadros, letra en colaboración, música en colaboración y telones en colaboración. Los colaboradores esperarán tras de las bambalinas que el público les llame a escena»; *Idilio postal*, «zarzuela en que figurarán los amores de un teniente con una señorita del Correo... La música será del maestro Lucero, bajo el seudónimo de Perosi». No sabemos si llegaron siquiera a escribirse; lo cierto es que sospechamos que solo estuvieron en la imaginación satírico-jocosa del crítico de *Instantáneas*. Lo que sí conocemos es el triunfo de las zarzuelas y composiciones musicales «chilenas».

El 3 de junio se estrena en el Apolo *Gabán de pieles*, con libreto de Alberto Mackenna, mencionando la casualidad que supone que por el momento «todos los autores nacionales del género chico son parientes: Santiago Vicuña Subercaseaux, Alberto Mackenna Subercaseaux y Pedro Rivas Vicuña», añadiendo el título *Oro de mal agüero*, de Manuel Mackenna. También se anuncia el inminente estreno de una «zarzuelita» de Pedro Rivas Vicuña y Óscar Sepúlveda, aunque sin decir el título. Y el 8 de julio efectivamente se habla del estreno, en el Olimpo, de *El Macul*⁴², zarzuela con letra de Pedro Rivas Vicuña y Óscar Sepúlveda y música del maestro Villar, que tiene una buena crítica:

es una obrita redondeada, completa. Está salpicada de chistes espontáneos, naturales, que hacen reír. Y por último, tiene mejor factura —se ha adoptado la palabra— que la mayoría de las piececitas españolas. No hay duda de que el éxito ha correspondido al mérito de la obrita.

Por el contrario, la crítica no es buena para la zarzuela *Noche buena*, estrenada en el Apolo, escrita por Emilio Rodríguez Mendoza y Santiago Vicuña, con música de Padovani:

⁴² Una de las primeras obras con tema mapuche.

... el hecho es que no resultó...se presentó a la escena sin más bagaje que las frases hechas al natural, y es sabido que hay muchas frases populares que pecan de bajas y otras de pobres [...] De ahí que los autores de *Noche Buena* hayan escollado, a pesar de sus indiscutibles cualidades para el teatro.

En el n° 18, de 29 de julio, en el que, como ya habíamos visto, se anuncia el inicio de la temporada de ópera en el Municipal y la llegada de la compañía lírica, aunque no con grandes figuras, se felicita el cronista por el estreno, en el Apolo, de la zarzuela *Violeta*, con letra de Manuel Mackenna y música de Alfredo Padovani, que

ha alcanzado un verdadero y merecido éxito en el Apolo. La pieza es sencilla, hecha con naturalidad, sin pretensión de ninguna clase, y por eso ha resultado. Después de ella se puede decir con confianza que la tanda nacional es ya un hecho. *Noche de Lluvia*, *Macul* y *Violeta* lo atestiguan así. El público del Apolo, público escogido y culto, rindió una ovación espontánea y unánime a los autores, llamándoles a la escena y aclamándolos.

LOS INTÉRPRETES

En lo que se refiere a los actores y músicos, muchos son los nombres que aparecen en la crítica, unos con más fortuna que otros. Hay que destacar a Emilio Marangoni, actor de la compañía Tomba y que: «entusiasma al público en el *Vendedor de Pájaros* y en *D'Artagnan*» [n° 4, 22 de abril]; Ernestina Marín, tiple del Olimpo, con muy buenas críticas; Ruffo, que formó parte de la Compañía Lírica, tan criticada sobre todo por comparación con la compañía Tomba, pero que sin embargo logró «salvarse» porque para el cronista las únicas tres cosas buenas de esta compañía son: «el director, la orquesta, y el barítono señor Ruffo, que es sin duda uno de los mejores que ha venido a Chile» [n° 19, 5 de agosto].

Pero, sin lugar a duda, el más querido y casi mejor considerado fue el valenciano Pepe Vila⁴³. Según nos cuenta el cronista, comenzó su carrera en Valencia en la compañía del actor cómico D. José Miguel, en el Teatro de la Princesa. Posteriormente trabajó en distintas compañías de zarzuelas en Madrid, en los teatros Price, con la Compañía de Enrique Alemany, Novedades y Zarzuela. Dio el salto a América con la Compañía Palau, trabajando en Caracas desde 1885 y llegando a Chile en 1892. En el teatro Santa Lucía y con la Compañía Palau «hizo entonces con enorme éxito el gracioso papel del inglés en *La Vuelta al Mundo*⁴⁴». Desde 1892 se dedicó al género chico, y en el teatro Olimpo (su «centro de operaciones») estrenó desde 1894 todas las Zarzuelas que allí se representaban: *La chavala*⁴⁵, *Pepe Gallardo*⁴⁶, *El tambor de granaderos*, *Vuelta del vivero*⁴⁷ [sic], *Cruz blanca*⁴⁸, *Cabo primero*⁴⁹ [sic], *Restauración*⁵⁰, *Viento en*

⁴³ Al que, incluso dedican nada menos que dos páginas en el n° 5 de la revista, de 29 de abril de 1900, bajo el título «Estudios fisionómicos. Pepe Vila, primer actor cómico del Olimpo».

⁴⁴ Suponemos que se refiere a la zarzuela en cuatro actos titulada *La vuelta al mundo*, con música de Francisco A. Barbieri y Rogel, y letra de Luis Mariano de Larra. Se estrenó el 18 de agosto de 1875, en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid. Adaptación de *La vuelta al mundo en 80 días*, de Julio Verne.

⁴⁵ *La chavala*: Zarzuela en un acto. Libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw y música de Ruperto Chapí. Estrenada el 28 de octubre de 1898 en el Teatro Apolo de Madrid.

⁴⁶ *Pepe Gallardo*: Zarzuela cómica en un acto. Libreto de Perrín y Palacios y música de Ruperto Chapí. Estrenada el 7 de Julio de 1898 en el Teatro Apolo de Madrid.

⁴⁷ *De vuelta del vivero*: Zarzuela en un acto. Con libreto de Fiacro Yrayzoz y música de Jerónimo Jiménez. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 21 de noviembre de 1895.

⁴⁸ *Cruz blanca*: Zarzuela. Libreto de Perrín y Palacios y música de Brull. Se estrenó el 4 de agosto de 1888 en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid.

⁴⁹ *El cabo primero*: Zarzuela cómica en un acto. Libreto de Carlos Arniches y Celso Lucio, y música del Manuel Fernández Caballero. Estrenada en el Teatro Apolo de Madrid, el 24 de mayo de 1895.

⁵⁰ *La Restauración*: Subtitulada «Anécdota francesa de 1816 arreglada en forma de zarzuela en un acto y en verso», con libreto de Felipe Pérez y González y música de los maestros Rubio y Catalá. Estrenada en el Teatro Maravillas de Madrid, el 26 de julio de 1890.

*popa*⁵¹, *Malas lenguas*⁵², *El seminarista* y *Alta mar*⁵³, entre otras muchas⁵⁴.

Desde luego tuvo que ser un gran triunfo para el actor que, en una sociedad tan exigente y de gustos musicales exquisitos se dijera de él: «ha echado tan hondas raíces en el público aficionado al teatro por horas... ha escapado a todo ataque, a toda silbatina, a toda intriga... es un actor completo» [nº 5, 29 de abril].

CONCLUSIONES

La Revista *Instantáneas* fue un instrumento a través del cual se refleja la realidad social, el ambiente literario y la actividad cultural de Santiago de Chile en 1900. Prueba de ello es la sección «Santiago» en donde aparece toda la crónica teatral de los distintos estrenos de óperas y zarzuelas en los diversos escenarios de la capital.

Estos teatros fueron el marco de estreno no solo de óperas europeas y zarzuelas españolas muy conocidas sino también de las primeras de factura chilena, a través de las cuales se pueden deducir los gustos musicales de la sociedad santiaguense de finales de siglo XIX.

De todas las compañías que actuaron en esta época destaca la «Compañía Tomba» que tuvo las mejores críticas frente al resto. En cuanto a los intérpretes fue el valenciano Pepe Vila la primera figura del momento y el que más éxitos cosechó.

⁵¹ *Viento en popa*: Zarzuela cómica en un acto. Libreto de Fiacro Yrayzoz y música de Jerónimo Jiménez. Estrenada en 1894.

⁵² *Las malas lenguas*: Zarzuela cómica en un acto. Libreto de Carlos Arniches y Celso Lucio y música de Gerónimo Giménez. Estrenada en el Teatro Apolo de Madrid, el 4 de julio de 1896.

⁵³ *Alta mar*: Juguete cómico en un acto y en prosa. Estrenada en el Teatro Lara, de Madrid, el 16 de enero de 1899, se refundió después con el título *El Missisipi*: Zarzuela Cómica en un Acto y en Prosa. Libreto de Enrique García Álvarez y Antonio Paso y música de Eladio Montero (pseudónimo de Manuel Quislant). Estrenada en el Teatro El Dorado el 23 de junio de 1900.

⁵⁴ *Cfr.* Abascal y Pereira 1952.

BIBLIOGRAFÍA

- ABASCAL BRUNET, Manuel (1941): *Apuntes para la historia del teatro en Chile: La Zarzuela grande*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.
- ABASCAL BRUNET, Manuel y Eugenio Pereira Salas (1952): *Pepe Vila: La zarzuela chica en Chile*, Santiago de Chile, Imp. Universitaria.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, Orlando (2014): *Ópera en Chile. Ciento ochenta y seis años de historia (1827-2013)*, Santiago de Chile, El Mercurio/Aguilar.
- BIBLIOTECA Nacional de Chile: «La ópera en Chile (1830-2012)», *Memoria chilena*, [en línea] <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100675.html#presentacion> [26-07-2022].
- «Teatro Municipal de Santiago (1857-2000)», *Memoria Chilena*, [en línea:] <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-607.html> [26-07-2022].
- CAHAN BRENNER, Alfonso (1952): *Pequeña biografía de un gran teatro: el Teatro Municipal, ayer y hoy*, Santiago, Imp. El Imparcial.
- (1942): *De la vida que pasa: historia romántica del Teatro Municipal*, Santiago, [s.n.]
- CALDERÓN, Alfonso (1984): *Memorial del viejo Santiago, Santiago de Chile*, Andrés Bello.
- CÁNEPA GUZMÁN, Mario (1985): *El Teatro Municipal en sus 125 años de sufrimientos y esplendor*, Santiago de Chile, Artimpres.
- CHAPA BEZANILLA, M^a de los Ángeles (2021): «La zarzuela hispanoamericana en el siglo XIX», *El rescate patrimonial del siglo XIX mexicano*, México: 23-33.
- CUADRA, Gonzalo (2019): *Ópera Nacional. Así la llamaron (1898-1950)*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Hurtado.
- ESCUADERO, Alfonso (1966): «Apuntes sobre el teatro en Chile», *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, 1: 17-61.
- GALGANI MUÑOZ, Jaime (2011): «Revista *Instantáneas de luz i sombra* en la historia de la crítica literaria chilena», *Acta Literaria*, 42: 117-134.
- MEJÍAS ALONSO, Almudena y Yolanda Clemente San Román (2018): «*Instantáneas*, una revista modernista en el Santiago de Chile de 1900», *Revista general de información y documentación*, Madrid, Edics. Complutense, 28 (2): 579-592.
- MUNDY, E. Evangeline (1995): *Joaquín Díaz Garcés: (Ángel Pino): su vida y su obra: (1878-1921)*, Santiago, El Mercurio.
- PEREIRA SALAS, Eugenio (1947): «El rincón de la historia: La primera ópera nacional», *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2 (17-18): 53-54.

- PRADENAS, Luis (2006): *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, Santiago de Chile, LOM edics.
- SUBERCASEUX, Bernardo (1997): *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo II. Fin de siglo: La época de Balmaceda*, Santiago de Chile, Edit. Universitaria.
- UZCATEGUI GARCÍA, Emilio (1919): *Músicos chilenos contemporáneos. Datos biográficos e impresiones sobre sus obras*, Santiago, Imp. y Enc. América.

PAPELES DE LA FUNDACIÓN

FUENTES PARA EL CONOCIMIENTO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL EXILIO ESPAÑOL (1939-1977): PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN LA FUE

Sources for the Knowledge of Spanish Literature in
the Spanish Exile (1939-1977): Periodical Publications
in the FUE

ISABEL BALSINDE

Fundación Universitaria Española

biblio@fuesp.com

ORCID ID: 0000-0001-8032-0706

Recibido: 04-02-2022

Aceptado: 15-02-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.307>

RESUMEN

La guerra civil de España (1936-1939) tuvo como consecuencia el éxodo de una parte muy importante de su población. Los destinos principales de los refugiados fueron Francia y México. Muchos de ellos fueron intelectuales liberales y dejaron una huella profunda en el ámbito cultural de aquellos países que aún perdura. Una pequeña muestra de ello es la colección de publicaciones periódicas que se conservan en el Archivo del Gobierno de la II República en el exilio, depositado en la Fundación Universitaria Española.

PALABRAS CLAVE: exilio; literatura; publicaciones periódicas; guerra civil española.

ABSTRACT

The Spanish Civil War (1936-1939) brought about the exile of a very important part of its population. The primary destinations of the refugees were France and Mexico. Many of them were liberal intellectuals who left a deep impression on the cultural sphere of these countries that still remains. A small example of this is the collection of periodicals which are preserved in the Archives of the Government of the Second Republic in the exile, deposited in the Fundación Universitaria Española.

KEY WORDS: Exile; Literature; Periodicals; Spanish Civil War.

LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA acoge entre sus fondos el Archivo del Gobierno de la II República Española en París, recibido en 1979 gracias a las gestiones de su presidente José Maldonado y de nuestro director cultural Pedro Sainz Rodríguez. Se trata básicamente de una documentación de carácter institucional, con especial desarrollo en el ámbito de la Emigración¹. Pero, además de la información administrativa, el Gobierno de la II República conservó muchas publicaciones producidas en el exilio.

En Francia se concentró el mayor número de refugiados españoles hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Los focos más importantes de la emigración política fueron París, Toulouse, Marsella, Perpiñán, Biarritz, Bayona, Burdeos y Montpellier. De allí surgieron numerosas ediciones españolas, en su mayor parte órganos de expresión del Gobierno republicano o de los diferentes partidos, y de aparición irregular y precaria. Terminada la guerra, muchos cruzaron el océano y se establecieron en México (principalmente), Uruguay, Argentina y otros países latinoamericanos. Gran parte de los colaboradores de las revistas en Francia siguieron su actividad en las revistas de otros países. Así sucedió con Alejandro Casona (Toulouse, Montevideo o México), Francisco Ayala (París, Nueva York y Buenos Aires), Guillermo de Torre (París, Montevideo y Buenos Aires) o Ramón J. Sender (París, México y Nueva York), entre otros muchos. Además de los exiliados, que fueron la mayor parte, escribieron en esas publicaciones autores españoles desde nuestro país: unos desde su exilio interior, como José Hierro, Carmen Conde, Julián Marías, Vicente Aleixandre, Ricardo Gullón o Juan García Hortelano; y otros, inicialmente afectos al régimen de Franco que luego se distanciaron, como Dionisio Ridruejo o Blas de Otero.

¹ Para conocer el carácter de los fondos del Archivo, se puede consultar: Alted, Alicia (1993): *El archivo de la II República en el exilio: inventario del fondo París*, Madrid, FUE y Balsinde, Isabel (2019): *Catálogo sumario del Archivo del Gobierno de la II República en el exilio: fondo París (1945-1977)*, Madrid, FUE.

Dadas las circunstancias, como primer objetivo todas aquellas publicaciones apuntaron a la lucha contra el régimen franquista y la reinstauración del orden republicano en España. Pero casi todas ellas trataron de mantener la actividad cultural, especialmente en el ámbito literario (teatro y poesía sobre todo) y cinematográfico. La cultura se convirtió en un instrumento básico para la supervivencia de los exiliados como colectivo, pues reafirmaba su identidad y enlazaba con una tradición anterior a la guerra civil. A estas publicaciones nos limitaremos, aunque queremos insistir sobre el hecho de que en la prensa de carácter político casi siempre había un hueco para la colaboración literaria o cultural.

Una constante de muchas de las revistas culturales, que definió su orientación literaria, fueron determinados autores que representaron ejemplos a seguir tanto en el ámbito moral e ideológico como en el literario. Es el caso de Cervantes, que no faltaba en ninguna biblioteca de exiliado, en particular el *Quijote*, por «su espíritu de aventura, lucha por la justicia y exaltación de la personalidad del hombre» en palabras de Federica Montseny citadas por Alted [2012]. Pero también de Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Federico García Lorca y Miguel Hernández.

La mayor parte de las revistas conservadas en la FUE se publicaron en Francia (París y Toulouse) y México D. F., donde fue mayor el número de exiliados intelectuales. Hay además otros títulos procedentes de Nueva York, Buenos Aires y Montevideo.

AMÉRICA: TRIBUNA DE LA DEMOCRACIA (1940-1948), MÉXICO D. F.

Esta revista, de periodicidad mensual, fue creada por un grupo de jóvenes intelectuales exiliados e hispanoamericanos (con predominio mexicano). Estuvo dirigida por Agustín Rodríguez Ochoa y se consideraba órgano de la juventud hispanoamericana. Uno de los colaborado-

res más asiduos fue su subdirector Juan B. Climent. Contiene textos de Álvaro de Albornoz, Francisco Giral, Benjamín Jarnés, Alfonso Reyes, Pablo Neruda, Ángel Ossorio y Gallardo, Juan José Domenchina, Enrique Díez Canedo, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral, Juan Rulfo, Manuel Altolaguirre, Pere Bosch Gimpera y otros. De la sección literaria se ocupó Carlos Sáenz de la Calzada; de las reseñas de libros Francisco Giner de los Ríos. Trató sobre cine, literatura, arte y política, fundamentalmente con artículos de creación literaria y ensayos.

A partir del número 4 de 1940 se añade el subtítulo «Tribuna del pensamiento continental democrático».

