



HAL
open science

Un espectáculo para los sentidos

Florence d'Artois, Yannick Barne, Hector Ruiz

► **To cite this version:**

Florence d'Artois, Yannick Barne, Hector Ruiz. Un espectáculo para los sentidos. *Criticón*, 140, 2020, 10.4000/criticon.17068 . hal-04018318

HAL Id: hal-04018318

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04018318v1>

Submitted on 16 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Criticón

140 | 2020

Un espectáculo para los sentidos

Florence d' Artois, Yannick Barne y Héctor Ruiz Soto (dir.)



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/criticon/17068>

DOI: 10.4000/criticon.17068

ISSN: 2272-9852

Editor

Presses universitaires du Midi

Edición impresa

Fecha de publicación: 20 diciembre 2020

ISSN: 0247-381X

Este documento es traído a usted por Sorbonne Université



Referencia electrónica

Florence d' Artois, Yannick Barne y Héctor Ruiz Soto (dir.), *Criticón*, 140 | 2020, «Un espectáculo para los sentidos» [En línea], Publicado el 10 diciembre 2020, consultado el 24 julio 2021. URL: <https://journals.openedition.org/criticon/17068>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.17068>



Criticón está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.



Retrato de Felipe III

(BNM, R 28252, Pedro Díaz Morante, *Arte de escribir*, Madrid, 1615 y 1626)

IMPRIMÉ EN FRANCE

INDIZACIÓN DE LA REVISTA *CRITICÓN*

Bases de datos

Criticón está recogido en distintas Bases de Datos:

- CLARIVATE ANALYTICS – Arts and Humanities Citation Index – Current Contents / Arts & Humanities
- BASE (Bielefeld Academic Search Engine)
- DIALNET
- EZB (Elektronische Zeitschriftenbibliothek)
- Francis
- Google Scholar
- Isidore
- Journal TOCs
- Latindex
- MIAR
- Mir@bel
- MLA - Modern Language Association Database
- New Jour
- Pascal
- Periodicals Index Online
- Sudoc
- WorldCat (OCLC)

Índices de evaluación de la investigación

- CARHUS Plus+ 2014
- CIRC. Clasificación integrada de revistas científicas
- ERIHPlus

Herramientas de las bibliotecas

- 360 Core (Serials Solutions)
- AtoZ (EBSCO)
- LinkSolver (Ovid)
- SFX (Exlibris)

Herramientas de descubrimiento

- EBSCO Discovery Service
- Primo Central (Exlibris)
- Summon (Proquest)

<p>El plazo normal de publicación de un artículo, entre el día de su recepción y el de su salida a luz, oscila en <i>Criticón</i> entre seis y nueve meses.</p>

CRITICÓN

140

Un espectáculo para los sentidos

Coordinado por Florence d'Artois, Yannick Barne y Héctor Ruiz Soto

ÍNDICE

Florence d'ARTOIS, Yannick BARNE y Héctor RUIZ SOTO, Presentación	5-7
Florence d'ARTOIS y Héctor RUIZ SOTO, Oír o ver / Oír y ver: Hacia una espectacularidad comprensiva	9-25
Héctor RUIZ SOTO, ¿Monstruos de apariencias llenos? Las escenas de descubrimiento y la cortina de apariencias en los manuscritos teatrales de Gondomar y de Palacio.....	27-51
Anne TEULADE, El santo sensible. El efecto de cuadro pictórico en la comedia de santos.....	53-63
Yves GERMAIN, De fieras y dramaturgos. El animal salvaje y su representación escénica: ¿una dimensión puramente visual del espectáculo teatral?.....	65-75
Yannick BARNE, Lo santo y lo visible en <i>El Príncipe constante</i> de Pedro Calderón de la Barca.....	77-98
Stijn BUSSELS, <i>Les Frères</i> de Vondel et le pouvoir de l'imagination	99-116
Daniele CRIVELLARI, Autor <i>vs.</i> Poeta, o de lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon: <i>Amor con vista</i> de Lope de Vega.....	117-140
Florence d'ARTOIS, La danza, los cinco sentidos y las artes. Un bailete español en la galería de pinturas de Leopoldo I.....	141-160

Pablo VÁZQUEZ GESTAL, La majestad de los sentidos. Teatro, imágenes y performance en la corte de Carlos II	161-215
Ana ZAMORA, Entrevista con Ana Zamora	217-237
ARTÍCULOS	
Renato GUIZADO YAMPI, Composición, estilo y síntesis en las metáforas náuticas de las odas I, XIV y XXI de fray Luis de León.....	239-261
Alejandro ALVARADO FERNÁNDEZ, Disimular por aforismos: <i>La Doctrina política civil</i> de Eugenio de Narbona.....	263-283
José Enrique LÓPEZ MARTÍNEZ, <i>¡Fuego suena en partes varias!</i> Una convención dramática áurea, la escena de incendio	285-321
Ilaria RESTA, Noticias de Italia XXI (Consultable en journals.openedition.org/criticon)	
Reseñas	323-341
Juan MATAS CABALLERO (ed.), Luis de Góngora y Argote, <i>Sonetos</i> (Luis Miguel Suárez Martínez)	323
Julia D'ONOFRIO, <i>Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo.</i> <i>El testimonio de las Novelas ejemplares</i> (Christian Bouzy).....	326
J. Ignacio DÍEZ, <i>Juegos cervantinos</i> (David González Ramírez)	337
Libros recibidos	343-344

Presentación

Florence d'Artois

Sorbonne Université-IUF

Yannick Barne

Sorbonne Université

Héctor Ruiz Soto

Casa de Velázquez

El presente monográfico reúne ocho trabajos y una entrevista con Ana Zamora, directora de la compañía Nao d'Amores. Todos proceden de dos encuentros hospedados por el grupo LEMH de CLEA, que dirige la profesora Mercedes Blanco, en la universidad de la Sorbona: el primero tuvo lugar el 25 de mayo de 2018 (*¿Van a verlos o a oírlos? Le théâtre, le spectacle et les sens dans l'Espagne et l'Europe de la première modernité*), y el segundo, el 19 de marzo de 2019 (*Teatro áureo, espectáculo y sentidos: del texto a las tablas*).

Nuestro objetivo fue analizar la peculiar negociación que entabla el teatro áureo con la cultura sensible de la que emerge, confrontándolo con la historia europea de la espectacularidad. Llevar a cabo este cometido implicó una serie de desafíos teóricos y metodológicos. Primero, disociar la noción de espectáculo y la de teatro de la dimensión estrictamente visual en que las encasilla la etimología. Segundo, analizar la relación entre la vista y el oído en el seno de la dramaturgia y espectacularidad áureas en términos no exclusivos sino comprensivos, es decir, no como una relación de competencia o de dominación, sino de complementariedad, de negociación y «*partage*». Una vez formulado este diagnóstico, hemos tratado de centrar el análisis en la distribución funcional entre sollicitación visual y auditiva. Más aún, el reparto y la asociación entre estos sentidos permitió explorar la compatibilidad entre distintos lenguajes artísticos y distintos productores del espectáculo teatral, haciendo hincapié en cómo la sinestesia estructura el espectáculo así como su recepción, tema del que trata el primer artículo, de Florence d'Artois y Héctor Ruiz Soto.

En un artículo sobre el corpus teatral del conde de Gondomar y los manuscritos de Palacio, Héctor Ruiz Soto describe la estructura de la apariencia: *tableau vivant* descubierto mediante una cortina, de manera efímera, en el transcurso del espectáculo teatral, que apela a la vista y a otros sentidos de forma comprensiva. Anne Teulade analiza en las comedias de santos este mismo recurso y otras imágenes escénicas capaces de construir el sentido de las comedias y de producir devoción y otros efectos en el público: el recurso a la imagen en el teatro manifiesta en este corpus su polivalencia y su interés antropológico. Por su parte, Yves Germain estudia en diacronía la presencia del animal en la escena teatral áurea, ya sea como tema del discurso o como representación efectiva. Si en ambos casos el animal aparece como un recurso capaz de maravillar al público, su aceptación cada vez mayor en tanto representación visual manifiesta la impronta del efectismo espectacular en el teatro del Siglo de Oro.

Tras estos tres trabajos centrados en la espectacularidad del teatro áureo, otros dos trabajos abundan en las relaciones entre varios sentidos o entre estos y la imaginación. Yannick Barne estudia, en *El Príncipe constante* de Calderón de la Barca, la riqueza de la negociación entre la palabra de los personajes y las imágenes destinadas al espectador, manifestando cómo Calderón construye una gradación sensorial de vista y oído que acompaña y revela la conversión del personaje en santo. Por su parte, Stijn Bussels estudia la tragedia bíblica de Joost van den Vondel, *Los Hermanos*, en relación con teorías coetáneas de Gerardus Vossius sobre el teatro y la imaginación, mostrando cómo el dramaturgo experimenta con el poder de las imágenes como motor de la identificación del público con los personajes.

A continuación, Daniele Crivellari lleva la negociación entre vista y oído al terreno de la producción teatral, a partir de un estudio minucioso del manuscrito autógrafo de *Amor con vista* de Lope, donde estudia tanto el proceso de escritura del dramaturgo como las reescrituras de un anónimo autor de comedias, revelando el equilibrio y hasta el antagonismo entre lo que el dramaturgo y el autor de comedias quisieron producir en los sentidos del espectador.

Dos últimos estudios se centran en la intermedialidad y multisensorialidad del espectáculo áureo, en espectáculos totales que tienen especial cabida en la fiesta cortesana. Florence d'Artois estudia un bailete español inédito, del que ofrece una transcripción, representado en la corte vienesa de Leopoldo I de Austria en 1667: una dramatización coreografiada de la rivalidad entre los sentidos y del *paragone*, según la cual el baile reúne las artes y los sentidos. Pablo Vázquez Gestal estudia tres casos particulares de espectacularidad multisensorial en la corte española de Carlos II: una loa perteneciente al teatro áulico, las pinturas murales de la bóveda de la escalera principal del monasterio del Escorial y el espacio ceremonial de la sacristía de dicho monasterio, con el retablo-tramoya de la sagrada forma de Gorkum. Más allá de las ficciones dramáticas, este último ensayo estudia la performatividad de las formas espectaculares para la transmisión de mensajes políticos precisos e inequívocos, cuya plasmación sensible los convierte en evidentes.

Cerrando el monográfico, el lector encontrará una entrevista con Ana Zamora, directora de la compañía Nao d'Amores, especializada en el teatro renacentista anterior

a la comedia nueva. A través de un recorrido por el repertorio y los métodos de su compañía, Ana Zamora restituye el carácter multisensorial de este teatro y defiende una vez más, si todavía fuera necesario, su validez como espectáculo representado.

Oír o ver / Oír y ver

Hacia una espectacularidad comprensiva

Florence d'Artois

Sorbonne Université-IUF

Héctor Ruiz Soto

Casa de Velázquez

TEATRO, ESPECTÁCULO Y SENTIDOS EN ESPAÑA

La cuestión sensible reviste, en el teatro áureo, una particular importancia. Principalmente, porque este es un teatro que se constituyó en la experiencia práctica de las tablas, a distancia de una preceptiva que lo hubiera reducido de entrada a una intriga, es decir, para hablar en términos aristotélicos, a una «fábula» (*mythos*). Ahí donde Aristóteles (*Poética*, 53b 1-14) contempla el espectáculo (*opsis*) como ajeno a la tragedia, el teatro áureo, al contrario, es inseparable de la espectacularidad y de la representación escénica¹. No se plantea que pueda prescindir de ella. Huelga decir cuán marginal resultó el teatro de Cervantes con su escaso éxito de público y con sus comedias «nunca representadas»². En cuanto a la actualización imaginaria del texto teatral, mediante la lectura, es algo que se postula, en las *Partes de comedias*, como una posibilidad adicional y posterior a una actualización escénica previa, con la imagen mental como un modo de revivir la experiencia espectacular pero nunca de suplirla³.

¹ La española es, por tanto, una tradición dramática que, a diferencia del teatro clásico francés, no sufrió el proceso de vampirización descrito por Dupont, 2007, quien achaca al aristotelismo la reducción del teatro a una pura fábula, desconectada de su teatralidad.

² Véase Canavaggio, 1977, pp. 11 *sq.* y Canavaggio, 2010.

³ Véanse las declaraciones del editor Tavanno al lector de la *Parte I* (Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. 1, p. 44) y las de Lope en el prólogo «El teatro» de la *Parte XII* (Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega, Parte XII*, vol. 1, pp. 49-51). Un análisis de la cuestión se puede leer en d'Artois, 2011, pp. 214-217.

En este sistema, la dialéctica aristotélica entre la fábula y la *opsis* no existe o, quizás, toma otra forma, muy sintomática por cierto de la importancia de los sentidos. En Lope, desde los años del *Arte nuevo*, la reivindicación de la importancia del texto y la crítica formulada contra las «apariencias»⁴, no es simplemente una defensa de la *inventio* (y con ella de la fábula), sino sobre todo del verso. En la rivalidad que lo opone a los «autores» y escenógrafos, es su calidad de poeta, y no la de fabricante de intrigas, la que está en juego. De ahí en adelante se delinea una oposición entre escenografía y verso que estructura de manera duradera y recurrente la representación de las relaciones entre poetas y autores, entre texto y espectáculo⁵. Así, en *Lo fingido verdadero*, la evocación del exceso de las tramoyas está conectada con la constatación del empobrecimiento del verso:

Una comedia tengo
de un poeta griego, que las funda todas
en subir y bajar monstruos al cielo:
el teatro parece un escritorio
con diversas navetas y cortinas.
No hay tabla de ajedrez como su lienzo;
los versos, si los miras todos juntos,
parecen piedras que por orden pone
rústica mano en trillo de las eras⁶.

Más de un decenio más tarde, en el epigrama a Juan Pablo Bonet (*ca.* 1620) publicado en *La Circe*, la deriva espectacular del teatro, asimilado, casi, al circo, se vuelve a asociar a la rudeza del verso, sugiriéndose una relación de causa a efecto entre ambos fenómenos:

Ya no hay Cremes, ni Pánfilos, ni Davos;
el teatro de España se ha resuelto
en aros de cedazos, lienzo y clavos.
Las musas, como dicen, a río vuelto
embolsan cuartos del vulgazo rudo,
Y anda el teatro en el tejado envuelto⁷.

Una conclusión que se hace explícita en la más tardía «Epístola a Claudio», donde se muestra cómo la vana presunción de las apariencias violentó al teatro hasta reducirlo a ruidos disonantes que hieren los oídos:

Bien es verdad que temo el lucimiento
de tantas metafísicas violencias,
fundado en apariencias:
engaño que hace el viento,

⁴ Es famosa su diatriba contra los «monstruos de apariencias llenos», Lope de Vega, *Arte nuevo*, v. 36, p. 86.

⁵ Véanse García Reidy, 2013 y d'Artois, 2018.

⁶ Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*, vv. 1236-1244, p. 814.

⁷ Lope de Vega, «A Juan Pablo Bonet», vv. 292-297, p. 1136.

herida la campana, en el oído,
que parece conceto y es sonido⁸.

En el marco de una concepción del teatro que imita a través de «plática, / dulce verso y armonía»⁹, los reparos de Lope no son en absoluto una crítica del espectáculo en cuanto actualización sensible del poema dramático. Se trata de una crítica mucho más ceñida, que si bien ataca a las apariencias y máquinas, reniega especialmente de cierto uso (acomodaticio y vulgar) de estos recursos escenográficos, sin renunciar a ellos por completo.

Aunque más intelectualista que Lope, Calderón no condena tampoco el espectáculo sensible. Sus declaraciones teóricas al respecto, casi todas contenidas en sus autos pero que, en el particular, se pueden extender a su poética profana, delinear una dinámica entre «concepto imaginado» y «práctico concepto»:

Y pues lo caduco no
puede comprehender lo eterno,
y es necesario que para
venir en conocimiento
suyo haya un medio visible
que en el corto caudal nuestro,
del concepto imaginado
pase a práctico concepto,
hagamos representable
a los teatros del tiempo
que el hombre que se ejercita
en una virtud, es cierto
que cuando él está penando
le está ella favoreciendo¹⁰.

El «concepto imaginado» no se ha de entender como un sistema de la acción y la poética calderoniana no se ciñe tampoco a las categorías de la *Poética* aristotélica. La poética de Calderón articula y comprende como un continuo el concepto (también designado por él como «idea»)¹¹ y su proyección sensible, a través de la mediación de la imaginación que elabora una representación mental previa («concepto imaginado») a la actualización escénica¹². Lejos de ser ajena al teatro, la representación es absolutamente necesaria porque hace visible lo invisible. En cuanto poética de la revelación —y no poética mimética—, a esta dramaturgia le es imprescindible la actualización escénica

⁸ Lope de Vega, «A Claudio», vv. 505-510, pp. 71-72.

⁹ Lope de Vega, *Arte nuevo*, vv. 55-56, p. 87.

¹⁰ Calderón de la Barca, *Sueños hay que verdad son*, vv. 287-300, p. 95.

¹¹ En la loa de *La segunda esposa*, Calderón define sus autos como «idea representable» y en *Psíquis* y *Cupido* como «alegórica acción de / una imaginada idea». Para una síntesis y análisis de estas referencias, véase el magistral estudio de Egido, 1995, pp. 196 ss. En un artículo más reciente, Egido (2012) muestra las raíces artísticas y pictóricas de este uso de la noción de idea, en una línea muy afín a la de Panofsky, 1984.

¹² Esencialmente platónica, esta representación también se inscribe en un sistema psicológico, deudor del tomismo. Esta compenetración de sistemas, platónico, por un lado, y aristotélico o escolástico, por otro, es típica del neoplatonismo renacentista.

porque la representación hace posible que el espectador acceda a la Idea. Al activar una serie perceptiva y cognitiva que va de la idea a los sentidos externos, a través del filtro de los sentidos internos, esta dramaturgia hace posible, en lo sagrado, una teofanía y, en lo profano, el conocimiento.

¿VAN A VERLOS O A OÍRLOS?

Contemplado como consustancial a la experiencia teatral por los dramaturgos de ambas generaciones, no es de extrañar que el espectáculo sensible diera lugar a una tematización metateatral en el texto o el paratexto de las comedias. El debate adopta de manera recurrente la forma de una disputa que opone vista y oído¹³. Si bien el corpus áureo ofrece, en particular en los autos, numerosos casos de escenificación de los cinco sentidos, la disputa metateatral se restringe efectivamente a estos dos sentidos principales, dejando de lado otras manifestaciones sensibles del hecho teatral. Esta polarización de la cuestión responde a la jerarquía de los sentidos transmitida por la tradición filosófica, a la idiosincrasia de la fórmula de la comedia nueva, y también a una crisis epistémica que tiene traducción propia en la teoría y la práctica teatral española.

Una de las manifestaciones más completas de esta disputa aparece bajo la pluma de Lope en el prólogo a la *Parte XVI* (1621) de sus comedias, en la ficción de un diálogo alegórico entre El Teatro y un Forastero. Tras lamentar que el reparto de funciones entre poetas, autores y oyentes se haya alterado profundamente, hasta tal punto que los espectadores —significativamente designados como «oyentes»— hayan dejado de valerse de sus oídos para no usar más que sus ojos, el Teatro inicia el debate con una analogía, la de la fiesta de toros:

TEATRO.— Yo he llegado a gran desdicha y presumo que tiene origen de una de tres causas: o por no haber buenos representantes o por ser malos los poetas o por faltar entendimiento a los oyentes, pues los autores se valen de las máquinas, los poetas de los carpinteros y los oyentes de los ojos.

FORASTERO.— Yo soy forastero, como ves en mi traje. No pensé que en esta tierra había más comedias que aquellas que se constituyen de personas humildes aunque en España no se guarda el arte.

TEATRO.— El arte de las comedias y de la poesía es la invención de los poetas príncipes, que los ingenios grandes no están sujetos a preceptos. Y en materia de agrandar los ojos, te quiero vencer con un ejemplo. Cuando hay una fiesta de toros, ¿van a verlos o a oírlos?¹⁴

La pregunta, provocativa, da lugar a una digresión erudita en la que el Teatro y el Forastero se esmeran en jerarquizar los dos sentidos:

FORASTERO.— Digo que es grande y digno de admiración, pues en aquel espacio cristalino que recibe las especies por cuya virtud se causa la vista, tantas diversidades de objetos comprehende. Y aquí viene bien lo que dicen: que ve también el alma como los ojos, que ellos

¹³ Lobato (2002) proporciona un elenco bastante exhaustivo.

¹⁴ Lope de Vega, «Prólogo dialogístico», pp. 44-45.

ven por el acto de la visión que en sí tienen el alma como acto principal eficiente y la potencia visiva como eficiente instrumental. Pues ¿qué verán los ojos que no vea el alma?

TEATRO.— De ellos se dicen grandes alabanzas pero, aunque sea cosa tan excelente el oír, puedo yo con sola la vista oír leyendo y saber sin los oídos cuánto ha pasado en el mundo.

FORASTERO.— Lo mismo dirán los oídos contra los ojos, pues pueden ver como ellos retratando en la imaginación por ideas lo que oyen¹⁵.

Este diálogo invita a formular dos conclusiones. En primer lugar, en la dinámica de su constante y reiterada defensa del verso contra las máquinas, Lope consigue rehabilitar al oído en un conflicto contra la vista que parecía perdido de antemano cuando los autores y carpinteros se habían apoderado de los teatros. Pero al mismo tiempo, significativamente, la competencia entre vista y oído no se resuelve en este diálogo a favor de ninguno de los dos sentidos.

REVISAR LA PERSPECTIVA OCULOCENTRISTA

Es una tesis aceptada que el paso a la modernidad fue un paso a una edad casi exclusivamente visual. Lucien Febvre, seguido por Robert Mandrou, hablaron muy pronto de un momento de «*promotion*»¹⁶ de la vista, Foucault de un «*privilege presque exclusif de la vue*»¹⁷, que se comprueba en un amplio abanico de disciplinas especulativas y prácticas artísticas¹⁸. En palabras de Sylvaine Guyot, en su brillante introducción al número monográfico de la revista *Littératures classiques* titulado *L'œil classique*:

L'histoire du regard est en effet tissée des multiples bouleversements qui, dans la France de la première modernité, ont redistribué les cadres psycho-sociaux de la perception: extension du champ de vision au-delà de l'œil nu, grâce aux découvertes optiques et anatomiques; reconfiguration de l'espace visible engendrée par les révolutions copernicienne et galiléenne, par la perspective albertienne et ses prolongements urbanistiques et paysagers, par l'expansion du monde connu et sa transcription cartographique; diffusion de l'imprimé; théâtralisation «baroque» de l'absolutisme monarchique, avec l'essor de la «société de cour» et des techniques de «surveillance»; partage entre les sphères privée et publique attisant l'attention portée au «corps parlant», dans la civilité mondaine comme dans le développement de l'identification policière et du témoignage légal; promotion de la visualité dans la pensée philosophique et religieuse; querelles soulevées par l'émergence d'une esthétique nouvelle¹⁹.

El objetivo de estas páginas no es negar que este cambio de paradigma tuviera repercusión en la concepción y la práctica española del espectáculo. La influencia de la escenografía italiana en los años 1620 y sucesivos afectó radicalmente a la espectacularidad cortesana apelando a la vista de manera hasta entonces inédita. El propio Lope observa en el montaje por Cosme Lotti de la *Selva sin amor* (1627) la

¹⁵ Lope de Vega, «Prólogo dialogístico», pp. 45-46.

¹⁶ Febvre, 1942 y Mandrou, 1961, p. 75.

¹⁷ Foucault, 1966, p. 144.

¹⁸ Para un balance teórico de la historia de lo óptico entre Edad Media y Edad Moderna, véase Simon, 2003.

¹⁹ Guyot, 2013, pp. 7-8. Muy sugerente también es la aportación de Vuillemin, 2005.

derrota de los oídos ante la vista y del alma poética de la égloga ante el cuerpo — hermoso— de la tramoya:

Para el discurso de los pastores se desapareció el teatro marítimo, sin que este movimiento, con ser tan grande, le pudiese penetrar la vista, transformándose el mar en una selva, que significaba el soto de Manzanares con el puente, por quien pasaban en perspectiva cuantas cosas pudieron ser imitadas de las que entran y salen en la corte; y asimismo se vían la Casa de Campo y el Palacio, con cuanto desde aquella parte podía determinar la vista. El bajar los dioses y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que, aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos. Esto para inteligencia basta, pues no es posible pintar el aparato sin fastidio, ni alabar las voces e instrumentos²⁰.

Sin negar entonces que se diera un giro visual, hay que confrontar y adaptar a la singularidad del teatro español la perspectiva oculo-centrista sugerida para Francia por la historiografía postmoderna y los *visual studies*. Se trata sobre todo de revisar la radicalidad de la aserción de Foucault, cuando habla de una casi exclusividad del paradigma visual²¹, que no parece adecuada a la tradición dramática española. En 1675, a unas décadas de distancia del juicio de Lope sobre la *Selva sin amor*, Calderón, en una carta a Avellaneda en que le pide un borrador de su comedia *El templo de Palas* a la que no pudo asistir, remite a la actualización escénica como a una estimulación sensible conjunta:

es verdad que el papel no puede dar, de sí, lo vivo de la representación, lo adornado de los trajes, lo sonoro de la música, ni lo aparatoso del teatro. Con todo esto, a los que tenemos alguna experiencia de cuánto desmerece fuera de su lugar este (nada dichoso) género de estudios, nos es más fácil que a otros suplir con la imaginación la falta de la vista y el oído, mayormente cuando lo escrito es tal que por sí se mantiene en tan merecida estimación que no permite que nada se eche de menos²².

En España, el giro visual de la modernidad se inscribe en un régimen de espectacularidad más perenne que queda marcado por una sollicitación conjunta del oído y la vista. La misma noción de espectáculo²³ es un concepto ajeno a la época para referirse al teatro representado. Se usa casi exclusivamente el término de «representación», y para el público se habla de «oyente», nunca de espectador. En cuanto a la dramaturgia, obedece a un doble criterio sensible, que asocia unidades acústicas, acompañadas por los cambios métricos, y unidades visuales, analizables como

²⁰ Lope de Vega, «Al excelentísimo Almirante de Castilla», en *La selva sin amor*.

²¹ La historiografía ha matizado la aserción de Foucault, con grandes libros sobre otros sentidos como el de Classen, Howes y Synnott, 1994, o el de Corbin, 1994. Véase también un balance sobre el estado de los estudios sobre la sensibilidad en Howes 2013.

²² Citado por Lobato, 2001, pp. 190-191.

²³ A juzgar por las ocurrencias encontradas en CORDE, el término tiene dos usos en la época: para referir a una escena de la vida real que inspire admiración y miedo o para remitir a una forma de espectacularidad masiva, pública y en espacios abiertos (procesiones, desfiles, juegos). Son las dos acepciones que recoge, a principios del XVIII, el *Diccionario de Autoridades*.

cuadros²⁴. Esta práctica, regida por convenciones definidas por el uso, es estable a lo largo de un arco temporal que va desde la apertura de los corrales de comedias a principios del XVIII. Más polifónica aún, la dramaturgia renacentista, llamada preloquista, no contradice esta hipótesis, muy al contrario.

Esta idea de complementariedad entre los sentidos queda demostrada ya, bajo la pluma de quienes quizás fueron más atentos al funcionamiento retórico, estético y psicológico de la espectacularidad, a saber sus detractores, precisamente porque les parecía peligrosa. En el ingente corpus de textos polémicos escritos contra el teatro, encontramos repetidas veces la idea de que el teatro moderno es peligroso porque apela al conjunto de los sentidos y propone una experiencia sensible completa. Estos autores se obsesionan efectivamente contra la vista (convirtiéndose, a veces, su cruzada antiteatral en una guerra iconoclasta), pero también apuntan simultáneamente los peligros de la estimulación auditiva (verso, música) y de la estimulación kinestésica (los gestos y meneos del actor y de los bailarines).

En el *Parecer del Sr. García de Loaisa sobre la prohibición de las comedias, consulta que se hizo a la majestad de Felipe Segundo*, en 1598, leemos, por ejemplo:

Los otros pecados comúnmente infernan uno de los propios sentidos o potencias como los feos pensamientos el ánimo, la vista impúdica los ojos, las palabras deshonestas los oídos; pero en las comedias ninguna de estas partes está libre de culpa, porque el ánimo arde con el mal deseo, los oídos se ensucian con lo que oyen, los ojos con lo que ven, y son tan perniciosas las cosas que no se pueden declarar sin vergüenza; porque ¿quién podrá contar sin cubrirse el rostro los fingimientos torpísimos, los ademanes, y movimientos descompuestos y abominables, que son tales que nos obligan a callarlos?²⁵

A lo mismo llega, unas décadas más tarde, Juan Ferrer, en su *Tratado de las comedias* (1618):

Pues si la poesía (en materia de amores), leída tiene la fuerza que dicen estos autores, ¿qué será oída y representada. Dándole los vivos colores y subiéndola de punto con el donaire del decir, con la desenvoltura en los meneos y gestos, con la suavidad de la música y instrumentos, con lustre de buenos y gallardos vestidos, en boca de una mujercilla de buena cara, de no buenas costumbres y mucha libertad y desenvoltura, qué efectos podrá causar?²⁶

Es decir que, para estos autores, la actualización escénica de la poesía dramática, en cuanto impresiona a los sentidos en su globalidad, es lo que convierte el teatro en un peligro.