En la FUE se conservan los siguientes números:

1941: 5, 6, 7, 9, 11

1944: 23, 26, 28, 30

1945: 42

1946: 48, 52, 53 (el número 51 se puede consultar en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*²)

5/caja 2 (3)

*BOLETÍN DE LA UNIÓN DE INTELLECTUALES
ESPAÑOLES (1944-1948), PARÍS*

La Unión de Intelectuales Españoles nació a propuesta de Corpus Barga tras la liberación de París en 1944. Consideraba que los intelectuales tenían la responsabilidad de ocuparse de «las cuestiones culturales que el porvenir inmediato nos suscita» (se pensaba que, termina-

² La *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, creada en 1999 por iniciativa de la Universidad de Alicante, reúne obras hispánicas en internet, con un catálogo de libre acceso cuyo buscador permite localizar obras por título, autor o materia. Es de especial interés su hemeroteca, a cuyos documentos se accede en formato HTML o PDF. Se puede asimismo consultar la *Biblioteca Virtual de Prensa Histórica*, gestionada por la Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria del Ministerio de Cultura, que ofrece en acceso libre más de un millón de números de prensa o revistas procedentes de 103 bibliotecas españolas.

da la Guerra Mundial, con el triunfo de los aliados todo cambiaría y regresarían a España). Había que organizarse de cara al mañana. Y había que mantener la tradición cultural hispánica, consolidándola. Afirmaba, eso sí, su independencia absoluta respecto a los diferentes movimientos políticos, partiendo del respeto y la convivencia. Para todo ello, era imprescindible además no aislarse, manteniendo comunicación con el interior de España y estableciendo puentes con los exiliados de América.

El *Boletín* se concibe como ese medio de reflexión y divulgación científica y cultural que preservaría la continuidad de la cultura española en el exilio y la identidad republicana, evitando cualquier vinculación con ideologías políticas concretas. Quizá pueda verse una declaración de intenciones en su primera portada, dedicada a Antonio Machado.

En total vieron la luz 47 números entre diciembre de 1944 y agosto-octubre de 1948. Aparte de las actividades y decisiones de la UIE, el *Boletín* publicaba esencialmente poesía y ensayos de temas diversos (educativos, literarios, históricos, artísticos, jurídicos y científicos). Incluyó una sección de «Libros y revistas» a cargo de José María Semprún Gurrea, que desaparecerá y reaparecerá fugazmente bajo el título «Bibliografía» en los últimos números.

A partir del número 16 se crea una comisión formada por Corpus Barga, José María Giner Pantoja, Manuel Martínez Risco, Emilio G. Nadal, José María Quiroga Pla y José María Semprún Gurrea. Los secretarios fueron Victoria Kent, Corpus Barga y José Atienza (Letras), Salvador Bacarisse, Joan Rebull y Joaquín Peinado (Artes), Emilio Herrera, Alfonso Herreros de Tejada y Pau Cirera (Ciencias). Entre sus principales colaboradores figuraron Francisco Giner de los Ríos, José Herrera Petere, Arturo Serrano Plaja, Jacinto Luis Guereña, Jesús Izcaray, Esteban Salazar Chapela, Jean Cassou, Marcel Bataillon y Manuel Tuñón de Lara, además de los secretarios ya mencionados.

La revista se nutrió en su mayoría de textos originales, aunque a veces encontramos obras ya conocidas de Antonio Machado, García Lorca o Juan Ramón Jiménez.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1946: 19

1947: 28-29

Se puede consultar la colección completa en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

5/caja 4 (20)

*BOLETÍN DE INFORMACIÓN DE LA UNIÓN DE INTELLECTUALES
ESPAÑOLES (1956-1961), MÉXICO D. F.*

La Unión de Intelectuales Españoles en México se creó en 1947 siguiendo el modelo de la originada en el exilio francés en 1944, con el objetivo de proseguir con la labor cultural y propiciar la solidaridad con los españoles del interior en su lucha contra el franquismo. Fue su presidente León Felipe, y sus vicepresidentes Moisés Barrio Duque, Max Aub y Josep Renau.

A través del *Boletín* se persigue la colaboración de todas las tendencias antifranquistas ligadas al ámbito cultural. Se publicaron 14 números, que constituyen un corpus valioso sobre las actividades culturales de los exiliados, y nos permiten reconstruir la labor cultural desarrollada en México. Se reproducen conferencias y se incluyen extensos repertorios bibliográficos sobre la totalidad de la producción literaria y científica de los exiliados. También sobre la obra cultural en España, con información sobre las primeras disensiones y los problemas de la censura, y sobre el alejamiento de intelectuales antes afectos al régimen, como Dionisio Ridruejo, Blas de Otero o José Agustín y Juan Goytisolo. Se comenta la temporada teatral en España (haciendo hincapié, entre lo representado, en *Fuenteovejuna*). En su primer número

anuncia la convocatoria de los premios literarios «Nueva España» para poesía, novela o cuento y teatro. Se pretende, en suma, poner de relieve la obra de los desterrados españoles en México en el ámbito literario, artístico, pedagógico y antropológico especialmente. Se prestó una atención particular a los jóvenes escritores en el exilio a través de la sección «Juventud intelectual». Fue un acontecimiento de especial trascendencia la concesión del premio Nobel a Juan Ramón Jiménez, interpretada como un reconocimiento de la labor intelectual de los exiliados. Se celebró el centenario de Menéndez Pelayo, y homenajes a Lázaro Cárdenas y a Antonio Machado. La sección «Bibliografía de autores españoles de México» pretendía mostrar a la opinión pública la obra de los refugiados españoles. Así, en el número 2 se celebra el éxito de *El adefesio* de Rafael Alberti en París.

A la editorial Renacimiento, en su magnífica colección «Biblioteca del exilio», debemos la edición facsímil de 2008. En la *Biblioteca Virtual Cervantes* se puede consultar la colección casi completa (faltan los números 7, 9 y 10).

En la FUE se conserva únicamente:

1957: 5 (junio-septiembre, dedicado a Lázaro Cárdenas)
5/caja 4 (14)

BOLETÍN DEL ATENEO ESPAÑOL DE MÉXICO (1963-1964),
MÉXICO D. F.

El Ateneo Español de México fue instituido el 16 de marzo de 1949 con el fin de promocionar la cultura española en todos los aspectos artísticos y científicos, tomando como precedente el Ateneo de Madrid, presidido en los años treinta por Manuel Azaña. Fueron socios de honor Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, José Giral, Rafael Altamira, Lázaro Cárdenas, Rómulo Gallegos, Isidro Fabela y León Felipe. Fue su presidente José Puche Álvarez.

El *Boletín* informa de los acontecimientos más relevantes del entorno exiliado: homenajes a León Felipe, Pere Bosch Gimpera, José Giral o Enrique Díez-Canedo; obras de Max Aub, Luis Abad Carretero, Simón de Otaola o León Felipe; exposiciones de Vicente Rojo; fallecimiento de Remedios Varo, Juan de la Encina, Paulino Massip, Luis Cernuda, etc.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1963: 1-3

1964: 5-9

5/caja 1 (24)

*CENIT: REVISTA DE SOCIOLOGÍA, CIENCIA
Y LITERATURA (1951-1992), TOULOUSE*

Cenit, de periodicidad mensual hasta 1963, bimestral de 1964 a 1970 y trimestral desde 1971, fue editada por la CNT del exilio y fundada en enero de 1951, deudora de la publicación valenciana *Estudios*³. En su comité de redacción estaban Federica Montseny, José Peirats, Ramón Liarte y Vicente Galindo Cortés (Fontaura). Todos los colaboradores tenían una marcada conciencia política y social. De composición tipográfica muy cuidada, la revista contó con colaboraciones de Herbert Read y Bertrand Russell entre otros, con artículos de pensamiento político, sociología, literatura, ensayos de ética científica y estudios dedicados a grandes personalidades anarquistas, muy variados y de desigual calidad. A partir del número 14 se inicia la sección «Poetas de ayer y de hoy» en la que se reproducía una composición poética. Además de los poemas, no faltaron reseñas y comentarios sobre poetas relevantes, como Miguel Hernández o García Lorca.

³ Publicada entre 1928 y 1937, reunió a las vanguardias artísticas, literarias y científicas del momento, y tuvo gran difusión; la parte gráfica, llevada por Josep Renau y Manuel Monleón, la dotó de personalidad propia.

Convencida de que la cultura y la educación eran las mejores armas contra el franquismo, adoptó las tradicionales secciones de: Ciencia y Progreso; Medicina práctica; Pedagogía; Arte; Biografías; Lecturas («Servicio de Librería»); Crónica Literaria; ensayos, cuentos y poemas.

Mantuvo la tradición folletinesca, inspirada en las vivencias de sus autores, en muchos casos de tono moralista. Al lado de las evocaciones nostálgicas brotaba una España idealizada, mítica, hecha a su propia imagen de combatientes. Los autores buscaban en la literatura española el aspecto universal, por lo que Cervantes fue el autor más celebrado; pero también los pensadores del 98 como Ganivet, Unamuno o Baroja, y los que se comprometieron con la República como Machado, Juan Ramón Jiménez o Federico García Lorca. Entre los autores extranjeros, se interesaron por Tolstói, Zola, Rabelais e Ibsen.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1952: 19

1954: 38, 39, 45

1955: 49

1958: 87

1970: 194

1972: 201

1973: 207

En la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* se pueden consultar los años 1951 y 1968-1973.

5/caja 15 (7)

COMUNIDAD IBÉRICA (1962-1971), MÉXICO D. F.

Estuvo dirigida por Progreso Alfarache hasta su muerte en 1964, y desde entonces por Fidel Miró, y su periodicidad fue bimestral. Su objetivo, aparte de difundir el ideal libertario, coincidía con el de tantas revistas del exilio: contribuir a formar un movimiento nacional del

que surgieran instrumentos organizadores de una nueva España. Por ello tuvo más protagonismo el debate ideológico que el literario, pero no abandonaron la creación y la crítica cultural. Caudet [2005] destaca los ensayos de García Durán sobre la novela española de la posguerra y del exilio, el de Francisco Giral sobre Unamuno y el de Gregorio Gallego sobre la novela social española de Ángel María de Lera. Entre los autores extranjeros ocupó un lugar destacado Albert Camus.

Aunque creada por la CNT de México, *Comunidad Ibérica* invitaba a colaborar a todos los intelectuales de pensamiento liberal. Se imprimió en los talleres de la editorial Costa-Amic. Contaba con una sección «Comentario de libros» y publicó artículos sobre Unamuno, Breton, Gracián, Pedro Garfias o Miguel Hernández, así como necrológicas de André Maurois, León Felipe, John Steinbeck, Upton Sinclair, Bertrand Russell, Rómulo Gallegos o John Dos Passos. Entre sus colaboradores destacamos a Ramón J. Sender, Diego Abad de Santillán, Francisco Giral y Fernando Valera. Y entre los poetas a Pedro Garfias, Juan Ramón Jiménez, José Agustín Goytisolo, Jaume Magriñá o León Felipe.

En la FUE se conserva la colección casi completa:

1962: 1

1963: 2, 3, 4, 5, 6, 7

1964: 8, 9, 10, 11, 12, 13

1965: 14, 15, 16, 17, 18, 19

1966: 20, 21, 22-23, 24, 25

1967: 26, 27, 28, 29-30, 31

1968: 32, 33, 34, 35, 36-37

1969: 38, 39-40, 41, 42-43

1970: 46, 47-48

1970-71: 49-50 (con editorial de despedida)

Se puede consultar digitalmente en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

5/caja 167

CUADERNOS DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA
(1953-1965), PARÍS

Editada por la sección española del Congreso por la Libertad de la Cultura, fue su primera revista en castellano y estaba dirigida a América Latina. El Congreso había sido constituido en Berlín occidental en junio de 1950 por 118 escritores, artistas y científicos procedentes de veinte países y representantes de diversas tendencias, auspiciado por la diplomacia norteamericana y sus servicios secretos. Según Glondys [2012], llegó a su fin cuando una serie de artículos en el *New York Times* revelaron la financiación encubierta por parte de la CIA.

De hecho, el Congreso para la Libertad de la Cultura fue diseñado en plena Guerra Fría por la Inteligencia americana como medio de difusión cultural de ideología democrática para oponerse al comunismo, en respuesta a una serie de actos promovidos por la Unión Soviética, como el Congreso Mundial de Intelectuales por la Paz en Breslavia (Polonia) de agosto de 1948, cuyo objetivo era transmitir a la opinión pública que los países comunistas apoyaban la paz y que Occidente la amenazaba, lo que dio lugar a que muchos intelectuales occidentales abandonaran el Congreso. Fue clave en la articulación del famoso IV Congreso del Movimiento Europeo celebrado en Múnich en 1962 (denominado en la España de Franco «contubernio de Múnich»), y en la posterior financiación de actividades culturales y propagandísticas de la oposición española exiliada en París, sobre todo a través del Centro de Documentación de Estudios, creado en 1960 y presidido por Salvador de Madariaga.

Esta revista, de aparición trimestral primero, bimestral después y por último mensual, estuvo dirigida por Julián Gorkin. Contó con colaboraciones de Ramón J. Sender, Salvador de Madariaga, Raymond Aron, Arthur Koestler, Claudio Sánchez Albornoz, Gabriela Mistral, Luis Araquistáin, Guillermo de Torre, José Ferrater Mora, Américo Castro, Arnold J. Toynbee, María Zambrano, Aldous Huxley, Julián Marías,

Alfonso Reyes, Alberto Moravia, Alain Bosquet, Dionisio Ridruejo, Carmen Conde, Karl Jaspers, Carlos Edmundo de Ory, Elena Soriano, Ángel del Río, José Luis Cano, José Luis L. Aranguren, Paulino Garrigori, Francisco Ayala, César Vallejo, Joaquín Casaldueiro, Victoria Ocampo, Enrique Tierno Galván, Vicente Llorens, Segundo Serrano Poncela, José Luis Abellán, Miguel Delibes, Ricardo Gullón, Arturo Uslar Pietri, Germán Arciniegas, Bertrand Russell, Arturo Serrano Plaja, Néstor Almendros, Jorge Luis Borges, Pedro Laín Entralgo, Mathilde Pomès, Jean Cassou, Marguerite Yourcenar. Publicó también poemas de Octavio Paz, Guadalupe Amor, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Jorge Luis Borges, y cuentos de Ana María Matute, Manuel Mujica Lainez o Adolfo Bioy Casares.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1953: 2

1954: 5, 6, 8, 9

1955: 10, 11, 12, 13, 14

1956: 17, 18, 19

1957: 27

1958: 31, 33

1959: 35

1960: 42, 43, 44, 45, y septiembre

1961: 46 a 55, suplementos de los números 46, 47 y 55

1962: 56 a 67

1963: 68 a 79, suplemento del número 16

1964: 80 a 91

1965: 92 a 100

Se pueden consultar varios números en el portal *Filosofía en español*⁴.
5/caja 21-25

⁴ El proyecto *Filosofía en español*, auspiciado por la Fundación Gustavo Bueno e iniciado en 1996, se puede consultar libremente en internet. Su objetivo es la formación de una biblioteca virtual especializada en textos de interés filosófico, con el fin de potenciar la filosofía escrita en lengua española.

CUADERNOS DE RUEDO IBÉRICO (1965-1975), PARÍS

Los *Cuadernos* fueron fundados por José Martínez Guerricabeitia, que había creado en 1961 Éditions Ruedo Ibérico con Nicolás Sánchez-Albornoz, Ramón Viladás, Vicente Girbau y Elena Romo. La idea surgió durante una reunión de José Martínez, Jorge Semprún y Fernando Claudín. En el primer número definen el proyecto como «radicalmente libre y radicalmente riguroso», cuya radicalidad ha de estar al margen de subjetivismos y ser autónoma. Fueron sus redactores-jefes Ramón Bulnes, Jorge Semprún y José Martínez, y su gerente, François Maspero.

Entre sus colaboraciones destacamos los poemas y narraciones de José Ángel Valente, León Felipe, Juan Goytisolo, José Bergamín, Max Aub, Lauro Olmo, José Agustín Goytisolo, Juan García Hortelano, Gabriel Celaya, Jaime Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Luis Cernuda, Leopoldo María Panero y Agustín García Calvo.

Se editaron 42 números de periodicidad irregular hasta 1975.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1965: 1-10

1967: 11-21

1969: 22/24, 25, 26/27

1970-1971: 28/29, 30, 31/32, 33- 35

1972: 36, 37/38, 39/40

1973: 41/42

1974: suplemento sin número: «El movimiento libertario español»

1975: 43/45- 46/48

Se puede consultar virtualmente en Digitalia (empresa hispano-norteamericana originada en 2007 que publica una base de datos de revistas y libros en español) y en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (solo los números 1 y 2).

5/cajas 153 a 156

LOS 4 GATOS (1943-1951), MÉXICO D. F.

Esta publicación, editada por la Agrupación Madrileña y de periodicidad irregular, comenzó en diciembre de 1943 y llegó hasta diciembre de 1951. No se vendía; la recibían gratuitamente los socios de Los 4 Gatos, asociación constituida por Vicente Serrano en 1940.

En ella se recogían poemas y loas a Madrid. Entre sus colaboradores figuraban Antoniorrobes, Ceferino Avecilla, José Bergamín, Juan José Domenchina, Pedro Garfias, Ángel Ossorio y Gallardo, Fernando de los Ríos o Julián Zugazagoitia. Los temas estaban relacionados con literatura y los usos y costumbres madrileños.

En la FUE se conserva únicamente:

1949: 5

La *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* ha digitalizado los números 1-4 y 7

5/caja 16 (4)

DIÁLOGO DE LAS ESPAÑAS (1957-1963), MÉXICO D. F.

Fue introducida por Anselmo Carretero, ensayista y militante socialista, y José Ramón Arana, sindicalista, novelista y poeta con experiencia en la edición de revistas en el exilio, como continuación de *Las Españas* (iniciada en 1946 por Manuel Andújar y José Ramón Arana). Estaba ahora más centrada en el diálogo con los antifranquistas (incluyendo a los decepcionados como Ridruejo) y las nuevas generaciones. De tipografía muy cuidada, en su cabecera se podía leer «Para dialogar, escuchar primero, luego meditar (Antonio Machado)». Su periodicidad fue anual.

La vertiente literaria más desarrollada en *Las Españas* disminuye en la nueva publicación, que prefirió los temas políticos e históricos. No obstante, aparecen a veces textos poéticos en la sección «Balcón a la poesía española actual», con poemas en todas las lenguas de España

(Rafael Alberti, León Felipe, Carles Riba, Luis Pimentel, Joaquim de Gamboa y José Hierro). Y en el número de julio de 1958, la muerte de Juan Ramón Jiménez da lugar a un profundo estudio del autor.

En la FUE se conserva la colección completa:

1957: 1

1958: 2

1959: 3

1963: 4-5

Se pueden consultar los 5 números en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.