Esta conclusión resuena con acercamientos teóricos recientes, en el cruce de los estudios teatrales y de los «*sound studies*», que incluso en su intento de volver a centrar la definición del espectáculo en su dimensión auditiva terminan reconociendo la imposibilidad de contemplar un sentido sin el otro. El historiador Alain Corbin, en su contribución al volumen *Le son du théâtre*, recuerda que:

²⁴ Marín, 1968; Dixon, 1985; Ruano, 1994; Vitse, 1998 y 2010; y Antonucci, 2006, 2007 y 2010.

²⁵ Citado por Cotarelo y Mori, 1904, p. 394. Retocamos puntualmente la puntuación para mayor claridad.

²⁶ Ferrer, *Tratado de las comedias*, f. 45v-46r.

Étant donné que chaque société se définit par la place de chaque sens dans la hiérarchie, par la balance établie entre les différents sens et surtout par les correspondances qui les lient, il est évident que tout livre, tout travail consacré à un seul sens est réducteur²⁷.

Y termina concluyendo que cada cultura, en cada época de su historia, se caracteriza por un juego de correspondencias sensibles que le es propio. En una línea afín, aunque con fines de teorización política, Rancière habla del reparto de lo sensible («*partage du sensible*») a partir del análisis de diferentes regímenes del arte, propios de una comunidad. Estos regímenes se basan en el reparto o la distribución, en ocasiones polémicos, de los sentidos:

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives²⁸.

ESPECTÁCULO, DISTRIBUCIÓN SENSORIAL Y SINESTESIA

Si el teatro, entendido como actuación o «*performance*», es en todo momento visual y sonoro, sensible y eventualmente sinestésico, hay momentos en toda actuación que destacan por sus efectos sensoriales específicos. El texto pronunciado por el actor es sonoro, pero una canción o el uso de pirotecnia sobresalen por contraste como momentos de mayor activación sonora. La presencia del cuerpo del actor en el escenario es visible a lo largo de una representación entera, pero una escena de teatro dentro del teatro *vista* por el actor, o el movimiento de una tramoya, destacan por la mayor activación visual que suponen. El teatro es un arte multisensorial, es decir que activa varios sentidos, pero en el detalle de su desarrollo solicita respectivamente uno o varios sentidos de forma preferencial: los momentos de mayor despliegue espectacular son aquellos en los que se activan preferencialmente los sentidos²⁹.

El propio texto teatral comenta esta activación sucesiva de los sentidos por boca de los personajes presentes en escena, que oyen, ven, huelen, tocan y hasta saborean en escena todo aquello que pueda ocurrirles. La intermedialidad (es decir, la interrelación entre distintas técnicas y artes en el dispositivo teatral) y la doble enunciación del cuerpo del actor (que es personaje pero también cuerpo físico de un actor), son características de un espectáculo multisensorial que tiene ciertas constantes en el discurso crítico y en la práctica teatral de la época. En el discurso crítico, la asociación de la vista al lenguaje gestual, al vestuario y a la tramoya, o del oído a la música, contrastan con una práctica más compleja, que recurre a la sinestesia entre ambos sentidos. Así, por ejemplo, se crea en el espectador la imagen mental de una batalla, representada sobre todo detrás del vestuario mediante una ambientación sonora de gritos, cajas y ruidos, acompañada ocasionalmente por una teicoscopia: un relato de batalla que también acude en principio

²⁷ Corbin, 2016, p. 23.

²⁸ Rancière, 2000, p. 12.

²⁹ Sobre la activación sensorial, véase Palazzo, 2014.

al oído³⁰. La sinestesia opera también en la asociación de la música al movimiento de las tramoyas, para cubrir con melodías acordes al tono de la escena los ruidos mecánicos que podrían romper la ficción (como la rompen los fallos mecánicos de dichas tramoyas)³¹. La sinestesia garantiza ese espectáculo de la sinécdoque³² en base a una concepción fisiológica que aúna la imaginación con la percepción, para crear la comedia que Tirso describe como «dama del entendimiento, / de los sentidos banquete, / de los gustos ramillete, / esfera del pensamiento»³³.

Estas sinestias que recurren en paralelo a la vista y al oído del espectador manifiestan la complejidad de la articulación del espectáculo y del poema dramático. La articulación sensorial se despliega en una variedad de niveles: entre el *texto* escrito y leído y la *actuación* vista y oída; entre el *poeta* y el *autor*, pero también su compañía teatral, los músicos que la acompañan y las condiciones materiales de la representación; entre el censor —ante todo un *lector*— y el público —ante todo *oyente*. Son conocidos los ataques de Cervantes o Lope contra el despliegue tramoyístico del teatro de su tiempo, que manifiestan una rivalidad entre la autoridad poética y la autoridad escénica de la producción teatral. El estudio de los manuscritos teatrales manifiesta esta rivalidad en la purga o reescritura que los *autores* (directores de compañía) hacen del poema dramático para adecuarlo a las expectativas del público³⁴. En este conflicto, la vista y el oído definen dos campos enfrentados: un caso extremo es el del traje varonil para las actrices, considerado demasiado obscuro y pernicioso para la vista; las dificultades de la «muestra» o representación ante los censores, afirman por otra parte la dificultad de evaluar la ortodoxia del espectáculo visual y de las improvisaciones escénicas, por oposición a la facilidad de examinar el texto dramático y las canciones que pueda incluir, plasmadas de antemano en el escrito³⁵.

Más allá de estas rivalidades que permiten contextualizar en parte las dicotomías sensoriales del teatro áureo, el análisis sensorial del espectáculo desemboca necesariamente en un estudio de la recepción, teniendo en cuenta, una vez más, que en las concepciones fisiológicas del momento el estudio de los cinco sentidos se basa a menudo en una fenomenología de la percepción³⁶. Los esquemas sensoriales de la época representan frecuentemente un rostro sin cuerpo, dotado de percepciones sensitivas conectadas con lo que la tradición cristiana llamó sentido interior o sentido del

³⁰ Sobre la escenificación de las batallas con simulacros auditivos y relatos, y el movimiento en escena que completa esta imagen mental, véase George Peale, 2007.

³¹ «Aplicad toda vigilancia en la seguridad de las tramoyas: hanse visto desgracias en algunas que alborotaron con risa el concurso, o quebrándose y cayendo las figuras, o parándose y asiéndose cuando debían correr con más velocidad», Suárez de Figueroa, *El pasajero*, f. 76r-v.

³² Allen y Ruano de la Haza, 1994, p. 434.

³³ Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, II, vv. 775-778, p. 99.

³⁴ Véase por ejemplo el examen por Luigi Giuliani de las versiones de *autor* de la *Isabela* de Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, pp. CLXIV-CLXXIX.

³⁵ Sobre este particular, ver Francisco Cornejo, 2005, p. 316-317. En concreto, la cita de D. Luis Crespi (1649): «El modo lascivo de representar no suele estar en los libros, sino en las personas; de ordinario los bailes lascivos, sátiras y entremeses no se suelen reconocer [i.e. censurar], o se añade[n] después de haberlas aprobado».

³⁶ Véanse para mayores desarrollos Roodenburg, 2014, y en especial Pender, 2014.

corazón³⁷. En la época moderna, los sentidos exteriores forman parte de un continuo perceptivo y psicológico junto con las facultades de la imaginación, la memoria y la voluntad, sumando así en un conjunto la percepción sensible, el funcionamiento intelectual y el movimiento de los afectos. Atendiendo a este esquema, el mecanismo binario de oposición entre lo sensible y lo inteligible, entre lo visible y lo invisible, se abre a un abanico de matices en los que intervienen la retórica, la teoría del conocimiento, la de las pasiones³⁸, así como las artes hermanadas en el escenario: actuación y oratoria, maquinaria y arquitectura, baile y música.

Esta posibilidad de superponer y asociar diferentes artes y lenguajes artísticos se convierte en una necesidad en un teatro comercial dependiente del éxito de público. Pese a la parquedad de los datos disponibles, la caracterización de la preferencia sensorial de categorías distintas del público aparece ocasionalmente tematizada en distintos textos, teatrales o no. El silencio de los *autores* en las fuentes textuales contrasta con la reivindicación de los *poetas*, y las consideraciones sobre el público no dejan de ser polémicas en bastantes casos. Al «vulgo» y a las «mujeres» se les imputa una preferencia marcada por las seducciones del espectáculo visual³⁹, despreciado por su asociación con categorías de público iletrado, por oposición a estudiantes, eclesiásticos y letrados de mayor o menor alcurnia.

Cervantes toma partido en esta polémica a través del canónigo del *Quijote*, que asocia el despliegue espectacular con la «gente ignorante»:

Pues ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia.⁴⁰

Suárez de Figueroa hace lo propio en *El pasajero*, apuntando esta vez al «poblacho»⁴¹. En las críticas contra el espectáculo queda patente que la activación sensorial espectacular es un argumento de venta en el mercado de la producción teatral, destinada, a «gente ignorante» y al «poblacho». Según los *poetas*, por tanto, el espectáculo se convierte en patrimonio casi monopolístico del *autor*, por oposición al casi-monopolio del poeta sobre el texto y la fábula, destinado a públicos presuntamente más dignos.

LA COMEDIA NUEVA: ¿UNA POÉTICA DE CUERPO Y ALMA?

De ahí la oposición establecida por Suárez de Figueroa en *El pasajero* entre las comedias de cuerpo y las comedias de ingenio, en las que se lucen respectivamente las compañías de teatro y los poetas. Para el autor de *El pasajero*, las comedias de cuerpo

³⁷ Palazzo, 2014, en especial los dos primeros capítulos.

³⁸ Dekoninck, 2005, p. 127.

³⁹ Lope de Vega, *Arte Nuevo*, vv. 35-39.

⁴⁰ Cervantes, *Don Quijote*, vol. I, cap. XLVIII, pp. 606-607.

⁴¹ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, f. 75r.

son tragedias y comedias de santos, piezas en que abundan las tramoyas tópicas de ambos géneros, en los que predomina por tanto el espectáculo visual:

Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas. Al uno llaman comedia de cuerpo; al otro, de ingenio, o sea, de capa y espada. En las [comedias] de cuerpo, que, sin las de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania, suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres o cuatro veces con crecido provecho del autor⁴².

Por otra parte, las comedias de ingenio, que por oposición a las de «cuerpo» podrían llamarse «de alma» si no fuera indecorosa tal apelación, se corresponden a las comedias «de capa y espada». De estas comedias urbanas de amores, reyertas y enredos da un ejemplo D. Luis en las páginas siguientes de *El pasajero*, dando un resumen de «la fábula, alma de la comedia»⁴³. Frente al cuerpo de las tramoyas, el alma del ingenio y la fábula. Esta oposición establecida por Suárez de Figueroa se basa en una triple distinción: poética, genérica y sensible. En términos genéricos, esta distinción se corresponde con la diferencia entre las comedias de santos y tragedias por una parte y comedias de capa y espada por otra. En términos de poética teatral, una vertiente corresponde al espectáculo y la otra al poema dramático. En términos sensibles, por tanto, a la primera vertiente corresponde la seducción de los sentidos y en especial de la vista, y a la segunda la inteligencia de la fábula.

Sin embargo, esta oposición tajante entre el cuerpo espectacular y el alma o ingenio poético ha de ser ponderada en función de las rivalidades mencionadas entre *autores* y poetas. Si desplazamos el foco de las polémicas sobre la producción teatral hacia la historia de la recepción, es patente, al contrario, la necesaria compatibilidad de ambas vertientes, y de las figuras del poeta y del *autor*, ambas responsables de la producción del espectáculo teatral. Para superar esta separación entre el cuerpo de la tramoya y el alma de la fábula, demasiado orientada por las rivalidades entre el mercado del teatro representado y del teatro impreso, es necesario centrarse en aquellos momentos en los que el teatro del Siglo de Oro construye, con los medios conjuntos del texto y del espectáculo, una poética de la sinestesia. Frente a estos puntos de contacto en los que poetas y *autores* unen sus fuerzas apelando a varios sentidos, la separación tajante entre distintas categorías del público se desmorona y el «poblacho», tan apegado a la vista, parece desplegar gustos más variados y un mayor ingenio. En una comedia del fondo de Gondomar, la *Comedia de los naufragios de Leopoldo compuesta por Morales* conservada en el manuscrito II-460 de la Biblioteca Real, la preferencia por la vista y el oído caracteriza respectivamente a un escudero y a una dueña, matizando así la

⁴² Suárez de Figueroa, *El pasajero*, f. 75r.

⁴³ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, f. 76v y 79r-v: «Sacaré al tablado una dama y un galán, este con su lacayo gracioso y aquella con su criada que le sirva de requiebro. No me podrá faltar un amigo del enamorado que tenga una hermana con que dar celos en ocasión de riñas. Haré que venga un soldado de Italia y se enamore de la señora que hace el primer papel [...]. En viéndolo, vomitará bravuras el celoso. Andarán las quejas con el amigo y pondrele en punto de perder el seso, y aun quizá le remataré del todo, de forma que diga sentencias amorosas a su propósito, y aquí por ningún caso se podrá excusar un desafío. Al sacar las espadas los meterán en paz los que los van siguiendo, avisados del lacayo, que se deshará con muestras de valentías cobardes [...]».

oposición entre público letrado e iletrado. Ambos comentan una representación que vieron la víspera: el público ha oído en efecto, un poco antes, que en dicha obra había una escena en que sonaron «cuchilladas»⁴⁴. En ella, Muza, hermano del rey de Granada, rapta a Sarracina, a pesar de los esfuerzos del alcaide por salvarla. Recordando tal escena, el escudero defiende el teatro de corral, donde tuvo lugar la representación de la víspera⁴⁵, mientras la dueña prefiere el de sala.

JUSQUÍN

Siempre la comedia es mala
cuando no se hace en tablado
porque, como han de ir asidos
a lo que les manda el metro,
hacen de lo blanco prieto
como no están esparcidos;
piensa que cuando llegó
Muza con tanta mohína,
y a la mora Serafina⁴⁶
a los otros la quitó,
que no hubiera, a haber anchura,
muy gentiles cuchilladas.

URGANDA

Esas son bien escusadas
en las cosas de holgura:
para el gusto, basta oír
aquellos dichos discretos,
llenos de agudos concetos
y el bobo para reír⁴⁷.

En su defensa del tablado y de sus exiguas dimensiones, Jusquín contrapone las medidas del escenario con el «metro» que dicta el ritmo de la escena. Le recuerda así la escena de las cuchilladas a Urganda para señalarle que en una sala más ancha los actores no habrían tenido ocasión de darse tan «gentiles cuchilladas» teniendo que respetar al mismo tiempo la evolución de las estrofas. En un escenario mayor, el ritmo apretado de los versos impediría trabar tales escenas espectaculares: Jusquín lo expresa torciendo la expresión «hacer de lo blanco negro» (que significa «sentir de las cosas al revés»⁴⁸), cambiando el término funesto por la voz 'prieto', no menos nefasta aquí para los

⁴⁴ Morales, *Comedia de los naufragios de Leopoldo*, f. 24r.

⁴⁵ Morales, *Comedia de los naufragios de Leopoldo*, f. 23r-v: la representación se hizo en «casa» de comedias, a cargo de Cisneros.

⁴⁶ Transcribimos literalmente, sin enmendar el nombre de Serafina, a pesar de que unos folios antes el nombre de la dama capturada por Muza es Sarracina: Morales, *Comedia de los naufragios de Leopoldo*, f. 24r.

⁴⁷ Morales, *Comedia de los naufragios de Leopoldo*, f. 27v.

⁴⁸ Según Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española, s.v. blanco*, «Hacer lo negro blanco, y lo blanco negro» es «sentir de las cosas al revés y querer persuadir lo que es mentira por verdad, y lo malo por bueno».

representantes de la comedia⁴⁹. Alude así a la apretura de las medidas del verso, que no deja esparcirse a los actores en los juegos gestuales que a él más le gustan. Urganda no atiende a su argumento, prefiriendo en cualquier caso los conceptos y las burlas oídas, mejor que el espectáculo visto.

El gusto de la dueña por los donaires y del escudero por las cuchilladas sigue un patrón de género: a la mujer la risa, al hombre la acción. Sin embargo, también sigue un patrón genérico, en que se asocian, señaladamente en las comedias de capa y espada, la acción espectacular de las cuchilladas que defiende Jusquín y el ingenio conceptuoso de los donaires que Urganda alaba en la figura del bobo o gracioso, el personaje que mejor confirma, posiblemente, la apelación de «comedias de ingenio» dada a este género por Suárez de Figueroa. Para el autor del *Pasajero*, las comedias de capa y espada, donde se «vomit[an] bravuras», se dicen «sentencias amorosas» y el gracioso se luce «con muestras de valentías cobardes» o con «los apodos» de fanfarrón y borracho dirigidos al viejo escudero⁵⁰, acuden preferentemente al oído. Urganda, atenta a los conceptos y a los «dichos discretos» tanto como al «bobo», escucha por tanto la comedia. Frente a ella, el viejo escudero Jusquín, como corresponde a quien es «natural enemigo»⁵¹ del gracioso, critica lo que el teatro debe al verso, pues lamenta que los actores hayan «de ir asidos / a lo que les manda el metro», y confunde el nombre de la dama mora, Sarracina, con el de Serafina, como si Morales nos indicara que Jusquín, por su edad, es sordo. Y sin embargo, tal enemigo del oído, en plena defensa del combate en escena, es quien forja la expresión «hacer de lo blanco prieto», haciendo él mismo de gracioso.

Esta paradoja aparente no hace sino subrayar la compatibilidad de ambos horizontes de expectativa sensibles: el de los gestos o el espectáculo visual y el de los donaires o el teatro oído. La asociación de la vista y del oído hermana los sentidos enfrentados y rompe la separación interesada entre comedias de cuerpo y de ingenio o alma: una separación que la propia teoría fisiológica del momento niega en su relación con los sentidos. Las sinestesias espectaculares tienen que entenderse en el marco teórico de este esquema perceptivo, en el que la vista, por ejemplo, está pensada como una relación táctil a distancia, mediante espíritus visivos, y en el que las facultades sensibles están unidas a facultades interiores como la memoria, en la que por ejemplo se imprimen las imágenes⁵². La producción en la facultad imaginativa de imágenes mentales se basa en la tripartición del continuo perceptivo, entre la percepción sensible, la imaginación que la completa, y la memoria que la conserva. En definitiva, entre lo sensible y lo intelectual, y entre los distintos sentidos, las dicotomías cuentan menos que las gradaciones, ya «*que en una comedia oída / con música entretenida / hay manjar de cuerpo y alma*»⁵³.

⁴⁹ Para el mismo Covarrubias, 'prieto' es «color que tira a negra» (*Tesoro...*, s.v. *prieto*).

⁵⁰ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, f. 79v-80r.

⁵¹ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, f. 80r: «una figura no poco importante, que es el vejete o escudero, natural enemigo del lacayo».

⁵² Simon, 2003.

⁵³ Morales, *Comedia de los naufragios de Leopoldo*, f. 24r.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, John Jay, y José María RUANO DE LA HAZA, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- ANTONUCCI, Fausta, «La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 25-39.
- ANTONUCCI, Fausta, «Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 1-30.
- ANTONUCCI, Fausta, «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 77-97.
- ARTOIS, Florence d', «Édition, réédition, continuation: la fonction du livre dans la genèse de la comedia nueva», en *Le discours du livre - Mise en scène du texte et fabrique de l'œuvre sous l'Ancien Régime*, eds. Anne Réach, Anne Arzoumanov y Trung Tran, Paris, Garnier, 2011, pp. 215-234.
- ARTOIS, Florence d', «Le dramaturge absent du plateau ? Figuration du poeta et de l'autor dans le théâtre espagnol de la première moitié du XVII^e siècle», en *Le Dramaturge sur un plateau. Quand l'auteur dramatique devient personnage*, ed. Clotilde Thouret, Paris, Classiques Garnier, 2018, pp. 97-112.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Sueños hay que verdad son*, ed. Michael McGaha, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1997.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977.
- CANAVAGGIO, Jean, «El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca», *Criticón*, 108, 2010, pp. 133-142.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Edición del Instituto Cervantes, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la edición de los clásicos españoles, 2004.
- CLASSEN, Constance, David HOWES y Anthony SYNNOTT, *Aroma: the Cultural History of Smell*, London, Routledge, 1994.
- CORBIN, Alain, *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.
- CORBIN, Alain, «Historiographie de l'écoute», en *Le son du théâtre (XIX^e-XXI^e siècle). Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, eds. Jean-Marc Larrue y Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris, CNRS Éditions, 2016, pp. 23-35.
- CORNEJO, Francisco, *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro: la «sacra monarquía»*, Sevilla, Fundación El Monte, 2005.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- DEKONINCK, Ralph, *Ad imaginem: statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005.
- DIXON, Victor, «The Uses of Polimetry: An Approach to Editing the *Comedia* as a Verse Drama», en *Editing the Comedia*, eds. Frank Paul Casa y Michael McGaha, *Michigan Romance Studies*, 5, 1985, pp. 104-125.
- DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

- EGIDO, Aurora, *El gran teatro de Calderón: personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- EGIDO, Aurora, «Bases artísticas del “concepto imaginado” y del “práctico concepto” en Calderón», en *Aún aprendo: estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, ed. María de los Ángeles Ezama Gil, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2012, pp. 605-618.
- FEBVRE, Lucien, *Le problème de l'incroyance au xv^e siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Albin Michel, 1942.
- FERRER, Juan Gaspar, *Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas... por Fructuoso Bisbe y Vidal...*, En Barcelona, Por Gerónimo Margarit y a su costa, año 1618.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- GUYOT, Sylvaine, «Perspectives», en *L'œil classique*, eds. Sylvaine Guyot y Tom Conley, *Littératures classiques*, 82, 2013, pp. 5-26.
- HOWES, David, «The Expanding Field of Sensory Studies», en *Sensory Studies*, 2013, URL: <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/>
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2009.
- LOBATO, María Luisa, «Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir en palacio», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 187-224.
- LOBATO, María Luisa, «El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 1, pp. 601-618.
- MANDROU, Robert, *Introduction à la France moderne. Essai de psychologie historique (1500-1640)*, Paris, Albin Michel, 1961.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Valencia, Castalia (Estudios de Hispanófila), 1968.
- MORALES, *Comedia de los naufragios de Leopoldo*, Biblioteca Real, Ms. II-460, f. 22r-50r.
- PALAZZO, Éric, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Les éditions du Cerf, 2014.
- PANOFKY, Erwin, *Idea: contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. Henri Joly, Paris, Gallimard, 1984.
- PEALE, Clifford George, «Conflagraciones teatrales. Fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)», en *Guerra y paz en la comedia española*, eds. Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 49-86.
- PENDER, Stephen, «Medicine and the Senses: Physicians, Sensation and the Soul», en *A cultural history of the senses in the Renaissance*, ed. Herman Roodenburg, London, Bloomsbury (*A cultural history of the senses*, vol. 3), 2014, pp. 127-139.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.
- ROODENBURG, Herman, *A cultural history of the senses in the Renaissance*, London, Bloomsbury (*A cultural history of the senses*, vol. 3), 2014.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Una nota sobre la división en cuadros», en John Jay Allen y José María Ruano de la Haza, *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 291-293.
- SIMON, Gérard, *Archéologie de la vision. L'optique, le corps, la peinture*, Paris, Seuil, 2003.

- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El Passagero, advertencias utilísimas a la vida humana, por el doctor Christóval Suárez de Figueroa...*, En Barcelona, por Gerónimo Margarit y a su costa, 1618.
- TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. Everett Hesse, Madrid, Cátedra, 1990.
- VEGA, Lope de, «A Claudio», en *La vega del Parnaso. Tomo II*, ed. Felipe Pedraza, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/Instituto Almagro de Teatro Clásico, 2015, pp. 25-75.
- VEGA, Lope de, «A Juan Pablo Bonet», en *La Circe, Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 1127-1136.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Felipe Pedraza y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2016.
- VEGA, Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coords. Luigi Giuliani, Patrizia Campana, María Morrás y Gonzalo Pontón, Lleida, Milenio/UAB, 1997, 3 vols.
- VEGA, Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols.
- VEGA, Lope de, *Lo fingido verdadero*, ed. Luigi Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, vol. 2, pp. 737-890.
- VEGA, Lope de, «Prólogo dialogístico», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, 2017, vol. 1, pp. 43-51.
- VEGA, Lope de, *La Selva sin amor*, ed. Marcella Trambaioli, Clásicos Hispánicos, edición electrónica.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo xvii: el ejemplo de El burlador de Sevilla», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglo de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45- 63.
- VITSE, Marc, «Partienda est comoedia: la segmentación frente a sí misma», *Teatro de palabras*, 4, 2010, pp. 19-75.
- VUILLEMIN, Jean-Claude, «L'œil de Galilée pour les yeux de Chimène. L'épistémologie du regard et la Querelle du Cid», *Poétique*, 142, 2005/2, pp. 153-168.

*

ARTOIS, Florence d' y Héctor RUIZ SOTO. «Oír o ver / Oír y ver. Hacia una espectacularidad comprensiva». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 9-25.

Resumen: El presente artículo propone un acercamiento al teatro del Siglo de Oro a partir de la espectacularidad multisensorial. Después de un repaso del punto de vista de dramaturgos como Lope de Vega y Calderón de la Barca sobre el espectáculo sensible, se analiza la disputa metateatral entre vista y oído, completando la perspectiva oculoconcentrista por la puesta en valor de una espectacularidad española sinestésica, visible tanto en las críticas antiteatrales como en otros testimonios indirectos (*El pasajero*, Suárez de Figueroa) y en la propia ficción metateatral (Morales, *Los naufragios de Leopoldo*).

Palabras clave: espectáculo sensible, multisensorialidad, comedia nueva, sinestesia, sensory studies, vista, oído

Résumé: Cet article propose une approche au théâtre espagnol du Siècle d'Or à partir de sa spectacularité intersensoriale. Après un parcours par le point de vue de dramaturges tels que Lope de Vega et Calderón de la Barca sur le spectacle sensible, la primauté de la vue et de l'ouïe est discutée, afin de compléter la perspective oculoconcentrée par la mise en avant d'une spectacularité espagnole synesthésique, visible autant dans les critiques anti-théâtrales que dans d'autres témoignages indirects (*El pasajero*, Suárez de Figueroa) et dans la fiction métathéâtrale elle-même (Morales, *Los naufragios de Leopoldo*).

Mots clefs: spectacle sensible, multisensorialité, comedia nueva, synesthésie, sensory studies, vue, ouïe

Summary: This article proposes an approach to the Spanish theater of the Golden Age focused on its intersensorial spectacularity. After reviewing the point of view of playwrights such as Lope de Vega and Calderón de la Barca on the sensitive spectacle, the meta-theatrical dispute between sight and hearing is analyzed. We complete the oculo-centric perspective by highlighting a synesthetic Spanish spectacularity, visible as much in anti-theatrical criticism as in other indirect testimonies (*El pasajero*, Suárez de Figueroa) and in metatheatrical fiction itself (Morales, *Los naufragios de Leopoldo*).

Keywords: sensory spectacle, multisensoriality, comedia nueva, synesthesia, sensory studies, sight, hearing

Autores:

Florence d'Artois: Sorbonne Université-Institut Universitaire de France
florencedartois@gmail.com

Héctor Ruiz Soto es doctor por la Universidad de la Sorbona con una tesis titulada «*Apariencia* ou l'instant du dévoilement. Théâtre et rituels dans l'Espagne du Siècle d'or». Ha sido investigador de la Casa de Velázquez de 2017 a 2019 y, desde 2015, miembro del laboratorio CLEA y del proyecto Góngora del Labex OBVIL.
hector.ruiz.soto@gmail.com

¿Monstruos de apariencias llenos? Las escenas de descubrimiento y la cortina de apariencias en los manuscritos teatrales de Gondomar y de Palacio

Héctor Ruiz Soto

Casa de Velázquez

En el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), Lope de Vega escribe¹:

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego que salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,
adonde acude el vulgo y las mujeres,
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves².