5/caja 26 (5)

*L'ESPAGNE RÉPUBLICAINE: HEBDOMADAIRE POLITIQUE ET
LITTÉRAIRE (1945-1949), TOULOUSE*

Este semanario comenzó en junio de 1945, estuvo dirigido por Ricardo Gasset y apostaba por el acercamiento de España y Francia mediante textos dedicados a la cultura francesa o a las relaciones entre ambos países, sin querer ejercer como órgano de expresión de ningún partido u organización. Escrito en lengua francesa en su mayor parte, tuvo una sección dedicada a la poesía en la que convivieron composiciones francesas y españolas (entre estas, clásicos como Góngora, Cervantes, Lorca o Rosalía de Castro, y modernos exiliados como Machado, Juan Ramón Jiménez, Alberti o Pedro Garfías). Aparecieron poemas de Alejandro Casona, Gregorio Oliván, José María Quiroga, Ángel Ferrán y otros. También se dedicó un apartado a la narrativa, en su mayoría original tanto de autores franceses como españoles. Entre ellos, Juan Bergua, Alejandro Casona, Federico García Lorca, Vicente Blasco Ibáñez, Ramón del Valle-Inclán, Gabriel Miró, Víctor Alba, Eduardo Zamacois, Miguel de Unamuno, Victoria Kent, Rafael Sánchez Guerra, Benito Artigas, Juan Valera, Pío Baroja y Azorín. Felipe

Alaiz firmaba la sección de crítica literaria «Estampas españolas». Risco [1976] apunta como principal originalidad de esta publicación el haber mantenido la tradición literaria española del periodismo ensayístico a través de una serie de secciones y colaboradores fijos.

A partir del número 173 (septiembre de 1948) pasa a llamarse *L'Espagne* y se publica en París, continuando la numeración.

En la FUE se conservan los siguientes números (digitalizados):

1945: 1-27

1946: 28-79

1947: 80-131 (excepto 113 y 130)

1948: 132-184 (excepto 133, 134, 158, 161, 165, 168)

1949: 185-193

2/2B

ESPAÑA (1943-1945), MÉXICO D. F.

Editada por la Junta Española de Liberación, que se fundó el 25 de noviembre de 1943, integrada por Izquierda Republicana, PSOE, Unión Republicana, Esquerra Republicana de Catalunya y Acció Catalana Republicana y presidida por Álvaro de Albornoz, la revista estuvo dirigida por Manuel Albar y su periodicidad fue semanal.

Antoniorrobles esbozaba irregularmente en la sección «Fauna y paisaje» estampas costumbristas de la vida madrileña. Benjamín Jarnés escribió biografías de autores españoles.

El número 82 se despide de los lectores, y da cuenta de la disolución de la Junta Española de Liberación, en reunión del día 31 de agosto, por haberse nombrado el primer gobierno de la República en el exilio presidido por Giral.

En la FUE se conservan los siguientes números (digitalizados):

1944: 23, 27, 28, 29, 33, 36, 37, 40, 41, 43, 45

1945: 50, 56, 61, 65, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82

2/2B

ESPAÑA LIBRE (1939-1975), NUEVA YORK

Esta publicación estaba editada por las Sociedades Hispánicas Confederadas de los Estados Unidos, órgano del grupo de asociaciones de emigrantes españoles, entre cuyos simpatizantes figuraban Albert Einstein, Ángel del Río y Pau Casals. En ella cabe subrayar las reseñas sobre los actos culturales que desarrollaba la comunidad española en Estados Unidos, y a sus columnistas, entre los que destacamos a Indalecio Prieto, Federica Montseny, José Rubia Barcia, Eugenio Fernández Granell, Ramón J. Sender, Salvador de Madariaga, Jaume Miratvilles, Álvaro de Albornoz, Joaquín Maurín y Francisco Ayala. La sección «Obras y personas» consistía en información bibliográfica sobre las obras de los españoles residentes en Estados Unidos. Estuvo dirigida por José Castilla y Miguel R. Ortiz, y su periodicidad fue semanal hasta 1954, quincenal hasta 1963 y bimestral a partir de 1967.

En la FUE se conservan los siguientes números (digitalizados):

1940: 24

1946: 30, 44, 46, 48, 49, 51, 52

1947: 2, 4, 5, 6, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 22, 24, 25, 27, 28, 29

1948: 1, 2, 8, 9, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 27, 29, 30, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 51, 52, 53

1949: 1, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 23, 24, 25, 26, 31, 34, 38, 40, 41, 43, 46

1950: 7, 11, 13, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 24, 26, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 42, 43, 44, 45

1951: 3, 4, 10, 11, 35, 41, 42, 48, 49, 50, 52

1952: 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50

1953: 1-52 (excepto 1, 11 y 27)

1954: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 32, 33, 37, 38, 39

1955: 1 al 24 (excepto 14 y 18)
1956: 1 al 24
1957: 1 al 24 (excepto 9, 10, 18, 19)
1958: 1, 2, 3, 8, 10, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 24
1959: 1, 2, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 15, 16, 20, 21
1960: 2, 8
1961: 5, 7, 11
1963: 1, 5, 9, 10, 11, 12
1964: 1, 11
1966: 1, 2
2/2B

ESPAÑA PEREGRINA (1940), MÉXICO D. F.

La Junta de Cultura Española, cuyo primer objetivo era mantener viva la cultura española y, a la vez, contribuir a su difusión, se creó en París el 13 de marzo de 1939 para ayudar materialmente a los intelectuales españoles exiliados. Trasladada a México un año después, solicita la colaboración de los países americanos para facilitar la acogida de los exiliados españoles procedentes de Francia que empezaban a sufrir las consecuencias de la II Guerra Mundial, y establece una Casa de la Cultura Española en la capital, además de crear la editorial Séneca e iniciar la publicación *España peregrina* en 1940.

Considerada por muchos como la primera revista cultural del exilio, de periodicidad mensual, el primer número salió en febrero de 1940, y el último en octubre de ese mismo año. Fueron sus principales responsables José Bergamín, Josep Carner y Juan Larrea, y su secretario Eugenio Imaz. Contó con diecisiete vocales (entre ellos, Juan M. Aguilar, Corpus Barga, Rodolfo Halffter, Agustín Millares, Tomás Navarro Tomás, Pablo Picasso y Joaquín Xirau).

Había una primera sección dedicada a ensayos literarios, políticos, históricos o sociológicos, y una segunda a la «Crítica y polémica». El

«Registro bibliográfico» estaba preparado por Agustín Millares Carlo. Entre los colaboradores españoles, se suman a los ya mencionados Josep Renau, Emilio Prados, Luis Cernuda, León Felipe, Juan Rejano y Francisco Giner de los Ríos. Y entre los extranjeros: Paul Ludwig Landsberg, Paul Éluard, Georges Bernanos, Alfonso Reyes, Gabriela Mistral o Pablo Neruda. Aun siendo una publicación comprometida, se trata de una revista cultural en el más amplio sentido del término, que presta atención a las diversas facetas del pensamiento.

A juicio de Caudet [1992], los temas tratados obedecieron más a valores éticos que a puramente literarios, como en el caso de los artículos dedicados a García Lorca, César Vallejo o Antonio Machado. Se incluyeron también poemas, como la «Elegía española» de Cernuda, que manifestaba la intensidad con que se sentía la ausencia de España. Y aparecieron en ella inéditos de Federico García Lorca y de Antonio Machado.

España peregrina llegó a su final por problemas económicos.

En la FUE se conserva:

Edición facsímil. 1940: 1 (febrero) al 9 (octubre)

IIR/336

ESPAÑA Y LA PAZ (1951-1955), MÉXICO D. F.

Esta publicación quincenal surgió como consecuencia de la firma del pacto hispano-estadounidense de construcción de bases norteamericanas en España y se centró en las actividades de la Comisión Española de la Paz. En muchos números podían leerse poemas de Alberti o de Rejano, y fragmentos de textos literarios referentes a la paz y la guerra. En ella escribieron Pablo Neruda, Jean-Paul Sartre, María Teresa León, Josep Renau, José Moreno Villa, Juan Chabás y Rafael Dieste. Estuvo dirigida por León Felipe, y su consejo de redacción lo formaron Rafael Alberti, Salvador Bacarisse, Fernando Benítez, José Berga-

mín, Luis Buñuel, Alejandro Casona, Pedro Cavia, Juan Rejano, Wenceslao Roces y otros.

En la FUE se conservan los siguientes números (digitalizados):

1951: 2, 3, 4, 6, 7, 8

1952: 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 23

2/2B

GALICIA (1930-1970), BUENOS AIRES

Este semanario, editado por la Federación de Sociedades Gallegas, fue dirigido en 1930 por Eduardo Blanco-Amor, y posteriormente por Alfredo Baltar, Labrego Mariñeiro y Arturo Cuadrado. Baluarte de la izquierda nacionalista gallega, a partir de 1940 se publicaron poesías gallegas en la sección «Mercado de las artes y las letras». «Página literaria» contenía artículos literarios y culturales, del mismo modo que la última página, «Artes y letras». Escribieron en ella Álvaro de Albornoz, Eduardo Blanco-Amor, Alfonso Camín, Roberto Castrovido, León Felipe, Paulino Masip y Luis Seoane.

En la FUE se conservan los siguientes números (digitalizados):

1955: 1252, 1254, 1255, 1256, 1257, 1258, 1259, 1260, 1261

1956: 1262, 1263, 1264, 1268, 1269, 1270, 1271, 1275

1957: 1279, 1280, 1281, 1282, 1283, 1284, 1285

1958: 1288, 1290, 1291, 1295, 1296, 1297

1959: 1301, 1303, 1304, 1307

1960: 1308, 1309, 1310

2/2B

IBÉRICA (POR LA LIBERTAD) (1953-1974), NUEVA YORK

Comenzó a publicarse mensualmente en enero de 1953 hasta su último número en diciembre de 1974, impulsada por Victoria Kent, con intención de denunciar las dictaduras de Franco y de Salazar, y desti-

nada a Estados Unidos, países hispanoamericanos, Francia y Península Ibérica. El elemento de unión era el antifranquismo y la reivindicación de un Estado de derecho basado en el republicanismo liberal y democrático. En palabras de Alted, aunque aglutinaba opiniones divergentes, su línea política predominante era el republicanismo liberal y democrático de orientación europeísta [López, 2006].

La revista contó con artículos de Salvador de Madariaga, Ramón J. Sender, Bernardo Giner de los Ríos, Albert Camus, Víctor Alba, Jesús Galíndez, Miguel de Unamuno, Jean Cassou, Cipriano Rivas Cherif, Victoria Ocampo, Dionisio Ridruejo y Juan Goytisolo.

Helena López [2006] destaca la sección de Pérez Minik, que adoptó el seudónimo de Juan de Toledo, titulada «Carta de España sobre arte y literatura», en la que da cuenta de algunos aspectos de la actualidad literaria, periodística y teatral de España. Comenta la mediocridad del teatro oficial y sus alternativas en términos de un teatro evasivo (Neville o López Rubio), humorístico (Mihura) o de los autores más abiertamente críticos como Buero y Sastre; la orientación «tremendista» que conecta con el existencialismo francés (Cela, Laforet o Juan Goytisolo); la poesía social de Celaya, Blas de Otero o Hierro; el coloquio internacional de Formentor que otorgó el premio Biblioteca Breve a *Nuevas amistades* de Juan García Hortelano, o la publicación de *Un millón de muertos* de Gironella, que critica duramente. Considera el campo cultural como uno de los ámbitos de actuación decisivos de la nación moderna que garantizan el ejercicio de la libertad del individuo y reprocha a la comunidad exiliada su falta de atención a la labor literaria que minoritariamente se lleva a cabo en España. El propio Juan de Toledo se define como un escritor español de primera fila, residente en España, de espíritu independiente, muy cultivado y muy español que sigue paso a paso la producción literaria del interior y del exterior.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1953: 5, 6

1954-1972: años completos

1973: 1-11

1974: completo

6/cajas 24- 25

LEALTAD (1944-1961), MONTEVIDEO

Dirigida sucesivamente por José Venegas, M. F. Landesa, E. González, Francisco Ferrándiz Alborz, Gabriel Capdevila, Antonio Cañizo, Francisco Crespo, Manuel M. Martínez, Francisco Castillo y Nicolás Menor, fue continuación de *España Republicana* publicada por el Centro Republicano Español y prohibida temporalmente por el Gobierno argentino en 1944, aunque convivió con ella después de la revocación. Incluía notas y reseñas culturales, crítica literaria y noticias de teatro, cine, literatura y otras artes en «Lealtad al día». Por ejemplo, alude a las actuaciones de Margarita Xirgu, las conferencias de Rafael Alberti y María Teresa León o los homenajes a García Lorca. Se contaban entre sus colaboradores Rafael Alberti, Alejandro Casona, Alfonso Rodríguez Castelao, Ángel Ossorio, Esteban Salazar Chapela, Arturo Serrano Plaja y Guillermo de Torre entre otros.

En la FUE se conservan los siguientes números (digitalizados):

1948: 162

1950: 198, 206, 207, 210

1951: 216

1952: 237, 238, 239, 244, 245, 252, 253

1953: 254, 255, 256, 260, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270,
272

1954: 273, 289

1955: 286, 291, 293, 295, 296, 297, 298, 299, 300

1956: 301, 302, 303, 304, 305, 307

1957: 308, 309

1958: 310

1959: 311
1960: 312
1961: 313
2/2B

LEE: BOLETÍN BIBLIOGRÁFICO (1947), TOULOUSE

En marzo de 1947, seis meses después de su constitución legal, la Librairie des Éditions Espagnoles, con cuyas siglas se compone la oportuna palabra LEE, edita su primer *Boletín*. Su objetivo fue poner de manifiesto la producción literaria en lengua española, además de las actividades culturales de la propia Librería. Fue su director gerente Josep Salvador-Puignau. Encontramos textos de José Ferrater Mora, Ramón y Cajal, Ganivet, Pompeyo Gener y otros. Se ofrecían datos actualizados sobre las novedades españolas y francesas de tema humanístico (Historia, Enseñanza, Literatura, Clásicos Castellanos, Arte, Geografía). La sección «Resumen de catálogos» sorprende por la variedad de la oferta bibliográfica. En su sección «Noticiero LEE» se hace eco de todas las noticias culturales relacionadas con España. De hecho, uno de los propósitos de la Librería fue centralizar la mayor parte de las ediciones de los intelectuales españoles en todos los países, incluyendo los de América, y las obras de los hispanistas franceses por haber pensado «también en los millares de españoles emigrados en Francia deseosos de leer libros publicados en su lengua madre, o de conocer aquellos otros que aun no habiendo sido impresos en español tratan de asuntos españoles o que son debidos a la pluma de sus compatriotas».

Los últimos números (5 y 6) se dedicaron al IV centenario de Cervantes y al mito de Don Juan respectivamente.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1947: 2, 3
5/caja 45 (9)

LITORAL (1944), MÉXICO D. F.

La revista vanguardista creada en 1926 resurge en una corta etapa de tres números de periodicidad mensual con intención continuista, centrada claramente en la creación poética, tras un largo paréntesis. Vivirá su tercera época como «Cuadernos de poesía, pintura y música». De formato tradicional y cuidada tipografía e impresión, su corta duración fue consecuencia lógica de unas circunstancias históricas y estéticas muy diferentes a las que la vieron nacer en la España de los años veinte. Fue conjuntamente dirigida por José Moreno Villa, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Juan Rejano y Francisco Giner de los Ríos.

Entre sus colaboradores encontramos a Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Josep Carner, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, Alfonso Reyes y Ricardo Molinari.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1944: 1 (julio), 2, (número especial dedicado al poeta Díez-Canedo).
5/caja 45 (15)

MENSAJE (1956-), NUEVA YORK

Esta revista bimestral de arte y cultura fue fundada y dirigida por Eloy Vaquero, profesor por entonces de la Universidad de Columbia; contó con Odón Betanzos como secretario (posteriormente director) y en ella participaron André Maurois, Benito Artigas Arpón, Rafael Alberti, Jesús de Galíndez, José Hierro, Vicente Aleixandre, Juan Rejano, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral y Carlos Bousoño.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1956: 1 (diciembre)
1957: 2, 3, 4
1958: 6
5/caja 45 (19)

REALIDAD: REVISTA DE IDEAS (1947-1949), BUENOS AIRES

De aparición bimestral, estuvo dirigida por Francisco Romero y salieron solo 18 números. Su consejo de redacción estuvo formado por Amado Alonso, Francisco Ayala, Eduardo Mallea, Julio Rey Pastor, Lorenzo Luzuriaga, José Luis Romero y Guillermo de Torre. Apareció como consecuencia de la amistad de los escritores argentinos Eduardo Mallea y Carmen Gándara con Francisco Ayala, con capital aportado por las editoriales Losada y Sudamericana. Quiso ser órgano de expresión de los valores del liberalismo humanista en la posguerra mundial, uniendo pensamiento y acción intelectual. Fue muy relevante la presencia de numerosos literatos españoles y argentinos en el consejo de redacción, así como sus vínculos con la revista *Sur*. La sección «Notas de libros» se mantuvo desde el primer número hasta el último. Por otra parte, se trató de establecer vínculos con los escritores residentes en España, dando lugar a la sección «Carta de España», dirigida por Ricardo Gullón. La sección «Ficción» difunde relatos de Ayala y de Mallea entre otros. La sección «Inventario», dedicada a las obras recién publicadas, era responsabilidad de Guillermo de Torre. Se realizó un monográfico del *Quijote* de Cervantes con colaboraciones de Américo Castro, Bataillon, Ayala, Casaldueiro, Romero, Borges, Guillermo de Torre y otros.

Javier Krauel [2006] define este proyecto «como una colaboración hispano-argentina, más como apertura hacia un proceso de universalización que como lamentación particularista por la pérdida de la cultura nacional española». Destacaron en ella Corpus Barga, Rosa Chacel, José Ferrater Mora, José Gaos, Juan Ramón Jiménez, Adolfo Salazar, Pedro Salinas, Claudio Sánchez Albornoz, Américo Castro y Segundo Serrano Poncela. Entre los argentinos: Francisco Romero, Carmen Gándara, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Julio Cortázar. Y entre los internacionales: Bertrand Russell, Marcel Bataillon, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre o Arnold J. Toynbee.