Reivindicándose como poeta dramático erudito, respetuoso del «arte que conocen pocos», Lope de Vega arremete contra la mercantilización escenográfica del teatro, a la que se ve obligado a someterse a su pesar, y especialmente contra el abuso de tramoyas que someten «lo justo» al «gusto» del público. El v. 36 del *Arte nuevo*, según el cual las

¹ Este artículo presenta los resultados de una investigación más amplia sobre la *apariencia* en el Siglo de Oro, objeto de mi tesis de doctorado: «*Apariencia*» ou *l'instant du dévoilement. Théâtre et rituels dans l'Espagne du Siècle d'or* (Paris, Sorbonne Université, 2019). Agradezco a Mercedes Blanco, directora de la tesis, la relectura de este artículo, así como a Florence d'Artois, Yannick Barne, Arthur Duhé, Aude Plagnard, David Ruiz y, especialmente, a Marc Vitse.

² Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 33-41.

comedias del tiempo de Lope no serían más que «monstruos de apariencias llenos», emplea un término técnico, ‘apariencia’, en el que radica un doble sentido. En su acepción más general, este término define el conjunto de las tramoyas o de los decorados. En su sentido más restringido, corresponde a las escenas de descubrimiento. El conjunto de la crítica coincide en entender el término, en el verso de Lope, en su acepción más general³. Sin embargo, este artículo estudia precisamente el uso dramático de la apariencia entendida como descubrimiento, partiendo de la hipótesis de que es en estas escenas donde aparece el mayor despliegue escenográfico del teatro contemporáneo de los inicios de Lope de Vega. Los dos sentidos de la *apariencia*, la tramoya y el descubrimiento, se unen de este modo dentro de un mismo dispositivo: el objeto del presente artículo será describir estas escenas de descubrimiento como un dispositivo espectacular integrador, que reúne varios efectos especiales en una estructura unitaria.

Para estudiar este fenómeno, me baso en un corpus amplio que permite documentar con precisión la práctica escénica de la última década del siglo XVI. Este corpus se encuentra reunido en una serie de códices de procedencia varia, aunque la mayoría de ellos perteneció a la biblioteca del conde de Gondomar, como demostró Stefano Arata, que los identificó junto con otros manuscritos teatrales conservados en la Biblioteca de Palacio en Madrid⁴. Ambos conjuntos, el de la biblioteca del conde y el de los manuscritos coetáneos, son fechables en los últimos años del siglo XVI, y fueron copiados a partir de guiones que pertenecieron probablemente a compañías de teatro⁵: sabemos por tanto que las obras del corpus en cuestión se representaron en las tablas. En definitiva, el corpus se compone de ocho códices manuscritos conservados en la Biblioteca Real y en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, además de nueve cuadernos con otras tantas comedias conservadas como *sueltas* en la misma BNE⁶. Excluyo de este conjunto dos comedias: la *Comedia famosa de los moriscos de Hornachos*, más tardía que las demás, y que fue añadida en 1649 al final del código II-461 de la BR, y la *Comedia sin título* que se encuentra al final del código II-462. El

³ Véase un balance reciente al respecto en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, pp. 155 ss.

⁴ Véase Arata 1989 y 1996.

⁵ A falta de una edición completa del corpus, esta hipótesis ha sido avanzada por varios editores de obras de Lope conservadas en los códices en cuestión, como Gonzalo Pontón (editor de *El hijo de Redúan* y *El soldado amante*), Patrizia Campana y Juan-Ramón Mayol Ferrer (editores de *El nacimiento de Ursón* y *Valentín, reyes de Francia*), Patrizia Campana (editora de *El Molino*) y Marco Presotto (editor de *Los donaires de Matico*). Véase Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. 1, p. 124 y vol. 2, pp. 828 y 989, así como Lope de Vega, *Comedias. Parte XVII*, vol. 1, p. 458. Por su parte, Stefano Arata comenta el parecido de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón...* con los *papeles de actor*, en Arata, 1995, pp. 53-54, y Luigi Giuliani hace lo propio con la *Comedia intitulada Roncesvalles* (Giuliani, 1996, pp. 247-248). Mientras se desarrolla, bajo la dirección de Fausta Antonucci, el proyecto «*Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*», la edición más ambiciosa de este teatro pertenece a Rosa Durá, que defiende en su tesis la misma hipótesis: véase Durá Celma, 2016, pp. 103-104.

⁶ BNE, MSS/14767 y manuscritos «La Barrera» (MSS/15000, MSS/16024, MSS/16033, MSS/16037, MSS/16048, MSS/16064, MSS/16111, MSS/16112 y el manuscrito identificado por María del Valle Ojeda Calvo, 2006, MSS/14640). BR, II-460, II-461, II-462, II-463, II-464, II-2803, II-3560. Excluyo del corpus el código BR II-1148 por ser, probablemente, posterior a 1651: compárese con Greer 2014-2019, *Manos teatrales*, ‘Caballero (El) de Olmedo’ y ‘Siete (Los) infantes de Lara. Comedia burlesca’.

corpus total incluye así noventa comedias, autos o farsas, anteriores a 1600, de las que veintinueve tienen apariencias o escenas de descubrimiento.

Aunque el periodo de estudio sea anterior en casi una década a la publicación del *Arte nuevo*, este corpus permite entender mejor dos aspectos mencionados por Lope en los versos sobre los «monstruos de apariencias llenos»: el efectismo espectacular del teatro de su época por un lado, y la adopción por Lope de este tipo de dramaturgia por otro («a aquel hábito bárbaro me vuelvo...»). En lo referente al primer punto, este corpus es un documento único por su coherencia y por derivar directamente del trabajo de las compañías de teatro: las obras consideradas, algunas del mismo Lope, documentan por tanto las eventuales modificaciones de los textos dramáticos por parte de los autores de comedias. Nos transmiten así la escritura sin preceptos que tanto lamenta Lope, y que no es propia únicamente de 1609, sino que caracteriza en su conjunto al teatro comercial que se representaba en los corrales de comedias. La práctica escénica propia del corral, antes del fenómeno editorial del teatro publicado en *Partes*, aparece en este corpus en acotaciones especialmente ricas en detalles técnicos: se trata por todo ello del testimonio documental más amplio y directo de las prácticas dramáticas en vigor en los albores de la comedia nueva. En lo referente al segundo punto, estas obras ilustran cómo el propio Lope de Vega adopta el efectismo espectacular del teatro que se representaba en sus inicios. En lo que a las apariencias se refiere, *La campana de Aragón* de Lope, fechada entre 1596 y 1603⁷, imita y sobrepasa un descubrimiento de la *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, obra anónima perteneciente a los manuscritos que estudiamos a continuación. En esta última obra, se lee: «Córrese una cortina y parece el príncipe en su trono real, en una mano una espada desnuda y en la otra un cristo y encima de la cabeza medio arco hecho de catorce cabezas»⁸, mientras que en la comedia de Lope leemos: «Córrese una cortina, y están a modo de campana las cabezas de los Grandes, y el Ramiro con su cetro y una espada desnuda en la mano, y un mundo a los pies del Rey, encima de la campana»⁹. La imitación es evidente, y permite asumir que, al menos en términos escenográficos, existen importantes elementos de continuidad entre Lope de Vega y el corpus de Gondomar y de Palacio.

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LAS APARIENCIAS

En su *Tesoro de la lengua castellana o española*, Covarrubias escribe: «Apariencias, son ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo y luego se vuelven a cubrir»¹⁰. El lexicógrafo define el dispositivo como un espectáculo efímero de *tableaux vivants*, vistos por el público después de un descubrimiento. A decir verdad, la realidad teatral no se corresponde exactamente con esta definición: los *tableaux vivants* no son siempre *representaciones mudas* propiamente dichas. Aun cuando los actores que las encarnan toman la palabra, estas apariencias son comentadas como un espectáculo ante todo visual por los personajes presentes en el escenario. En el

⁷ Morley y Bruerton, 1968, p. 258.

⁸ *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 26v.

⁹ Lope de Vega, *La campana de Aragón*, v. 3252.

¹⁰ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 184.

conjunto del drama, los momentos que aparecen precisamente como espectáculos visuales son en primer lugar aquellos que están delimitados por el marco del descubrimiento, subrayado por la música y comentado por personajes-espectadores internos. Este espectáculo se caracteriza por su eficacia patética, basada, como veremos a continuación, en el recurso a los sentidos del espectador, y a la vista junto con el oído. Este recurso sirve principalmente para la representación de milagros¹¹ y la mostración de cadáveres. Desde el punto de vista de los géneros dramáticos, la representación del cadáver se encuentra tanto en las comedias de santos, donde la apariencia representa la apoteosis de los protagonistas, como en las tragedias o tragicomedias. Posteriormente, con Lope de Vega, a esta tipología se sumarán los descubrimientos de efectos escénicos irrepresentables en escena, uno de los cuales es la consabida proa de un barco que nunca aparece del todo en el tablado, pero que se asoma por detrás de la cortina¹². En el corpus de Gondomar y Palacio, no se aprecian descubrimientos de estas características, y cuando la cortina sirve para un despliegue del decorado, como en las *Ferías de Madrid* de Lope, en la que dos mercaderes desvelan su mercancía, la estructura de la *apariencia* no presenta ni el carácter efímero ni la eficacia patética de la misma¹³. Finalmente, esta tipología sería incompleta sin un tipo de *apariencia* que sí abunda en el corpus estudiado. Se trata de las que se podrían denominar *apariencias de altar*, del mismo modo que hay cuadros de altar. Los dramaturgos y los autores representan con estos descubrimientos una celebración religiosa, cristiana e incluso pagana, recurriendo a la cortina de apariencias y señalando así un referente mimético externo al teatro para este efecto especial.

Este referente mimético no es el único al que remiten las obras teatrales en las escenas de descubrimiento, y los retratos que se muestran al abrir una cortina son otro vínculo de las apariencias con realidades extrateatrales, apuntando esta vez a las prácticas expositivas en vigor en las colecciones privadas de pintura¹⁴. Las acepciones de ‘cortina’ en el *Tesoro* de Covarrubias completan este panorama y lo confirman, al reunir en la misma definición la práctica dramatúrgica de los *tableaux vivants* con el rito de la Capilla real y de las iglesias en las que el monarca asiste a misa:

CORTINA: En castellano significa comúnmente los paramentos que cubren la cama. Calepino: «*Cortinae dicuntur aulae et vela ad locum aliquem contegendum*». Los reyes acostumbran tener en sus capillas y en las iglesias donde oyen los oficios divinos unas camas, debajo de las

¹¹ Es conocida la crítica de Cervantes al respecto: «Pues ¿qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro! Y aun en las humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia. Que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobrio de los ingenios españoles, porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos» (Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, XLVIII, pp. 606-607).

¹² En este mismo volumen, Yves Germain comenta el descubrimiento de un toro en *El casamiento en la muerte* de Lope de Vega. Sobre el recurso a la cortina de apariencias para mostrar naves y otros imposibles escenográficos, véase Kaufmant, 2010, pp. 327 y 382-399.

¹³ Lope de Vega, *El trato de la corte y ferias de Madrid*, f. 54r, «Guillermo y Pierres, buboneros», nada más empezar la comedia, «*Descubren las tiendas y sale Lucrecio*».

¹⁴ Hénin, 2010.

cuales les ponen las sillas y sitiales; y porque se corre una de las cortinas, cuando entra o sale el rey, o se hace alguna ceremonia, como la confesión, la paz y las demás, el que tiene oficio de correr la cortina se llama sumiller de cortina, término alemán, al uso de la casa de Borgoña. En cierto género de representación muda, donde hacían apariencia de figuras calladas, tenían delante una cortina y esta la corrían para mostrarlas y después para volverlas a cubrir. La misma cena de donde salen los representantes, se llamaba cerca de los romanos cortina. Y así correr la cortina significa algunas veces hacer demostración de algún caso maravilloso y otro de encubrirle, como también se hace en las tablas de pinturas¹⁵.

La pintura, referente mimético tematizado en las tablas, aparece asimismo en la definición de Covarrubias: tras la acepción más común y general, la de la cortina doméstica, viene la cortina real¹⁶, la cortina teatral, la cortina de pinturas¹⁷ y la frase hecha «correr la cortina». Con las definiciones de Covarrubias y la plasmación de referentes extrateatrales en las apariencias dramáticas, se construye un diálogo entre lo teatral y lo real, que alimenta la tipología de los usos dramáticos de la apariencia y reafirma su asociación con lo maravilloso y excepcional¹⁸.

Frente a la variedad de esta tipología de usos, la unidad del fenómeno viene dada por la estructura repetitiva de la secuencia. Esta se define *a minima* por la dinámica de descubrimiento-ocultamiento indicada por Covarrubias y es patente en didascalías como «*Corren una cortina*» y «*vuelven a cubrir*», entre otras equivalentes. En la segunda jornada de la *Comedia de san Jacinto*, Gengis Khan consulta a su oráculo o dios demoníaco antes de invadir Hungría y Polonia, donde se encuentran Jacinto y sus hermanos dominicos. La cortina descubre al ídolo Astaroth, presentado como un dios pagano pese a su nombre demoníaco:

REY

Resta agora que sepamos
lo que nuestro dios responde
en cuya boca se asconde
la verdad que deseamos.

Suena música y descubren un ídolo y híncase de rodillas. Y habrá un brasero con encienso y desángrase el rey y cae en las brasas

Astarot, dios advocado
de esta tártara nación
que a tu santa religión
mi pueblo está dedicado,
hoy, por este encienso santo
que en estas brasas consumo
por la sangre con que el humo
hasta tus aras levanto,

¹⁵ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, pp. 619-620.

¹⁶ Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2011.

¹⁷ Véase al respecto Rolfi, 1998.

¹⁸ Sobre las conexiones de la apariencia con rituales y realidades exteriores al teatro, véase Ruiz Soto, 2019.

te pido si es que te agrada
me digas con alegría
si por Polonia y Hungría
proseguiré esta jornada.

Dice una voz de dentro como que habla el ídolo

VOZ

Tres espíritus irán
en tu defensa, prosigue
y a tus enemigos sigue,
furioso rey Cengui Can.

Suena ruido de cohetes con que se cubre el ídolo

BATÓN

¡Qué ruido y hediondez
el oráculo dejó!

REY

Con eso nos enseñó
que es espantoso jüez
y que ampara esta nación.
Pues en nuestro bien porfía
yo partiré para Hungría.
Parta a Polonia Batón,
y vamos por que este bando
se publique y se aperciba.

TODOS

El rey Cengui Can hoy viva.

BATÓN

Que así lo digáis os mando.

*Vanse...*¹⁹

La secuencia transcrita, correspondiente a lo que podría ser una apariencia de altar pagano, va más allá del momento del descubrimiento: incluyo en la transcripción los versos previos, que lo anuncian, y los siguientes, que lo comentan y reflejan sus efectos (aquí, el ejército se pone en marcha obedeciendo la orden del ídolo: «a tus enemigos sigue»).

La secuencia obedece a una estructura tópica cuyas partes se repiten con una constancia casi sistemática en el corpus: se inicia con una invitación a ver la imagen, continúa con la apertura de la cortina —o, llegado el caso, de algún dispositivo equivalente— con acompañamiento musical, prosigue con el espectáculo del *tableau*

¹⁹ *Comedia de san Jacinto*, f. 163v-164r.

vivant, cuyos personajes pueden tomar la palabra, y se presenta en cualquier caso como un acto icónico performativo; la conclusión consiste en el cierre de la cortina y la realización de los efectos patéticos y poéticos de la apariencia.

ANTES DE QUE SE ABRA LA CORTINA

Unos pocos versos bastan para presentar la predisposición del personaje para ver aquello que le será descubierto por la cortina. En la inmensa mayoría de las apariencias del corpus considerado, el descubrimiento ocurre cuando uno o varios personajes se disponen a ver aquello que les será mostrado por la apertura de la cortina; el caso contrario, en que el público tiene el privilegio de ver algo oculto a ojos de los personajes, es excepcional y solo ocurre ante algunas apariciones milagrosas, cuando el personaje protagonista —y con él el espectador— tiene el privilegio de la visión que le es vedada a los personajes secundarios²⁰. En el corpus de Gondomar y en los manuscritos teatrales de Palacio, solo en dos comedias se encuentran apariencias sin espectador: en la *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora* y en la *Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo*. La primera es una escena celeste que representa la discordia entre Justicia y Amor divino, que se resuelve con la encarnación de Cristo para garantizar la redención del pecado original: el descubrimiento con cortina que enmarca esta escena es señal de su excepcionalidad ultraterrena²¹. En la *Comedia de Nuestra Señora de Lapa...*, el milagro consiste en la aparición de la Virgen, tras un vacío escénico, para resucitar a la muerta Estefanía: «*Vanse y aparece la Virgen Nuestra Señora con dos ángeles y abre la sepultura*»²². Estefanía, necesariamente ausente en el momento en el que se descubre la aparición, será la primera espectadora del milagro. En general, por tanto, lo que se descubre con la cortina debe ser considerado como materialmente presente y visible para todos. De ahí que constituya también un caso aislado la apariencia como representación de un sueño, que solo se encuentra en la *Comedia del prodigioso príncipe transilvano* cuando el califa Mahometo sueña con el iniciador de su dinastía, Otomán:

*Suena dentro ruido de cadenas y fuego y córrese una cortina y aparece Otomán con túnica, máscara y cabellera negra, el medio cuerpo en una tumba y dos hachas encendidas a los lados y por sus gradas todos los hermanos que se pudieren poner, cada uno con el género de muerte que le fue dado, y habla Otomán*²³.

En este caso particular, el personaje-espectador (Mahometo) está dormido, pero su sueño le predispone para la visión onírica, hasta tal punto que el califa la confunde, al despertar, con la realidad. Aunque representen sueños o milagros, en casi todos los casos, las apariencias siempre tienen un personaje-espectador que da pie a su

²⁰ Como en la *Comedia de santa Catalina de Sena*, f. 63r, cuando el hermano de Catalina ignora la apariencia de «Cristo en el trono y María», mientras ella se arrodilla ante el trono celeste. Sobre la jerarquía de los espectadores en la representación pictórica de la visión milagrosa, véase Stoichita, 2011.

²¹ *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*, f. 205v.

²² *Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo*, f. 293r.

²³ *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 7r.

mostración. El espectador interno es por tanto un ingrediente esencial de la secuencia del descubrimiento.

Esta predisposición para ver crea, por una parte, un efecto patético en el personaje-espectador, efecto ampliamente desarrollado al final de la *apariencia*; y genera, por otra parte, un efecto de suspense con el que los dramaturgos juegan incluso cuando no se abre la cortina²⁴. Este juego se observa en la asociación de un suspense visual con una indicación espacial hacia una puerta o cortina²⁵ situada presumiblemente en la fachada del vestuario del corral de comedias. Por ejemplo, en la *Comedia de la cueva de los salvajes*, un contingente de pastores se prepara para enfrentarse con unos peligrosos caníbales. El noble Lisardo, cuando se dispone a abrir la cortina que da a su cueva, les anima a imaginar al enemigo. Antes incluso de que ocurra el descubrimiento, los pastores cobardes muestran su voluntad de ocultar la imagen:

LISARDO

Pongámonos en orden de pelea.

Imaginad ahora al enemigo.

JULIÁN

¡Válame Dios!

ANTÓN

¡Oh qué visión tan fea!

PASCUAL

¡Cierra la puerta!²⁶

Aquí no hay *apariencia* propiamente dicha, pero a la anticipación imaginativa responde la voluntad de velar la imagen: señal de que la expectativa de la visión define la secuencia casi tanto como el uso de la propia cortina. La espera de la visión implica que en el horizonte de expectativa de los espectadores del corral de comedias esté el deseo de asistir a una escena de descubrimiento. Las cortinas de la fachada del vestuario se convertirían así en un soporte de proyección especialmente sugerente, activado cuando el personaje-espectador anuncia la *apariencia*. Como primer destinatario de la visión, este personaje es el encargado de introducir el descubrimiento, lo que lo sitúa como espectador en una posición análoga a la del público.

EL MOMENTO DEL DESCUBRIMIENTO

Prolongando esta invitación a ver la imagen, es habitual que se produzca un efecto sonoro que acompaña el momento del descubrimiento, y en ocasiones hasta incluso toda la epifanía. El efecto sonoro participa del marco de la imagen: en el momento del descubrimiento y en el momento de la ocultación, el movimiento de la cortina se asocia a una música o un ruido, como en el ejemplo citado de la *Comedia de san Jacinto*.

Acto seguido llega el descubrimiento. La mención explícita de las cortinas en las acotaciones es en conjunto poco frecuente. Ocurre incluso que se mencione la cortina en

²⁴ Esta hipótesis la defiende también Hénin, 2012.

²⁵ Sobre las puertas, a menudo representadas con cortinas en el corral, véase Ruano de la Haza, 1989, pp. 77-82 y Allen y Ruano de la Haza, 1994, pp. 356-368.

²⁶ *Comedia de la cueva de los salvajes*, f. 198v.

las acotaciones internas de los diálogos entre personajes, sin que se refleje su uso en las acotaciones externas²⁷. La consecuencia de esta inscripción incompleta de la apariencia en las didascalias obliga a considerar los equivalentes formales de la cortina que puedan, como ella, obedecer a la misma dinámica de apertura y cierre. Constituyen escenas de descubrimiento siempre y cuando su uso se corresponda a la vez con el criterio sensible (el espectáculo es una visión), el criterio temporal (la aparición es efímera) y el criterio patético (la visión es deseada o esperada por un personaje al menos), que definen la apariencia. Entre estos equivalentes formales, además de las puertas, están las nubes abrideras y los tronos:

En diciendo «Gloria patri» ábrese una nube grande llena de gloria. Parece una escalera de oro: por ella subiendo una procesión de ángeles con harpas, Nuestra Señora de la mano con san Jacinto con hábito lleno²⁸ de estrellas, una palma en la mano, y en ella dos guirnaldas. San Estanislao²⁹, vestido de obispo al pie de la nube, habla con el obispo Juan Prandecta³⁰. Habrá música. Al descubrir la nube cantan los ángeles³¹.

Suena la música y vase poco a poco subiendo la peana y quédase Catalina elevada mirando cómo suben Cristo y su madre y ciérrase el trono o cortina, y salen su padre y madre de santa Catalina y hállanla elevada mirando al trono³².

Estos dos ejemplos muestran la asimilación del trono y de la cortina (el trono no se cierra, sino su baldaquino) y la asociación de los verbos ‘descubrir’ y ‘abrirse’ con la nube. Otro verbo abunda en las acotaciones propias de las escenas de descubrimiento, el verbo «aparecer», o su aféresis «parecer»:

Córrese una cortina y parece el príncipe en su trono real, en una mano una [espada] desnuda y en la otra un Cristo y encima de la cabeza medio arco hecho de catorce cabezas³³.

Ante esta diversidad de la escritura didascálica del descubrimiento, lo esencial parece ser la mecánica de desvelamiento y ocultamiento plasmada en una secuencia relativamente corta, enmarcada por verbos como: «(a)parece» / «desaparécese»³⁴, «ábrese» / «ciérrase»³⁵, «descúbrese» / «tornase a cubrir»³⁶, por parejas de antónimos o

²⁷ Así por ejemplo en Lope de Vega, *Comedia de san Segundo*, f. 139r: «TORCATO Descubrid esa cortina. Descúbrenle y aparece Diana en tramoya, detrás de la cual está un demonio con fuego, y saca Torcato una cruz».

²⁸ lleno em.: llano Mss/14767

²⁹ Estanislao em.: estanilao Mss/14767

³⁰ Prandecta em.: Prandesta Mss/14767

³¹ *Comedia de san Jacinto*, f. 169r.

³² *Comedia de santa Catalina de Sena*, f. 67r.

³³ *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, f. 26v.

³⁴ *Comedia de la vida y muerte de san Agustín*, f. 269r, «Tócase música y parece una figura de Cristo en forma de la humildad» y «Vuelve a tocar la música y desaparece el Cristo».

³⁵ *Comedia de santa Catalina de Sena*, f. 66v, «Ábrese el trono y aparece Cristo y su madre y Catalina se eleva y toca la música»; *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*, f. 214r, «Ciérrase el trono».

³⁶ Lope de Vega, *La famosa comedia montañesa*, f. 60v, «Descúbrese un altar con Apolo»; *Auto del sacratísimo nacimiento de Cristo*, f. 48r: «Cúbrese el nacimiento».

en combinación libre. Independientemente de la mención expresa de la cortina, todas estas acotaciones señalan un mismo esquema de construcción del espectáculo.

La presencia de un personaje-espectador predispuesto para ver, el acompañamiento sonoro, el descubrimiento realizado a ojos del público y la ocultación tras un breve lapso de tiempo son característicos de toda apariencia y del horizonte de expectativas en la que se inserta, independientemente del género de la comedia en que se encuentre la escena. Pero los géneros en que los descubrimientos son más frecuentes son las comedias de santos y las tragicomedias. Dos aspectos de la apariencia diferencian estos dos horizontes genéricos: el lugar del descubrimiento y su agente. En lo referente al lugar, las apariencias milagrosas y las apoteosis de santos presentan, en varios casos, ciertas indicaciones escénicas que permiten deducir su situación en el corredor de la fachada del vestuario, «en lo alto»³⁷. Se encuentran por tanto no solo al extremo de un eje trazado por la profundidad del escenario, hacia el muro del vestuario, sino también en lo alto de un eje vertical materializado en ocasiones por el uso de otras tramoyas, como «peanas»³⁸ y otros «artificios»³⁹ o «invenciones»⁴⁰ por los que suben o bajan las personas santas⁴¹. Este dispositivo es típico de las apoteosis, cuando el alma del santo sube hacia la Virgen o hacia Cristo. A la inversa no se observan máquinas equivalentes en las apariencias sangrientas de tipo trágico.

En lo que respecta al agente del descubrimiento, puede ser intradieгético, cuando el movimiento de la cortina es obra de un personaje presente en el escenario, o extradieгético⁴², cuando quien mueve la cortina no puede ser visto por el público. Esto determina una variante importante en el modo de aparición de la imagen. Cuando el descubrimiento es intradieгético, un mozo del teatro o un actor puede manipular la cortina a la vista de los espectadores; a la inversa, en el descubrimiento extradieгético, o bien abre la cortina desde dentro el actor que se encuentra tras ella, o bien la abren los mozos del teatro, a mano o mediante poleas, sin ser vistos. El primer esquema corresponde a las piezas trágicas en las que un personaje en posición de autoridad, a menudo aquel que ha ordenado la ejecución, pide contemplar el cuerpo de la víctima. El modelo de esta secuencia, que deriva de la *Orbecche* de Giraldo Cinzio y se repite, para caracterizar al tirano, en tragedias como la de *Los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva⁴³, se encuentra también en las tragicomedias de final del siglo XVI. La *Comedia del rey fingido y amores de Sancha* representa este tipo de descubrimiento intradieгético,

³⁷ *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*, f. 205v, «Descúbrese en lo alto las tres personas trinas y la Justicia y el Amor divino a los lados, y san Gabriel».

³⁸ *Comedia de santa Catalina de Sena*, f. 67r, «Suena la música y vase poco a poco subiendo la peña y quedase Catalina elevada mirando cómo suben Cristo y su madre y ciérrase el trono o cortina, y salen su padre y madre de santa Catalina y hállanla elevada mirando al trono».

³⁹ *Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*, f. 224r, «Aparece Cristo arriba y Nuestra Señora va subiendo por artificio».

⁴⁰ Lope de Vega, *Comedia de san Segundo*, f. 144r: «Vuelve a sonar la música y sube por invención san Segundo hasta que pueda tomar el báculo y dice arriba».

⁴¹ Para una visión de conjunto de estas máquinas, pescantes y tramoyas, con una reconstrucción virtual de las mismas, véase González Román, 2018.

⁴² Según las categorías de Genette, 1983.

⁴³ En la que el rey Almanzor obliga a Gonzalo Bustos a descubrir las cabezas de sus hijos y de su ayo (Juan de la Cueva, *Tragedia de los siete infantes de Lara*, vv. 579-614).

cuando la reina de Portugal ha hecho ejecutar a un duque impostor que había usurpado el trono del rey legítimo:

TODOS

¡Nuestro rey, reina!

PRINCESA

No es ley

que una cosa tan debida
por mí os sea defendida.

¿Qué pedís?

TODOS

A nuestro rey.

PRINCESA

Y es cosa puesta en razón.

Corred luego ese dosel,
verán a su rey tras de él.

*Corren una cortina y descubren al duque estacado*⁴⁴

El segundo caso, en el que el agente del descubrimiento es extradiagético, produce una mecánica escénica propicia para la representación de una epifanía. En tono paródico, en un cuento de Juan de Arguijo sobre un mal actor, «figura de Dios Padre», que manipula la cortina desde dentro de la apariencia, se da a la figura divina los plenos poderes de aparecer y desaparecer:

Fabián de Ribera fue representante de mucha gracia y poco a propósito para encomendarle, en las comedias, cosas de veras. Hizo, en la fiesta del Corpus de Sevilla, la figura de Dios Padre, por ser la que hablaba menos, y no bastó para que dejase de olvidársele. Estaba en una tramoya y, desde lo bajo del carro, Solana, que hacía la persona del Hijo, consultaba con el Padre la obra de la reparación del hombre. No se acordó Fabián de lo que había de responder y, pareciéndole que no era materia para hablar, de repente dijo:

— Hijo, yo no me meto en dibujos; haced vos allá lo que os pareciere.

Volvió Solana a repetir las mismas coplas y dábanle el pie del vestuario, mas él, que ya estaba congojado, replicó, cerrando la cortina:

— Yo juro a Dios de no dar mi parecer en este negocio⁴⁵.

Más allá del tono burlesco del fragmento, esta práctica escénica de la apariencia, que oculta detrás de la cortina la propia mano que la mueve, conecta las epifanías dramáticas con las imágenes *acheiropoietas* ('no realizadas manualmente'), de las que imita el prestigioso modo de visibilidad. Del mismo modo que hay imágenes no manufacturadas, o al menos no por manos humanas, hay apariencias que no se descubren por la mano humana: las de las personas divinas cuyo poder se traduce precisamente en esta dinámica de auto-manifestación. La escena de descubrimiento se convierte en un equivalente formal de la visión milagrosa. Por contraste con los valores de poder y dignidad de este tipo de apariencia, Arguijo hace sangre de la calamitosa

⁴⁴ *Comedia del rey fingido y amores de Sancha*, f. 53r.

⁴⁵ Arguijo, *Cuentos muy mal escritos*, en CORDE, s.v. «zerrando la cortina».

actuación de Fabián de Ribera, actor incapaz que invierte con su gesto la epifanía, tornándola desaparición burlesca. En las numerosas comedias de santos en que las apariciones celestiales no son burlescas sino serias y graves, la apertura de la cortina supone la manifestación del poder celestial.

EL TABLEAU VIVANT DESCUBIERTO

Aparte de esta doble diferencia de lugar y agente entre comedia hagiográfica y tragicomedia, hay otras tres constantes que caracterizan en el conjunto del corpus la imagen de lo que se ve tras la cortina. En primer lugar, el *tableau vivant* se construye con un importante despliegue de medios escenográficos: con la música y las máquinas mencionadas, pero también con maquillaje, accesorios y un lenguaje gestual inteligible. En segundo lugar, el espacio tras la cortina es en general un espacio aislado del resto del escenario. Por último, se construye como una visión, vista y comentada como tal por uno o varios personajes-espectadores. Este carácter predominantemente visual de las escenas de descubrimiento ha sido ya estudiado por la crítica, en especial por sus relaciones con modelos pictóricos, hacia los que apunta la acotación «*como lo pintan*» en la descripción de ciertos descubrimientos, que, en ocasiones, incluso ponen en escena una verdadera pintura⁴⁶. El espacio de la apariencia es significativo por su discontinuidad con respecto al resto del escenario⁴⁷: salvo en contados casos, el *tableau vivant* no se desplaza y no sale del marco de las cortinas que lo definen como imagen. Los personajes presentes ante tal espectáculo subrayan en efecto que lo que ven es una imagen o una visión, de la que ellos mismos son figuras de marco⁴⁸.

Estos tres elementos de construcción del *tableau vivant* como espectáculo integrador de múltiples recursos escenográficos, en un lugar aislado, y de tipo visual, permiten analizar los modos de acción del espectáculo descubierto en la secuencia de apariencia, y por tanto su papel en la poética de las obras. En la medida en que el espacio del descubrimiento constituye un lugar escénico aparte, la interacción física entre los personajes-espectadores y el *tableau vivant* descubierto es excepcional. Por norma general, como queda dicho, la *apariencia* actúa como imagen sobre sus espectadores. De hecho, cuando hay interacción, esta casi siempre es indirecta gracias a la mediación de un accesorio o una tramoya, como en el ejemplo de la *Comedia de san Segundo*, en el que el santo sube con tramoya hasta el apóstol Santiago, que le entrega un báculo:

DEMONIO

Abrázame pues te ruego
y deja tanta porfía.

*Va a querelle abrazar y cáesele el manto y queda con la ropa de llamas*⁴⁹

⁴⁶ Bass, 2008, pp. 79-87; Vincent-Cassy, 2011, pp. 314 ss.

⁴⁷ Teulade, 2012, pp. 150 ss.

⁴⁸ Marin 1994.

⁴⁹ El demonio iba disfrazado de falsa mujer penitente para tentar a san Segundo. En *El peregrino en su patria*, Lope describe varias representaciones teatrales a las que asiste su peregrino. En la primera de ellas, en el libro I, hay un «Demonio en figura de marinero, todo él vestido de tela de oro negro bordado de llamas» (Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, p. 210).

SEGUNDO

Ayuda, Virgen María,
Socorredme, apóstol Diego,
¿no distes lienzo a Fileto
y a Hermógenes un cayado?⁵⁰
Pues ¿por qué, maestro amado,
no me libráis de este aprieto?

Suena música y aparece Santiago con un báculo de obispo en una nube y el demonio se va con ruido

DIEGO

Segundo, esfuerza y no temas
que Dios siempre está contigo
contra ese fiero enemigo
y sus palabras blasfemas.

Si a Hermógenes y Fileto
di prendas, en cuya fe
del demonio los guardé,
a ti con mayor afecto.

Toma este báculo santo
con que de verte se ahuyente
aquella antigua serpiente
que aborrece al hombre tanto.

*Vuelve a sonar la música y sube por invención san Segundo hasta que pueda tomar el báculo*⁵¹

La mediación tramoyística y el accesorio permiten al personaje-espectador interactuar con el personaje descubierto por la cortina. La infracción de la norma según la cual ambos personajes no interactúan físicamente sirve para manifestar lo excepcional del contacto directo entre ambos, como en el abrazo de santa Catalina y Cristo en los desposorios místicos de la *Comedia de santa Catalina de Sena*⁵² o en el de la reina de Portugal con el verdadero rey que ha fingido su muerte en una *apariencia* tragicómica en la *Comedia del rey fingido*...⁵³. El uso de tramoyas y de accesorios se explica por tanto por la lógica espacial de la apariencia, que se convierte así necesariamente en un dispositivo escenográfico complejo. Algo semejante ocurre con las apariencias trágicas, en las que la interacción entre el cadáver y el personaje espectador, directamente

⁵⁰ Segundo alude a la conversión del mago Hermógenes y de su ayudante Fileto por Santiago, al final de la primera jornada de la comedia (f. 130v-131r). Hermógenes, que se resiste a la conversión, amenaza a Fileto y trata de matarlo con una daga. Santiago le entrega a Fileto un «lienzo» que le protege y detiene la mano del mago. Convencido por el prodigio, Hermógenes se rinde ante Santiago, pero los demonios lo acosan hasta que el apóstol le entrega «este báculo mío» con el que queda libre de los espíritus infernales.

⁵¹ Lope de Vega, *Comedia de san Segundo*, f. 144r.

⁵² *Comedia de santa Catalina de Sena*, f. 66v-67r.

⁵³ *Comedia del rey fingido y amores de Sancha*, f. 38r-v.

afectado por la muerte de la víctima (ya sea esta pariente, esposa o amante), es limitada. La *Comedia del católico español* ofrece un buen ejemplo de ello:

TEODOSIO

Ya con el emperador
debe mi padre de estar,
quiérome con él hallar
a recibir su favor.

Descubren al padre degollado en su invención y él se espanta, y en el suelo está un plato de sal, o junto a la cabeza, y los tres capitanes con las espadas desnudas apuntando al pecho del mozo sin hablar

Pero cielos, ¿qué tragedia
recita el daño infinito
que con nada se remedia,
donde la media es delito
y espanto cruel la media?

¿Mi padre muerto, y por quién?
¿Y tan presto que aún no den
espacio a imaginar tal?
Pero tiene alas el mal
si empieza a seguir el bien.

¿Y si el príncipe lo ha hecho?
Dejadme, guardas, llegar
a morir dentro del pecho,
que a un muerto es capaz de dar
gloria aquel que da despecho.

Pónenle las espadas al pecho para que se tenga y todas las veces que acomete hacen lo mismo

Pero terribles estáis.
Hombres o piedras, ¿qué hacéis?
Si podéis, ¿a qué aguardáis?
¿Para mí os enmudecéis
y contra mí amenazáis?

¿Sal, y delante del caso
que vuestra presencia tiene
y en quien de dolor me abraso?
Luego que salga conviene
y no dé adelante paso.

Débeos convenir callar
y queréisme así avisar.
Yo salgo no por vivir,
mas para saber morir
contra el que os mandó matar⁵⁴.

⁵⁴ *Comedia del católico español*, f. 6v.

El hijo de la víctima quiere acercarse a ella, infringiendo así la lógica propia de esta escena, pero unos guardias que le son favorables le cierran el paso con sus espadas y le enseñan un plato de sal, homófona del imperativo del verbo 'salir'. Esta sal se encuentra o bien en el suelo o bien encima de la tabla agujereada, «invención» que permite representar una cabeza cortada escondiendo por debajo el resto del cuerpo del actor⁵⁵. Puesta «junto a la cabeza», «delante del caso», la 'sal' aparece casi como la orden muda que pronunciaría el padre, componiendo así un impactante enigma que recuerda las imágenes mentales de las artes mnemónicas⁵⁶. Al descifrar el enigma, el hijo se va y así la distancia con respecto al espectáculo queda plasmada como un efecto del mismo.

La frontera imaginaria entre el lugar de la apariencia y el resto del escenario, marcada a menudo por una separación vertical y una tramoya, puede ser entendida en el caso de los descubrimientos milagrosos como un analogon del sistema simbólico del tabernáculo eucarístico. La apertura de la cortina, como la de las puertas del tabernáculo, produce el anclaje local, en la presencia real de la hostia o del actor, de una entidad translocal⁵⁷, ya sea un santo, un ángel, la Virgen o Dios. Esta continuidad simbólica entre la apariencia del teatro hagiográfico y la liturgia se traduce asimismo en la práctica del ritual religioso, que recurre al velo de las imágenes eclesiásticas durante la penitencia cuaresmal y al descubrimiento el día de Pascua⁵⁸, así como en sermones, fiestas y canonizaciones⁵⁹, y hasta en la construcción de retablos tramoya como el del Real Colegio Seminario del Corpus Christi en Valencia (1606) o el de la Sagrada Forma de Gorkum en la sacristía de El Escorial⁶⁰.

LA DESAPARICIÓN DE LA APARIENCIA Y SUS EFECTOS

Como se aprecia en los ejemplos que hemos comentado, la gestualidad, el maquillaje —preferentemente sangriento—, la mecánica de las tramoyas y los accesorios se integran al *tableau vivant* y se vuelven consustanciales a la secuencia de descubrimiento propia de la apariencia. Tanto es así, que el movimiento de la cortina puede ser comprendido retroactivamente como la primera manifestación de la potencia de lo que se descubre. La eficacia de la imagen descubierta responde a cuatro modos de acción, repetidos de forma tópica:

- 1) la imagen descubierta provoca un efecto espectacular marcado por la escenografía: en su expresión mínima por el propio movimiento de las cortinas y la música, en su máxima expresión por el uso del maquillaje, la tramoya, los accesorios y los gestos de los actores;
- 2) la imagen descubierta suscita un efecto patético en el espectador interno, indispensable en la secuencia representada;

⁵⁵ Véase sobre esta invención Allen y Ruano de la Haza, 1994, pp. 533-534.

⁵⁶ *Rhetorica ad Herennium*, libro III, 33 (1989, p. 119). Sobre la imagen sangrienta descubierta con cortina y la *imago agens* de las técnicas mnemónicas, véase d'Artois, 2006.

⁵⁷ Marin, 1981, p. 16.

⁵⁸ Durand, *Rationale divinatorum officiorum*, I, III, 34-36 (vol. 1, pp. 56-57).

⁵⁹ Boiteux, 2004, p. 334.

⁶⁰ Véase sobre los retablos-tramoya Martín González, 1993, p. 17; sobre el retablo valenciano, Doménech, 1979; sobre el de El Escorial, el artículo de Vázquez Gestal en este mismo monográfico.

3) la imagen descubierta es glosada, descrita y comentada para una mayor legibilidad de su significación, y un mayor patetismo;

4) la imagen descubierta puede tomar la palabra, en cuyo caso lo hace con un discurso performativo al que los personajes espectadores obedecerán. Esto ocurre mayormente en el teatro hagiográfico y en las apariencias de altar que representan oráculos, como en el ejemplo de Astaroth. Por el intermediario de un personaje-espectador, que actúa de mediador o traductor, el discurso performativo de la imagen se puede extender a multitud de casos, incluso trágicos, como ocurre con la «sal» de la *Comedia del católico español*.

La efectividad performativa de la aparición descubierta merece comentario propio⁶¹. Esta se construye según dos niveles: por una parte como imagen, por otra como discurso. Como imagen, el emisor del mensaje queda identificado con una persona divina o un impactante cadáver, por lo que comparte la potencia propia de lo que representa. La performatividad de su discurso completa el acto icónico del descubrimiento teatral con un mensaje imperativo. La apariencia es por tanto el soporte de una relación entre texto e imagen especialmente rica en lo referente a la eficacia del espectáculo, constituyéndose como un acto icónico-lingüístico. Del mismo modo que la «sal», en la imagen de la *Comedia del católico español*, traduce una orden, en la *Farsa del obispo don Gonzalo y los hidalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Redúan* el acto icónico traduce visualmente el enunciado de una conversión⁶². El acatamiento a lo que se descubre toma la forma de una interiorización mimética que lo reproduce a escala actoral. En el tercer acto, el obispo don Gonzalo, prisionero en Granada con los mejores soldados de Jaén, siente que se acerca su hora y decide repartir entre los cristianos el dinero de su rescate, que bastaría para liberarlos a todos. Por ello, los moros granadinos, y especialmente su capitán Zaide, quieren acabar con su vida. La secuencia transcurre de la siguiente manera⁶³:

[Entran] don Nuño y otros dos [crist]ianos, han de traer unas [cru]ces puestas a la cabeza [ta]padas con los sombreros.

El obispo les entrega el rescate y anuncia su muerte en olor de santidad, por lo que merece una aparición milagrosa:

Descúbrese un crucifijo que viene bajando y los cautivos se quitan los sombreros y se les ven las cruces y también al obispo y dice [...].

Acto seguido,

⁶¹ Sobre la performatividad incompleta de la imagen véase Wirth, 2013, p. 93. Compárese con Rosier-Catach, 2012.

⁶² Sobre estos juegos consistentes en traducir lo lingüístico en icónico, mediante enigmas, jeroglíficos, cifras o lo que en francés se llama «rébus», y su relación con las artes de memoria, véase Bolzoni, 2005, pp. 150-163.

⁶³ *Farsa del obispo don Gonzalo y los hidalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Redúan*, f. 128r.

Sale Zaide desenvainando una espada y trae otra cruz a la cabeza cubierta con el sombrero⁶⁴ y dice [...].

Quiere acabar con don Gonzalo pero, al ver la visión milagrosa,

Quítase Zaide el sombrero y descubre la cruz [...].

Zaide, convertido, pide el bautismo:

Éntranse y desaparece el crucifijo.

La apariencia de la cruz se repite a escala actoral con el descubrimiento de pequeñas cruces sobre las cabezas de los personajes. El modelo de esta escena es la representación tópica del tema de Pentecostés, cuando el Espíritu Santo se aparece a la Virgen y a los apóstoles, manifestándose su inspiración mediante lenguas de fuego sobre sus cabezas⁶⁵. En este caso, obedecer a la orden muda de la apariencia supone convertirse en soporte de una pequeña apariencia que reproduce miméticamente la apariencia mayor. Esta mimesis anula la diferencia, arrastrando la voluntad a la obediencia, entendida como un mimetismo o una conformación con lo que se descubre⁶⁶. Esta adhesión que produce la apariencia se basa también en el hecho de que, en términos axiológicos, la apariencia es la forma escénica de la verdad⁶⁷, por oposición al disfraz: en las comedias hagiográficas, el diablo aparece casi sistemáticamente disfrazado por oposición a las personas santas y divinas. La cortina manifiesta, literalmente, una revelación⁶⁸. La verdad de la apariencia se extiende a los altares paganos, como el de Astaroth, al que Gengis Khan reconoce como su verdadero Dios, o, en la *Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia*, al altar o cueva de los manes, de los que se disfraza Belianira para conocer de boca de su padre el motivo de su forzado travestismo, siendo a continuación castigada por un verdadero fantasma: «*Asómase una verdadera sombra de Arsenio en la cueva y dice "Espera, ¿dónde corres, burladora?"*»⁶⁹.

En raros casos, a las diversas fases de la apariencia pueden corresponder ciertas variaciones métricas que no vienen a romper la unidad estructural de la secuencia visionaria: en el firme marco de la permanencia de un personaje espectador y de la

⁶⁴ sombrero *em.*: sombrero II-464.

⁶⁵ Hechos de los Apóstoles, 2, 1-4.

⁶⁶ En esos mismos años, la Compañía de Jesús teoriza esta obediencia como conformación con el superior. La obediencia jesuita se basa en el horizonte de una disposición indiferente que anula la diferencia de ejecución, voluntad e inteligencia del que obedece con su superior, debiendo el primero renunciar a su eventual disparidad de juicio («*iudicium diuersum*») como si se conformara con Cristo: *Constitutiones Societatis Iesu*, VI, cap. 1, § 1-2, pp. 85-88. Este modelo de la obediencia se traslada a lo que Ralph Dekoninck llama la «*destinée imaginaire*» de los jesuitas, que buscan en sus actos y en su voluntad la conversión a imagen y semejanza de Dios («*ad imaginem et similitudinem Dei*»). Véase Dekoninck, 2005, p. 58.

⁶⁷ Como intuó Roux, 1975, vol. 4, p. 246: «L'essentiel, dans la manœuvre du rideau, est donc qu'elle réalise ce mouvement de progression vers le cœur des choses et des êtres, vers le centre de l'univers, chaque mouvement de cette sorte rapprochant le héros du but, et l'ensemble des acteurs du drame, de la découverte d'une vérité».

⁶⁸ Sobre la cortina y la revelación, véase Arasse, 2003.

⁶⁹ *Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia*, f. 5r.

continuidad espacio temporal de estas escenas, la modulación métrica constituye entonces una variación tonal, con miras a intensificar el efecto de un *morceau de bravoure* inserto en la secuencia de la apariencia. Así, en la *Comedia de la vida y muerte de san Agustín*, el descubrimiento coincide, para destacar la apoteosis final, con el paso de las redondillas octosilábicas a los tercetos endecasílabos⁷⁰. Este cambio métrico enfatiza la dignidad del espectáculo confirmando el comentario de Lope en su *Arte Nuevo*: «son los tercetos para cosas graves»⁷¹. Algo parecido ocurre en la *Comedia del católico español*. Cuando Tito, que acaba de cumplir la orden del príncipe homicida, descubre el cadáver del general Teodosio, se produce un cambio métrico; las quintillas dan paso a una octava:

Sale Tito, capitán, muy triste, y deja ya degollado a Teodosio y puesto en su invención cubierto con una cortina.

TITO

Ya partió el alma dichosa
para el cielo soberano.
¡Ah!, sentencia rigurosa,
que un general, un hermano
no gozase de su esposa.

Como a mí me fue mandado
la cabeza le corté,
al fin fue descabezado
y con una viva fe
subió al imperial estado,
porque dar tan clara muestra
de humildad y devoción,
viendo el cuchillo en la diestra
del verdugo, da el perdón
con gran regocijo y muestra.

Descubren la cortina y aparece Teodosio degollado

Ved el triste espectáculo de afuera.
Pero quitad la vista de allí luego,
que no hay vivo que en ver muerto no muera
al padre de la patria y el sosiego.
Ver a Teodosio⁷² o avisar quisiera,
mas de la firma y cédula reniego.

CAPITÁN 2

No podemos hablar.

⁷⁰ *Comedia de la vida y muerte de san Agustín*, f. 218v.

⁷¹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 311 y pp. 534-535.

⁷² Se trata esta vez de Teodosio mozo, el hijo del general, al que los capitanes quieren salvar, facilitando su huida.

TITO

Veníos conmigo,
veréis la traza que prevengo y sigo.

*Vanse y*⁷³ *sale Teodosio mozo que es el Católico español, muy galán*⁷⁴

A continuación, Teodosio mozo pronuncia cuatro redondillas, tras lo cual vuelven a descubrir el cadáver de su padre, con su plato de sal. De las redondillas, pasamos entonces a las quintillas. Esta caracterización estrófica del momento del descubrimiento es una forma más de encuadre sonoro, que completa o sustituye a la música cuando se mueven las cortinas.

El cierre de las mismas vuelve a realizarse a la vista del público. La desaparición de la imagen sigue los mismos parámetros que su aparición en lo que respecta al acompañamiento sonoro, al agente y al lugar del *tableau vivant*. En la *Comedia de san Jacinto*, sin embargo, la desaparición del ídolo Astaroth introduce una diferencia técnica y simbólica entre la apertura y el cierre de la cortina. La pirotecnia acompaña con su ruido el ocultamiento de la imagen, añadiendo su olor a pólvora al del incienso y la sangre que el rey Gengis Khan quemaba en las brasas unos versos antes: es muy probable que al menos el olor a pólvora sea real. Un personaje secundario comenta este olor y el rey lo explica como una última manifestación del poder de Astaroth. Asimismo en las apariencias milagrosas, los personajes espectadores comentan en ocasiones el «divino olor», real o seguramente imaginario, que permanece en la escena tras el final del descubrimiento, como en la *Comedia de san Segundo*⁷⁵. El espectáculo multisensorial del descubrimiento basa por tanto su eficacia en la vista, el oído y el olfato, haciendo de la sinestesia uno de los rasgos de su eficacia escenográfica.

Este aspecto conecta con el ámbito de los efectos de la visión sobre los personajes-espectadores. Aunque merecerían un estudio detallado en función de las intrigas de las comedias, de la disposición de las apariencias en cada comedia y de los horizontes genéricos en los que se insertan, en todos los casos los efectos de las apariencias son patéticos y poéticos. Entre los efectos patéticos aparecen el horror, la reverencia, los llantos, los desmayos, la rabia y la alegría, la conversión y la elevación, sentimiento piadoso este último de los personajes devotos⁷⁶. En cuanto a los efectos poéticos, son los

⁷³ Estas dos palabras han sido añadidas al margen de la didascalia en una relectura, seguramente, como lo indica su posición respecto a la caja de escritura del conjunto de la columna. Los capitanes cierran probablemente al irse, desde dentro, la cortina que cubre el cuerpo del general, ya que aparecen de nuevo tras ella unos versos más adelante.

⁷⁴ *Comedia del católico español*, f. 6r-v.

⁷⁵ Lope de Vega, *Comedia de san Segundo*, f. 144v.

⁷⁶ Según el diccionario de Autoridades, 'elevación': «por analogía vale suspensión, enajenamiento de los sentidos corporales en virtud de fuerza superior. Latín. *Mentis elevatio. Ecstasis*». No es fácil interpretar si los personajes que sufren estos raptos de éxtasis devoto están, en el escenario, materialmente elevados por una tramoya. La interacción de los demás personajes con aquellos que se encuentran elevados parece indicar que no sea siempre así. En la *Comedia de santa Catalina de Sena*, el hermano de la santa no ve la aparición milagrosa de Cristo: «*Vanse todos riñendo y descúbrense Cristo en el trono y María, y quédase Catalina elevada hasta que sale su hermano*» (f. 63r); el hermano no comenta su elevación material sino su ensimismamiento, «*Vamos hermana de aquí. / ¿Qué es esto, en qué te detienes? / Levanta, ¿qué es lo que tienes? / Catalina, ¿no hablas?, di...*». Teme a continuación que haya muerto y la deja de rodillas, sin haberla

de una peripecia importante que destaca por su construcción dramatúrgica entre el texto y el espectáculo, sin limitarse a ser una pausa contemplativa de la acción: la performatividad del descubrimiento tiene siempre implicaciones de peso en la intriga. Esta peripecia a menudo se encuentra en posición conclusiva, como la apoteosis o la aparición trágica, en ocasiones también en posición inaugural, especialmente cuando produce la conversión de los personajes devotos hacia la futura santidad. En casos contados, cuando la escena de descubrimiento se encuentra en posición de desenlace, el cierre de la cortina puede volverse opcional.

Cuando la escena no se encuentra en el desenlace, es difícil medir su influencia poética, potencialmente extensible al conjunto de la obra. El poder de arrastre y adhesión de la aparición, patente en la escena de la *Farsa del obispo don Gonzalo...* entre otras obras, implica que las escenas de descubrimiento pueden ser leídas en un plano axiológico o político: hay visiones buenas y malas, que construyen una verdadera trama visual superpuesta a la trama textual de las obras. A menudo, las apariciones forman series o parejas que se responden incluso a escala de toda una obra: una muerte injusta vengada por una muerte justa (*Comedia del rey fingido y amores de Sancha*), un altar pagano seguido de una aparición milagrosa (*Comedia de san Segundo*), un anuncio angelical confirmado por una visión divina (*Farsa del obispo don Gonzalo...*), etc. Así se explican algunos excesos espectaculares que justificarían el verso de Lope sobre los «monstruos de apariciones llenos». En la *Comedia de san Jacinto*, por ejemplo, hay cinco apariciones. La primera antecede al oráculo de Astaroth, y la Virgen anuncia al futuro santo los padecimientos que sufrirá. En el desenlace, el santo se le aparece tres veces a distintos devotos en distintos lugares, en una secuencia de apoteosis descubiertas a ojos del público. El resultado es de cuatro contra uno, y resulta tentador comprender el énfasis de la triple apoteosis como una manera de contrarrestar el poder de adhesión de la aparición del demonio adorado por Gengis Khan. ¿Era necesario un terno de apariciones para vencer la seducción del dios demoníaco y cerrar la obra?

En definitiva, el análisis dramatúrgico de la aparición, entendida como escena de descubrimiento, permite explicar la relación entre los dos sentidos del término ‘aparición’ (el desvelamiento y las tramoyas) como una metonimia que expresa la calidad específica de este efecto espectacular en el teatro de la época. Por una parte, la escena del descubrimiento es un tipo de efecto escenográfico que emplea el más sencillo de los dispositivos tramoyísticos: la cortina. Por otra parte, la escena del descubrimiento es un fragmento especialmente rico en lo que al despliegue de efectos escenográficos se

levantado: «Vase el hermano y queda Catalina de rodillas y el trono abierto». En el f. 63v, tras el diálogo con Cristo de la futura santa, «Ciérrase el trono quedándose elevada Catalina y salen el padre y la madre y el hermano de Catalina», y sus parientes, que temen por su vida, no comentan en ningún momento que esté levitando o materialmente elevada del escenario. En la siguiente aparición de la misma obra, f. 66v-67r, Catalina asiste a la aparición de la Virgen con Cristo: si en la primera acotación el término podría ser equívoco («Ábrese el trono y aparece Cristo y su madre y Catalina se eleva y toca la música»), en la acotación siguiente son las personas divinas quienes bajan hasta Catalina, mostrando que ella no está físicamente elevada («Suena la música y bajan juntos María y Cristo y Catalina elevada mirándolos cómo bajan»). Al concluir la aparición, de nuevo los padres de la santa la encuentran «elevada» pero en el mismo plano que ellos: «Suena la música y vase poco a poco subiendo la peña [con las personas divinas] y quédase Catalina elevada mirando cómo suben Cristo y su madre y ciérrase el trono o cortina, y salen su padre y madre de santa Catalina y hállanla elevada mirando al trono».

refiere, incluyendo música, maquillaje, lenguaje gestual, accesorios, tramoyas, y en algunos casos pirotecnia y hasta aromas —incienso, sangre, pólvora. Cuando, en el capítulo noveno del tercer libro del *Buscón*, Quevedo comenta el éxito de don Pablos en una compañía de la legua, subraya cómo se atiende a su parecer «en el adorno de los teatros y trazar las apariencias»⁷⁷: el corpus de Gondomar y de Palacio confirma que la apariencia requiere un importante trabajo de composición. En otras palabras, si la apariencia es un tipo de tramoya, la tramoya es un ingrediente habitual de la apariencia. Las etapas descritas a partir de un amplio corpus permiten matizar, sin embargo, la crítica de Lope, que ironiza sobre los gustos del «vulgo y las mujeres», rebajando las apariencias de su tiempo —tramoyas y descubrimientos— a una monstruosidad, «triste ejercicio» o «hábito bárbaro», ajeno al arte y los preceptos. Si la concepción y uso de la apariencia, en su doble sentido, carece de teoría y preceptos, en su acepción de ‘escena de descubrimiento’ responde a un verdadero sistema. La presencia de un personaje-espectador, soporte de un suspense visual y de una predisposición a la imagen antecede al descubrimiento de la misma. Esta aparece gracias al movimiento de la cortina o de otro dispositivo abridor, en especial el trono o la nube. Un acompañamiento musical subraya el momento de la aparición, que también puede compaginarse con un cambio prosódico en el discurso de los personajes. El *tableau vivant* desvelado es el resultado de una preparación escenográfica que puede incluir maquillaje, accesorios y movimiento de tramoyas; el espectáculo descubierto se presenta ante todo como una imagen, pero acompañada casi siempre por un discurso performativo. La cortina se cierra tras un breve lapso de tiempo, con acompañamiento musical de nuevo, y los efectos patéticos y poéticos de la apariencia integran completamente en la trama este espectáculo visual: en la apariencia intervienen así un importante despliegue escenográfico asociado a una sobrecarga de sentido, ya que una percepción efímera y limitada basta para comprender lo que implica la visión, cuya significación es a menudo determinante para la intriga⁷⁸. Tanto es así, que del mismo modo que hay un *mot de la fin*, parece haber una *apariciencia de la fin*. Las apariencias recurren a la sinestesia para construir un espectáculo ante todo visual, pero que incorpora música y hasta aromas: el público recibe así la evidencia sensible de las maravillas⁷⁹ (o el horror) que se descubren tras la cortina.