La editorial Renacimiento publicó una edición facsímil de la colección completa en 2007.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1947: 4, 5 y 6

6/caja 167 (4)

SOLIDARIDAD OBRERA: SUPLEMENTO LITERARIO (1954-1961), PARÍS

Este suplemento, editado por la CNT y de periodicidad mensual, aunque era de carácter marcadamente libertario no excluyó la participación de ninguna otra tendencia política, siempre que fuera opuesta al franquismo. Ofrecía información sobre la actualidad teatral, de las artes plásticas y del cine, actualidad bibliográfica, curiosidades del lenguaje y entrevistas. Publicó un número especial dedicado a los 350 años del *Quijote*, con bibliografía internacional. José Torres llevaba la página teatral.

Colaboraron en algunas ocasiones Max Aub, Camilo José Cela, León Felipe, Juan Goytisolo, Salvador de Madariaga, José Ortega y Gasset, Ángel Samblancat, Eduardo Zamacois, María Zambrano y Ceferino R. AVECILLA. Y entre los extranjeros: John Dos Passos, Jean Cassou, Octavio Paz, Henry Poulaille, Alfonso Reyes, Jean Rostand, Bertrand Russell, Rosa Arciniega y Marcel Bataillon.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1954: 1-9

1955: 18, 20, 22-23

1956: 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36

1957: 38, 40, 43

1958: 49, 50, 53, 54, 56, 57, 60

1959: 63

1960: 84

1961: 85, 88, 90, 94, 95, 96

2/2B

ULTRAMAR (1947), MÉXICO D. F.

Juan Rejano fue su director literario, y Miguel Prieto el director artístico. Colaboraron en ella Rafael Altamira, Max Aub, Pere Bosch Gimpera, José Ignacio Mantecón, Agustín Millares Carlo, José Moreno Villa, Gustavo Pittaluga, Juan Rejano, Adolfo Salazar y Luis Santullano.

Caudet [2005] alude a tres temas principales: el sentimiento por parte de los intelectuales exilados de estar investidos de una misión histórico-cultural; la crítica del sistema político español, con efectos devastadores en la cultura; la nostalgia por España.

En el único número que se publicó se recoge una selección de poesía española, titulada «España en el corazón», que pretendió dejar constancia de que el tema del exilio había sido «abundantísimo en la poesía», y en la que se incluían obras de Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, Juan Nicasio Gallego, Francisco Martínez de la Rosa, el Duque de Rivas, José Espronceda, Miguel de Unamuno y Rafael Alberti.

Contó con una sección de «Literatura» y otra de «Crítica» de libros, exposiciones, conciertos, cine y teatro; además de «Bibliografía». En su sección «El mundo de los libros» colaboraron José Ignacio Mantecón y Wenceslao Roces, y destacamos la «Bibliografía española del destierro», iniciada por Millares Carlo, que cubre en esa primera entrega los años 1939-1940 tomando como fuente la Biblioteca del Congreso de Washington. Presenta una antología de poesía española y cuentos, y reflexiones sobre el teatro que se hacía en España.

Para Carlos Álvarez [Aznar, 2016], la revista se situaba entre *Las Españas* (promoción casi exclusiva de la cultura española) y *Cuadernos americanos* (centrada sobre todo en la cultura hispanoamericana) y manifestó su compromiso con el futuro inmediato de España a partir de su vínculo con la Unión de Intelectuales Libres. James Valender [Aznar, 2016] considera su cortísima duración debida a las contradicciones internas entre la dirección y los colaboradores, aparte de la cues-

tión económica. Existe una edición facsímil realizada por El Colegio de México en 1993.

En la FUE se conserva un ejemplar original:

1947: junio

5/caja 77 (11)

*UMBRAL: REVISTA MENSUAL DE ARTE, LETRAS
Y ESTUDIOS SOCIALES (1962-1970), PARÍS*

Fue continuación del suplemento literario de *Solidaridad Obrera*, prohibido en Francia a partir de diciembre de 1961. De aparición mensual, ofrece ensayos sobre literatura y arte españoles, reseñas de libros y poesías de García Lorca y Rosalía de Castro. En el ámbito literario participaron José Bergamín, José Agustín Goytisolo, Alfonso Camín, Antonio Aparicio, Ceferino Palencia o Ángel Samblacat. Estuvo dirigida por Roque Llop.

En la FUE se conservan los siguientes números:

1962: 1, 10

1963: 12-13

5/caja 77 (4)

LA VOZ DE ESPAÑA (1945-1952), PARÍS

Editada por la Federación de Españoles Residentes en Francia, fue continuación de *La voz de los españoles* (1944-1945). De aparición semanal, reprodujo poesías de Rafael Alberti, César M. Arconada y Antonio Machado, así como algún cuento de Antoniorrobles. También ofreció noticias de algunas representaciones teatrales, como *Nuestra Natacha* de Alejandro Casona. Y una interesante sección de «Libros en español».

En la FUE se conservan los siguientes números (digitalizados):

1945: 45

1946: 58

1947: 108
 1949: 134, 136, 137, 139
 1950: 141, 143, 145, 146, 147
 1952: 160
 2/2B

CONCLUSIÓN

Tras revisar esta sucinta relación de publicaciones periódicas conservadas en la FUE, podemos deducir el enorme esfuerzo cultural realizado por los intelectuales exiliados. Y no es más que una pequeña muestra de la actividad desarrollada en todos los ámbitos de la cultura, concebida por ellos como transformadora del intelecto y de la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA⁵

- A diez años de la muerte de José Martínez, fundador de la editorial Ruedo Ibérico* (1996), A Coruña, Ediciós do Castro.
- ABELLÁN, José Luis (1976): Filosofía y pensamiento: su función en el exilio de 1939», en *El exilio español de 1939*, vol. 3: *Revistas, pensamiento, educación*, ed. J. L. Abellán (Madrid, Taurus), 151-208.
- ALTED VIGIL, Alicia (2012): *La cultura del exilio anarcosindicalista español en el sur de Francia*, Madrid, Cinca.
- ___ (2003): *El exilio republicano en Toulouse*, Madrid, UNED.
- AZNAR SOLER, Manuel (2019): «El exilio republicano 80 años después» [catálogo de la exposición], Madrid, Biblioteca Nacional.
- ___ (ed.) (1995): *Las literaturas exiliadas en 1939*, Barcelona, GEXEL.
- AZNAR SOLER, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (ed.) (2016): *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, 4 vol., Sevilla, Renacimiento.
- CAUDET, Francisco (2005): *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra.
- ___ (1992): *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- ___ (ed.) (1975): *Hora de España: antología*, Madrid, Taurus.

⁵ Todos los títulos pueden consultarse en la biblioteca de la FUE.

- CORRAL, Rose; SOUTO ALABARCE, Arturo; VALENDER, James (ed.) (1995): *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, México D. F., El Colegio de México.
- DREYFUS-ARMAND, Geneviève (2000): *El exilio de los republicanos españoles en Francia: de la guerra civil a la muerte de Franco*, Barcelona, Crítica.
- ESPINOSA, José María (2019): *Memoria del Ateneo Español de México, 1949-2019*, México D. F., Ateneo Español de México.
- GIRONA, Albert y MANCEBO, María Fernanda (ed.) (1995): *El exilio valenciano en América: obra y memoria*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- GLONDYS, Olga (2012): *La guerra fría cultural y el exilio republicano español: Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965)*, Madrid, CSIC.
- HERRERÍN LÓPEZ, Ángel (2004): *La CNT durante el franquismo: clandestinidad y exilio*, Madrid, Siglo XXI de España.
- ÍÑIGUEZ, Miguel (2008): *Enciclopedia histórica del anarquismo español*, Vitoria, Asociación Isaac Puento.
- KRAUEL, Javier (2006): «El problema de España en el exilio: indagación de una polémica en las páginas de *Realidad*», en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano*, ed. Manuel Aznar Soler (Sevilla, Renacimiento), 931-938.
- LLORENS, Vicente (2006): *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento.
- LÓPEZ, Helena (2006): «*Cartas de España* de Juan de Toledo en la revista *Ibérica por la libertad*», en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, ed. Manuel Aznar Soler (Sevilla, Renacimiento), 939-950.
- MORENTE, Francisco (2006): *Dionisio Ridruejo: del fascismo al antifranquismo*, Madrid, Síntesis.
- NEIRA VILAS, Xosé (1995): *Eduardo Blanco-Amor desde Buenos Aires*, A Coruña, Edición do Castro.
- RISCO, Antonio (1976): «Las revistas culturales y literarias de los exiliados españoles en Francia», en *El exilio español de 1939*, dir. José Luis Abellán (Madrid, Taurus), 93-150.
- SCHWARZSTEIN, Dora (2001): *Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*, Barcelona, Crítica.
- SERRANO MINGALLÓN, Fernando (2010): *La inteligencia peregrina: legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- VALENDER, James (1999): *Las Españas: historia de una revista del exilio (1943-1963)*, México D. F., El Colegio de México.

CARTAS DE PEMÁN A SAINZ RODRÍGUEZ, MONÁRQUICOS DEL REINADO EN EL EXILIO

Correspondence between Pemán and Sainz
Rodríguez, Monarchs of the Kingdom in Exile

JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ

Fundación Universitaria Española

julio.escribano@hotmail.es

ORCID ID: 0000-0001-5076-7291

Recibido: 10-07-2022

Aceptado: 07-10-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.346>

RESUMEN

José María Pemán recibió del rey Juan Carlos el gran Collar de la Orden del Toisón de Oro «por los servicios prestados durante muchos años a don Juan de Borbón y por la lealtad que ha tenido a la institución monárquica». A Pedro Sainz Rodríguez, en 1981, se le otorgó por motivos similares, unidos a sus servicios a España como ministro de Educación, la Gran Cruz de Carlos III. En este artículo se estudia la relación entre ambos a través de la correspondencia del primero, que se prolongará hasta su muerte, clara prueba de amistad y fidelidad monárquica.

PALABRAS CLAVE: José María Pemán; Pedro Sainz Rodríguez; correspondencia.

ABSTRACT

José María Pemán received from King Juan Carlos the great Collar of the Order of the Golden Fleece “for the services rendered for many years to Don Juan de Borbón and for the loyalty he has had to the monarchical institution”. Pedro Sainz Rodríguez, in 1981, was awarded for similar reasons, together with his services to Spain as Minister of Education, the Grand Cross of Carlos III. This article studies the relationship between both through the correspondence of the first, which will last until his death, a clear proof of friendship and monarchical fidelity.

KEY WORDS: José María Pemán; Pedro Sainz Rodríguez; Correspondence.

DESDE QUE CONOCÍ a don Pedro en su biblioteca de la madrileña Avenida de América, Parque de las Avenidas, pensé escribir sobre su polémica y poliédrica existencia, tan vinculada a la historia y a la cultura española. Fui tomando notas, consulté su archivo, ordené su correspondencia, pero preferí clarificar con el tiempo mis datos para evitar, como dejé escrito en la introducción a mi tesis doctoral, el halago del hagiógrafo o las simples y precipitadas palabras del mero informador. Sainz Rodríguez guardaba las cartas que escribía, de las que aparecieron entre sus papeles siete mil setecientos noventa, que han sido publicadas en ocho gruesos volúmenes en la Fundación Universitaria Española. La mayoría de estas fueron transcrita con facilidad al estar mecanografiadas y solo añadir en algunas, ante la firma, unas palabras manuscritas. Sin embargo, las cartas de sus corresponsales, en particular las de José María Pemán, suelen estar manuscritas. He transcrito estas cartas del periodista, poeta y gran orador del monarquismo tradicional José María Pemán y es mi propósito publicarlas en tres entregas, que aparecerán (D. m.) en esta revista de investigación literaria bajo el marbete *Papeles de la Fundación*.

En esta primera entrega se reproducirá la relación y correspondencia del joven autor de *De la vida sencilla* (1923) y Sainz Rodríguez desde sus inicios hasta el final de la Guerra Civil (1939).

La segunda entrega abarcará todo el periodo de la posguerra, la autarquía y la boda del Príncipe de Asturias (1962). Las cartas realmente son historia viva y descubren las inquietudes monárquicas de quien afirmaba «ni Franco sin Rey, ni Rey sin Franco» y de su amigo Sainz Rodríguez, no tan franquista, que vivía exiliado en Portugal al lado de Don Juan de Borbón e incluso confinado en Porto por orden de Salazar.

La tercera y última entrega que aparecerá en esta misma revista abarcará la abundante correspondencia que se inicia en 1963 y se cierra con la muerte de Pemán (1981) en su Cádiz natal¹.

¹ Nota editorial: Como indica el autor, la abundante correspondencia entre José María Pemán y Pedro Sainz Rodríguez nos obliga a publicar el epistolario en tres

La actividad de Pemán podemos descubrirla a través de estos epígrafes que resumen la participación política y religiosa de José María Pemán:

Actividad parlamentaria en este periodo:

- Dictadura de Primo de Rivera. Elecciones del 12 de septiembre de 1927 por Cádiz para Representantes de las Organizaciones provinciales de Unión Patriótica. Legislaturas: 1927-1928 y 1928-1929.
- Cortes de la República. Elecciones del 19 de noviembre de 1933 por Cádiz. Independiente. Legislatura: 1933-1935.

Partidos políticos en los que participó como orador y fiel colaborador:

- Unión Patriótica
- Unión Monárquica Nacional
- Acción ciudadana
- Renovación Española
- Bloque Nacional (1934)
- FET de las JONS (Consejero nacional)
- Movimiento Nacional

Militancia católica:

- Congregación mariana de «Los Luises»
- Obra de la Adoración Nocturna
- Asociación Católica Nacional de Propagandistas
- Apostolado de la Oración
- Acción Católica

entregas. La segunda y tercera entregas aparecerán en los números 49 y 50 de los *CILH*, correspondientes a 2023 y 2024.

Antes de cumplir los treinta años, José María Pemán y Pedro Sainz compartían inquietudes espirituales y místicas. Ambos habían nacido en 1897 y durante la Dictadura de Primo de Rivera cultivaron el arte de la palabra oral y escrita. Pemán, que desde muy joven participaba en la Asociación Nacional de Propagandistas de Cádiz, en 1928 era ya su presidente. Sus convicciones religiosas superaban a sus intereses políticos, ofrecidos por los vínculos familiares con Miguel Primo de Rivera para difundir las consignas de la Dictadura en el diario *La Nación* y en la revista quincenal *Unión Patriótica*. Sainz Rodríguez, seguidor de Menéndez Pelayo, escribía sobre espiritualidad española, admiraba a Unamuno como poeta místico y tenía su convergencia con Pemán, no solo en la juventud estrenada sino en las ideas que daban sentido a sus vidas. En 1925 publicaba Pemán en la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) —que dirigía Sainz Rodríguez— su segunda obra *A la rueda, rueda* y veía ya en él, en este primer contacto, al «auténtico *homme des lettres* que domina todos los géneros literarios y que posee una cultura», disimulada más bien que exhibida. Uno y otro aceptaron los nombramientos de miembros de la Asamblea Nacional Consultiva, creada en 1927 para construir «una España nueva», aunque Pemán solía decir que no era activista político y consecuentemente no estaba adscrito a partido alguno y Sainz Rodríguez se desvinculó de la misma en 1929, al no estar de acuerdo con la política educativa del Directorio llevada a cabo con la Universidad.

Ambos jóvenes, a sus treinta y tres años, experimentaron a la caída de Primo de Rivera el cambio político y se reagruparon en la Unión Monárquica Nacional, que dirigía el conde de Guadalhorce, acompañado de personalidades que habían colaborado con la anterior política: Ramiro de Maeztu, José Calvo Sotelo, Emilio Barrera, Antonio Goycochea y José Antonio Primo de Rivera entre otros. El prestigio de Pemán realmente fue a menos por las circunstancias políticas y la valoración de su persona perdió fuerza en Cádiz, hasta llegar, en 1931, a ser expulsado del salón en una lectura poética de Rafael Alberti en el

ateneo de la ciudad. Pemán, desde su domicilio gaditano de la calle Isabel la Católica 10, escribía a Sainz Rodríguez haciéndole partícipe de sus proyectos literarios en el semanario de las mujeres españolas *Ellas*² y le enviaba un fuerte abrazo adhiriéndose, en julio de 1932, al puntapié que su amigo diputado había dado a Pérez Madrigal en las Cortes.

El diez de agosto de 1932, el general José Sanjurjo, ayudado por el general García de la Herrán, preparó la sublevación contra la República que había disuelto en enero de ese año la Compañía de Jesús, a la que Pemán agradeció siempre la educación recibida. Desde Sevilla anunció el general Sanjurjo: «Queda declarado el estado de guerra en toda la región andaluza, con las consecuencias que dicho estado lleva consigo. Como capitán general de Andalucía, asumo el mando concentrado en mi autoridad de todos los poderes. Así como Dios me permitió llevar al Ejército español a la Victoria en los campos africanos, ahorrando el derramamiento de sangre moza, confío en que también hoy me será permitido, con mi actitud, llevar la tranquilidad a muchos hogares humildes, y la paz a todos los Espíritus. ¡Viva España Única e inmortal!».

Pero el movimiento de las tropas fracasó en Sevilla y en Madrid, donde Azaña y su gobierno conocían la preparación del golpe y lo neutralizaron en la plaza de Cibeles con varias víctimas a las que se refiere Pemán en su *Salmo a los muertos del diez de agosto*: «Desde lo más

² Esta revista apareció el 29 de mayo de 1932 con esta mancheta: *ELLAS (semanario de las mujeres españolas)*, siendo su fundador y director José María Pemán que alentaba la dignidad femenina tras el reconocimiento oficial del derecho de la mujer al voto como lo expresaba, no sin polémica, la Constitución aprobada el 9 de diciembre de 1931. La mayoría de los articulistas surgían de Acción Española: Armando Palacio Valdés, Honorio Maura Gamazo, Víctor Pradera, Conde de Vallellano, Pedro Sainz Rodríguez, Juan de Contreras y López de Ayala, Joaquín Arrarás... También participaba un buen grupo de mujeres en el que aparecen Pilar Careaga, la primera ingeniera española; Cristina de Arteaga y Falguera, ahijada de la reina María Cristina y monja jerónima; Rosa Urraca Pastor, Blanca de los Ríos etc... Se cerró su publicación en mayo de 1936.

profundo de nuestro corazón, cantemos la gloria triste de los que murieron cuando doraban las espigas; de los que acudieron al templo, a prima hora, con su sacrificio de rosas nuevas; de los que, antes de madurar, como uvas agraces, cayeron, con el solano del estío: ¡Impatientes del ideal! imanirrotos de la Vida!» Llama a estos jóvenes idealistas «varones del Ideal», «novios delirantes» enamorados de una España triste que escondía en su alma «angustias de soledad». Y termina pidiendo por los jóvenes, en el día de los Justos —se refiere al uno de noviembre—, pues éstos aseguraron la belleza y el honor al trocar su juventud por la inmortalidad. Así desea que las mujeres españolas deshojen «rosas y laureles sobre el recuerdo de los ilusionados»³.

A partir de estos cambios, Pemán escribía en *El Debate* y posteriormente en *ABC* incorporándose al partido gaditano de *Acción Ciudadana*, que acabó como una filial de *Renovación Española*, el partido monárquico conservador creado en enero de 1933 por Antonio Goicoechea y otros colaboradores entre los que estaba Sainz Rodríguez. Éste, que fue diputado por Santander en todas las legislaturas, gozaba de cierta protección parlamentaria y se defendía incluso con las armas, si fuera necesario. Sabía que la Ley de Defensa de la República estaba en vigor desde el 21 de octubre de 1931, antes de ser aprobada la constitución, y castigaba cuanto perturbara el orden público e hiciera apología de la Monarquía. Pemán, tras los triunfos de la derecha europea en marzo de 1933 publicó en *La Información del Lunes*, donde se afirmaba: «A España no la puede salvar más que un fascismo a la española», el polémico artículo «Cuando quemaron la República». Era el 12 de mayo de 1933 y el Gobernador Civil de Cádiz lo multó con quinientas pesetas.

³ No se pudo probar que Pemán participara en dicho levantamiento, aunque huyó a Gibraltar y no pudo escribir ni en *ABC* ni en la revista *ELLAS* durante tres meses. Su primer artículo será el publicado el 6 de noviembre de 1932 en el semanario de las mujeres españolas *ELLAS* con el título «Salmo a los muertos del 10 de agosto», ilustrado con la fotografía de Justo San Miguel y Martínez Campos, muerto en la jornada del 10 de agosto.

En estos días, Pemán preparaba el drama *El divino impaciente* que se estrenaría en el teatro Infanta Beatriz de Madrid el 27 de septiembre con gran éxito, al iniciarse la temporada de otoño de dicho año⁴.

A comienzos de 1934, la Sociedad cultural de Acción Española⁵ lo tenía de presidente y éste comunicaba a Sainz Rodríguez, catedrático de la Universidad Central, su nombramiento de vicepresidente de la misma. Habían fijado su sede en la Glorieta de San Bernardo, 2, 1º Izq. y atendían al teléfono 41 406, que cambiarían al 21 609 por traslado a la Plaza de las Cortes 9, pral. Drcha. En esta sociedad cultural, los sábados a las siete y media de la tarde, daban conferencias Alfonso García Valdecasas, el R. P. Pérez del Pulgar y el asiduo Ramiro de Maeztu, que hablaba de la *Historia del Liberalismo* y calificaba a Pemán de «máximo orador de las Españas». Y para que los miembros directivos, que fueran diputados, pudieran estar presentes en las sesiones parlamentarias, fijaron las reuniones de la Junta directiva los jueves a las tres y media de la tarde. Pemán en estas fechas, como diputado a Cortes por Cádiz, escribía a Sainz Rodríguez en papel timbrado con el escudo almenado de la segunda República Española. Pocas son las cartas posteriores, aunque la comunicación fue intensa compartiendo ideas y lugares comunes en tertulias, en círculos monárquicos, en asociaciones culturales... Sin embargo, su revista *Acción Española* se pro-

⁴ En el Teatro Beatriz había estrenado Federico García Lorca ese mismo año, el día 3 de marzo, *Bodas de sangre* con cuarenta y una representaciones y Pemán representó *El divino impaciente* con ciento veintiuna. Realmente era valorado su teatro en Madrid. El año siguiente (1934) en el mismo teatro Beatriz, y en la misma fecha, representó ciento cuarenta y dos veces *Cuando las Cortes de Cádiz* a la vez que preparaba para las navidades su obra *Cisneros* en el teatro Victoria, que estrenó el 15 de diciembre de 1934. En 1935 puso en escena en el Fontalba *Noche de Levante en calma* y el 6 de enero de 1936 estrenó *Julieta y Romeo*, calificada por el mismo Pemán de «comedia ligera y sencilla».

⁵ El 1º de mayo de 1933 se creó una sociedad civil llamada *Cultura española*. Estuvo presidida por Ramiro de Maeztu y la integraban José María Pemán, Jorge Vigón, el Conde de Santibáñez del Río, Eugenio Vegas, Luis Vela, el Marqués de la Eliseda y el Marqués de las Marismas. Tras la sublevación de José Sanjurjo durante tres meses se prohibió a conservadores de la derecha, como Pemán, hablar en público.

clamaba «partidaria del mando único, de la tradición, de la autoridad, de la organización corporativa y enemiga del parlamentarismo demo-liberal»⁶.

Realmente, Pemán y Sainz Rodríguez eran parlamentarios en las Cortes republicanas, pero mantenían sus convicciones monárquicas y nunca pensaron en la posibilidad de bautizar a la República con los valores que defendían. No eran afectos al *posibilismo* de la CEDA, defendido por Herrera Oria y Gil Robles haciendo oír la voz de Pío XI. Sostenían cierta aristocracia de la inteligencia mantenida en torno al monarca y creadora de un elitismo ya perdido. En esta época no se celebraban los suculentos banquetes de los felices años veinte y se aparcaba el lujo en la privacidad domiciliaria de los palacios bien almenados o coronados. Eran fieles fundadores de *Renovación Española*, el partido de Antonio Goicoechea y Calvo Sotelo que defendía la restauración de Alfonso XIII una vez derribado el gobierno republicano. A nadie extrañó que el 8 de diciembre de 1934 firmara Pemán su adhesión al Bloque Nacional y que, al año siguiente, publicara sus célebres *Cartas a un escéptico en materia de formas de gobierno* dejando muy claras sus ideas, contrarias a las posibilistas o accidentalistas que creaban opinión sobre el nuevo poder en España.

Sainz Rodríguez intervino varias veces en los debates parlamentarios de la República, pero Pemán tuvo un solo discurso el 20 abril de 1934 para defender la ley de amnistía que permitió la puesta en libertad de Sanjurjo y el regreso de José Calvo Sotelo para incorporarse a las Cortes, ya que indultaba los delitos cometidos antes del 3 de diciembre de 1932 en gobiernos anteriores. A esta intervención se opuso Indalecio Prieto⁷ que tuvo una participación muy activa en la huelga general de octubre de ese año. La primera vez que Pemán hizo la pre-

⁶ Cf. N° 17 de Acción Española (1932).

⁷ Las diferencias sociales entre Prieto y Pemán fueron la causa del enfrentamiento dialéctico entre la elocuencia del «señorito» y la del «pueblo llano». Pemán lo tachó de masón y ambos llegaron a perder las buenas formas.

gunta sobre el tema, el 6 de marzo de 1934, le respondió el jefe del Gobierno Alejandro Lerroux con displicencia: «Voy a contestar brevemente al requerimiento del señor Pemán, que empieza con retórica de púlpito y termina con discurso de garaje».

Con la muerte violenta de José Calvo Sotelo, Pemán y Sainz Rodríguez se retiraron del Parlamento: «España tiene desde ayer un mártir [...] De esto no hay nada que decir. ¡Hay mucho que hacer! ¡Y por Dios y por Santiago que se hará!» escribía Pemán y Sainz Rodríguez declaraba en sus memorias: «...una retirada del Parlamento no tiene sentido si no es para luchar contra el régimen que obliga a tomar esta actitud. Yo fui uno de los muchos que pensó que el final de la República habría de ser un golpe de fuerza, y me sumé a los grupos heterogéneos de las diversas procedencias, que se dedicaban a conspirar»⁸. Pemán, según relataban sus seguidores durante la contienda, se convirtió en el poeta alférez, que sentía, cantaba, vivía la epopeya nacional y la comentaba desde Radio Jerez⁹. En la antología de Jorge Villen, editada en 1939, aparece Pemán como poeta del imperio¹⁰. Recorría los pueblos conquistados y acompañaba al general Queipo de Llano como orador en sus desplazamientos por Andalucía. El 23 de octubre de 1936 lo eligió Franco para que anunciara con solemnidad la conquista de Madrid que veían inmediata Franco, el coronel Eduardo Losas Camaña, Pemán y Joaquín Ríos Capapé. Varios diarios españoles y americanos publicaron tres artículos de Pemán describiendo la entrada en Madrid¹¹.

Simpatizaba con la monarquía alfonsina, pero su vida religiosa lo acercaba a los carlistas llegando a publicar un cierto romancero tradicionalista ilustrado por Carlos Sainz de Tejada en 1940. Participaba en

⁸ Cf. Sainz Rodríguez, Pedro (1978): *Testimonio y Recuerdos*, Barcelona, Planeta, 242.

⁹ Una de sus obras, escrita en 1937, se titulaba *¡Atención, atención! Arengas, discursos y Crónicas de Guerra*, Cádiz, Est. Cerón.

¹⁰ Villen, Jorge (1939): *Antología poética del Alzamiento 1936-1939*, Cádiz, Est. Cerón y Librería Cervantes.

¹¹ Terminada la guerra en 1939, se publican estos artículos en un folleto con el título *De la entrada en Madrid: historia de tres días*.

el cancionero de guerra donde fundían sus versos en entusiasta alación Ricardo León, Eduardo Marquina, Fernández Ardavín, Emilio Carrere, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Manuel Machado, Felipe Sassone, Agustín de Foxá, José María Alfaro, Manuel de Góngora, Gerardo Diego, José del Río Sainz y Tomás Borrás entre otros. En el Hotel Norte y Londres de Burgos se reunía con Eugenio D’Ors y otros famosos escritores que informaban sobre la contienda. Allí cambiaba impresiones con Sainz Rodríguez sobre los trabajos de la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado, en la que Pemán ocupaba la presidencia.

En los años posteriores de guerra y posguerra continuó sus trabajos, relacionados con la educación y la enseñanza, en colaboración cercana con Sainz Rodríguez, pero de esta época no hemos encontrado correspondencia, quizá porque la comunicación era verbal o porque el primer ministro de Educación Nacional del gobierno de Franco se había apartado de sus funciones y Pemán continuaba como poeta del régimen en el “senado de la cultura nacional” ideado por Eugenio D’Ors. Convendría investigar la relación entre Sainz Rodríguez y Pemán como conferenciante en el Ateneo de Santander en 1933, y los acuerdos con Eugenio d’Ors para la creación del Instituto de España, pero este tema no aparece en la correspondencia de ambos.

José María Pemán fue elegido académico de la Lengua el 26 de marzo de 1936 y sin haber leído el discurso de recepción como miembro numerario: Franco lo designó director accidental por el artículo 9º del decreto¹² por la ausencia del legítimo director Menéndez Pidal. Fue

¹² Este expresa lo siguiente: *Artículo 9.* —La Academia, para paliar los efectos que pueda a propuesta de la Junta de Gobierno, convocar tantas plazas como sean las que por aquella razón se consideren inactivas. Tendrán este carácter las ocupadas por Académicos que lleven dos años consecutivos sin asistir a un mínimo de doce sesiones por año. Los Académicos nombrados conforme a tal previsión, que no podrán ser más de dos cada año, no sustituirán a ningún numerario, ya que éste continuará en posesión de todos sus imprescriptibles derechos. Pero serán Académicos a todos los efectos, leerán su discurso conforme a lo previsto por las normas académicas y quedarán

en diciembre de 1939 cuando leyó su discurso *Del sentido civil y su expresión en la poesía española* en una solemne sesión presidida por Franco con la presencia de nueve ministros, diecinueve embajadores, el conde de Romanones, el obispo de Madrid Leopoldo Eijo Garay y numeroso público que ocupaba la sala. Le respondió el P. Llorenç Riber i Campins, refugiado en Mallorca durante la guerra y profesor de Religión y Moral en el Instituto Ramón Llull de Palma sin el visto bueno de su obispo. Sainz Rodríguez, elegido académico de la Real Academia Española durante la guerra, no leyó su discurso («La siembra mística del Cardenal Cisneros y las reformas de la Iglesia») hasta el día 10 de junio de 1979 y fue el cardenal Tarancón quien respondió al mismo.

La correspondencia de José María Pemán con Pedro Sainz Rodríguez, que se ofrece a continuación, abarca desde junio de 1932 a diciembre de 1937. Estas cartas están reproducidas literalmente y muestran una verdadera amistad entre ellos. Decía Sainz Rodríguez después de elogiarlo como escritor, poeta y dramaturgo: «Todo esto vale mucho, pero lo que más aprecio yo en Pemán es su calidad humana, pues pocos hombres tan buenos, tan leales y tan caballeros como él he encontrado en mi vida».

[1]

Isabel la Católica, 10

Cádiz

1 de junio de ¿1932?

Sr. Don Pedro Sainz Rodríguez

Mi querido amigo: Trato de enviar a la imprenta de Galo Saez las últimas pruebas corregidas de mi libro. Yo ruego a Vd. Encarecidamente que haga que en la próxima semana quede en la calle el libro. Ya sabe Vd. Que quería haberlo sacado en febrero (i) y se nos ha colado junio, que no es ya buen tiempo.

Como recordará, en cuanto salga el libro, deseo me envíen, para la propaganda que yo puedo hacer, cien ejemplares, facturación, dárme los Vds. y

adsritos automáticamente a un sillón por orden de ingreso, a medida que se vayan produciendo vacantes.

abonándolos yo en la forma que deseen. Espero, pues, esos ejemplares para la próxima semana ¿verdad?

Disponga siempre de su afmo. amigo q. e. s. m.

José M^a Pemán

[2]

Telefonema

Compañía Telefónica Nacional de España

29 de junio 1932

Felicidades y abrazo. Pemán 1499.

Conviene a Vd. dirigir su contestación al número del teléfono si figura debajo de la firma.

[3]

Isabel la Católica, 10

Cádiz

31 de julio de 1932

Sr. Don Pedro Sainz Rodríguez

Madrid

Querido Pedro: Por haber estado enfermo en casa unos días no le he escrito antes como pensé hacerlo para adherirme a su puntapié a Pérez Madrigal y enviarle con motivo de este episodio un fuerte abrazo.

Para ir arreglando los planes y que no nos encontremos después con dificultades, le agradecería mucho me dijeran con tiempo si la conferencia mía en Santander sobre Menéndez y Pelayo, de la que me hablaron en el Palace, podría ser para los primeros días de septiembre, mientras más entrada la primera quincena, mejor; pero caso de no haber otro remedio por lo menos en los primeros días: pues creo no me sería posible dar la conferencia en agosto mismo, porque tengo otros compromisos por el Norte para mediados de septiembre, que puedo acoplarlos bien con mi conferencia en Santander siendo en esas fechas y no en agosto, porque este segundo caso me obligaría a una ausencia demasiado prolongada.

No deje Vd. de contestarme en cuanto pueda para hacer yo mis planes de viaje, y poder contestar a otras peticiones que tengo, acoplando las fechas a las que Vd. me den como definitivas.

Suyo afmo. buen amigo que lo abraza

José M^a Pemán

[4]

Isabel la Católica, 10
Cádiz

16 de diciembre de 1932
Sr. Don Pedro Sainz Rodríguez
Madrid

Mi querido amigo: Acabo de recibir su carta del 12 y hoy mismo apoyándola con un máximo interés y recalcándole bien la especialidad del caso, traslado la petición a mi cuñado, Perico Domecq. Descuide Vd. que por mí no queda y que obtendremos la plaza, si llegamos a tiempo; y digo si llegamos a tiempo, porque sé los compromisos que la Casa Domecq suele tener para cada vacante aún antes de producirse.

Salude en mi nombre a López Bisbal a quien recuerdo con mucha gratitud por sus innumerables atenciones en esa y dígame cuanto siento lo que le ocurre.

Y también sentí mucho no verlo en Madrid en mi breve estancia ahí con motivo del suspendido mitin de A. P. pero pronto he de volver por ahí para hablar en el curso de conferencias de los tradicionalistas.

La dirección de Diego Zuleta es: Deportado. Villa Cisneros. Río de Oro. (Sahara Español) La carta que conviene vaya escrita en papel fino de poco peso debe de incluirse dentro de otro sobre dirigido a: Compañía General Aerepostal. Paseo de los Mártires 16. Alicante.

La novela a que Vd. se refiere la tengo ya más que mediada y si, como me propongo, me dejan descansar este mes de viajes y discursos, para enero espero poderla sacar, pues una de sus condiciones tiene que ser la actualidad. Ya cambiaré impresiones con Vd. sobre esto, pues creo deberíamos lanzar este libro un poco a la Americana, con edición abundante y propaganda estridente.

Dígame si leyó en “Ellas” mi Salmo a los muertos del 10 de Agosto, que se publicó el día de Difuntos, para sino buscarle un número para su biblioteca de reacción.

Un abrazo de su buen amigo

José M^a Pemán

[5]

Isabel la Católica, 10
 Cádiz
 Cádiz a 29 de diciembre de 1932
 Sr. Don Pedro Sainz Rodríguez
 Madrid

Mi querido amigo: Recibo una carta del Ateneo de Santander invitándome a dar una conferencia durante el curso que piensa celebrar de febrero a mayo con motivo del Centenario de José M^a Pereda. Como no conozco el carácter que pueda tener este Ateneo, antes de decidirme a dar una contestación, quisiera saber lo que Vd. me aconseja sobre si son amigos suyos y si merece la pena desplazarse desde aquí a Santander exclusivamente para eso.

Mucho le agradeceré su respuesta y ya sabe es suyo affmo. buen amigo

José M^a Pemán

[6]

Acción Española
 Glorieta de San Bernardo, 2, 1^o izqda. Revista.
 Teléfono 41406 Madrid

Madrid, 26 de febrero de 1934
 Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez
 Catedrático de la Universidad Central
 Madrid

Mi querido amigo: Me complazco en manifestarle que en la Junta General de *Acción Española*, celebrada el día 15 del corriente fue Vd. nombrado Vicepresidente 3^o.

El próximo miércoles día 28, a las ocho y media de la noche, se reunirá por primera vez la Junta directiva en el domicilio de la *Revista*, encareciéndole puntual asistencia.

Con este motivo me es muy grato ofrecerme de Vd., affmo. amigo q. e. s. m.
 El Presidente.