⁷⁷ Quevedo, *La vida del Buscón*, p. 163.

⁷⁸ Baschet, 2008, p. 55.

⁷⁹ *Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*, «SAN ANTONIO: Oh, señor, cuán grandes son / vuestras grandes maravillas. *Corren el velo*», f. 109r; *Comedia de santa Catalina de Sena*, «*Cubren el altar donde ha de estar un velo puesto y quedan todos admirados y suena la música*», f. 77r. Sobre la admiración y la maravilla (según Covarrubias, «Maravillarse es admirarse viendo los efectos y ignorando las causas»), véase Enrica Zanin, 2018.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, John Jay, y José María RUANO DE LA HAZA, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- ARASSE, Daniel, *Les visions de Raphaël*, Paris, Liana Levi, 2003.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Ed. e Stampatori, 1989.
- ARATA, Stefano, «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada», en *La comedia, Seminario hispano-Francés*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 51-75.
- ARATA, Stefano, «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2, 1996, pp. 7-23.
- ARTOIS, Florence d', «Las imágenes agentes y lo trágico en la *Jerusalén Conquistada*», *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 19-34.
- Auto del sacratísimo nacimiento de Cristo*, BR, II-462, ff. 35r-54r.
- BASCHET, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.
- BASS, Laura, *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2008.
- BOITEUX, Martine, «Le rituel romain de canonisation et ses représentations à l'époque moderne», en *Procès de canonisation au Moyen Âge: aspects juridiques et religieux*, ed. Gábor Klaniczay, Roma, École française de Rome, 2004, pp. 327-354.
- BOLZONI, Lina, *La chambre de mémoire: modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Genève, Droz, 2005.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote* [en línea], ed. Francisco Rico, Edición del Instituto Cervantes, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la edición de los clásicos españoles, 2004.
- Comedia de la cueva de los salvajes*, BR, II-463, f. 188r-201v.
- Comedia de la vida y muerte de Nuestra Señora*, BNE, MSS/14767, f. 203r-224r.
- Comedia de la vida y muerte de san Agustín*, BNE, MSS/14767, f. 261r-282r.
- Comedia de la vida y muerte y milagros de san Antonio de Padua*, BNE, MSS/14767, f. 108r-122r.
- Comedia de Nuestra Señora de Lapa y un milagro que hizo*, BNE, MSS/14767, f. 283r-294v.
- Comedia de san Jacinto*, BNE, MSS/14767, f. 149r-171r.
- Comedia de santa Catalina de Sena*, BNE, MSS/14767, f. 61r-77r.
- Comedia del católico español*, BNE, MSS/14767, f. 3r-22r.
- Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, BR, II-461, f. 2r-32v.
- Comedia del rey fingido y amores de Sancha*, BR, II-461, f. 33r-53v.
- Comedia intitulada la gran pastoral de Arcadia*, BR, II-463, f. 0r-15v.
- Constitutiones Societatis Iesu*, Romae, in aedibus Societatis Iesu, 1559.
- Corde* [en línea], *Corpus Diacrónico del Español*, Madrid, Real Academia Española.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- CUEVA, Juan de la, *Tragedia de los siete infantes de Lara*, en *Tragedias*, ed. Rinaldo Froldi, Valencia, Universitat de València, 2013, pp. 91-147.
- DEKONINCK, Ralph, «Ad imaginem»: *statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 2005.
- DOMÉNECH, Fernando Benito, «El origen de la Cena del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia en torno a Carducho y Ribalta», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, 1979, pp. 417-426.

- DURÁ CELMA, Rosa, *El teatro religioso en la colección del conde de Gondomar: el manuscrito 14767 de la BNE*, Tesis de doctorado de la Universitat de València, 2016.
- DURAND, Guillaume, *Rational ou Manuel des divins offices de Guillaume Durand, ... ou Raisons mystiques et historiques de la liturgie catholique...*, trad. Charles Barthélemy, Paris, L. Vivès, 1854.
- Farsa del obispo don Gonzalo y los hidalgos de Jaén y celos del rey de Granada y victoria de Redúan.*
- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, Jorge, «Ostensio regis: la “Real Cortina” como espacio y manifestación del poder soberano de los Austrias españoles», *Potestas: Religión, poder y monarquía. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, 4, 2011, pp. 167-210.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GIULIANI, Luigi, «Un indicio del éxito del teatro de Juan de la Cueva», *Anuario de estudios filológicos*, 19, 1996, pp. 241-248.
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, *Las casas de comedias de Málaga: arquitectura, escenografía y cultura visual. Del análisis histórico artístico a la reconstrucción virtual*, Málaga, Fundación Málaga, 2018.
- GREER, Margaret, dir., *Manos teatrales* [Recurso electrónico], Duke University, BNE, Dicat, 2014-2019, <https://manos.net/>. Consulta del 10 de junio de 2019.
- HÉNIN, Emmanuelle, «Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the 17th Century», *Art history: journal of the Association of Art Historians*, 33/2, 2010 (Theatricality in Early Modern Visual Art and Architecture, coords. Caroline van Eck, Stijn Bussels), pp. 248-261.
- HÉNIN, Emmanuelle, «Le rideau de théâtre, prélude et substitut au spectacle scénique», en *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (xv^e-xviii^e s.)*, dirs. Véronique Lochert y Jean de Guardia, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, pp. 151-170.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la «comedia nueva»*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- MARIN, Louis, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981.
- MARIN, Louis, «Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures», en *De la représentation*, eds. Daniel Arasse, Alain Cantillon y Giovanni Careri, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 1994, pp. 342-363.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El retablo barroco en España*, Madrid, Alpuerto, 1993.
- MORLEY S. Griswold, y Courtney BRUERTON D., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Progne y Filomena, una tragedia recuperada de la colección Gondomar», en *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 661-680.
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Círculo de Lectores/Biblioteca clásica de la RAE, 2016.
- Rhetorica ad Herennium*, ed. consultada: *Rhétorique à Herennius*, ed. Guy Achard, Paris, les Belles lettres, 1989.
- ROLFI, Serenella, «Cortine e tavolini. L’inventario Giustiniani del 1638 e altre collezioni seicentesche», *Dialoghi di storia dell’arte*, 6, 1998, pp. 38-53.
- ROSIER-CATACH, Irène, «Épilogue. Les mots et les images», en *La performance des images*, eds. Gil Bartholeyens, Alain Dierkens y Thomas Golsenne, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 2012, pp. 243-253.

- ROUX, Lucette-Elyane, *Du logos à la scène: éthique et esthétique. La dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siècle d'or (1590-1635)*, Lille, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille 3, 1975, 4 vols.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, Londres, Tamesis Books, 1989, p. 77-97.
- RUIZ SOTO, Héctor, «Apariencia» ou l'instant du dévoilement: théâtre et rituels dans l'Espagne du Siècle d'or, tesis leída el 23 de noviembre de 2019, Paris, Sorbonne Université.
- STOICHITA, Victor Ieronim, *L'œil mystique: peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'or*, Paris, Le Félin, 2011.
- TEULADE, Anne, *Le saint mis en scène: un personnage paradoxal*, Paris, Cerf, 2012.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, eds. Pedro Conde Parrado y Felipe Pedraza Jiménez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La campana de Aragón*, ed. Paloma Cuenca Muñoz y Jesús Gómez en *Obras completas de Lope de Vega, Comedias VIII*, Madrid, Turner, 1994, pp. 619-722.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Comedia de san Segundo*, BNE, MSS/14767, f. 123r-147v.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coord. Guillermo Serés, Lleida, Editorial Milenio, 1997.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Comedias. Parte XVII*, coords. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Madrid, Editorial Gredos, 2018.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La famosa comedia montañesa*, BR, II-463, f. 43r-f. 66v.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El trato de la corte y ferias de Madrid*, BR, II-464, f. 54r-70v.
- VINCENT-CASSY, Cécile, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle: culte et image*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.
- WIRTH, Jean, *Qu'est-ce qu'une image?*, Genève, Droz, 2013.
- ZANIN, Enrica, «Merveilleux, surprise», en *Le théâtre au miroir des langues. France, Italie, Espagne, XVI^e-XVII^e siècles*, dirs. Véronique Lochert, Marc Vuillermoz y Enrica Zanin, Genève, Droz, 2018, pp. 403-412.

*

RUIZ SOTO, Héctor. «¿Monstruos de apariencias llenos? Las escenas de descubrimiento y la cortina de apariencias en los manuscritos teatrales de Gondomar y de Palacio». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 27-51.

Resumen: Lope de Vega escribió que el teatro de los inicios de la comedia nueva se componía de «monstruos de apariencias llenos». La *apariciencia* significa, en el *Arte nuevo* de Lope, la escenografía y sus tramoyas. Pero también puede definirse como «ciertas representaciones mudas que, corrida una cortina, se muestran al pueblo y luego se vuelven a cubrir» (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, 1611). En un corpus contemporáneo de la producción temprana de Lope, compuesto por las colecciones teatrales del conde de Gondomar y los manuscritos de la Biblioteca Real de Madrid (o manuscritos de Palacio), este artículo describe la estructura de la *apariciencia*, entendida como descubrimiento, poniendo el foco en su asociación con otros efectos espectaculares. La *apariciencia* se revela así como un espectáculo visual capaz de producir la evidencia sensible de lo excepcional.

Palabras clave: *apariciencia*, tableau vivant, descubrimiento espectacular, escenografía, Gondomar conde de, manuscritos de Palacio

Résumé: Lope de Vega a écrit que le théâtre des débuts de la *comedia nueva* était fait de «*monstruos de apariencias llenos*». Cette monstrueuse *apariencia* signifie, dans l'*Arte nuevo* de Lope, la scénographie et les machines. Mais le terme désigne également des 'tableaux vivants, dévoilés par un rideau, que l'on montre au peuple puis que l'on recouvre immédiatement après' (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, 1611). Dans un corpus contemporain des premières pièces de Lope, issu des collections théâtrales du comte de Gondomar et des manuscrits de la Biblioteca Real de Madrid (Manuscritos de Palacio), cet article décrit la structure de l'*apariencia*, entendue comme 'dévoilement', en mettant l'accent sur son association avec d'autres effets scénographiques. L'*apariencia* se révèle comme un spectacle visuel capable de produire l'évidence sensible de l'exceptionnel.

Mots clefs: *apariencia*, tableau vivant, dévoilement, scénographie, Gondomar comte de, manuscrits de Palacio.

Abstract: Lope de Vega wrote that the theatre of the dawn of *comedia nueva* was made of "monsters full of *apariencias*". The *apariencia* means, in Lope's *Arte nuevo*, the scenography and its machines. But it has also been defined in 1611 as 'a mute representation shown by drawing a curtain in front of people, and immediately hiding it again' (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*). In a corpus from the time when Lope de Vega wrote his first plays, composed by the count of Gondomar's theatrical collection and the dramatic manuscripts of the Royal Library in Madrid (*manuscritos de Palacio*), we describe the structure of the *apariencia*, understood as a discovery scene, focusing on the association of other scenographic effects in this sequence of unveiling. The *apariencia* reveals itself as a visual spectacle that provides the sensible evidence of wonder.

Keywords: *apariencia*, tableau vivant, performance of unveiling, scenography, Gondomar count of, manuscripts of Palacio.

Autor: Héctor Ruiz Soto es doctor por la Sorbonne Université con una tesis titulada «*Apariencia* ou l'instant du dévoilement. Théâtre et rituels dans l'Espagne du Siècle d'or». Ha sido investigador de la Casa de Velázquez de 2017 a 2019 y, desde 2015, miembro del laboratorio CLEA y del proyecto Góngora del Labex OBVIL.

hector.ruiz.soto@gmail.com

El santo sensible. El efecto de cuadro pictórico en la *comedia de santos*

Anne Teulade

Université de Rennes 2 (Cellam, EA 3206)

Como muestran otros artículos del presente volumen, existe una relación estrecha entre el género hagiográfico español y el arte visual. Las interacciones entre arte teatral religioso e iconografía constituyen casi un tópico de la crítica. No citaremos el conjunto de trabajos que alimentaron esta corriente de investigación¹, pero sí podemos evocar en particular algunos estudios que atestiguan cómo se asimilaron en el teatro procedimientos sacados de las artes visuales. El libro de Javier Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca*, sobre *El José de las mujeres, santa Eugenia*, demuestra cómo Calderón se vale, en sus comedias hagiográficas, del código visual del retablo². El de Cécile Vincent-Cassy estudia los efectos del traslado de la imagen religiosa en las piezas hagiográficas de Tirso de Molina mediante el procedimiento de la *apariencia*³. Otros trabajos demuestran de qué manera los dispositivos plásticos religiosos se inspiran en el teatro: se ha demostrado que Zurbarán imita en sus series de santas el vestuario del teatro contemporáneo⁴, o que los retablos integran técnicas escénicas para captar la

¹ Las relaciones entre el teatro del Siglo de Oro y la pintura se suelen cuestionar en unos estudios generales en los que el teatro religioso se convoca con abundancia. Véanse, por ejemplo, Damiani, 1989; Portús Pérez, 1999, pp. 19-188; Díez Borque, 2000, p. 11 y 2001; De Armas, 1978 y 1982; Civil, 2010. Otros trabajos, además de los que citamos en las notas siguientes, se centran específicamente en el teatro religioso: véanse, por ejemplo, Bastianutti, 1981; Carlos Varona, 2008.

² Aparicio Maydeu, 1999, pp. 54-55.

³ Vincent-Cassy, 2011, pp. 289-300.

⁴ Gállego, 1968, p. 206 y 242.

atención de los presentes⁵. Parece entonces natural pensar que la *comedia de santos* forma parte prioritariamente de las obras tanto «para ver» como «para oír».

Este género no es, por supuesto, el único. Así, los espectáculos de corte movilizan, evidentemente, el conjunto de los sentidos. Es también el caso, en menor proporción, del teatro histórico, cuyo parentesco con la pintura señalara ya Lope de Vega en su famoso prólogo de *La campana de Aragón* haciendo del teatro histórico una pintura mejorada, por cuanto dotada de vida:

La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas y en la comedia hablando y discurriendo y en diversos afectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y periodos de imperios y monarquías grandes⁶.

La propuesta, que abriga implicaciones didácticas específicas a la transmisión de la materia histórica, queda totalmente confirmada por el examen de las obras, donde a menudo se recurre a efectos visuales que transforman la escena en cuadro. Así ocurre con la presencia de numerosos personajes mudos para representar escenas colectivas y con la aparición de atributos del poder, como tronos y bastones, que contribuyen a fabricar una pompa inherente a la dignidad del género del teatro histórico. Los cuadros constituyen, pues, marcadores genéricos del teatro de historia colectiva y política. Las puestas en escena de la *comedia de santos* no solo remiten a esos indicios visuales que permiten identificar de inmediato el registro de la obra. Si pasamos a hablar, como haremos más adelante, de efecto de cuadro a propósito de la *comedia de santos*, será en un sentido mucho más específico, que metamorfosea el sentido mismo de la *mímesis* teatral y se vincula con la singularidad de la materia hagiográfica.

Recordemos que el recurso a los efectos visuales pasa en la *comedia de santos* por un uso particularmente abundante de maquinaria. Se recurre a ella para los efectos estáticos de cuadro que se manifiestan sobre todo con las *apariencias*, pero también para la puesta en escena de figuras celestes y diabólicas, a menudo empleadas para crear pequeños cuadros integrados en la dinámica de la acción. Se ve así volar, subir y bajar a ángeles, a la Virgen, a Cristo y a santos gracias a máquinas móviles. Dicho de otro modo, la materia sobrenatural intrínseca del espectáculo hagiográfico conlleva efectos visuales espectaculares —entre ellos, aunque no solo, la factura de imágenes—. De hecho, se subraya tal empleo en algunos textos del Siglo de Oro que intentan trazar fronteras entre los géneros: *El pasajero* de Suárez de Figueroa (1617)⁷ o la *Idea de la*

⁵ Rodríguez de Ceballos, 1992.

⁶ Lope de Vega, *La campana de Aragón*, f. 208r.

⁷ «Dos caminos tendréis por donde enderezar los pasos cómicos en materia de trazas. Al uno llaman “comedia de cuerpo”; al otro “de ingenio”, o sea “de capa y espada”. En las de cuerpo, que, sin las de reyes de Hungría o príncipes de Transilvania, suelen ser de vidas de santos, intervienen varias tramoyas o apariencias, singulares añagazas para que reincida el poblacho tres o cuatro veces con crecido provecho del autor» (Porqueras Mayo, 1972, p. 189).

comedia de Castilla de Pellicer de Tovar (1635)⁸ asocian *comedia de santos* y uso de tramoyas. El recurso a imágenes elaboradas figura en estos textos como un ingrediente esencial del género hagiográfico.

Ahora bien, la polémica que suscita en aquel entonces la *comedia de santos* se refiere en particular a la seducción fácil que operan esas elaboradas puestas en escena. Sugiere irónicamente tal aspecto Suárez de Figueroa, quien subraya el provecho financiero que saca el autor de comedias con el recurso a dichos efectos visuales. Se denuesta en otros textos y se utiliza para condenar la *comedia de santos*, alegándose que juega con resortes demagógicos (en el *Don Quijote*⁹ y en Salas Barbadillo¹⁰) o que expone a los espectadores a reírse de las historias santas en caso de mal funcionamiento de las tramoyas (en Suárez de Figueroa¹¹).

En otras palabras, la seducción sensible que ejerce el espectáculo visual se considera indigna de los espíritus elevados y particularmente inapropiada para un espectáculo religioso cuya dignidad se tendría que preservar. No obstante, tales procedimientos son intrínsecos al objetivo de la *comedia de santos*: no se trata de adornos añadidos para cautivar a un público poco ilustrado, aun cuando la seducción de los sentidos es, sin duda alguna, bien real. Listaremos en un primer momento cierto número de imágenes que remiten al efecto de cuadro para luego interrogarnos sobre el tipo de efectos que dichos recursos producen en la sensibilidad visual. Para concluir, compararemos muy rápidamente su empleo con los usos que pueden desprenderse de las piezas hagiográficas francesas e italianas.

REFERENCIAS PICTÓRICAS Y EFECTOS DE CUADRO

Cuadros

Se trata, pues, en un primer momento, de cartografiar la presencia en las obras de los efectos de cuadro. La expresión puede abarcar varios sentidos. Aplicado al teatro, el término «cuadro» se usa a menudo con un sentido narrativo: remite a una secuencia

⁸ «El precepto nono es considerar que las comedias donde introducen apariencias o tramoyas son fábulas y no comedias, porque naturalmente no pueden volar cuerpos humanos, ni montes, ni peñas. Excéptase aquí la ficción, cuando las tramoyas son de jardines, casas, castillos y murallas, que son inmuebles apariencias y sólo sirven al adorno del teatro; otras hay movibles, como aves en el aire y rayos, que son para añadir propiedad a lo que se representa. Exclúyense de aquella regla las comedias de materias divinas donde se recurre al milagro sobrenatural, todo lo que allá es superstición en las profanas» (Porqueras Mayo, 1972, p. 268).

⁹ «Y aun en las [comedias] humanas se atreven a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos [los] llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia [...]» (Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, p. 559).

«Pues ¿Qué, si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros falsos fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro!» (Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, p. 622).

¹⁰ «Todas sus comedias le hacen al autor gastos de chirimías, porque hay alma que sube al cielo, y un Ángel predicador que va y viene con demandas y respuestas; hay nube de casta de cebolla, con tres telas, que se abre otras tantas veces, y debajo de ella viene alguna figura que lleva los ojos del poblacho [...]» (*Corrección de los vicios*, 1615, cité par Mercedes de los Reyes Peña, 1995, p. 266).

¹¹ [Sobre la comedia de santos] «Aplicad toda vigilancia en la seguridad de las tramoyas. Hanse visto desgracias en algunas que alborotaron con risa el concurso, o quebrándose o cayendo las figuras, o parándose y asiéndose cuando debían correr con más velocidad» (Porqueras Mayo, 1972, p. 190).

discursiva que guarda unidad dentro de un conjunto relativamente desorganizado o rapsódico. El cuadro equivale así a una escena, pero en una dramaturgia no aristotélica: posee cierta autonomía narrativa. No es este, como ya indicamos en nuestra primera nota, el sentido preferente que adoptamos aquí: empleamos el término en el sentido de creación de imágenes escénicas que recuerdan a las pinturas por la codificación visual o por la mención a una referencia pictórica en las didascalias. Jean-Pierre Sarrazac usa la palabra «cuadro» en el primer sentido indicado, como

[...] un type de séquence relativement autonome par rapport à la dynamique discursive du conflit dramatique, traditionnellement organisé en scènes et en actes. Il se définit par un effet de découpe, analogue à celui que produit le cadre d'une toile de peinture. Sa vocation dramaturgique est de créer une focalisation sur un monde (un milieu, une époque) qui s'impose au spectateur avec une présence visuelle et silencieuse¹².

El cuadro así definido no está ligado necesariamente a la acción, pero cuenta algo y se desarrolla en el tiempo. Por nuestra parte, lo entendemos en el sentido mucho más estático de producción de una imagen emparentada con alguna obra pictórica, si bien encontramos en esos efectos visuales ciertas características descritas a propósito de los cuadros narrativos, ya que concentran los efectos de segmentación y de descentramiento en relación a la fábula evocados por Sarrazac. Los efectos de cuadro así definidos son de dos clases: los unos se manifiestan en la trama de la obra, los otros intervienen en el desenlace.

Cuadros puntuales

Veamos algunos ejemplos para el primer caso. En *El gran rey anacoreta, san Onofre* de Pedro Lanini y Sagredo, una didascalia presenta así al personaje: «Sale S. Onofre con una cabellera muy larga cana, vestido como le pintan»¹³. Se compara explícitamente a su representación pictórica convencional. En *Quien no cae no se levanta* de Tirso de Molina, a Margarita de Cortona se la representa como un retrato en vivo de la Magdalena: «Descubren un jardín arriba con muchas rosas, y en él, echada a Margarita, sueltos los cabellos, con un Cristo, como pintan a la Magdalena, los ojos en el cielo»¹⁴. Este tipo de representación, donde una viñeta que recuerda un cuadro queda aislada momentáneamente, es muy habitual en la *comedia de santos*, y no siempre se señala con la mención «como le pintan». Así, en *El divino africano* de Lope de Vega, una visión de san Agustín, fijado en una postura típica de sus representaciones iconográficas, irrumpe como elemento que contribuye a la conversión de una mujer. La imagen del santo está desgajada del mundo terrenal por una leve elevación y aparece como un verdadero cuadro (que incluye un cuadro interno): «Descubriéndose una cortina, se ve san Agustín elevado, con la pluma en la mano, mirando un sol en que estará pintada la Santísima

¹² Sarrazac 2010, p. 209. Se refiere a los cuadros de costumbres del siglo XIX, pero también a Diderot, quien opina que el cuadro depende del régimen del acento, debe suscitar una fijación y desviar de la lógica narrativa convencional (golpes de efecto, etc.). Véase también Frantz, 1998.

¹³ Lanini y Sagredo, *El gran rey anacoreta, san Onofre*, p. 439.

¹⁴ Tirso de Molina, *Quien no cae no se levanta*, p. 891.

Trinidad»¹⁵. El hecho de que la imagen se descubra tras una cortina y el personaje quede fijado en una postura refuerza la analogía con la pintura.

Los efectos de cuadro resultan a menudo más elaborados en el desenlace. Así, al final de *San Bartolomé en Armenia* de Cristóbal de Monroy, la referencia a la codificación pictórica se sugiere eficazmente:

*Descúbrese en lo alto el santo con las vestiduras ceñidas a la cintura, colgando hasta los pies, y con una almilla muy justa de raso carmesí, o terciopelo cerrado por delante que parezca está desollado, maniatado en un árbol y dos sayones con cuchillos a los lados*¹⁶.

Nos encontramos aquí con la representación iconográfica tradicional de san Bartolomé desollado y sufriendo suplicio. Se presenta tras levantarse una cortina («descúbrese»), como una aparición, lo que acentúa su aislamiento visual y su carácter estático. Del mismo modo, al final de *El cardenal de Belén* de Lope de Vega, se ve a san Jerónimo escribiendo en un bufete, con su larga barba blanca y un león al lado: «Corra el Ángel una cortina, y véase una mesa, y san Jerónimo con una barba blanca, muy larga, vestido de cardenal, escribiendo, el león echado a un lado»¹⁷. La escena se vincula tanto más a una representación pictórica cuanto que la presencia del león en aquel momento no se explica en modo alguno por la intriga. El animal apareció al principio de la jornada tercera para que san Jerónimo le quitase una espina de la pata, luego se quedó en el monasterio para llevar al asno hasta el pasto, de acuerdo con la leyenda. Su presencia en la escena en la que Jerónimo está escribiendo no se justifica, a menos de ver en ella una evocación de la iconografía que tiende a asociar a san Jerónimo con el león. Esta hipótesis se confirma poco después, muerto ya el santo. Se presentan entonces en el escenario dos alegorías, España y Roma. Esta última pregunta a uno de los ángeles cómo tendrá que pintar la imagen de Jerónimo en su Iglesia, y enseguida aparece una imagen de Jerónimo, con un león a sus pies: «San Jéronimo se descubra en unos peñascos, colgado el hábito y capelo de un árbol, con el canto en la mano, el pecho descubierto, el león a los pies, y mirando a un Cristo»¹⁸. La puesta en escena final se presenta ostensiblemente como el modelo de un cuadro futuro.

En otras comedias, la referencia pictórica se indica explícitamente en la didascalía. Así, en el desenlace de *La rosa de Alexandría, la más nueva* de Pedro Rosete Niño, santa Catalina aparece en la gloria con sus atributos: «Descúbrese [Catalina] puesta en la apariencia como la pintan, con la espada, y palma, y el Ángel coronándola»¹⁹. Lo mismo ocurre con san Agustín al final de la pieza de Lope de Vega *El divino africano*: «Descúbrase san Agustín, vestido de obispo, con su cayado y la Iglesia en la mano, como le pintan, la Herejía a los pies, con algunos libros»²⁰. La presencia de atributos y objetos alegóricos se inscribe en la codificación pictórica.

¹⁵ Lope de Vega, *El divino africano*, p. 237.

¹⁶ Monroy, *San Bartolomé en Armenia*, [n. p.].

¹⁷ Lope de Vega, *El cardenal de Belén*, f. 151r.

¹⁸ Lope de Vega, *El cardenal de Belén*, f. 152r.

¹⁹ Rosete Niño, *La rosa de Alexandría, la más nueva*, f. 256v.

²⁰ Lope de Vega, *El divino africano*, p. 237.

USOS Y VALORES DEL EFECTO DE CUADRO

Es preciso entonces interrogarse sobre los efectos que producen tales imágenes en la economía de conjunto de las piezas. El recurso a los dispositivos pictóricos no es, en efecto, anodino en un arte teatral narrativo y lineal.

Imágenes no miméticas: salir del tiempo humano

Para empezar, e independientemente incluso de la referencia explícita a la pintura, presente solo en algunas didascalias, hay que advertir que las posturas de santos y las composiciones remiten efectivamente a tradiciones iconográficas precisas, descritas por Julián Gállego. Algunas de ellas corresponden a las convenciones pictóricas del «santo-estatua», aislado, en majestad, y hierático; otras a la del «santo sentado», a menudo ante un bufete: la postura es característica de santos intelectuales, como san Jerónimo y san Agustín. Las más de las veces, finalmente, se conforman en el desenlace a las convenciones del «santo-apoteosis»²¹, levitando en el cielo y rodeado de ángeles.

Valerse de una convención de representación exterior al arte teatral es recurrir a un régimen de representación heterogéneo, que interfiere con el desarrollo narrativo de la fábula para quebrarlo. En efecto, se invita a que la atención del espectador recaiga de manera diferente en la representación escénica, al fijarse en una imagen estática en lugar de sumirse en la acción. La imagen fija desgarrar la continuidad de la *mímesis*, en el sentido en que genera una brecha en la temporalidad humana cuando liga al personaje con otra esfera.

Esta interferencia temporal, además, resulta doble. Por una parte, la imagen introduce una representación posterior a la vida del santo, representación donde la cultura visual sintetizará las virtudes de la figura y que circulará de manera a constituir un conjunto de códigos finalmente asimilados por el pueblo. La representación pictórica es la imagen labrada por la fama y asimilada por la cultura común; no es en absoluto la que estaba vigente en vida del personaje. Así, la imagen es, por naturaleza, proléptica, proyecta en el presente del personaje una representación ulterior. Por otra parte, la imagen enturbia el desarrollo de la temporalidad humana por cuanto hace surgir en esta lo extrahumano. Las representaciones, a menudo en elevación y acompañadas de ángeles, colocan al santo por encima del mundo de los hombres y lo asocian a manifestaciones celestiales que indican con claridad su pertenencia a una transcendencia abstraída de todo tiempo humano. El personaje se integra entonces en un enclave fuera del espacio (se desprende del suelo) y del tiempo (la copresencia con los ángeles), un tiempo de salida del tiempo, para retomar los términos que Philippe Sers²² utiliza a propósito de la representación de la transcendencia en la imaginería cristiana.

Así, las imágenes sirven para figurar la singularidad radical del personaje santo: proponen una representación codificada de su relación a la transcendencia y de su desfase con relación al mundo humano. Se vinculan con un régimen de representación no mimética, que no restituye una acción, sino un estado, y no se inscribe en una temporalidad lineal, sino que produce una interferencia en el tiempo humano cotidiano,

²¹ Gállego, 1968, pp. 240-243.

²² Sers, 2002.

resquebrajado por la extratemporalidad de la trascendencia y por la temporalidad prospectiva de la memoria.

Imágenes y trasmutación identitaria

Cabe precisar que los cuadros están presentes casi sistemáticamente en el desenlace de las obras hagiográficas españolas: consagran el acceso del héroe a la santidad. El personaje que evolucionó en el seno de la esfera humana se ve en el momento final extraído de la humanidad media y elevado al rango de intercesor hacia lo divino. El efecto de cuadro consagra un cambio de estatus del personaje. De hecho, las primeras manifestaciones de imágenes nunca se efectúan, en el desarrollo dramático, al comienzo de las obras: aparecen a partir de la mitad de la trayectoria, en un momento en que el itinerario del personaje hacia lo divino ya va bien avanzado, incluso solo a partir de la tercera y última jornada. Los cuadros, que asimilan progresivamente al personaje con su representación pictórica codificada, permiten poner de manifiesto la evolución del personaje que culmina en la apoteosis final. De esta manera, si bien es verdad que la imagen extrae al personaje del tiempo humano —de modo puntual en el desarrollo de la intriga y de modo definitivo en el desenlace—, el uso de imágenes reviste una función narrativa, en el sentido en que recalca la progresión del personaje en el camino de la santidad. Tuvimos ya ocasión de mostrar²³ que los personajes de santos a menudo llevan un vestuario que refleja su evolución. Se da el caso, por ejemplo, en *San Nicolás Tolentino*, donde el héroe va cambiando poco a poco su apariencia: vestido primero de estudiante en la primera jornada, toma luego el hábito de los agustinos descalzos en la segunda, antes de recibir un bastón de oro de manos de un ángel y un abrigo estrellado en la tercera. En el desenlace aparece en el cielo: «*San Nicolás baje con el hábito estrellado, y en llegando al suelo, donde esté un peñasco, salgan dos almas, y tomándolas de las manos, vayan subiendo los tres al cielo, con música*»²⁴. La trasmutación en imagen pictórica constituye la última etapa de ese lento trabajo de metamorfosis: el santo posee ya sus atributos, corresponde a la imagen que la posteridad recordará de él. Así, la imagen posee a la vez un valor de figuración de la relación del santo a la trascendencia y un valor narrativo, por cuanto sanciona una evolución. En este sentido, se liga a la lógica mimética de la fábula.

Imágenes y devoción

Finalmente, las imágenes evocadas, que conjugan inscripción en la trama narrativa y disrupción de esta misma lógica mimética, acarrearán otro tipo de efecto inherente al valor que se suele otorgar a las imágenes religiosas en la cultura tridentina. Varios trabajos se dedicaron a desentrañar la relación entre imagen y devoción en el arte español del siglo XVII: en particular el libro ya citado de Julián Gállego y el de Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Los escritos de la época consideran la eficacia devocional de la pintura. Así, los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho (1633) se dedican a defender la utilidad de las imágenes y Francisco Pacheco dedica un capítulo entero de su *Arte de Pintura* (1649) a «La finalidad de la pintura y de las

²³ Teulade, 2012, pp. 111 *sq.*

²⁴ Lope de Vega, *San Nicolás de Tolentino*, p. 274.

imágenes y de su fruto y de la autoridad que poseen en la Iglesia católica». Esta concepción, totalmente dominante, desemboca en una asimilación entre imagen y transmisión de la cultura religiosa (en particular destinada a los incultos), que cristaliza en el *Tesoro de la lengua castellana o española* en la entrada «Imagen»:

Comúnmente entre fieles católicos llamamos imágenes las figuras que representan a Cristo Nuestro Señor, a su benditísima Madre y Virgen Santa María, a sus apóstoles y a los demás santos y los misterios de nuestra Fe en cuanto pueden ser imitados y representados, para que refresquemos en ellas la memoria y que a la gente ruda, que no sabe letras, les sirvan de libros, como al que las sabe la historia²⁵.

La equivalencia implícita entre imagen pintada y sacralidad se sugiere también en una escena de teatro que recoge Portús Pérez, donde se pone en escena esa misma relación con lo visual: «Una escena de la comedia anónima *Un pastoral albergue* nos enfrenta a las reacciones de varios campesinos ante un retrato que había sido colgado de un tronco. Uno de ellos pregunta si “es un santo”, a lo que otro, que se cree más avisado, le responde despectivamente: “Siempre has de hablar desatinos; santo es, pues está pintado”»²⁶. Se revela con ello no sólo que la representación pintada prueba la santidad, sino también que, una vez más, la imagen constituye un excelente vector de cultura religiosa. El uso católico de la iconografía fue muy estudiado por Pierre Civil a partir, entre otros, del tratado de Monzón *Norte de ydiotas*²⁷, demostrando hasta qué punto las recopilaciones de imágenes santas que invitaban a la meditación y a la devoción ocupaban una posición central en la defensa de la representación de lo sagrado como medio de enseñanza y motor de devoción.

Lo que modernamente llamaríamos ‘capturas de imágenes’ inherentes a los cuadros insertos en el curso de las piezas producen, sin lugar a dudas, tal devoción. Y, de hecho, a menudo las contempla un admirativo testigo interno que indica la posición a adoptar frente a la aparición. Esta incitación a la devoción está obviamente presente en los desenlaces, donde se consagra definitivamente la santidad del personaje, pero a nuestro juicio resulta más notable durante el desarrollo de las obras, por cuanto se impone entonces con independencia de la trama narrativa. Lo visual produce así un efecto propio desvinculado de la integración en la *mímesis*. Esta función devocional de los efectos del cuadro, que desborda los objetivos demostrativos ligados también a esas imágenes donde se prueba el ascenso hacia la santidad, parece corroborarse en ciertas imágenes de los desenlaces en las que se representa escénicamente toda una orden religiosa y que, por ello, rebasan la mera consagración de un recorrido individual. Así ocurre con el final de *El serafín humano* de Lope de Vega, donde se pone en escena un árbol representando la posteridad de la orden fundada por el protagonista, san Francisco de Asís, o, por citar una pieza más tardía, en el desenlace de *Santa Rosa del Perú* de Lanini Sagredo, donde la santa aparece rodeada de Cristo, la Virgen, y santa Catalina de Siena, en cuya orden ingresó. En ambos casos, los cuadros reinscriben a los

²⁵ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*.

²⁶ Portús Pérez, 1999, p. 20.

²⁷ Civil, 1997.

protagonistas en una orden que se convierte en el objeto mismo de la celebración y cuya devoción apoyan.

UNA ESPECIFICIDAD TEATRAL ESPAÑOLA

La eficacia visual de los efectos de cuadro es inherente a la materia hagiográfica. No cabría reducirse al provecho demagógico del que se habrían apropiado los dramaturgos para que la plebe acudiera al teatro, como afirman algunos teatrófilos. Tales imágenes introducen una eficacia sensorial que se superpone a la de la *mimesis*. Obviamente, el *opsis* suele formar parte integrante del espectáculo teatral, fuera de lo que se haya querido hacer decir a Aristóteles²⁸, pero en el caso del espectáculo religioso la imagen está dotada de poderes específicos, que deben considerarse en el marco de una historia de las imágenes religiosas contextualizada.

Terminaremos subrayando que las ‘capturas de imagen’ son propias del teatro hagiográfico español. Se encuentran algunas apoteosis finales ritmadas por apariciones angélicas en las obras francesas²⁹, pero muy poco en el teatro italiano, cuyas obras terminan a menudo con el canto de un coro de cristianos. El recurso a la imagen que descentra la atención, interrumpe momentánea o definitivamente la inmersión ficcional y genera por sí misma emociones religiosas parece, específicamente, propio del universo teatral español.

Referencias bibliográficas

- APARICIO MAYDEU, Javier, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- BASTIANUTTI, Diego L., «La inspiración pictórica en el teatro hagiográfico de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. Manuel Criado del Val, Madrid, EDI 6, 1981, pp. 711-718.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CARLOS VARONA, María Cruz de, «Lope de Vega and Michelangelo», *Hispania*, 65, 1982, pp. 172-179.
- CARLOS VARONA, María Cruz de, «La Niñez del Padre Rojas de Lope de Vega. Teatro hagiográfico y representación visual en el Siglo de Oro», en *La Comedia de santos*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 179-199.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, t. 1, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1992.
- CIVIL, Pierre, *Image et dévotion dans l'Espagne du XVI^e siècle: le traité «Norte de ydiotas» de Francisco Monzón (1563)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.
- CIVIL, Pierre, «De quelques décapitations: images et théâtralité en Espagne au Siècle d'or», *Littératures Classiques*, 73, 2010, pp. 55-65.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 2003.

²⁸ Dupont, 2007.

²⁹ Teulade, 2012, p. 174 *sq.*

- DAMIANI, Bruno M., «Los dramaturgos del Siglo de Oro frente a las artes visuales: prólogo para un estudio comparativo», en *El Mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a J. E. Varey*, ed. José María Ruano de la Haza, Ottawa, Dovehouse Editions, 1989, pp. 137-149.
- DE ARMAS, Frederick A. de, «Lope de Vega and Titian», *Comparative Literature*, 30, 1978, pp. 338-352.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Calderón de la Barca. Verso e imagen*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de educación, 2000.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Calderón y el “imaginario visual”: teatro y pintura», en *Calderón desde el 2000: simposio internacional complutense*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 321-344.
- DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.
- FRANTZ, Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- GÁLLEGO, Julián, *Vision et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'or*, Paris, Klincksieck, 1968.
- LANINI Y SAGREDO, Pedro, *El gran rey anacoreta, san Onofre*, en *Parte 42 de comedias nuevas*, Madrid, Roque Rico de Miranda, 1676, pp. 420-463.
- MONROY, Cristóbal de, *San Bartolomé en Armenia*, suelta, [s. l. n. d], [n. p.].
- PORQUERAS MAYO, Alberto, y Federico SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- PORTÚS PÉREZ, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Constantes y cambios en la tradición hagiográfica: del *Códice de Autos viejos* a la comedia de santos del siglo XVII», en *La Comedia*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 257-270.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, «El influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, eds. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1992, pp. 137-151.
- ROSETE NIÑO, Pedro, *La rosa de Alexandría, la más nueva*, en *Parte 24 de comedias nuevas, y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, 1666, fol. 237r-256v.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (ed.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belfort, Circé (Poche), 2010.
- SERS, Philippe, *Ícônes et saintes images. La représentation de la transcendance*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- TEULADE, Anne, *Le Saint mis en scène. Un personnage paradoxal*, Paris, Cerf, 2012.
- TIRSO DE MOLINA (Gabriel Téllez), *Quien no cae no se levanta*, en *Obras dramáticas completas*, ed. Blanca de los Ríos, t. 4, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 846-892.
- VEGA, Lope de, *La campana de Aragón*, en *Décimo octava parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Juan González, 1623, f. 208v-236r.
- VEGA, Lope de, *El cardenal de Belén*, en *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1620, f. 126r-152r.
- VEGA, Lope de, *El divino africano*, en *Obras escogidas*, t. 3, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 205-237.
- VEGA, Lope de, *San Nicolás de Tolentino*, en *Obras escogidas*, t. 3, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 239-274.
- VINCENT-CASSY, Cécile, *Les Saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle. Culte et image*, Madrid, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 2011.

*

TEULADE, Anne. «El santo sensible. El efecto de cuadro pictórico en la *comedia de santos*». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 53-63.

Resumen: El objetivo del presente artículo es examinar la función de los efectos pictóricos en la comedia de santos del Siglo de Oro. No solo se trata de subrayar la importancia de la puesta en escena, a menudo espectacular en este género teatral: el asunto es bien conocido y ha sido estudiado por los investigadores que se dedican al teatro religioso. Intentamos, más bien, destacar cuáles son los retos antropológicos y devocionales que cumple el uso de los efectos pictóricos en este teatro.

Palabras clave: comedia de santos, comedia religiosa, escenificación, representación, efectos visuales

Résumé: L'objectif du présent article est d'examiner la fonction des effets picturaux dans la *comedia de santos* du Siècle d'or. Il ne s'agit pas seulement de souligner l'importance de la mise en scène, souvent spectaculaire dans ce genre dramatique: le sujet est bien connu et étudié par les chercheurs qui se consacrent au théâtre religieux. Nous essayons plutôt de définir les défis anthropologiques et dévotionnels que révèle l'usage des effets picturaux dans ce théâtre.

Mots clefs: drame hagiographique, drame religieux, mise en scène, représentation, effets visuels

Summary: This article intends to study the way pictorial effects functions in Spanish *comedia de santos*, in the seventeenth century. We don't aim at underlining how much spectacular effects are present in this theatrical form: this is a well-known and studied point. We rather try to highlight the anthropological and devotional issues raised by pictorial effects.

Keywords: hagiographical drama, religious drama, staging, performance, visual effects

Autora: Anne Teulade, profesora de literatura comparada en la universidad de Rennes 2, es especialista del teatro religioso y de las relaciones entre ficción e historia.
anne.teulade@univ-rennes2.fr

De fieras y dramaturgos. El animal salvaje y su representación escénica: ¿una dimensión puramente visual del espectáculo teatral?

Yves Germain

Sorbonne université (CLEA)

La representación del animal en el escenario, algo más frecuente en los teatros españoles del siglo XVII que en los demás teatros europeos de la época, no suele considerarse como un tema serio, y queda relegado a lo anecdótico. Ruano de la Haza, que le dedica un capítulo de su estudio sobre la escenificación en los teatros comerciales¹, parece preocuparse ante todo por saber si los animales, caballos y leones mayormente, estaban o no realmente presentes en el escenario. Generalmente damos por sentado que el animal en el teatro sorprende, distrae a veces, divierte quizás, pero en el fondo no sería más que un entretenimiento, un recurso cómico tan inconsistente como poco significativo. A pesar de su carácter poco frecuente, se presenta sin embargo, a la luz de las interrogaciones de este coloquio, como algo mucho más importante, como un posible revelador de algunas características y evoluciones del espectáculo teatral.

Cabe precisar primero que no nos ha parecido conveniente considerar la cuestión desde el punto de vista de toda representación animal. La generalización resultaría engañosa, como suele ocurrir a menudo. Un loro, un perro, quizás un mono, solo podían aparecer como simples accesorios (teniendo en cuenta los azares de su manipulación); los caballos, de empleo más frecuente y de presencia finalmente muy familiar por aquel entonces, servían como complementos de la figura humana, acompañando el triunfo de un personaje, o según el conocido esquema calderoniano, recalando su caída. Bien distinta parece ser la fuerza evocadora de las fieras,

¹ Ruano de la Haza, 2000, pp. 271-290.

mayormente, como se verá a continuación, la de los osos y más aún de los leones, presencias a priori excepcionales en la existencia cotidiana de los espectadores, pero fuertemente asociadas con el imaginario, la emblemática, el folclore, y la Historia. La cuestión esencial para el dramaturgo, y ante todo para Lope, no es tanto el mostrarlas y representarlas en escena, sino convocar el imaginario colectivo.

Intentaremos en primer lugar estudiar cómo pudo evolucionar esta cuestión de mostrar o no las fieras. Si bien resulta claro que Lope, en los primeros decenios del siglo XVII parece introducir la representación de las fieras a pesar de los usos dominantes del teatro de corrales y de una indudable reticencia en las mentalidades, y que solo lo hace fundamentalmente en función de una necesidad interna, generalmente de orden simbólico, en las obras donde se mencionan, parece que poco a poco las expectativas del público fueron cambiando, lo que permitió el desarrollo del espectáculo del animal, particularmente a través de las figuras del león. Calderón da constancia de esta evolución y multiplica las representaciones animales en el escenario, a la par que modifica su perspectiva, con un uso más desarrollado de lo burlesco. A continuación, nos interrogaremos más precisamente sobre la escenificación eventual de algunas «*bêtes de scène*» en ambos dramaturgos, a partir de las posibles intenciones de su representación. Al efecto de estupor que busca Lope —y que no implica necesariamente que uno vea el oso o el león— sucede una proliferación de disfraces de león, en forma de «*léonté*» —la piel de león que suele vestir Hércules— o de disfraces articulados más propensos a suscitar efectos cómicos. Por fin consideraremos que la representación del animal, mucho más allá del efecto visual, sirve en los casos más significativos para dar que hablar y producir discurso. Si el león no hace más que rugir —como dicen los artesanos que se improvisan actores en el *Midsummer's Night Dream* («*it is nothing but roaring*»)²— un rugido que de hecho no menciona ninguna didascalia española, en cambio sí hace hablar, en Lope primero, luego en los espectáculos de la corte, que de manera excepcional también pueden dar la palabra a los animales.

¿Podía exhibirse el animal en el escenario de los corrales de comedias? No cabe duda de que la exhibición de animales en el escenario era poco apreciada por el espectador culto: todo hispanista conoce el pasaje del *Coloquio de los perros* en que el perro Berganza cuenta sus tristes aventuras con una compañía de cómicos que lo usan para efectos vulgares en unos entremeses, y cuya violencia le hubieran podido costar la vida. En este texto, Cervantes carga contra las compañías contemporáneas, recuperando también el espíritu de la denuncia por Tertuliano de la violencia del anfiteatro en Roma³. Pero los promotores del nuevo teatro de los corrales también parecen haberse preocupado por distinguirse de los efectos vulgares y fáciles de los tablados de ferias. La alegoría del Teatro que Lope contrapone a un forastero en el prólogo dialogado de la *Parte XVI de Comedias* (1621) se expresa de manera significativa a este respecto, mezclando en sus denuncias el abuso de tramoyas, el uso de animales en el escenario y el gusto del vulgo que caracterizarían «la comedia de España, donde tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves, a que viene la ignorancia de las mujeres y

² Shakespeare, *Le songe d'une nuit d'été*, p. 76.

³ Tertullien, *De spectaculis*, XXIII, 8 y XXV, 4 sobre la presencia animal en el anfiteatro, pp. 281 y 289.

la mecánica chusma de los hombres»⁴. Sin embargo, esta figura tan pronta a recriminar no puede ser asimilada a la voz del autor: si bien se trata de una crítica de posibles excesos que pueden parecer vulgares, esta amarga voz encierra cierta ironía, tanto más cuanto que dicha *Parte XVI* incluye varias obras espectaculares que ofrecen ejemplos de usos legítimos tanto de tramoyas como de presencia animal. Lope tiene ciertamente la tentación de representar animales en el escenario, al contrario de Tirso u otros contemporáneos; pero, ¿qué puede mostrar realmente?

El oso es la fiera que se menciona de manera más temprana en una serie de comedias del último decenio del siglo XVI, retomadas en la Parte editada en 1604: *Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia*, y dos comedias dedicadas a la figura de Bernardo del Carpio, en particular el bello *Casamiento en la muerte*. Como sabemos, el oso suele ser objeto de celebración en fiestas tradicionales de las provincias montañosas del norte, en las que actúan hombres disfrazados (si bien solo conocemos estas fiestas en sus formas contemporáneas). También solía exhibirse en ferias, como en Anatolia o en toda Europa, presentado por gitanos que maltratan y desacralizan el animal emblemático de la fuerza, convertido en rey caído, «*roi déchû*» como lo llama Michel Pastoureau⁵. Lope por su parte quiere valerse justamente de su poder simbólico: mitólogo intuitivo, sabe que ha de presentarlo preservando esta dimensión tradicional de lo sagrado, que en estas comedias vincula la figura del oso con una legitimación del poder. El asunto es ambiguo en *Ursón y Valentín*, donde uno de los dos hijos gemelos de una reina de Francia es raptado por una osa: es el mayor de los dos, que ha de reinar tras haberse criado en una selva. El rapto se menciona al final de la primera jornada, en una escena de acción en que el miedo de los villanos subraya un acontecimiento apenas entrevisto. Estos hombres han visto la osa, pero ¿la habrá visto el público, o solo cree verla al oír los gritos de «guarda el oso»? La presencia de los villanos asustados permite un efecto cómico, pero el asunto es grave, ya que el rapto resulta ser una clave del problema de la sucesión monárquica. Las menciones del oso en torno a la figura de Bernardo del Carpio, primer liberador de la España cristiana, remiten todavía más a los cimientos de la legitimidad, y no dejan lugar a ninguna comicidad. Bernardo lleva en la etimología germánica de su nombre este oso cuya caza ha sido emblema del héroe mítico desde la alta Edad Media. Si en *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, se nos dice que el joven Bernardo acaba de matar a «un oso ferocísimo», este solo aparece bajo la forma de un trofeo, una cabeza de oso que el héroe quiere poner junto a sus demás trofeos de caza⁶. Uno piensa en los trofeos de caza (de lobo, oso y jabalí) con los que Vélez de Guevara rodeará a su *Serrana de la Vera*, llevados en estacas por sus acompañantes, cuando aparece en la segunda escena de la primera jornada⁷. El oso, supuestamente vivo, se anuncia en cambio en *El casamiento en la muerte*, obra de aliento épico en que el héroe adulto consigue del rey Alfonso de León el derecho de liberar a su padre don Sancho, tras haber salvado al monarca de las uñas de un oso. Estamos en la tercera jornada, y los criados del rey le gritan que un oso baja del monte, recordándole que Favila, el sucesor del gran rey godo Pelayo, había muerto en circunstancias parecidas. Alfonso

⁴ Lope de Vega, *Comedias. Parte XVI*, p. 46.

⁵ Pastoureau, 2007.

⁶ Lope de Vega, *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, p. 17.

⁷ Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, p. 77.

permanece para enfrentarse con la fiera, pero su venablo no da en el blanco; solo se salva entonces gracias a Bernardo que «*da una cuchillada al oso y tiéndelo en el suelo*»⁸. La secuencia es breve pero el instante es decisivo y fundacional: la aparición de la fiera no obedece a ningún rasgo pintoresco, sino a una necesidad legitimadora del mito.

Los leones que aparecen en comedias lopescas del inicio del siglo responden a una lógica similar: el animal puede verse brevemente, sin exhibición espectacular, y siempre por una necesidad que legitima su presencia en el escenario. *El hijo de los leones*, escrito hacia 1620-1622, es una variación leonina y alejandrina de la historia de Ursón, en la que el futuro príncipe Leonido ha sido recogido por las fieras tras su abandono. Unos cazadores lo encuentran dormido, cuando surge un león para despertarlo. Este león aparece brevemente en el escenario, solo el tiempo suficiente para que los personajes pronuncien unos diez versos; pero es lo bastante como para apoyar el relato que Leonido hace a los cazadores, y entre ellos, a su padre Lisardo, que reintegrará a su hijo en la casa real de Alejandría. Otra comedia permite a Lope una exploración más desarrollada de la representación del león en el escenario, de manera bastante lógica ya que se basa en la historia de Androcles, el esclavo arrojado a los leones en Roma, y salvado por uno de ellos, al que curó antaño. Se trata de *El esclavo de Roma*, publicado en 1617. Esta vez el desarrollo de la historia autoriza varias escenas con el león: la escena en que Andronio (nombre que le da Lope al personaje) cura al león, al final de la segunda jornada, otra escena al inicio de la tercera jornada, luego el desenlace en el anfiteatro de Roma. Previamente Lope le da más consistencia al personaje, un noble de Tiro que se ha ido a Cartago, enamorado de una tal Flora de quien se cree abandonado: la historia del león ya no es central, excepto en el desenlace, pero sus apariciones responden a una necesidad del relato legendario, y suscitan además un discurso recurrente sobre la ingratitud humana en comparación con la gratitud de los animales. Así, esta comedia muestra más al león, pero su visión cuenta menos que el discurso que genera, como veremos a continuación.

El motivo del león conoce en el teatro español un éxito duradero, aunque aparezca las más de las veces a través de una piel de león que viste algún personaje⁹. La emblemática de la monarquía, el león de Nemea que pinta Zurbarán para el Salón de Reinos del Buen Retiro, o también la casa de fieras del mismo palacio, mantenían esta moda. De manera más general, el espectáculo del animal parece cambiar de estatuto, pero quizás menos de manera diacrónica que en función de los lugares en los que se representa: de la atracción de ferias que los dramaturgos vacilaban en recordar en el escenario, se va pasando a la curiosidad y el aprecio de la corte en los espacios escénicos de palacio. Calderón, como dramaturgo de palacio, refleja a menudo esta evolución, y ya no parece albergar reticencia alguna cuando se trata de mostrar figuras de león, incluso sin verdadera necesidad. Señalemos tres ejemplos bien claros de esta evolución respecto a Lope. El primero es una tragicomedia de mártires que se suele fechar en torno a 1640, *Los dos amantes del Cielo*, donde el senador Polemio persigue a una pareja de cristianos, su propio hijo Crisanto y la hermosa Daría. Para esta última, concibe un martirio más cruel que la muerte por las fieras, que consiste en encerrarla en una

⁸ Lope de Vega, *El casamiento en la muerte*, p. 89.

⁹ Ruano de la Haza, 2000, pp. 284-286; Germain, 2018, pp. 135-145.

mancebía: ahí es precisamente donde irrumpe, no para servir de castigo sino de salvador, un león de procedencia desconocida, providencial «ministro de Dios», que se enfrenta con el gracioso libidinoso Escarpín y permite que la joven huya, antes de guiarla hacia una gruta donde se reencuentra con Crisanto. La efímera intervención animal no impedirá a Polemio hallar a la pareja y condenarla a morir en un precipicio. El león resulta por tanto una aparición bastante gratuita, la de un animal benéfico probablemente suscitado por el contexto de los martirios de los primeros cristianos, y que solo sirve en una peripecia, un momento de fantasía que provoca un efecto cómico cuando el gracioso, deshecho por el miedo, observa que su olor podría haber alejado a la fiera¹⁰. Otro ejemplo de fieras providenciales aparece en otra comedia secundaria, escrita poco después de 1653, *La aurora en Copacabana*, que evoca la llegada de los españoles al Perú y la evangelización del país. Un tigre y un león improbables en tierras americanas son lanzados por los incas contra el conquistador que desembarca llevando la cruz: entonces vienen a acostarse a sus pies para ser acariciados¹¹... Vuelve a aparecer el motivo de la fiera clemente con el cristiano, pero cabe admitir que esta integración de las fieras es tan gratuita como inverosímil, destinada a un efecto espectacular cuya recepción ignoramos (la comedia no tiene fecha de representación conocida). El tercer ejemplo es más conocido y comentado, más motivado también: en la apertura de *Fieras afemina Amor*, comedia mitológica de 1670, un Hércules algo fanfarrón repite su hazaña con el león de Nemea tirando al suelo a la fiera, a la par que suscita un juego burlesco con su criado asustado. La apertura resulta así pseudo-heroica, y el resto de la comedia, variación sobre la historia de las Hespérides, nos muestra a un Hércules finalmente maltrecho y sometido a Venus, en una victoria del Amor sobre la fuerza, que la crítica ha podido ver como un ataque contra Juan José de Austria en la que Calderón toma el partido de la Regenta Mariana de Austria. El juego escénico del inicio es así a la vez una variación sobre la mitología y la genealogía mítica y heroica de la monarquía, tanto como una desviación burlesca que trata de deslegitimar a una figura contemporánea. Hércules viste la piel del león pero acaba «afeminado», disfrazado de mujer. La piel que se suponía capaz de otorgar una fuerza mítica ya no tiene efecto alguno. La exhibición de un animal burlesco es de nuevo posible, pero dentro de una construcción mitológica elaborada, a buena distancia, a pesar de las apariencias, de los efectos fáciles de los tablados de ferias.