José M^a Pemán

[7]

El Presidente de Acción Española. (Sociedad cultural)
B. L. M.

a Don Pedro Sainz Rodríguez, Vicepresidente 3º de la misma, y tiene el gusto de manifestarle que mañana sábado, a las 7 y ½ de la tarde, dará su anunciada conferencia sobre el tema “Historia del Liberalismo”, Don Ramiro de Maeztu.

José María Pemán

Aprovecha gustoso esta ocasión para reiterarle la expresión de sus sentimientos de consideración y afecto.

Madrid, 25 de mayo de 1934

[8]

Acción Española
Plaza de las Cortes, 9, pral. drcha.
(Sociedad Cultural)
Teléfono 21609
Madrid

Madrid, 3 de octubre de 1934.

Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Mi querido amigo: Mañana jueves, a las tres y media de la tarde se reunirá la Junta directiva de *Acción Española*. Por ser la primera Junta del presente curso y haber de aprobarse en ella el plan de acción a desarrollar durante el mismo, le agradecería muchísimo su asistencia.

Hemos fijado la hora de la Junta a las tres y media para que los directivos que sean diputados puedan concurrir al Parlamento en el caso de que el jueves haya sesión.

En espera de tener el gusto de saludarle, se despide de Vd. su affmo. amigo q. e. s. m.

J. M^a Pemán

[9]

[Escudo de la II República Española]
El diputado a cortes por Cádiz

Madrid, 8 de noviembre de 1934
Sr. D. Pedro Sainz Rodríguez

Mi querido amigo: Al regresar a Madrid encuentro tu carta de 16 del pasado en que me expresas los deseos de unos amigos tuyos de que mi obra *Cuando las Cortes de Cádiz...* sea representada en Bilbao en el Teatro Arriaga. Ya me he interesado en este sentido, porque así me lo pidieron anteriormente por conducto del Marqués de la Eliseda, y ten la seguridad de que, por mi parte, haré cuanto de mí dependa.

Un abrazo de tu buen amigo

J. M^a Pemán

[10]

El Presidente de Acción Española
(Sociedad cultural).
B. L. M.

a don Pedro Sainz Rodríguez y le quedaría muy agradecido si nos honrase con su asistencia a las conferencias que mañana sábado y el martes, día 7, a las siete y media de la tarde, pronunciarán en esta Sociedad respectivamente, el Catedrático de la Universidad de Granada don Alfonso García Valdecasas y el R. P. Pérez del Pulgar.

José María Pemán

Aprovecha gustoso esta ocasión para reiterarle la expresión de sus sentimientos de consideración y afecto.

Madrid, 3 de enero de 1936

[11]

[Escudo almenado de la República]

Junta técnica del estado

Comisión de cultura y enseñanza

Presidencia

Cádiz a 23 de diciembre de 1937

II Año Triunfal.

Sr. Don Pedro Sainz Rodríguez

San Sebastián

Querido Pedro: Te pongo estas letras para que no creas que dejé de atender por comodidad o capricho tu indicación de ir enseguida a Burgos.

Como después de separarnos me llegó por la prensa la noticia de la reunión preparatoria citada para el día 27 en Burgos, me pareció que esta sí era la fecha indispensable en que yo debía estar ahí, así lo consulté por teléfono a Serrano Suñer, el cual trasladó la consulta a Amezúa y d'Ors de quienes recibí telegramas coincidiendo en que lo importante era estar en la reunión del 27.

En vista de ello suspendí el viaje y decidí salir para estar el 26 en Burgos a fin de la víspera de la reunión tener un cambio de impresiones con Vds. Para que me imponga de los trabajos de lo que hayan actuado y de lo que haya de hacerse en la reunión del día siguiente.

Hasta pronto, pues, con un fuerte abrazo

José M^a Pemán

[12]

[Escudo de Burgos] [Sin fecha]

Hotel norte y Londres

Teléfono 2117

Burgos

Querido Pedro: Voy de paso para el sur y no he logrado verte. Jordana me dijo el otro día que hiciera por verte, pues quería que estuvieras lo más en contacto con él y la Junta Técnica, para lo que vayas haciendo en tu Delegación de Cultura de F. E. T. Creo lo mejor vayas a ver al general, diciéndole que yo te he visto y cambies con él impresiones, pues le agradecerá.

Abrazos.

J. M^a Pemán

José María Pemán y Sainz Rodríguez trabajaron juntos por la cultura española tanto en la paz como en la guerra, organizaron en 1937 con Eugenio Montes un homenaje a Menéndez Pelayo con motivo del 25 aniversario de la muerte del polígrafo santanderino, contaron con fieles colaboradores como Romualdo de Toledo, Juan Zaragüeta, Fray Justo Pérez de Urbel y José Pemartín entre otros para crear el ministerio de Educación Nacional. Sainz Rodríguez nada más recibir el nombramiento de ministro de Educación envió desde Burgos, el 10 de febrero de 1938, la siguiente carta al Excmo. Sr. don José María Pemán:

Mi querido Pemán:

Al constituir definitivamente el Ministerio de Educación Nacional, quiero enviarte un abrazo y el testimonio explícito de que no me olvido de que tú has sido el más consecuente y eficaz propugnador de mi elevación a este cargo.

Nosotros no podemos hablarnos como políticos de viejo estilo: tú eres un poeta que amas y sirves a España y has creído prestarle un servicio trabajando por mi nombramiento.

Ya ves quienes firmamos esta carta: los de siempre, tus mejores amigos, los que hemos compartido contigo los días de lucha, de dolor y de triunfo; los que pensamos y sentimos como tú y aquí estamos procurando sacar triunfantes de entre el balduque y la prosa administrativa, el espíritu y la cultura que nutren y vivifican tus versos.

Compadécenos un poco, aunque nos consolamos pensando en que ipso facto hay en España un Ministerio de Cultura que merece la estimación intelectual de un poeta auténtico.

Un abrazo efusivo de tus amigos

Pedro Sainz Rodríguez y otros

La actividad intelectual y la amistad de ambos en pro de la cultura española no cesó como veremos a través del epistolario de José María Pemán, más denso en fechas posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1981): «Homenaje a Pemán», *ABC* (20-VI), s.p.
- ACEDO CASTILLA, José Francisco (1998): «José María Pemán y la España de su tiempo», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 26: 97-122.
- ___ (1997): «Pemán, tradicionalista», *Razón española: Revista bimestral de pensamiento*, 86: 261-286.
- ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo (1997): «J. M. Pemán regionalisme i centralisme en un intel·lectual d'acció española», *L'Avenc: Revista de història i cultura*, 217: 20-25.
- ___ (1996): «José María Pemán: pensamiento y trayectoria de un monárquico: (1897-1941)», Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.
- ___ (1990): *José María Pemán: un contrarrevolucionario en la crisis española del siglo XX*, tesis doctoral.
- ___ Pemán y Pemartín, José María (en línea): Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Español*.
- ___ (1999) y TUSELL, Javier: *Pemán. Un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia*, Madrid, Planeta.
- ÁLVAREZ REY, Leandro (1987): «Sevilla durante la Dictadura de Primo de Rivera», *La Unión Patriótica sevillana 1923-1930*, Sevilla, Publicaciones Excma. Diputación de Sevilla.
- ANSON, Luis María (1994): *Don Juan*, Barcelona, Plaza & Janés.
- ASTORGA, Antonio (2010): «A Pemán no le dieron el Nobel por prejuicios del franquismo», *ABC* (18-XI), s.p.
- BORBÓN, Juan de (1935): «Carta de don Juan de Borbón a José María Pemán, fechada en Roma el 11 de octubre de 1935», *Acción Española*: 80.
- EGUILAR GALARZA, Mercedes (2010): *Jose María Pemán y Pemartín, escritor «oceánico» y gran orador*, Madrid, Homo Legens.
- GUILLÉN, Jorge (1981): «Pemán visto por sus contemporáneos», *ABC* (20-VII), 10.
- PEMÁN, José María (1965): *Obras completas. Miscelánea*, Madrid, Escelicer.
- ___ (1953): *Obras completas. Miscelánea*, Madrid, Escelicer.
- ___ (1953): *Obras completas. Doctrina y oratoria*, Madrid, Escelicer.
- ___ (1953): *Obras completas. Teatro*, Madrid, Escelicer.
- ___ (1949): *Obras completas. Narraciones y ensayos*, Madrid, Escelicer.
- ___ (1948): *Obras completas. Novelas y cuentos*, Madrid, Escelicer.
- ___ (1947): *Obras completas. Poesía*, Madrid, Escelicer.

- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1988): *Semblanzas* (libro póstumo). (Espejo de España 135): 216 + apéndice documental.
- ___ (1981): *Un reinado en la sombra. La correspondencia privada entre Franco y don Juan de Borbón que aclara hechos decisivos de nuestra historia*, Barcelona, Planeta.
- ___ (1978): *Testimonio y Recuerdos*, Barcelona, Planeta.

AULA DE POESÍA RAFAEL MORALES

LA MIRADA PIADOSA DE RAFAEL MORALES

PEDRO A. GONZÁLEZ MORENO

LA DOBLE IMAGEN del poeta y el hombre constituyen, en Rafael Morales, un todo inseparable. Esa correspondencia entre lo vital y lo literario, o entre su poética y su personalidad, ya la subrayó Luis Jiménez Martos en el libro que, en homenaje al poeta talaverano, publicó en 1993 el Ayuntamiento de Pozuelo de Alarcón: «Lo que va con él, permanentemente, es el acento de humanidad que se nutre de estética, y el de la estética que se nutre de humanidad».

De un modo similar lo describía también Francisco Creis, en el mismo libro, cuando escribió que «Rafael Morales es un hombre bueno, sencillo, humilde, profundo en sus convicciones, amigo de todos, con un deje de cierta melancolía que le hace ser aún más fiel al humanismo de su propia obra. En una palabra, todo un caballero de la poesía».

Otro de los más certeros retratos del poeta lo dejó escrito José Hierro: «Con su gran humanidad física, con su gran humanidad espiritual, moro o judío bueno de Talavera, tiene un tremendo defecto: es, en el buen sentido de la palabra, bueno. Su magisterio, secreto, hubiera sido más constatable de haber utilizado, en su vida y en su obra, el desdén, la arrogancia. Pero prefiere pasar por la vida de puntillas, sin hacerse notar».

Y también José G. Manrique de Lara lo definía, en parecidos términos, en su obra *Poetas sociales españoles*: «Rafael Morales deja en la palabra una impregnación de bondad. Pondera lo sencillo sin apelar a otro me-

dio que no sea el de la propia sencillez, pero siempre en el seno de la belleza, cercano a una verdad contemplada con una cierta amargura».

Por otro lado, Rafael Morales ofreció, en sus *Reflexiones sobre mi poesía*, las pautas teóricas de su poética, que se encuentran, como hemos señalado, en perfecta correlación con su perfil humano. Así, destacaba el poeta que el sentimiento y la afectividad son componentes esenciales de su lírica: «Yo jamás me he propuesto escribir una poesía afectiva y, sin embargo, al leer mis poemas, se observa que la mayor parte de ellos, en su fondo, no son más que pura afectividad, es decir, un canto de amor a las cosas, a los animales y a la humanidad».

Resalta también Morales lo abarcador de su mirada lírica que le lleva a fijarse, sin ningún tipo de prejuicios estéticos, en todos los aspectos de la realidad. Según eso, la fealdad o la belleza de las cosas son valores relativos que existen sólo dentro del poema: «No concedo ningún privilegio a lo bello sobre lo feo en cuanto objeto de la poesía [...]. Por esa misma razón podemos encontrar en mi obra poética un poema a una bella mujer desnuda o a un cubo de basura». Ello le lleva a otra de las constantes de su poesía, que se reflejó de un modo especial en obras como *Los desterrados* o *Canción sobre el asfalto*: «La valoración temática de lo humilde, de lo sencillo, de lo derrotado, e incluso de lo ínfimo y de lo despreciado, que no eran precisamente los motivos cultivados por la poesía española en los años cuarenta».

Su actitud humanizadora consiste, pues, en el retorno a la afectividad y a la claridad poética, buscando conectar con un lector mayoritario que capte al mismo tiempo la emoción y la sugestión de la expresión lírica. Frente al esteticismo de Mallarmé, que «viene a objetivar lo humano», Rafael Morales prefiere «humanizar incluso lo objetivo». De ahí —concluye— «se podrá observar en mis versos cierta humanización de animales y cosas. En realidad, en toda mi poesía se refleja un afán muy patente de apartarla de lo lúdico, lo subconsciente, lo hermético, lo purista y lo objetivo, para llevarla a lo vital, lo consciente, lo claro, lo impuro y lo subjetivo». Esa óptica humanizadora se apreciará

ya desde su primer libro, *Los poemas del toro*, donde a través de la subjetividad proyecta sobre el toro su mirada compasiva; y se observará, años después, en su poema «Gato negro en el Paseo de la Delicias», incluido en *Prado de serpientes* (1982).

En *El corazón y la tierra* (1946), con temática de predominio amoroso, su voz se muestra más emotiva cuando traslada su afectividad a las cosas donde se ha instalado el vacío de la muerte. Así, el cadáver de un potro blanco o el esqueleto de una muchacha se convierten en realidades a las que intenta redimir evocando la belleza que alguna vez existió en ellas. Se trata de una actitud que obedece a la mirada misericordiosa del poeta y también, como señaló Claudio Rodríguez, a su sentido religioso de la vida, que «lleva consigo la afirmación de la piedad humana, de la misericordia...»

Los desterrados (1947), libro que reacciona contra el frío garcilasismo de la época, le sitúa en una línea decididamente rehumanizadora, al centrarse en el «dolor de ser hombre, es decir, dolor de ser destierro», a través de una galería de personajes, desvalidos, infelices y desamparados, proyectando siempre sobre ellos su mirada solidaria y compasiva. Una actitud redentora que mantendrá también en *Canción sobre el asfalto* (1954), donde además de fijarse en seres humildes como los traperos o los barrenderos, se centra en el mundo de los objetos cotidianos, por antiestéticos que resulten («Cántico doloroso al cubo de la basura» o «Cancioncilla de amor a mis zapatos», por ejemplo), pero impregnándolos de ternura, transmitiendo «el dolor de lo mínimo, de lo leve y lo viejo».

La máscara y los dientes (1962) y *La rueda y el viento* (1971) son un descenso al infierno de la jungla urbana, una incursión en el *liródrama*, género propio con fondo narrativo que pretende ser símbolo del hombre contemporáneo, en un mundo hostil e inmisericorde convertido en ámbito pesadillesco, un mundo con sus «virtudes, angustias, dolores y fracasos, y sobre todo con nuestra lamentable falta de amor y de confraternidad».

En sus tres últimos libros, *Prado de serpientes* (1982), *Entre tantos adioses* (1993) y *Poemas de la luz y la palabra* (1997) se repliega hacia un mundo interior intimista, hacia su infancia y su adolescencia talaveranas, para adentrarse en el nostálgico mundo de la emoción y la memoria, consciente de que el recuerdo y la palabra constituyen el único botín que, al final, puede salvarse del naufragio de la vida. De ahí que su paisano Joaquín Benito de Lucas lo definiera como «un niño grande que quiere recobrar su infancia y la memoria de sus padres».

A Rafael Morales lo conocí primero por los libros de Bachillerato, en los que me aprendí de memoria algunos de sus sonetos táuricos. Luego, aunque no llegó a ser profesor mío, lo vi con su corpachón de niño grande por los pasillos de la facultad, quizá un poco aislado del mundo, o protegiéndose de él, tras los gruesos cristales de sus gafas. Después tuve la suerte de compartir con él algunos ratos en Talavera o en las tertulias del Café Gijón, y en 1993 coordiné el homenaje de Pozuelo de Alarcón, donde además se reeditó una edición facsímil de *Los poemas del toro*, conmemorando los 50 años de su aparición en la colección Adonais. Y siempre encontré en él esa cualidad de hombre cordial y cercano, con su aire un poco tristón, como el de un pescador del Tajo que volviera a su casa sin haber llenado sus redes.

Poeta de cuerpo entero, palabra grande y alma buena, que tendió siempre su mano solidaria hacia las cosas sencillas y hacia las víctimas del desamparo. Veinticinco años después de su muerte, en este año de su centenario su mirada misericordiosa continúa impregnando las cosas con un halo de humanidad. Y su voz compasiva aún sigue siendo la voz de todos los desheredados del mundo.

LIBROS

Alcalá Galán, Mercedes. «*Con esta carga nacemos las mujeres*». *Discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes*. Biblioteca Áurea Hispánica, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2022, 366 pp.

M.^a ÁNGELES VARELA OLEA

Universidad San Pablo-CEU

anvar.ihum@ceu.es

ORCID ID: 0000-0002-2431-5854

EL PRESENTE VOLUMEN vuelve sobre uno de los aspectos que más interés suscitan entre los especialistas en Cervantes. Como antecedente remoto cabe citar el ya centenario *Mujeres del Quijote* (1916) de Concha Espina, escrito por encargo de Francisco Rodríguez Marín, sin abandonar el tono sencillo y la visión didáctica que corresponden a un acercamiento pionero al tema. A juicio de Concha Espina, la delicada sensibilidad de Cervantes, «sus ideas platónicas, su espíritu cristiano y caballeresco, fueron parte a crear una de las más variadas ginecografías del arte español, tan rico en imágenes y caracteres femeninos». Un siglo después se da por superada la ingenuidad de aquella primera aproximación para optar hacia los contemporáneos estudios de género, como hace el volumen de Mercedes Alcalá Galán, actual presidenta de la Cervantes Society of America.

Las palabras de Teresa Panza con que encabeza el volumen la autora nos sitúan en otra perspectiva: la de la carga que las mujeres padecen «de estar obedientes a sus maridos, aunque sean unos porros», según continúa el texto cervantino. El objetivo del volumen es «explorar una historia que no ha sido apenas contada: la de cómo las mujeres vivieron la experiencia de habitar sus propios cuerpos en una época fuertemente normativa con respecto al sujeto femenino», puesto que, a su juicio, en gran parte, la mujer era definida «en relación con su cuerpo». Así pues, la autora indaga en el cuerpo de los personajes femeninos

que selecciona a partir de esa idea de una jerarquía de poder y una obligatoriedad de sumisión. La sociedad de la España de Cervantes se considera productora de un discurso capaz de conjurar poderes y peligros manteniendo bajo dominio todo acontecimiento aleatorio, como afirmaba el aquí citado Foucault en *El orden del discurso*. Siguiendo a este pensador, el cuerpo femenino se entiende como un espacio de lucha y poder cuya textualización literaria es la metáfora con que Cervantes expresa su visión personal.

Al comienzo del primer capítulo la autora se propone explorar cómo la literatura cervantina aborda la violación a partir del contexto legislativo y ejecutivo de la Edad Moderna. Para ello considera que «no cabe duda de que el arte del periodo proporciona un corpus de obras que muestran de manera inequívoca y coherente no solo un conjunto de actitudes hacia el sometimiento sexual de la mujer, sino también lo que podríamos llamar una ideología del dominio». Así, el capítulo «Estupro y violencia sexual en la era del absolutismo: del arte a la mirada de Cervantes» se basa en representaciones pictóricas renacentistas de la mitología para reconstruir el contexto cervantino. Varios cuadros sobre el tema recurrente de la violación de Lucrecia la llevan a reflexionar sobre la que sufre la madre de la protagonista de *La ilustre fregona*. Y si ambas violaciones le parecen un «calco», Costanza, la protagonista cervantina, le parece «un doble de su madre que encarna los valores de la mujer perfecta». Así también, el cuadro de Rubens, *Susana y los viejos* se reproduce para acompañar las reflexiones de la autora respecto a la sexualización de Dorotea en el capítulo 28 de la primera parte del *Quijote* y para describir como paradigma de la época la relación entre la alta cultura y la violencia sexual. Como razón para que «la caza sexual» no sea tenida como incómoda moralmente, aduce que obedece a la deshumanización de las mujeres en aquella España que las consideraba sus presas.

El capítulo siguiente se centra en la reflexión sobre las fuentes en las piernas de la duquesa, de la segunda parte del *Quijote*, que le lleva a

describir la práctica médica entre las clases acomodadas del siglo XVI de hacer heridas con la finalidad terapéutica de liberar malos humores. A juicio de la autora, esta costumbre se pone en práctica basándose en la consideración de que la menstruación era una disfuncionalidad de la naturaleza femenina, según apuntan tratados de la época e interpreta en el de Huarte de San Juan. Las madres, la maternidad y su representación literaria merecen otro apartado, y son asuntos que ve entroncados en las consideraciones culturales sobre el cuerpo femenino, la reproducción y los tabúes sexuales fruto de las aprensiones sociales hacia su biología. Si bien, este asunto de las «trampas de la maternidad» es desarrollado más ampliamente en el capítulo que analiza el episodio de Feliciano de la Voz en el *Persiles* y en el capítulo dedicado al abandono infantil en la España de la temprana edad Moderna. En este penúltimo capítulo, además, se reflexiona sobre la lactancia y las connotaciones simbólicas, económicas, sociales y culturales, las amas de cría y las representaciones del seno femenino. En su lectura, el pecho concentra actitudes y significados, pues no le pertenecía a la mujer, «sino al hombre, a Dios, a la fantasía colectiva, al marido, al hijo, al médico, al sacerdote, al moralista, al artista, al poeta, al que mira, al rey y, en definitiva, a cualquiera menos a ella». Aunque esta parte de la fisonomía femenina ocupa su propio capítulo en el volumen, el último, centrado en el de la protagonista de *La señora Cornelia*.

El volumen es, en suma, una lectura de varios personajes de Cervantes en consonancia con las corrientes literarias e ideológicas actuales, bellamente ilustrado con numerosas reproducciones pictóricas que sirven de base a su autora para deducir actitudes sociales y culturales de represión y relaciones de poder en que las mujeres son víctimas de la tiranía de la belleza en su dimensión meramente corporal.

Eulalia Galvarriato. *Cinco sombras*, edición de Luca Cerullo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2021, 206 pp.

MAŠA KMET

Universidad Complutense de Madrid

mkmet@ucm.es

ORCID ID: 0000-0002-7483-7255

EL PRESENTE LIBRO fue publicado en la colección «El Arte de la Crítica» de la Fundación Universitaria Española, con edición de Luca Cerullo. Esta *ópera prima* de Eulalia Galvarriato fue finalista del Premio Nadal de 1946 y fue publicada por primera vez en 1947. Tras largos años de silencio, Galvarriato ha despertado interés de nuevo como una importante escritora española del primer franquismo.

Cerullo se dedica al estudio de la novela femenina de posguerra, en el marco del cual ha realizado varias investigaciones, las más recientes dedicadas a la novelista en cuestión. El editor acompaña esta reedición más que necesaria de *Cinco sombras* con una valiosa introducción en la que acerca al lector la autora y el contexto en el que nació su primera obra.

El estudio comienza con una breve biografía de Galvarriato, que para muchos sigue siendo una escritora desconocida. A continuación, el investigador se centra en la novela, destacando primero algunas características principales de esta obra singular, como los personajes auténticos, la técnica cinematográfica y su estructura peculiar.

Cerullo dedica un apartado a la recepción crítica y presenta las opiniones de algunas importantes figuras contemporáneas de Galvarriato, entre ellas Vicente Aleixandre, Joaquín de Entrambasaguas, Melchor Fernández Almagro y Carmen Martín Gaité. Destacan aquí las comparaciones que estos hicieron entre *Cinco sombras* y *Nada*, de Carmen Laforet, o *La tormenta*, de Virginia Woolf. Además, es de interés lo que

el investigador apunta acerca del matrimonio igualitario entre la escritora salamantina y Dámaso Alonso.

El resto de la introducción se centra en los diversos aspectos de la novela. En primer lugar, habla sobre el predominio del espacio interior en *Cinco sombras* y el motivo de encierro que predomina en ella.

A continuación, el autor explora el tiempo en la obra, centrándose en el ritmo y la duración de las dos narraciones entrelazadas. A esto, Cerullo añade un estudio del silencio, el motivo por excelencia de la novela. Se detiene en varios tipos de silencio y su carga simbólica, que vienen apoyados por ejemplos.

El estudio concluye con la breve mención de otra narrativa de Galvarriato, en la que la autora ya había explorado algunos temas que aparecen en *Cinco sombras* y que le sirvieron como modelos para la novela. Cerullo ofrece, además, una muy útil bibliografía que invita a una indagación más profunda sobre Eulalia Galvarriato y una de las obras más peculiares de la literatura femenina del siglo XX español.

AA.VV. *Galdós. Cien años de actualidad*, edición de M.^a Ángeles Varela Olea, Berlín, Peter Lang, 2021, 296 pp.

MARÍA DEL MAR VELASCO GONZÁLEZ

Universidad San Pablo-CEU

mvelasco@ceu.es

ORCID ID: 0000-0002-1742-565X

EL AÑO 2020, centenario de la muerte de Benito Pérez Galdós, supuso solo un adelanto de los muchos libros, artículos y números especiales de revistas que en 2021 todavía siguieron dedicándose a la investigación de su ingente obra literaria. El presente volumen, editado por la profesora M.^a Ángeles Varela, una de las voces más expertas del panorama académico español en la obra del escritor canario, es uno de los que aparecieron para celebrar ese siglo entero de investigaciones sobre Galdós, sumando a la ya muy nutrida bibliografía, dieciséis notables estudios y un prólogo. Dice en este último su editora que, a la muerte de Galdós, Enrique Díez-Canedo sintetizó el espíritu de las obras del escritor canario como una tarea que desborda el mero interés literario para presentarnos «los orígenes de la España futura». El lector atento de Galdós reconoce lo acertado de esta afirmación en que se admite lo mucho de presagio que había en sus novelas y obras dramáticas y que hace de su obra una reflexión que se proyecta también sobre la actualidad.

La presidenta de la Asociación Internacional de Galdosistas, Noël Valis, inicia el primero de los seis apartados en los que se articula el volumen, dedicado a «El tiempo presente en la obra de Galdós». En su aportación, «El galdosismo hoy», la catedrática de la Universidad de Yale, repasa las importantes aportaciones que la investigación norteamericana ha hecho partiendo del ya centenario panegírico de Hayward Keniston «Galdós, Interpreter of Life» en la velada que se celebró el 13

de abril de 1920 en la Universidad de Columbia: «Galdós belongs to those who conceive life in terms of the emotions», pronunció en aquella ocasión, abriendo su interpretación a un pluralismo que no siempre se ha contemplado en su centenario. La crítica galdosiana ha vivido la evolución de corrientes interpretativas sin dejar de interesar; y así, la Nueva Crítica, los estudios narratológicos, el deconstruccionismo y el posmodernismo, los estudios culturales y los interdisciplinarios, han ido progresivamente renovando su mirada sobre una obra que, como nos invita Valis, debe encontrar hoy un nuevo lenguaje capaz de hablar sobre la deslumbrante creación de Benito Pérez Galdós. Así es, entre otras cosas por lo que Yolanda Arencibia, subraya en su contribución a este volumen: Galdós nos invita a la superación de las situaciones adversas, con ese «eterno humano» de la resiliencia. Basándose en novelas como *El doctor Centeno* y en el testimonio de su propia vida, la última gran biografía del escritor recoge los testimonios verbales y vitales de quien salió fortalecido de los numerosos embates que tuvo la octogenaria vida del escritor. El último de los capítulos dedicados a la actualidad galdosiana lo cierra la propia editora, que se detiene a reconstruir un desconocido momento de la biografía del escritor canario, quien estando en Madrid como estudiante reflejó en sus crónicas periodísticas la llegada a España de una pandemia en que se anticiparon los temores, las imprudencias, las dudas, los consejos y recetas para evitar el contagio o para prevenir la enfermedad de origen asiático. Pero, además, M.^a Ángeles Varela traza un retrato de la relación del escritor con católicos y neocatólicos, temprana muestra de su religiosidad, por un lado, y de su horror ante cualquier fanatismo. A través de aquellas crónicas en *La Nación* y del «texto olvidado» al que alude la autora, se nos dan claves para interpretar desde la moderación muchas de las obras más conocidas del escritor, como *Doña Perfecta*, *Electra*, *Ángel Guerra* o *Santa Juana de Castilla*.

Bajo el epígrafe dedicado a las «Novedades en el estudio de las colaboraciones periodísticas de Galdós» destacan las aportaciones de cono-

cidas especialistas en el escritor canario como Pilar García Pinacho, Carmen Menéndez Onrubia e Isabel Román. Incluso se reproduce el desconocido relato breve que Galdós escribió con motivo de los terremotos de Granada y Málaga a finales de 1884. Un número extraordinario del diario madrileño *El Día* invitó a numerosos intelectuales a colaborar con fines benéficos, motivo por el que el escritor publicó «La hija mimada», relato alegórico en que se refiere la virtud preferida por el Padre: la Caridad. Por su parte, la reciente editora de la recopilación de artículos galdosianos para *La Prensa* de Buenos Aires da interesantes pistas a los investigadores sobre cómo orientar futuros trabajos que aborden, temas, formas o concomitancias de estos textos con el resto de sus obras.

El tercer apartado del volumen se centra en las técnicas galdosianas e incluye los trabajos de Francisco Estévez, sobre écfrasis en tres momentos pictóricos de sus obras, el de Donatella Siviero, sobre la narración de la violencia en *Doña Perfecta*, y el de Assunta Claudia Scotto di Carlo, que reflexiona sobre el recurso galdosiano de los personajes recurrentes en *Fortunata y Jacinta*.

Por su parte, Antonio Arroyo y Margalida M. Socías Colomar retratan la relación del escritor canario con contemporáneos como Narcís Oller y Emilia Pardo Bazán. En el primer caso, queda mostrada la influencia del patrón literario galdosiano en *La febre d'Or*. Y en el segundo, la autora se aproxima al ideal femenino de Galdós a través de *Lo prohibido* para compararlo con el reflejado en las *Memorias de un solterón* de la autora gallega.

Conforme a los nuevos intereses de la crítica, el penúltimo apartado del volumen dedica tres capítulos al Galdós «dramaturgo y su permanencia en los escenarios», una mirada a la herencia del escritor: a la recibida de los románticos y a la que deja en las tablas del siglo XX. Así, José Luis González Subías aborda «La tradición romántica en la obra dramática de Benito Pérez Galdós», en tanto que Ana Isabel Ballesteros se dedica a la recepción que en 1969 tuvo la versión de *Fortunata y*

Jacinta realizada por Ricardo López Aranda, y Gema Cano Jiménez revisa la acogida de *Misericordia* en la versión de Alfredo Mañas (1972).

Otros tres interesantes y novedosos trabajos conforman el último apartado del volumen: «La lectura internacional de Galdós». En él, Lieve Behiels presenta interesantes datos sobre la acogida del escritor en la prensa neerlandesa, especialmente interesantes en lo relativo a las frustradas expectativas ocasionadas con motivo del estreno de *Electra* en esas tierras, que nos llevan a plantear cuánto hubo en España de éxito gracias al tipo de propaganda que aquí se hizo de la obra, aprovechando circunstancias y hechos históricos ajenos a otras latitudes. Elena de Paz aporta una desconocida traducción al italiano de *La familia de León Roch*, que plantea uno de los problemas habituales para quienes hacen historia de la traducción, pues el catálogo de estas está siempre sin terminar y no nos da imagen exacta del conocimiento y número de lectores internacionales de figuras de la talla como Galdós. Y para cerrar el apartado y volumen, María Isabel García Bolta da visibilidad y rescata del olvido la ingente tarea de las numerosas traductoras que contribuyeron a la internacionalización de su obra. Así, aporta datos sobre María Watson, traductora al ruso de *Doña Perfecta*, y sobre Clara Bell, traductora al inglés de *Gloria*, pero también se ocupa de Helen W. Lester, Mary Jane Serrano, Minna Carolina Smith, Elizabeth Wallace, Maria Anna Suzanna Elizabeth Sara de Goeje, Juliana Emilie Reichel, Irma Ríos, Erika Charlotta Augusta Hagberg, Johanne Allen o Marguerite Gascard, responsables de verter las obras galdosianas al neerlandés, alemán, italiano, sueco, danés y francés.

El volumen no solo aporta textos inéditos u olvidados del escritor canario, sino que tiene el enorme potencial de ser sugerente, de invitar a los investigadores jóvenes a acercarse al genio de la literatura española contemporánea que más atractivos ha cosechado en los últimos cien años, y lo hace, además, dando pistas sobre nuevos caminos para su investigación.

Cristóbal de Monroy y Silva. *El caballero dama*, estudio, edición crítica y notas de Paolo Pintacuda, Córdoba, Editorial Almuzara, 2018, 240 pp.

IVÁN GÓMEZ CABALLERO
Universidad de Castilla-La Mancha
ivangomezcaballero29@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8792-1088

EL PRESENTE LIBRO es una edición crítica y anotada, acompañada de un estudio, del dramaturgo valenciano Cristóbal Monroy y Silva, llevada, a su vez, a cabo por el catedrático italiano Paolo Pintacuda. El estudio se estructura en ocho puntos: «Cristóbal de Monroy y Silva, autor de *El caballero dama*» (13-17), «*El caballero dama*: argumento» (18-22), «Fuentes, modelos, analogías» (23-43), «Motivos dramáticos» (44-61), «Lengua, estilo y versificación» (62-72), «Estudio ecdótico» (73-110), «Acerca de esta edición» (111-114) y «Bibliografía» (115-120).

El primer punto, «Cristóbal de Monroy y Silva, autor de *El caballero dama*» (13-17), es una contextualización del dramaturgo en su cotaneidad y un estado de la cuestión respecto a su bibliografía. No existe ninguna fecha, no obstante, sobre la representación y figura de la comedia, sobre la que el editor tampoco arroja datos concluyentes. El segundo capítulo, «*El caballero dama*: argumento» (18-22), es una síntesis del mismo, desgranado en las diferentes jornadas.

En el capítulo «Fuentes, modelos, analogías» (23-43), Paolo Pintacuda realiza un análisis intertextual de la comedia para aproximarse a las obras a las que Monroy pudo tener acceso y, de esta forma, componer esta comedia. Además, establece relaciones intertextuales con el *Epítome de la historia de Troya* del mismo autor y con las comedias *El Aquiles* y *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina. Asimismo, existen ciertas concomitancias lingüísticas y literarias, según Pintacuda, con algunas

comedias de Pedro Calderón de la Barca, como *El monstruo de los jardines* y *La vida es sueño*.

En «Motivos dramáticos» (44-61), analiza *El caballero dama* como una comedia de enredo amoroso y también sus juegos de disfraces, los equívocos y las ambigüedades que estructuran y dan sentido a la obra de una forma original y cómica. Por otra parte, encontramos al final del mismo un estudio de los graciosos, Pulgón y Pistolete, y del rey Licomedes. Por otra parte, en «Lengua, estilo y versificación» (62-72), encontramos un análisis de los rasgos estilísticos y retóricos de los que se valió el dramaturgo para esta comedia mitológica. Predomina, como es lógico, en la versificación el romance, la redondilla, la silva y la décima. En el capítulo sexto, Pintacuda aporta un detallado, exhaustivo y enriquecedor marco ecdótico sobre la transmisión textual de la comedia, así como una descripción minuciosa de los testimonios conservados. Explica las ramas arquetípicas y subarquetípicas del *stemma codicum* y de un posible caso de *contaminatio* textual con gran solvencia.

En cambio, la segunda parte constituye la edición crítica de *El caballero dama*, desglosada en la comedia propiamente dicha y en el aparato crítico de variantes. Las notas a la comedia se encuentran en un capítulo diferente (219-234), y no a pie de página, como suele ser habitual en otras ediciones críticas.

Llegados a este punto, debemos agradecer a Paolo Pintacuda, quien, con sus virtudes y defectos, ha logrado el primer estudio crítico y ecdótico de *El caballero dama* del dramaturgo desconocido Cristóbal de Monroy y Silva. Estamos seguros de que el presente volumen puede, sin duda, iluminar a quienes se dediquen al estudio del teatro español de los Siglos de Oro, y, en concreto, a este autor.

Alaminos López, Eduardo. *Ramón y Pombo. Libros y tertulia (1915-1957)*. Col. Madrid 4, Sevilla, Ediciones Ulises, 2020, 344 pp.

PABLO ROJAS SÁNCHEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

pabrojas@talavera.uned.es

ORCID ID: 0000-0003-4880-780X

HACE UNOS AÑOS leí un chiste que, dada su naturaleza paradójica, llamó mi atención pues incitaba a la reflexión. Decía algo así como: «Robar ideas de una persona es plagio. Robar de varias es investigación». Lo cierto es que el tema del plagio, sobre todo en lo que tiene que ver con los trabajos académicos, tendentes a facilitar alguna titulación, ha estado en los últimos años en el centro del debate, especialmente todo lo relacionado con las tesis doctorales y su grado de originalidad. Pero todo ha sido una especie de moda que se ha desleído como un azucarillo y que apenas ha servido como circunstancial arma arrojada para alimentar la gresca política, sin entrar en mayores profundidades.