Intentemos ahora precisar cómo los dramaturgos o más bien la escenificación podía mostrar estas representaciones animales. Pasamos aquí por supuesto al nivel de las hipótesis, a partir de datos textuales, de las didascalias y de algunos elementos más, relativos al traje. Ruano de la Haza descartó, en su estudio de 2000 sobre la escenificación, la hipótesis emitida por Thornton Wilder según la cual Lope habría concebido sus primeras apariciones de leones en escena a raíz de sus vínculos con el *autor* de comedias Baltasar de Pinedo, que podía haber tenido algún león viejo para mostrar en el escenario¹²... Está claro que las fieras que hemos evocado solo podían ser representadas por figuras animadas o actores disfrazados. La animación parcial, a

¹⁰ Calderón, *Los dos amantes del Cielo*, p. 1177.

¹¹ Calderón, *La aurora en Copacabana*, p. 406.

¹² Ruano de la Haza, 2000, pp. 284-285.

menudo desde bastidores, especialmente de una cabeza de animal se ve así confirmada en una didascalia de *La serrana de la Vera*, de Vélez, donde surge «entre los paños» una cabeza de toro, como las que podrán usar los aprendices de toreros, cabeza que la Serrana desmonta y derriba¹³. Otra didascalia nos dice que ella entra «arremetiéndose hacia el vestuario», donde había surgido la cabeza de toro. Estas apariciones parciales desde el fondo del escenario (vestuario) o sus lados eran una solución cómoda que dejaba ver parcialmente el animal. El oso que mata Bernardo en *El casamiento en la muerte* bien podría ser objeto de un descubrimiento equivalente desde el fondo del escenario, permitiendo la visión de una cabeza de oso encima de un traje oscuro. El héroe se precipitaría hacia él, y tras haberlo matado, volvería a la parte delantera del escenario a discutir con el rey. Los gritos de «guarda el oso» bastarían para crear el estupor del público, mientras que un actor disfrazado, imitando el modo de andar de un oso, hubiera causado en cambio un efecto burlesco poco adaptado al registro de la escena. La animación de un león disecado, movido por un mecanismo, o más modestamente el recurso a un soporte cubierto por una cabeza y una piel de león, se pueden imaginar también en los dos ejemplos de leones lopescos que hemos mencionado: la breve aparición del león protector de Leonido en *El hijo de los leones* no requiere más.

Sin embargo, la recurrencia tanto de leones como de trajes y disfraces de león a lo largo del siglo permite pensar que esta hipótesis minimalista del simulacro no prevaleció mucho tiempo. Los actores disfrazados tuvieron que asumir estos papeles las más de las veces. Sería aventurado imaginar estos trajes con precisión, aunque seguramente serían poco realistas, como dejan pensar ciertos grabados de la época sobre disfraces festivos en palacios europeos. La mera cabeza y piel de león (*léonté*, en francés) que correspondía a la representación de Hércules, bien pudo servir, cubriendo el cráneo y la espalda del actor, con las patas delanteras juntas en el pecho gracias a una fíbula. Pero las cuentas de representaciones palaciegas nos dan más informaciones, mencionando trajes bastante costosos, que podían usar verdaderas pieles de león, pero también formar recomposiciones articuladas¹⁴. Las apariciones del león en *El esclavo de Roma*, del inicio de siglo, mantienen la duda acerca de estas distintas posibilidades. En su primera aparición, Andronio comenta detalladamente los movimientos del animal que dice curar: el león enseñaría la pata, la miraría, sacaría la lengua... Si así lo dice, ¿por qué mostrarlo de veras? En cambio una didascalia de la segunda aparición nos dice que el león sale con un conejo en la boca, para dárselo de comer a Andronio, que se maravilla: «¡Oh qué cuidado tan grande, / ya la cena me ha traído!»¹⁵. Bien podemos pensar en un juego escénico, realmente visible. Lo mismo parece ocurrir en el desenlace, cuando, mientras Andronio no reconoce en seguida el león, este último sí lo reconoce como su cuidador: «salga el león y párese en viéndole». No sabemos si sus abrazos, comentados por otros circunstantes, se representan o no en el escenario, pero es probable que la escena implicaría entonces una animación, por lo menos parcialmente mostrada en el escenario.

¹³ Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, p. 109.

¹⁴ Shergold et Varey, 1982; Germain, 2018, p. 141.

¹⁵ Lope de Vega, *El esclavo de Roma*, III, vv. 160-161.

No cabe vacilación, en cambio, respecto a la animación de las fieras que aparecen en comedias calderonianas: el actor disfrazado satisface con su actuación la nueva expectativa del público. La apertura de *Fieras afemina Amor*, tanto por las didascalias como por los comentarios del gracioso Licas, no dejan lugar a dudas respecto al juego escénico burlesco: «Sale Hércules luchando con un león. [...] Arrójale de sí, y él, tropezando en Licas, cae al vestuario. LICAS ¡Ay, que le suelta!»; y a continuación: «Luego, ¿desquijarado, / hablando hercúleamente, le has dejado ?»¹⁶. Después de la reserva que dominaba al principio del siglo respecto a lo que se podía mostrar, y tras la preferencia por un discurso que comenta la aparición animal en Lope, se va desarrollando cada vez más lo espectacular de su representación, con juegos escénicos destinados a captar la mirada y provocar la risa del público.

Si algunos ejemplos calderonianos (el de *Los dos amantes del Cielo*, en particular) solo parecen destinados a producir una peripecia o un efecto cómico, la aparición de fieras en el escenario suele ir más allá de estos dos objetivos. El estupor, por ejemplo, se vincula con una potencia simbólica capaz de fijar la atención, como en el caso de Lope, en una cuestión de legitimidad del poder, para poner en valor el héroe o subrayar la infancia excepcional de un heredero que ha de recobrar su rango al final de la intriga. El estupor y la emoción que se intenta suscitar, cuyo impacto en los espectadores cuesta determinar, no son los únicos efectos que produce el hecho de ver las fieras o simplemente imaginarlas. Más allá de apelar a la vista, el animal también puede hacer hablar, y suscitar discursos que van más allá de los gritos de temor de los personajes secundarios. Es por lo menos lo que muestra, de manera probablemente excepcional, el tercer acto de *El esclavo de Roma*, donde Lope abandona en parte la intriga sentimental asociada al protagonista para concentrarse en la cuestión de la relación con el animal, que vuelve al primer plano con la leyenda de Androcles. Andronio, mientras es sustentado por el león que ha curado en su refugio en el monte, desarrolla primero una celebración de la gratitud animal que opone a la ingratitud humana. Retoma así el motivo de la ingratitud de la amada, vinculada antes a su registro de víctima de amores, pero lo ensancha hacia una perspectiva moral más amplia, en la que el animal da el ejemplo de una conducta que agrada al Cielo (aunque el personaje no sea una figura cristiana). Volverá a contar su experiencia con el león ante el emperador romano, tras haberse reencontrado con su compañero leonino en el anfiteatro, en un romance de unos cien versos, y a su vez «César» concluirá sobre la ejemplar gratitud de los animales: «Aprendan aquí los hombres / de los fieros animales / a ser gratos y leales»¹⁷. Entretanto, el paradigma animal se ha difundido en el discurso de múltiples personajes que se refieren al animal cazado o expuesto, como el romano Oracio que quisiera casarse con Flora y la ve como la presa desechada por los primeros perros de caza (i.e. sus pretendientes anteriores, Andronio y Ariodante), o como el cazador profesional Parmenio, encargado de traer fieras a Roma, que se ve a sí mismo, en la ciudad, tan observado como un animal (III, v. 447). El paralelo entre humanos y animales se ensancha, tras las capturas masivas hechas por los Romanos, de que son víctimas tanto Andronio como su león. Otra producción discursiva parece brotar de la presencia

¹⁶ Calderón, *Fieras afemina Amor*, vv. 452-464.

¹⁷ Lope de Vega, *El esclavo de Roma*, III, vv. 883-885.

animal, cuando Parmenio enumera una asombrosa lista de los animales que piensa traer a Roma, donde se mezclan la fauna conocida y los animales imaginarios, como lo observa su interlocutor Ariodante:

PARMENIO
Llevaré el hambriento lobo
y el oso que duerme tanto
aunque en África no nace,
y el león y el ypolapo,
el cefo y el catobleto,
y el rinoceronte bravo,
el elefante ingenioso,
el monopo y el tarando,
el tigre y el jabalí
y otros animales bravos,
que jaulas de hierro y naves
para cuatrocientos traigo¹⁸.

He aquí una verdadera proliferación poética, según la tradición de las listas humanistas, de las que proceden varios de estos animales fantásticos, mencionados ya por Plinio con nombres vecinos. Uno piensa también por cierto en el *Quart Livre* de Rabelais, con este «catobleto» parecido al *catoblépas* cuya mirada se suponía mortal, o ese «tarando / tarande», cuya piel cambia como la del camaleón¹⁹. La comedia demuestra así que el animal da que hablar más allá de su mero espectáculo, y Lope expresa en ella de muchas maneras su interés por la fauna salvaje, y una preocupación animalista precoz, de la que pocos contemporáneos suyos parecían ser capaces en la España de aquel entonces, con la excepción de un Vicente Espinel en su *Vida de Marcos de Obregón*.

Que del espectáculo del animal en el escenario resulte una producción de discurso, puede probarse también con otro ejemplo llamativo, el de una mojiganga de palacio que estudiamos para un coloquio en Lausanne en 2012, *La Ballena* de Antonio de Monteser, representada en el Buen Retiro en 1657 para celebrar el nacimiento del Infante Felipe Próspero, editada en 2005 por Catalina Buezo²⁰. Se trata de una obra breve, de 255 versos, en la que un alcalde de palacio cree perdida la fiesta que preparaba, cuando le anuncian que una ballena, remontando el Manzanares, se tragó las figuras que pensaba presentar. Pero surge entonces la ballena, que regurgita una tras otra las figuras, entre las cuales volvemos a encontrar unas fieras, pero bastante modificadas. La primera sorpresa consiste en la aparición de híbridos, casi inexistentes en la escena española del Siglo de oro, concretamente unas figuras mixtas de león y águila, por los emblemas de la monarquía, y también una actriz «*de medio abajo tigre, de medio arriba sierpe*». Esta proliferación de seres fantásticos también trae fieras dotadas de habla, capaces de

¹⁸ Lope de Vega, *El esclavo de Roma*, III, vv. 123-134. Adoptamos en el tercer verso la lección de la edición de Raquel Rojas Fernández y Francisco Rodríguez Risquete, p. 1083, en la edición de Prolope de la *Parte VIII*.

¹⁹ Rabelais, *Quart Livre*, p. 95.

²⁰ *Mojigangas dramáticas*, pp. 289-302. Nuestro estudio en Cordone y Kunz, 2015, pp. 188-193.

expresar su identidad metafórica, en la perspectiva feliz de una celebración del Amor y de la monarquía. El híbrido de águila y león, «por timbres de nuestros reyes», la actriz medio sierpe y medio tigre desprovista para la circunstancia de las características negativas de ambos animales asociados tradicionalmente al carácter femenino. Este tigre no amenaza a nadie, como tampoco lo hacen los cuatro osos de Asturias, nada híbridos ni tampoco espantosos, que vienen a cantar como vasallos del rey (y del futuro príncipe de Asturias del que se celebra el nacimiento) una cancioncilla bucólica en bable sobre las abejas: «¡Ay Toribia, que se van las abellas! — Non se nos van que os osos las llevan»²¹. La alegre compañía, reunida para la fiesta en palacio, invierte las representaciones tópicas; las fieras metafóricas (tigre) o procedentes del folclore (osos) dejan de ser fieras para sumarse a la circunstancia festiva. La mojiganga de Monteser, que multiplica la fauna teatral en un asombroso desfile, le da también la palabra en nombre de este teatro cortesano de la maravilla, y el animal ya no es solo fuente de estupor o risa, sino también de chistes y agudezas. Asocia el espectáculo visual ciertamente suntuoso y un desenfreno carnavalesco feliz, en medio de bailes, cantos y chanzas a cargo de los propios animales. La mojiganga de palacio se convierte en un espectáculo animal visual y sonoro a la vez, en una dramaturgia festiva innovadora.

La cuestión de la representación animal en los escenarios del Siglo de oro es obviamente una temática menor, con manifestaciones limitadas. Sin embargo, su frecuencia, que no nos proponíamos aquí calcular con un censo sistemático, no puede sin error valorarse como insignificante, cuando consideramos tanto las comedias de Lope de inicios del siglo como el teatro palaciego de Calderón. Lope y Calderón contribuyeron más que sus contemporáneos a esta representación, lo que también resulta significativo, ya que los dos dramaturgos más activos de la época percibieron el interés de la presencia animal, cada uno a su manera, abriendo quizás el camino a desarrollos más recientes del teatro español, de Valle-Inclán a Mayorga y Angélica Liddell.

No es fácil saber cómo se representaban los osos y los leones, y resultaría aventurado imaginar la actuación de los actores que hacían estos papeles. En cambio, está claro que este tipo de representación pudo tener una recepción cada vez más favorable por parte del público. Y más allá de estas incertidumbres, la cuestión de la representación animal aporta importantes enseñanzas sobre la relación de estos dramaturgos con los sentidos, y arroja nueva luz sobre la desconfianza inicial respecto al espectáculo visual, por lo menos en lo que toca a la visión de los animales, permitiendo asimismo ilustrar la progresiva valoración de este espectáculo en el contexto palaciego. Este análisis permite también reconsiderar el interés de textos poco estudiados, y sin embargo verdaderamente originales, como aquella comedia en que Lope demuestra su interés por el mundo animal, o esta *Ballena* tan espectacular, que echa un puente entre la tradición carnavalesca y las audacias de la modernidad teatral en España.

²¹ *Mojigangas dramáticas*, p. 300.

Referencias bibliográficas

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La aurora en Copacabana*, en *Obras completas*, t. 1, *Dramas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1951.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los dos amantes del Cielo*, en *Obras completas*, t. 1, *Dramas*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1951.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Fieras afemina Amor*, ed. Edward M. Wilson, Kassel, Edition Reichenberger, 1984.
- CORDONE, Gabriela, y Marco KUNZ (eds.), *Ficciones animales y animales de ficción en las literaturas hispánicas*, Zürich, LIT Verlag, 2015.
- GERMAIN, Yves, «La representación de animales en el teatro breve del Siglo de Oro: ¿Hacia una lógica nueva del espectáculo teatral?», en *Ficciones animales y animales de ficción en las literaturas hispánicas*, eds. Gabriela Cordone y Marco Kunz, Zürich, LIT, 2015, pp. 183-193.
- GERMAIN, Yves, «Figures du lion dans le théâtre de Calderón», en *L'animal et l'homme dans leurs représentations. Ponts et frontières*, eds. Sandra Contamina y Fernando Copello, Rennes, PUR, 2018, pp. 135-145.
- Mojigangas dramáticas (Siglos XVII y XVIII)*, ed. Catalina Buezo, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 2005.
- PASTOUREAU, Michel, *L'ours, histoire d'un roi déchu*, Paris, Seuil, 2007.
- RABELAIS, François, *Quart Livre*, ed. Mireille Huchon, Paris, Gallimard (folio classique), 1998.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- SHAKESPEARE, *Le songe d'une nuit d'été*, Paris, Gallimard (folio théâtre), ed. bilingüe, 2003.
- SHERGOLD, Norman David, y John Earl VAREY, *Representaciones palaciegas, 1633-1699, Estudios y documentos*, Londres, Tamesis, 1982.
- TERTULIANO, *Les spectacles (De spectaculis)*, ed. Marie Turcan, Paris, Éditions du Cerf, 1986.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El casamiento en la muerte*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope*, Madrid, Atlas (BAE t. XVII), 1966, pp. 49-93.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Comedias. Parte XVI*, coords. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Barcelona, Gredos, 2017.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El esclavo de Roma*, reproducción digital de *Octava Parte*, 1617, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El esclavo de Roma*, eds. Raquel Rojas Fernández y Francisco Rodríguez Risquete, en la edición Prologo de la *Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, t. 2, Lérida, Milenio/Universidad Autónoma de Barcelona, 2009, pp. 985-1121.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El hijo de los leones*, ed. Antonio Sanz, 1730, facsímil, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, *Obras de Lope*, Madrid, Atlas (BAE, t. XVII), 1966, pp. 1-48.
- VEGA CARPIO, Lope Félix de, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1997.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *La serrana de la Vera*, ed. Enrique Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas), 2000.

GERMAIN, Yves. «De fieras y dramaturgos. El animal salvaje y su representación escénica: ¿una dimensión puramente visual del espectáculo teatral?». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 63-75.

Resumen: En el teatro áureo, la escenificación de animales, aunque limitada en sus representaciones, no deja de resultar reveladora, como muestra este estudio de la representación de osos y leones, estas fieras dotadas de un fuerte potencial simbólico, centrada en obras de Lope y Calderón. Permite rastrear una evolución hacia un creciente desarrollo de estas representaciones animales a lo largo del siglo, con intenciones variadas, que no se limitan al efecto de sorpresa u otros efectos visuales, sino que también pueden dar que hablar, suscitando discursos de varia índole, así morales como ingeniosos.

Palabras clave: escenificación del animal, imaginario, efectos visuales, Vega Lope de, Calderón de la Barca Pedro

Résumé: Dans le théâtre espagnol du Siècle d'or, la représentation d'animaux sur scène, bien que d'une fréquence relativement limitée, ne manque pas d'être révélatrice, comme le montre ce travail centré sur la représentation des fauves, lions et ours, les principales *fieras* chargées d'un fort potentiel symbolique, à travers des exemples pris chez Lope et Calderón. On peut suivre une évolution vers un développement croissant de ces représentations au cours du siècle, avec des intentions variées, qui ne se limitent pas à l'effet de surprise et autres effets visuels, mais peuvent aussi à l'occasion faire parler, en suscitant des discours divers, allant du propos moral au jeu d'esprit.

Mots clefs: représentation de l'animal, imaginaire, effets visuels, Vega Lope de, Calderón de la Barca Pedro

Abstract: In the Spanish classical theatre, the representation of animals on stage, although its occurrences might seem rather infrequent, appears as a revealing feature, as we can see in this paper centred on the representation of lions and bears, the major «fieras» endowed with strong symbolic contents. Through a series of examples taken from Lope and Calderón, it is possible to follow an evolution towards a growing presence, and a major diversity of uses and intentions: the visual effects, initially mostly based on surprise, are not the only ones, since animal presence is also liable to generate a wider range of speech, from moral comments to witty remarks.

Keywords: animal staging, imagination, visual effects, Vega Lope de, Calderón de la Barca Pedro

Autor: Ancien élève de l'ENS rue d'Ulm, MCF à Paris-Sorbonne depuis 1998. A travaillé sur le théâtre de Calderón, ses *autos* en particulier, et sur la représentation de l'animal au théâtre, ainsi que sur la description chez Galdós.
yg.germain@orange.fr

Lo santo y lo visible en *El Príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca

Yannick Barne

Sorbonne Université (CLEA)

La cuestión del género de *El Príncipe Constante*, obra escrita por Calderón de la Barca entre finales de 1628 y principios de 1629, ha sido ampliamente discutida por la crítica. Drama histórico para unos, tragedia cristiana o *Martyrdrama* para otros¹, la obra puede considerarse en todo caso como una comedia de santos². De hecho, al protagonista se le califica explícitamente de «santo» (v. 2766) en el desenlace de la obra y la figura histórica que le sirvió de modelo, Fernando de Portugal (1402-1443), conocido como el «infante santo», fue probablemente considerado como tal al menos hasta el siglo XIX, aunque nunca llegó a ser canonizado³.

El argumento de la obra es harto conocido: Calderón pone en escena el ataque portugués contra Tánger en 1437, empresa liderada por Enrique el Navegador y sobre todo por su hermano, el infante Fernando, maestre de la orden de Avis. Tras el fracaso de la ofensiva, el infante es hecho cautivo por el rey de Fez, que propone liberarle a condición de que le entregue la ciudad de Ceuta, urbe cristiana que el monarca codicia.

¹ Véase Porqueras Mayo, 1996, pp. 180-182.

² No podemos aquí definir detenidamente el término o dar una historia de su uso. Indiquemos simplemente, como lo hacen Teulade y Vincent-Cassy, que son comedias cuyo protagonista es un santo. Véase Teulade, 2012, p. 23, Vincent-Cassy, 2011, p. 277. El término ya se usaba en el siglo XVII, como lo refleja la famosa *Bibliografía* de Cotarelo: aparece en el *Diálogo de las comedias*, anónimo (1620), *El Donado hablador* del médico segoviano Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera (1624), la famosa *Aprobación* del trinitario Manuel Guerra y Ribera (1681), el *Buen celo* del jesuita Pedro Fomperosa y Quintana (1683), el *Teatro de los teatros* de Francisco Bances Candamo, entre otros. Véase Cotarelo, 1904, pp. 51a, 79b, 230b, 265a, 336a.

³ Respecto a los cambios que afectaron la imagen del santo y su culto, véase Amaral, 2008, pp. 30-49.

Fernando rechaza con tenacidad dicho trueque, padeciendo desde entonces y hasta su muerte una esclavitud que se asemeja a un martirio.

Si el género de la comedia de santos no fue codificado como tal, desde el punto de vista poético, en los siglos XVI y XVII, parece ser que en la práctica, la representación de esas obras suscitaba ciertas expectativas por parte del público, entre las cuales la escenificación sensacional de lo sobrenatural (milagros, aparición de entes celestes, apoteosis final del santo). De allí que Agustín de Rojas las califique de «comedias de apariencias»⁴ y Cristóbal Suárez de Figueroa de «comedia[s] de cuerpo», diferentes de las «comedias de ingenio»⁵. Esta costumbre, tal vez experimentada como imperativo por los dramaturgos y que Calderón acata en otras de sus obras hagiográficas⁶, permitía manifestar la santidad del individuo en todo su esplendor, a ojos tanto de los personajes en el escenario como del público en el corral, y diferenciar al santo del mero hombre piadoso⁷.

A ese respecto, *El príncipe constante* resulta sorprendente, puesto que no se presencia ni milagro, ni aparición espectacular. Sí que hay, es cierto, una aparición *post mortem* de Fernando en la tercera jornada, que se comentará más adelante, pero esta no tiene el carácter asombroso que suele distinguir a semejantes portentos al final de las comedias sacras. Asimismo, la ausencia de manifestaciones celestes es tanto más curiosa cuanto que las fuentes históricas de la obra, entre las cuales la crónica de João Alvares⁸, compañero del príncipe Fernando durante su cautiverio, incluyen intervenciones milagrosas. Lo mismo ocurre en *La Fortuna Adversa*, comedia supuestamente escrita entre 1595 y 1602 por el canónigo valenciano Francisco Agustín Tárrega y considerada como fuente de la de Calderón: en la última jornada, la Virgen baja, junto a san Miguel y san Antonio de Padua, «*por invención*»⁹, con música, e interactúa directamente con el infante en el momento de su muerte. Dicha aparición, que en la obra de Tárrega da lugar a una verdadera apariencia¹⁰ en el sentido dramático de la palabra, es un episodio recurrente en la iconografía relativa al infante beato. Aparece por ejemplo en el *Tríptico do Infante Santo, D. Fernando*, pintado entre 1451 y 1460¹¹ y conservado en el Museu

⁴ Rojas, *El Viaje entretenido*, p. 153.

⁵ Suárez de Figueroa, *El pasajero*, p. 216.

⁶ *El Mágico prodigioso, Los dos amantes del cielo, El José de las mujeres o El Purgatorio de San Patricio* contienen apariciones sobrenaturales. En *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, que no es una comedia de santos, la Virgen aparece «*en un carro triunfal, y rodeada de ángeles*» (p. 581).

⁷ La gran mayoría de las comedias de santos optan por una puesta en escena sensacional. Claro que no es el caso de todas: tenemos el ejemplo de *El Gran Patriarca don Juan de Ribera*, del valenciano Gaspar de Aguilar (1611-1616). Véase la comedia en el *Norte de la poesía española*, cuaderno 11. En ella, la santidad del personaje no es demostrada por prodigios, cosa lógica, puesto que el santo acababa de morir cuando se escribió la obra, que había vivido en medio de las personas que formaban el público, en calidad de arzobispo, y que habría que esperar casi tres siglos para su canonización. Por eso su santidad, que es tanto virtud política de un gran príncipe de la Iglesia como virtud tradicionalmente cristiana, se resalta gracias a la abundancia de elogios pronunciados en la obra. No así en la nuestra, dedicada a un santo ya algo remoto y conocido por leyendas piadosas, que por lo tanto se prestaba mucho más a lo maravilloso.

⁸ Alvares, *Vida do Infante dom Fernando, filho de dom Joam I Rey de Portugal*.

⁹ Sloman, 1950, p. 195.

¹⁰ La acotación indica, tras la muerte de Fernando: «*música, cúbrese la apariencia*». Véase Sloman, 1950, p. 196.

¹¹ Vaz Pacheco, 2016, p. 83.

Nacional de Arte Antiga de Lisboa, así como en las imágenes que acompañan los *Acta Sanctorum* de los bolandistas¹².



Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France

Sanctus Princeps Ferdinandus dans Société des Bollandistes, *Acta sanctorum junii*, 1695.

¹² Bolandistas, *Acta Sanctorum junii*, pp. 560-561. Se conoce como bolandistas a un grupo de eruditos jesuitas que se dedican desde el siglo XVII a la publicación y a la crítica de documentos hagiográficos. Aunque el iniciador de dicha empresa fue Heribert Rosweyde (1569-1629), el grupo debe su nombre a Jean Bolland (1596-1665) que prosiguió y amplió el trabajo de Rosweyde tras su muerte.

Calderón renuncia pues en esta obra a usar máquinas y artificios que ofrecerían un espectáculo escénico impresionante. ¿Qué medios maneja en su lugar para demostrar y manifestar la santidad de su personaje, para ‘hacerla sentir’, para distinguir las virtudes del santo de las del príncipe cristiano? Tratar de responder a esta pregunta implica también identificar qué aspecto de la santidad se procura enfocar en esta obra. Nuestra hipótesis es que Calderón no pretende tanto celebrar al Infante Santo y poner en escena una santidad milagrosa, sino mostrar el advenimiento progresivo de lo divino en el seno de un individuo. Dicha manifestación, percibida desde un punto de vista meramente humano, se advierte en las cualidades cristianas que ostenta el personaje¹³, pero también en su relación con lo visible, una relación que va adaptándose al recorrido espiritual del infante y que cambia sobre todo tras su profesión de fe. Calderón moviliza así las diversas posibilidades visuales que ofrece la experiencia teatral (imágenes verbales y mentales, imágenes escénicas) para elaborar, de manera singular en su teatro hagiográfico, una santidad que se podría definir como otro modo de ser hombre y que, adoptando la semejanza con Cristo, se traduce por una forma de sabiduría absoluta asociada a una paciencia ilimitada ante el sufrimiento.

ANTES DE LA PROFESIÓN DE FE: EL PRÍNCIPE
ANTE LAS IMÁGENES MENTALES

Un estudio de la dimensión visual de la obra no puede obviar el papel aparentemente peculiar que Calderón otorga a aquellas imágenes creadas por la palabra poética y que no son más que mentales para el espectador, según una práctica frecuente en el teatro áureo¹⁴. La singularidad consiste precisamente en definir el mundo humano como un conjunto de imágenes que los personajes tratan de aprehender y de interpretar. Las descripciones de fenómenos diversos que se hacen a lo largo de la obra apelan, en su mayoría, a términos pictóricos y llevan el sello de lo equívoco. Citemos por ejemplo la larga descripción que Muley, general musulmán, sobrino del rey de Fez, hace de la llegada de la flota portuguesa en tierras africanas (vv. 219-284). El parlamento pretende suscitar en la mente de quien oye un cuadro en movimiento, ante el cual el ojo se extravía, por culpa de la distancia que engaña los sentidos en ese momento tan confuso del amanecer¹⁵. Esa dificultad que tiene el ojo para identificar lo que ve se concretiza nada más empezar la descripción: ocho versos separan el verbo «vi» (v. 220) de su complemento («que a largo trecho del agua / venía una gruesa tropa / de naves», vv. 229-231). Este informe, en el cual abunda el léxico pictórico («países»¹⁶, «sutiles pinceles», «visos», «perspectiva», «luces y sombras», «bultos», «formas»), consta de cuatro momentos que reflejan la dificultad de identificar visualmente la flota y que se presentan como cuatro cuadros, introducidos los tres primeros por el verbo «parecer» en correlación con «pensar»:

¹³ Véase Resina Rodrigues, 2006, p. 476.

¹⁴ Arellano, 1995.

¹⁵ Recordemos al respecto los versos de Góngora: «Si mucho poco mapa les despliega / mucho es más lo que (nieblas desatando) / confunde el sol y la distancia niega» (*Soledad primera*, p. 371).

¹⁶ «Significa también la pintura en que están pintados villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campañas» (*Aut.*).