Sin embargo, para el lector común lo mismo que para el especializado, el grado de dependencia que un autor concede a las fuentes en que basa su argumentación y que a veces puede llegar a anegar la personalidad del creador no es una cuestión baladí. El escritor convertido en investigador que maneja un amplísimo catálogo de citas provenientes de libros diversos debe ser capaz de manejar con mesura y precisión tal caudal de información. No solo eso, para que el libro sea ameno o al menos digerible resulta imprescindible que el autor sea capaz de marcar su propia impronta en el relato. En pocas palabras, tras arduo estudio debe ser capaz de contarnos la lección a su modo eludiendo caer en el mero registro de datos expuestos como si de un balance se tratara. Evitando de este modo ese aburrimiento que Machado recri-

minaba a su «maestro» Gonzalo de Berceo cuando hablaba de la cuaderna vía como de «monótonas hileras / de chopos invernales en donde nada brilla».

Que Eduardo Alaminos López es una de las personas que más saben sobre Ramón Gómez de la Serna está fuera de toda duda y así lo atestigua su libro *Ramón y Pombo. Libros y tertulia (1915-1957)* publicado con su habitual elegancia por la Editorial Renacimiento. Alaminos López ha dedicado a Ramón múltiples aproximaciones, sustanciadas de manera especial en diversos catálogos de exposiciones dedicadas al creador de las greguerías. También es el responsable del montaje del despacho de Gómez de la Serna, ubicado en la actualidad en el Museo de Arte Contemporáneo de Conde Duque en Madrid. Ese despacho, con la heteróclita y abigarrada fauna de objetos y recortes que acumula refleja a las mil maravillas la compleja —y un tanto atrabiliaria— personalidad de su creador. Y esa tendencia a lo caótico, a la suma heterogénea de elementos provenientes de las más diversas fuentes que bien pudiera representar su querido Rastro en el que todo se pone en almoneda pública, parece que irradia igualmente a sus seguidores que, como si estuvieran poseídos por una peculiar variante bibliófila del síndrome de Diógenes, acaparan citas y más citas dedicadas al autor de sus desvelos. En este sentido, cabe señalar que Eduardo Alaminos López lo ha leído prácticamente todo sobre Ramón Gómez de la Serna. No sólo eso, ha tomado buena nota de ello en una serie de fichas que se aventura oceánica. Todo ese riquísimo caudal de información lo presenta con generosidad en este libro que tiene como propósito ocuparse de un elemento transcendental en la vida intelectual del autor madrileño: la fundación y desarrollo de la tertulia de Pombo. Porque Pombo fue mucho más que una tertulia en la que el autor debatía y departía con los intelectuales de la época: fue también un motivo de inspiración para su obra pues a ella dedicó varios libros en los que expuso con detalle el tránsito de artistas de todo pelaje por sus mesas y en los que también dejó teselas de su proteica personalidad.

A esos libros dedicados a Pombo, a la multiplicidad de elementos que lo conformaron o a la diversa repercusión que en los autores de la época y en las generaciones sucesivas tuvo dicha tertulia, dedica Alaminos López el grueso de su investigación. Especial interés reviste el análisis que realiza del aspecto figurativo que a Pombo le fue consustancial, ya desde el famoso cuadro que pintara José Gutiérrez Solana y que se extiende a los dibujos que aparecen en los volúmenes pombianos, analizados todos ellos con particular detalle. En este punto, para facilitar la labor del lector, no habría estado de más que se incluyeran las imágenes objeto de escrutinio. Relevante también, por poco conocida, es la incursión que el autor realiza en las páginas del diario *La Tribuna*, del que extrae algunas colaboraciones poco o nada divulgadas de Ramón en las que, igualmente, se ocupa de su tertulia.

Como decimos, Alaminos López hace gala de su enorme bagaje ramoniano con una exhaustiva relación de todos los que pasaron por la botillería de Pombo y lo que sobre ello dejaron escrito en las más variadas publicaciones. En este punto, resultan llamativas las curiosas sinergias que el autor establece entre las ocurrencias ramonianas y las más variadas apreciaciones de autores distantes de aquella galaxia, por emplear la terminología de Ernesto Giménez Caballero, autor también propenso a la manifestación torrencial de su pensamiento.

Se trata de un libro en suma que hará las delicias del enamorado de esa rareza peninsular que es Ramón Gómez de la Serna, construido por acumulación de elementos, presentados quizá de forma demasiado cruda y en el que se echa de menos que el autor, una vez metabolizada la enorme información que maneja, hubiera realizado la conveniente digestión para presentar el contenido de forma menos prolija y con mayor ligereza expositiva. Con todo, dentro de este enorme maremágnum de datos no es raro encontrar auténticas gemas en un libro pensado tal vez más para ser consultado que para ser leído.

NOTICIAS DEL
SEMINARIO MENÉNDEZ PELAYO

DURANTE EL CURSO ACADÉMICO 2021-2022, el Seminario de Literatura Menéndez Pelayo, de la Fundación Universitaria Española (FUE), codirigido por los profesores Amancio Labandeira y Javier Huerta, ha llevado a cabo las siguientes actividades:

PUBLICACIONES

En la colección «El arte de la crítica» ha aparecido el libro de María Jesús Zamora, *El tricentenario de Lope de Véga*, un extraordinario análisis de las celebraciones y polémicas que suscitó en 1935 la conmemoración del tercer centenario de la muerte del Fénix.

El Seminario Menéndez Pelayo ha abierto una nueva colección, «Investigaciones Teatrales» (ITE), en colaboración con el Instituto del Teatro de Madrid (ITEM), de la Universidad Complutense. El primer volumen ha sido la *Historia de la escenografía en Puerto Rico (Desde los orígenes hasta 1975)*, del investigador, escenógrafo y profesor de Arte dramático en la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico), Israel Franco Müller.

En colaboración también con el ITEM, el Seminario Menéndez Pelayo ha publicado *A la sombra de las luces*, en homenaje al profesor de la RESAD Fernando Doménech Rico. El volumen, de cuya coordinación se han encargado las profesoras Ana Contreras Elvira, de la RESAD, y Guadalupe Soria Tomás, de la Carlos III, se presentó el pasado 26 de septiembre de 2022 en el salón de actos de la FUE. En el Homenaje intervinieron, además de Javier Huerta y Julio Vélez, las dos coordinadoras del volumen y la profesora y escritora Lourdes Ortiz.

Fuera de colección ha aparecido *El tinglado de la última farsa: corrientes actuales de estudio del teatro*, conjunto de trabajos editados por el profesor Julio Vélez, director del Instituto del Teatro de Madrid (ITEM).

Ha aparecido también la novela histórica de Amancio Labandeira, *Un gobernador español en California*.

PRESENTACIONES

El lunes 29 de noviembre de 2021, se presentó en la Sala de Conferencias de la Fundación Universitaria Española, *El renacer del Fénix: Yo he hecho lo que he podido, Fortuna lo que ha querido*, que contiene la edición de la última obra de Lope descubierta. Además del autor, Abraham Madroñal Durán, intervinieron los profesores Javier Huerta Calvo y Germán Vega García-Luengos.

CONFERENCIAS

Del 10 al 31 de marzo de 2022, tuvo lugar el Curso de Literatura *Eros barroco: pintura y poesía en el siglo XVII*, dirigido por el profesor Jesús Ponce Cárdenas, de la Complutense de Madrid. Intervinieron el propio director del curso («Entre las *Poesie* de Tiziano y la *Vénus* de Velázquez: mitos y lascivia en la España áurea»), y además los profesores Juan Matas Caballero, de la Universidad de León («*Cogiendo de cada labio purpúreas rosas*: sensualidad y sensorialismo en la obra de Góngora»); Patricia Marín Cepeda, de la Universidad de Burgos («*Diera vida a mi muerte y muerte a mis deseos*: estampas del erotismo en la lírica de Lope de Vega»), y Rafael Bonilla Cerezo, de la Universidad de Córdoba («*De Floralba a la Gutiérrez*: modalidades del eros alto y bajo en Quedo»).

Normas para presentación de originales

Los artículos deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados para su publicación en otra revista. La lengua de la revista es el español. Se admitirán artículos en otros idiomas con la aprobación del Consejo Editorial.

Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica (CILH) viene publicándose como anuario regularmente desde 1978, aunque excepcionalmente puede publicar dos números al año.

Los datos personales del autor solo podrán aparecer en el encabezamiento, pero no constarán bajo ningún concepto en el artículo ni en las notas a pie de página para asegurar su posterior revisión ciega.

CILH está abierta a publicar aquellos trabajos científicos que se sometan a una revisión inicial por parte del Consejo Editorial de la revista que, en caso de su aprobación, procederá a enviarlos a los evaluadores para que realicen una valoración por pares, externa, ciega y anónima.

CILH hará llegar a los autores la decisión editorial, en la que constará la aceptación o rechazo del original enviado, las motivaciones de dicha decisión y, en caso de haberlas, las modificaciones sugeridas por los evaluadores.

NORMAS PARA AUTORES

1. Los artículos tendrán una extensión de 40.000 a 75.000 caracteres (espacios incluidos) a espacio y medio y las reseñas de 50.000 a 10.000 caracteres (espacios incluidos).

2. Los trabajos se enviarán a la plataforma OJS de la revista en soporte informático (Word).

3. La disposición de márgenes del documento será la que, por defecto, aparece en la configuración de un documento Word en el modo Normal: 2,5 cm. en márgenes superior e inferior; 3 cm. en márgenes derecho e izquierdo.

4. Todas las colaboraciones deberán ajustarse al formato siguiente: Se utilizará el tipo de letra Garamond tamaño 12 para el texto normal, tamaño 11 para las citas textuales de más de tres líneas y tamaño 10 para las notas a pie de página. El texto deberá ir debidamente justificado, incluidas las notas a pie de página que, en cualquier caso, se emplearán para aclarar o complementar, nunca para las referencias bibliográficas.

5. Encabezamiento: El título del artículo irá centrado y encabezando el trabajo en letras versales y versalitas, en Garamond 14 y sin comillas. A continuación, se indicará nombre y apellidos del autor en versales y versalitas en Garamond 12, seguido del nombre de la universidad o institución a la que pertenezca, en letra cursiva, y, debajo, en el mismo tamaño y letra normal, se añadirá el ORCID del investigador. En caso de no tenerlo, es gratuito y solo hay que registrarse en <https://orcid.org/register>

En caso de que el artículo esté escrito por dos o más colaboradores, estos deberán escoger en qué orden quieren hacerlo y añadir sus ORCID correspondientes. Además, una nota a pie de página junto a sus nombres deberá precisar cuál es la contribución específica de cada uno de ellos.

Asimismo, también en este encabezamiento y en nota a pie de página junto al autor o autores, deberá indicarse si el artículo es derivado de un proyecto de investigación o estancia financiada, así como los datos de referencia con el que identificarlo.

6. Se pondrán en párrafo aparte los dos resúmenes en español e inglés de unos 1.000 caracteres cada uno, precedidos por la palabra RESU-

MEN (en versalitas) y ABSTRACT, seguidas de dos puntos. Debajo de cada uno de los resúmenes se incluirán las PALABRAS CLAVE y KEY WORDS, con un máximo de cinco y separadas por punto y coma.

7. Los epígrafes de apartados en que el artículo se organice irán en el mismo tamaño de letra, en versalitas y alineados en el margen derecho de la página.

8. Las comillas que se emplearán serán las españolas o latinas («...»). Las inglesas (“...”.) quedan reservadas para casos en que deban utilizarse dentro del primer entrecorillado. En general, se evitarán mayúsculas y las negritas en el texto. Cuando alguna frase o palabra deba resaltarse o esté en un idioma que no sea español se pondrá en cursiva.

9. Forma de citación: Las citas bibliográficas seguirán los siguientes criterios:

a) Cuando la referencia es general, se citará el apellido o apellidos del autor seguidos del año, sin coma separadora y entre corchetes, p.e.: «Valbuena Briones [1980] conjetura que una de estas comedias tempranas podría ser la obra titulada *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario, de asunto devoto*».

b) Cuando se quiera hacer constar el número de páginas, este se indicará después del año y de dos puntos sin abreviatura alguna delante y entre corchetes, p.e.: «Sobre los mecanismos de la comedia de capa y espada existen dos trabajos fundamentales: Serralta [1987: 22-53] y Arellano [1988: 34-40]».

10. Citas textuales: Cuando se transcriben tres o más líneas de otro texto, se reproducirán en párrafo aparte, sin comillas y sin sangrar ni la primera línea ni el párrafo. Se distinguirán del cuerpo principal por el interlineado y tamaño de letra menor: un solo espacio y Garamond En caso de que se cite un poema, se transcribirá la estrofa o estrofas con sangría mayor de párrafo (de 3,5 cm), un solo espacio y letra Garamond 11.

11. Disposición de la Bibliografía

11.1. Irá recogida al final del artículo bajo el epígrafe BIBLIOGRAFÍA (escrito en versalitas y, como el resto de epígrafes, alineado en el margen derecho). Deberá estar ordenada alfabéticamente y españolizada (por lo que se traducirá el lugar y se pondrá en la grafía de nuestro idioma; p.e: León Tolstói). Cuando de un mismo autor aparezcan citadas varias obras, se seguirá un criterio cronológico; en el caso de que de un autor se citen dos o más estudios aparecidos el mismo año, se hará constar detrás de este una letra minúscula.

11.2. En cuanto a la disposición de cada entrada bibliográfica, se ejemplifican casos diferentes: de libro individual, de artículo en revista, de artículo en libro colectivo, de publicaciones periódicas electrónicas y de prensa histórica:

a) Libro individual: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, año de publicación entre paréntesis, seguido del título en cursiva, más el lugar y la editorial, separados por comas; p.e.:

MORÓN ARROYO, Ciriaco (1982): *Calderón. Pensamiento y teatro*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

b) Artículo en revista: apellidos y nombre en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, año de publicación entre paréntesis, seguido del título del artículo entre comillas latinas o españolas («»), el nombre de la revista en cursiva, número del volumen, y páginas, todo ello separado por comas, salvo las páginas, que irán precedidas de dos puntos; p.e:

SERRALTA, Frédéric (1998): «El tipo del ‘galán suelto’: del enredo al figurón», *Cuadernos de Teatro Clásico*, I: 83-93.

c) Artículo en volumen colectivo: apellidos en versales y versalitas, y nombre completo en letra normal, seguidos del título del artículo en-

tre comillas, año de publicación entre paréntesis, el título del volumen en cursiva, seguido de la abreviatura ed. más el nombre los apellidos del editor o coordinador, título del volumen en cursiva, lugar, editorial, año, número del volumen -si procede- y páginas, todo ello separado por comas; p.e.:

WARDROPPER, Bruce W. (1976): «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Calderón y la crítica*, ed. M. Durán y R. González Echevarría (Madrid, Gredos), II, 714-722.

d) Artículos en publicaciones periódicas electrónicas: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, (año): «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, número o volumen, páginas que comprende el artículo dentro de la revista, en caso de que esté paginada. DOI o URL [Fecha de consulta]

OLIVA, César (2020): «El abuelo de Galdós. Novela y drama», *Don Galán. Revista de Investigación Teatral* 10, 28-39. <http://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum10/monografico/el-abuelo-de-galdos/pagina1.html> [12-2-2021]

e) Artículo en publicación periódica no académica o prensa histórica: apellidos en versales y versalitas, nombre completo en letra normal, (año): «Título del artículo», *Nombre del Periódico*, (día y mes separados por guion y el día en número árabe y el mes en número romano, entre paréntesis), página.

ANÓNIMO (1936): «Otra admirable actuación de La Tarumba», *ABC* —Sevilla—, (22-IV), 20.

12. Entrega de originales

Los trabajos se enviarán y gestionarán a través de la plataforma OJS (*Open Journal Systems*) que solicitará a los autores sus datos de contacto y la adscripción institucional o profesional.

Los autores, que recibirán copia de su trabajo en caso de ser aceptado y publicado, son los responsables del contenido del mismo. La aceptación de un original para su publicación supone que los derechos de copyright, en cualquier medio y por cualquier soporte, quedan transferidos al editor de la revista.

13. Datos de contacto: *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* tiene su sede en la Fundación Universitaria Española, c/ Alcalá, 93, 28009 Madrid (ESPAÑA). Telf.: +34 91 431 11 93; e-mail: cilh@fuesp.com

SUMARIO

MONOGRAFÍA

*Del Salón de Comedias del Alcázar al Coliseo del Buen Retiro:
el teatro cortesano español del Barroco*

LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Los espacios de la corte en cinco comedias de Luis Vélez de Guevara

KIMBERLY ROJAS RAMÍREZ

*La proyección espacial y la plurisensorialidad en la comedia mitológica
cortesana El mayor encanto, amor, de Calderón*

MIGUEL TEJEIRO FUENTES

Teatro en el Buen Retiro: las fiestas de carnaval de 1637

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

*La mirada de Pigmalión en La fiera, el rayo y la piedra: conflicto
dramático y proyección escénica*

ROBERTA ALVITI

*La renegada de Valladolid, en el marco de una fiesta palaciega en el
Buen Retiro: un acercamiento*

DELIA GAVELA

*El éxito de una fiesta cortesana: el espacio de ficción y su materialización
escénica en la fábula de Pico y Canente*

ELENA MARTÍNEZ CARRO

El primer teatro de Juan Bautista Diamante

MISCELÁNEA

LOURDES MARTÍN-ALBO HUERTAS

*Los inicios de los jardines literarios: la historia editorial de La agricultura
de jardines, de Gregorio de los Ríos*

DIEGO CAMENO MAYO

Galdós y la muerte de Prim: entre los Episodios Nacionales y el cine

JAVIER MATEO HIDALGO

*Abel Sánchez o la envidia como motor generador de actividad en el ser
humano*

ALMUDENA MEJÍAS ALONSO Y YOLANDA CLEMENTE SAN ROMÁN

Ópera y zarzuela en Chile a través de la revista Instantáneas

PAPELES DE LA FUNDACIÓN

AULA DE POESÍA RAFAEL MORALES

LIBROS

NOTICIAS DEL SEMINARIO MENÉNDEZ PELAYO