Primero nos *pareció*,
viendo que sus puntas tocan
 con el cielo, que eran nubes
 de las que a la mar se arrojan
 a concebir en zafir
 lluvias que en cristal abortan,
 y fue bien *pensado*, pues
 esta innumerable copia
pareció que pretendía
 sorberse el mar gota a gota.
 (vv. 251-260, énfasis nuestro)

La vista, personificada a principios del parlamento, es una vista que adivina más que ve, que piensa sobre todo reconocer en el mundo imágenes de objetos ya conocidos o ya imaginados, que se representa nubes, monstruos marinos (como los que aparecen en *La religión socorrida por España* de Tiziano) o ciudades flotantes antes de lograr identificar finalmente la flota portuguesa, todo lo cual implica hiperbólicamente la grandeza de la escuadra, que supera no solo lo ya visto sino aquello de que la imaginación es capaz. También se pretende, por supuesto, enaltecer la belleza de una apariencia que encierra en sí otras muchas, todas bellas. Ante tal esplendidez, el uso explícito de términos pictóricos indica que el acto de ver es ante todo, para los personajes de la obra, un acto de creación o de reconocimiento de imágenes, un acto que, como afirmará Calderón en 1677, en su «Deposición en favor de los profesores de la pintura», puede efectivamente «suspender el espíritu». El mundo evocado se asemeja pues a un espectáculo ambiguo que desorienta a quienes a él asisten y en el que las imágenes poéticas y mentales surgen a partir de indicios a menudo engañosos.

Estas imágenes¹⁷ que configuran el escenario ‘mental’ de la obra resultan pues de una tentativa por parte de los personajes de interpretar un conjunto de signos visuales. Es el caso, entre otros ejemplos, de los presagios que precedieron a la expedición hacia Tánger y que aterrorizan a Enrique: este ha visto, e insiste en el verbo, el sol apolíneo esconderse tras su mortaja de nubes¹⁸, la tempestad desencadenada por un «mar sañudo y fiero» (v. 525). Estos signos componen el «semblante de la muerte» (v. 582)¹⁹, un espectáculo que anuncia el fracaso de su misión: «Si *miro* al mar, mil sombras

¹⁷ Para un análisis sobre el uso de la pintura en la obra, véase Shao, 2006. Se podrían analizar más ejemplos de estas escenas en las que abundan las referencias pictóricas, como la evocación que hace Fénix de su encuentro con la «caduca africana» y que convoca y asocia diversos motivos iconográficos: el de la Venus dormida y el de la doncella y la muerte, a veces asociado al de las tres edades del hombre. Para el motivo de la Venus dormida (que inspiró entre otros a Velázquez), sus fuentes y su posteridad, véase el precioso catálogo de la exposición organizada en Bruselas en torno a la *Venus de Urbino* en 2003 (Calabrese, 2003). Para el motivo de la doncella y la muerte, véase Wirth, 1979, especialmente pp. 61-66 y 80-93. Uno de los cuadros que el estudioso considera como una de las meditaciones más complejas sobre la muerte (Wirth, p. 152) y que recupera este motivo se halla en el Museo del Prado: se trata del óleo sobre tabla (151x61 cm) de Hans Baldung Grien, *Las Edades y la Muerte* (1541-1544).

¹⁸ Este presagio, que recuerda el oscurecimiento del sol durante la crucifixión de Cristo (Lc 23:45) es recurrente en Calderón. Recordemos los presagios nefastos que trae el nacimiento de Segismundo en *La vida es sueño*.

¹⁹ Respecto a estas «imágenes [...] de la muerte» que abundan en la obra, véase Cancelliere, 1994.

considero; / si al cielo miro, sangre me parece / su velo azul; si al aire lisonjero, / aves nocturnas son las que me ofrece; / si a la tierra, sepulcros representa / donde, mísero yo, caiga y tropiece» (vv. 527-532, énfasis nuestro). Aquí interviene el príncipe Fernando, proponiéndole a su hermano «descifrar» (v. 533) los signos, reconfigurándolos en un sentido cristiano: el cielo que cubre las tierras africanas se volvió purpúreo para acoger a los portugueses como bajo un toldo imperial; los monstruos marinos y aves de mal agüero que Enrique pensó ver (y Fernando usa a propósito el verbo «fingir», v. 539)²⁰ anunciaban en realidad la desgracia que iba a abatirse sobre las tierras africanas. Los pavores supersticiosos que suscitan estos signos no son más que «miedos vanos» (v. 545) que un buen cristiano en ningún caso debe tomar en cuenta. Se percibe aquí un viejo atributo del héroe y del conquistador: el de no creer en señales funestas o interpretarlas como favorables²¹. Por otra parte estas declaraciones presentan una ambigüedad entre un racionalismo incrédulo (la señal no tiene valor, es un fenómeno natural que se produce de modo casual y sin sentido, y sin embargo el buen político puede, o debe, interpretarla en un sentido favorable para corregir la mala impresión producida en los hombres supersticiosos) y una fe en la Providencia, por la que el hombre elegido cree en su destino más allá de toda apariencia de mal agüero: sus vaticinios son forzosamente buenos puesto que su causa es justa, es la de Dios. En todo caso, Fernando se presenta como el único personaje capaz de desbaratar interpretaciones erróneas, dándoles otro sentido a estos signos: su palabra es una salvaguardia contra la ambigüedad del mundo. La realidad se define así como un conjunto de imágenes y signos equívocos que solo el protagonista, guiado por una fe inquebrantable, logra descifrar de manera satisfactoria, es decir cristiana²².

Sin embargo, parece ser que Fernando, por muy príncipe cristiano que sea, se extravía también en su actividad hermenéutica: la empresa de conquista que lidera con su hermano va a fracasar lamentablemente²³. Ahora bien, sus comentarios pueden leerse de manera cifrada. No se trata de afirmar que el lenguaje del príncipe es tan equívoco como las imágenes del mundo o que, a pesar de sus pretensiones, no logra dominar esa realidad movediza, sino de señalar que siempre hay en su interpretación de los signos un doble sentido latente, que quizás el mismo Fernando ignore y que el espectador solo podrá alcanzar *a posteriori*. Si bien es cierto que los portugueses serán derrotados tras su primera expedición para conquistar Tánger, lo que le daría la razón a Enrique, la

²⁰ La definición que propone *Autoridades* es la siguiente: «idear o imaginar lo que no hay».

²¹ César, al desembarcar en África y caer accidentalmente en tierra, interpreta que va a poseer la tierra; el Gran Capitán interpreta el incendio de su propia pólvora como «luminarias» o fuegos de artificio que festejan su cierta victoria. Más cerca del tema del *Príncipe constante*, el rey don Sebastián, al aparecer un cometa que le presentaban como disuasivo de su empresa africana, dijo: «¡Eh, que no lo entendéis! Que el cometa me está diciendo que acometa», en lo cual se equivocaba lamentablemente. Véase Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, pp. 440-441 y 449-450. Para más ejemplos de capitanes que «torcieron los agüeros siniestros en su favor», véase Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 61.

²² Dicha oposición entre apariencias y palabra del santo es algo frecuente en las obras hagiográficas. Véase Teulade, 2012, pp. 122-123. Sin embargo, conviene señalar que el conflicto que se plantea aquí no gira exclusivamente en torno al ser y al parecer, sino más bien en torno a diferentes maneras de interpretar los signos.

²³ Varios investigadores consideran de hecho que el final de la obra es una derrota para los portugueses. Véase por ejemplo Parker, 1991, p. 256.

expedición permitirá sin embargo, gracias a la paciencia y a la constancia de Fernando en su martirio, conservar en manos cristianas la ciudad de Ceuta, y sobre todo las iglesias que allí se hallan, verdadera motivación del príncipe y de sus actos. De hecho, una de sus réplicas iniciales, en la que evoca el carácter divino de su misión («suyo será el honor, suya la gloria», v. 553) es pronunciada de nuevo en la tercera jornada, no por él sino por Alfonso, hijo del rey Duarte que acude a salvar a su tío Fernando de la servidumbre: «mío será el honor, mía la gloria» (v. 2582)²⁴. Por consiguiente, la interpretación de los «augurios» hecha por Fernando debe leerse en relación no con la primera expedición del infante y de su hermano, que efectivamente fracasa, sino con la de Alfonso al final de la obra que redime a los portugueses del desastre. Lo mismo ocurre a inicios de la segunda jornada, cuando Enrique regresa de Portugal en una nave adornada con velas negras para anunciar que el rey Duarte desea intercambiar a su hermano por Ceuta. Don Juan, compañero de Don Fernando en su cautiverio, evoca, como Muley anteriormente, la arribada de la «cristiana galera / [que] llega al puerto, tan hermosa, / aunque toda oscura y negra, / que al verla se duda cómo / es alegre su tristeza» (vv. 1192-1196). De nuevo aquí, la vista se enfrenta a un espectáculo equívoco. El uso elocuente de términos como «señas» (v. 1200) o «muestras» (v. 1208) confirma la definición del acto de ver como interpretación de signos visuales. Don Juan cree que la flota exhibe su tristeza ante el cautiverio de su príncipe. Este le corrige al reconocer en esas velas un signo de luto, pero piensa que Duarte ha renunciado a socorrerle, condenándole pues a morir en tierras extranjeras. Fernando identifica correctamente la expresión del duelo pero se equivoca no obstante, ya que la flota no llora la muerte del infante, sino la del rey Duarte. Y sin embargo, el trato que este ordenó en su testamento equivale necesariamente, tal y como Fernando lo expresa en un largo parlamento, a condenarle a una «esclavitud eterna» (v. 1222) y por lo tanto a la muerte, puesto que un auténtico príncipe cristiano no puede entregar una ciudad, también cristiana, a los moros.

Para el espectador del corral, es pues en esta relación con las imágenes mentales creadas por el texto dramático donde vemos al protagonista expresar su diferencia en la primera mitad de la obra y que luego será interpretada como signo de su condición de elegido, una gracia especial de que es objeto y que hará de él un santo. Calderón muestra que el contacto con lo divino conlleva primero la presciencia de una verdad que le permite a Fernando superar las ilusiones visuales y leer correctamente las imágenes del mundo, corrigiendo las interpretaciones erróneas de los demás personajes²⁵. Sin embargo, el mismo Fernando no realiza lo que implica dicha capacidad: sus lecturas de

²⁴ Esta réplica, comentada por varios estudiosos, pierde parte de su insolencia a partir del momento en que Fernando le revela a su sobrino que ha recibido el beneplácito del cielo: el honor y la gloria de Alfonso están ligados al honor y a la gloria de Fernando y de Dios.

²⁵ «*Fides ex auditu*», decía san Pablo (Rm 10:17). Esto le daría al sentido del oído un papel importante en la estrategia dramática de Calderón, como de hecho sucede en otras obras de carácter sacro. El auto *Psiquis y Cupido*, por ejemplo, plantea el problema de la relación entre los sentidos y la fe: la Fe afirma que «es Fe por el oído» y que rinde los ojos al oído. Véase Calderón, *Psiquis y Cupido*, p. 357. María Luisa Lobato observa que en los autos sacramentales, el conocimiento de las verdades de la fe es superior a cualquier otro y que el oído es indispensable para acceder a dicho saber, aunque como lo reconoce la investigadora, no parece haber en la producción calderoniana una victoria absoluta del oído sobre la vista. Véase Lobato, 2002, pp. 610-611.

los signos difunden una verdad que solo se entenderá retroactivamente. Manifestación de lo que se conoce como ironía trágica²⁶, las palabras del príncipe, además de sus capacidades hermenéuticas, transmiten un sentido que rebasa lo inmediato, que teje relaciones entre fenómenos presentes y sucesos por venir. A pesar de su clarividencia, el que es santo en ciernes no parece ser claramente consciente del martirio que le espera y que sin embargo se manifiesta en sus palabras.

TRAS LA PROFESIÓN, LA TRANSFORMACIÓN
DE LAS IMÁGENES ESCÉNICAS

A pesar del orden explicitado por Duarte en su testamento, Fernando rechaza de manera vehemente la cesión de Ceuta. En un extenso parlamento ante el rey de Fez, se presenta como el príncipe constante que «entre desdichas y penas / la fe católica ensalza, / la ley de Dios reverencia» (vv. 1412-1414). Esta variación sobre el motivo de la profesión de fe, a menudo presente en los relatos de mártires, suscita la ira del monarca y provoca el paso de un Fernando cautivo a un Fernando esclavo. El cambio de estado, en el cual Fernando renuncia a sus títulos y a su ser (vv. 1361-1376), cambio que se ha podido calificar de conversión²⁷, modifica asimismo la relación del personaje con lo visible. Este vínculo se materializa en el tablado, ante los ojos del espectador, sobre todo en la escena central del jardín, que sella el encuentro, o desencuentro, entre Fernando y Fénix.

Fénix es hija del rey de Fez. Encarnación de la belleza y de la humanidad privada de fe, se siente víctima de la fatalidad y presa de una melancolía cuya causa ignora. A principios de la segunda jornada, una vieja africana, especie de *Sibylla Libyca*²⁸, le anunció que su hermosura será «precio de un muerto» (v. 1030). Sumergida en una

²⁶ El concepto se usó sobre todo en referencia a la tragedia griega. Esta técnica dramaturgica, si es que se puede hablar de 'técnica', sirve por una parte para recordarle al espectador que el destino o las divinidades que lo encarnan (o su variante, la Providencia) está allí, rondando en el tablado, omnisciente y todopoderoso; por otra parte para sugerir que el héroe tiene un saber inconsciente de lo que le espera, y se resigna, o incluso colabora, a ello: por obcecación en la tragedia y por fe ciega en el drama cristiano de la redención y de la santidad. El manejo de la ironía trágica por Calderón es algo bastante sistemático, o bien que lo haya aprendido leyendo tratados sobre la tragedia griega o traducciones de tragedias, o bien que haya visto el uso de este procedimiento en autores trágicos, italianos o españoles del XVI.

²⁷ La presencia o no de una conversión en la obra ha suscitado un debate crítico. Véase Rodríguez Rodríguez, 2000, pp. 93-94. Precisemos que el término de 'conversión' no remite aquí a un cambio de fe, a la adopción de una nueva religión a partir de otra o de ninguna, sino al proceso interior de transformación (que la religión cristiana tomó probablemente de la filosofía) de quien pasa de una fe muerta a una fe viva, de quien decide hacer penitencia y abandonar las ocasiones de pecar. Véase Viller, Cavallera y Guibert, 1953, pp. 2223-2266, De Fiore y Goffi, 1983, pp. 197-201 y, a modo de resumen, el artículo escrito por el filósofo e historiador francés Pierre Hadot en la *Encyclopædia Universalis*.

²⁸ Sibila de origen africano, tal y como la representa Guidoccio Cozzarelli en el pavimento del *Duomo di Siena*. Aunque Lactancio afirma en sus *Instituciones divinas* (I, VI) que se trata de la segunda sibila, Grimal menciona una tradición que hace de esta sacerdotisa, hija de Zeus y de Lamia, la primera de todas (Grimal, 1999, p. 420). Según Réau, se la representa a menudo con un cirio encendido que anuncia el advenimiento del Salvador que vendrá a iluminar las tinieblas (Réau, 1956, p. 427). La de Cozzarelli parece profetizar en cambio la Pasión de Cristo, como lo indica el libro que exhibe así como la predicción que aparece a su derecha, ya mencionada por Lactancio (*Instituciones divinas*, Libro IV, XVIII, 15) y recogida por san Agustín en la *Ciudad de Dios* (XVIII, 23).

el sentido ya no de la palabra, sino del objeto ‘flor’ el que Fernando va a modificar, convirtiéndolo en símbolo de su suerte, en anuncio de su martirio³³ y en reflejo visual del carácter efímero³⁴ de la vida humana, como lo explicará poco después en su soneto «Estas que fueron pompa y alegría». Este desdoblamiento semántico no es algo que Calderón inventa. Efectivamente la fragilidad de la maravilla ya había pasado a ser un motivo poético, tanto en el ámbito profano, como lo atestigua por ejemplo la letrilla de Góngora «Aprended, flores, en mí», como en textos que acompañaban emblemas píos³⁵. No se trata aquí, sin embargo, de una mera imagen poética: es un emblema lo que el personaje exhibe en el tablado, siendo el soneto que acompaña a su discurso la *subscriptio* que explicita el sentido de la imagen ‘flor’. Más que un emblema, el accesorio es un «jeroglífico», que se diferencia del emblema³⁶ al no ser un mensaje elaborado por el supuesto ingenio de Fernando, sino el componente de un código que el príncipe se contenta con desvelar, el «elemento de una escritura a la vez natural y secreta»³⁷. El término, además, tiene en el siglo XVII «connotaciones específicas que lo relacionan con el mundo del hermetismo, de lo oculto y de lo sagrado»³⁸. Objeto de consuelo para la princesa mora, la flor revela, en contacto con el cautivo, su significado oculto y cristiano. El príncipe esclavo altera pues lo que se ve en el tablado al transmutar el accesorio escénico en *figura*, es decir, como define Georges Didi-Huberman, un objeto «que no vale solo por su utilidad como cosa, en el sentido estricto, sino que [vale] también, o incluso únicamente, para *faire figure* a la vista de aquellos que lo han fabricado, lo manipulan o lo miran»³⁹, un signo que representa de manera oblicua y condensada «lo sobrenatural en el aspecto visible y familiar de las cosas, más allá del aspecto»⁴⁰. Como sugiere Fernando en su soneto, y como desarrollará en la tercera jornada, la flor, que «cuna y sepulcro en un botón hall[ó]» (v. 1658), refleja la fragilidad del hombre, heredero de Adán, que «tan juntas / t[iene]

ejemplo, de los héroes y dioses homéricos. De allí el término de ‘maravilla’, como «suceso extraordinario que causa admiración y pasmo» (*Aut.*).

³³ Véase O’Reilly, 1980, pp. 350-353.

³⁴ «Se llama también una hierba que produce una flor azul listada de rayos rojos, de figura de una campanilla: los tallos son muy altos y de agradable vista, y las flores se marchitan inmediatamente que las da el Sol; y aunque suelen volver a revivir, nunca pasa su duración de tres días» (*Aut.*).

³⁵ Véase por ejemplo Pedro de Salas, *Afectos divinos con emblemas Sagradas por el Padre Pedro Salas De la Compañía de Jesús*, f. 53r.

³⁶ Para la diferencia entre el emblema y el jeroglífico, véase Blanco, 2012, pp. 251-258.

³⁷ Blanco, 2012, p. 253.

³⁸ Blanco, 2012, p. 256. La investigadora añade, p. 257: «De su relación originaria con la letra y la escritura, el término jeroglífico mantiene en muchos de sus empleos una relación privilegiada con objetos de forma simple, fácil de reducir a un diseño abstracto, y por ello fácilmente reproducibles como deben serlo los caracteres de una escritura. Por último, conserva, como resto de su remota procedencia egipcia, la capacidad de sugerir la profundidad y la inmutable eternidad del significado que entraña».

³⁹ Didi-Huberman, 2007, p. 195 (traducción nuestra). Versión francesa: «cette sorte d’objets dont on sent bien — même lorsqu’on le sait mal — qu’ils ne valaient pas seulement pour leur utilité de chose au sens strict, mais qu’ils valaient aussi, voire uniquement, pour faire figure aux yeux de ceux qui les avaient fabriqués, les manipulaient ou bien les regardaient».

⁴⁰ Didi-Huberman, 1996, p. 16 (traducción nuestra). Versión francesa: «Fra Angelico peignait aussi, peignait surtout des *figuræ* au sens latin et médiéval, c’est-à-dire des signes picturaux pensés théologiquement, des signes conçus pour représenter le mystère dans les corps au-delà des corps, [...], le surnaturel dans l’aspect visible et familier des choses, au-delà de l’aspect».

cuando nac[e] / el lecho como la cuna» (vv. 2403-2405). De manera más concreta, el soneto anuncia también el decaimiento del personaje, cuyo martirio le hará pasar de la «pompa y alegría» (v. 1648) a la «lástima vana» (v. 1650), él que apareció glorioso en la primera jornada, al salir el sol y que perecerá, tal y como la flor, al anochecer. La palabra de Fernando es una palabra figurante en la medida en que hace hablar los objetos de la realidad al desvelar, ante los ojos de los personajes y de los espectadores, su índole de figuras, de imágenes que remiten de manera indirecta⁴¹ a verdades que traspasan lo visible. Así, la imagen mental creada por la palabra y la imagen visible contemplada en escena difieren en esto, que la primera es objeto de un proceso interpretativo mientras que la segunda implica toda una transfiguración. De hecho, la escena opondrá, como bien se sabe, la imagen de la flor y la de las estrellas, «flores nocturnas» (v.1686) que Fénix intentará transformar en emblema de la fortuna y de sus mudanzas, evidenciando una visión pagana de la existencia, como varios estudiosos han señalado. Lo que nos interesa aquí es que estas dos imágenes son, para el público, de índole diferente. La de las estrellas no es sino mental para el espectador, mientras que la flor sí que es una imagen visible en el escenario. Calderón aprovecha pues la inclusión del menor accesorio para transformarlo en imagen que, al ser figura, ni resulta equívoca ni engaña. El dramaturgo le permite al espectador pasar ya no de lo verbal a la imagen mental ambigua, sino de lo visible a un ‘más allá de lo visible’, a través de una imagen presentada como receptáculo de una verdad, correctamente glosada como un jeroglífico cristiano.

Si reflexionamos en términos de ‘figura’, el elemento más llamativo es sin duda la evolución visual del mismo príncipe. Fernando se presenta primero como un soldado conquistador en la primera jornada, engalanado con su traje de la orden de Avis. En la segunda jornada, aunque cautivo, aparece vestido de seda, de acuerdo con su rango. Pero su apariencia cambia radicalmente tras su profesión. Entra en escena «*con cadenas y vestido de cautivo*»⁴², es decir «de jerga humilde y pobre» (v. 1481) y luego debilitado, harapiento, casi desnudo, en la última jornada. Estos cambios reflejan, claro está, la degradación del príncipe que ya no es, como proclama él mismo, ni infante, ni maestro, ni siquiera hombre vivo, sino cadáver (vv. 2277-2278), una humillación jerárquica que, como ocurre a menudo en las obras hagiográficas, irá acompañada por una progresión espiritual⁴³: Fernando aparecerá finalmente santificado tras su muerte, llevando un hacha, «antorcha desasida del Oriente» (v. 2598). Dicho esto, se pueden proponer dos modelos para esquematizar la evolución visual que afecta al personaje. Adoptando los cuatro niveles propuestos por Kayser⁴⁴, esta evolución se presenta como una sucesión de cuatro ‘aspectos’ o apariencias (el noble guerrero, el cautivo, el esclavo/mártir y el santo), que a su vez pueden agruparse en dos pares. En los dos primeros casos, la indumentaria pone en evidencia la condición nobiliaria del personaje. En los dos últimos, su aspecto remite a su futura condición de santo: el traje con las cadenas coincide con la representación iconográfica del mártir, y su aparición final revela la

⁴¹ Didi-Huberman, 2007, p. 211.

⁴² Calderón, *El príncipe constante*, p. 208.

⁴³ Teulade, 2012, p. 112.

⁴⁴ Porqueras Mayo resume el esquema propuesto por el investigador alemán. Véase Porqueras Mayo, 1977, p. 688.

gloria alcanzada. Pero a dicha bipartición se le puede superponer otro esquema, que adopta más bien la forma de un quiasmo y que ilustra el versículo de Lucas: «Pues todo el que a sí mismo se enaltece será humillado, y el que se humilla será enaltecido» (Lc 18:14). Efectivamente, los aspectos intermediarios evidencian una doble deterioración: la del noble guerrero hecho cautivo y la del hombre hecho esclavo que pasa sus noches en las mazmorras y sus días tendido sobre una estera putrefacta (vv. 1946-1952). En cambio, la primera apariencia y la última denotan grandeza, caballería terrestre por una parte, celeste por la otra. Esta analogía se ve acentuada por el hecho de que el personaje lleve probablemente el mismo traje⁴⁵ en ambos casos y un atributo cuya función es comparable: la espada que lleva el noble y el hacha que alza el santo son blandidas para vencer al enemigo.

Gracias a esta doble organización, que asocia el tránsito de lo noble a lo santo con un proceso de degradación humana, Calderón representa un camino hacia la santidad que implica necesariamente una humillación. A lo largo de la obra, Fernando se desfigura a sí mismo, reviste, como Cristo, el *ignobilis aspectus* y pasa por una «vocación a lo informe», realizando así una reconfiguración de lo visible⁴⁶: el soldado heroico que alza la espada pasar a ser soldado ‘a lo divino’ que alza el hacha, tras haberse despojado de sus atributos principescos e incluso de su condición de hombre. El cuerpo del actor se vuelve «soporte de una revelación, por inversión de los valores»⁴⁷, imagen de un proceso de apertura a lo divino. El cuerpo del príncipe se vuelve así figura.

La transformación figurativa se refleja en los ecos pictóricos que convoca dicha evolución visual. Aunque podemos pensar por ejemplo en el Séneca de Rubens⁴⁸, es sobre todo en el linaje de figuras bíblicas donde el personaje se inserta. Efectivamente, Fernando, en la tercera jornada, se compara a sí mismo con Job, y su apariencia, casi desnudo, exhibiendo su cuerpo llagado e inválido, recostado en una estera, coincide efectivamente con las representaciones del personaje bíblico en el muladar (Job 9:31)⁴⁹. Asimismo, la semejanza visual entre el caballero inicial y el santo final relaciona la espada con el hacha, retomando la iconografía relativa a Isaac y Abraham en la que estos dos elementos están a menudo asociados⁵⁰. Dicho eco pictórico acentúa la idea de sacrificio, central en la obra, así como la analogía que se teje repetidas veces entre el

⁴⁵ El personaje pide que le entierren con el manto de su religión (vv. 2524-2530). El manuscrito 15159 de la BNE, del cual hablaremos más en adelante, señala de hecho que Fernando aparece al final de la obra con «manto de su orden, de comulgar» (Calderón, *La gran comedia del príncipe constante y esclavo por su patria*, f. 47v).

⁴⁶ Nos apoyamos aquí en el análisis que hace Didi-Huberman del *Ad Martyras* de Tertuliano. Véase Didi-Huberman, 2007, pp. 132-133.

⁴⁷ Véase Duru, 2010.

⁴⁸ Rubens, *La muerte de Séneca* (1612-1612), óleo sobre lienzo, 185x154,7 cm, conservado en la Alte Pinakothek de Múnich. Existe una copia en el Museo del Prado.

⁴⁹ Para un estudio de la iconografía religiosa en torno a Job, véase Terrien, 1996 y Réau, 1956, pp. 315-316. Curiosamente, los dos estudios no citan una obra a nuestro parecer sugestiva: se trata del lienzo *Job*, atribuido a Antonio de Pereda, 100x83 cm, sin fecha, conservado en la Galería Nacional de Parma (núm. 364).

⁵⁰ Aunque el texto del Génesis señala que Abraham «tomó en su mano el fuego y el cuchillo» (Gn 22:6), lo que Abraham empuña en múltiples representaciones es una espada, y no un cuchillo, incorrección que fue denunciada, parece ser, por Lutero. Véase Gutmann, 1984, p. 115 y, más generalmente, sobre la iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico, Cayuela Vellido, 2013.

personaje de Fernando y Cristo, al haber sido considerado el sacrificio de Isaac como prefiguración de la Pasión. Se podría ver también en este Fernando encadenado una imagen de Pedro cautivo, tal y como lo representa Rafael⁵¹. El príncipe, que en su martirio imita la figura crística del *vir dolorum*, «enfermo», «tullido» (v. 1929), «flaco» (v. 1938) y «hambriento» (v. 2261), se convierte en un receptáculo de imágenes, al representar en su misma apariencia ese proceso de desfiguración de lo humano y de surgimiento de lo divino.

Ahora bien, lo que ven los demás personajes no es esa relación creciente con lo divino, sino la degradación a nivel humano, siendo el cuerpo afligido una imagen destacada que suscita abundantes comentarios. Así, cuando Fernando aparece por primera vez de cautivo, antes de su profesión, los esclavos se arrodillan ante él y expresan su emoción al ‘ver’ al príncipe taumaturgo⁵². Dicho encuentro es observado además por Muley, siendo Fernando el objeto de una doble mirada (la de los esclavos y la del general moro). Su entrada genera pues comentarios, que se multiplican cuando Fernando ya no es príncipe vestido de seda, sino cautivo vestido de jerga. Es interesante señalar que en *La fortuna adversa* de Tárrega, el cambio de indumentaria se produce en el tablado⁵³, a la vista de todos, lo que no es el caso en la obra de Calderón. En este sentido, la aparición del infante con cadenas, en el jardín de Fénix, marca un punto de inflexión visual tan abrupto que los cautivos ya no lo reconocen. Señalemos además que antes de su encuentro con Fénix, 105 versos más tarde, Fernando deja el escenario dos veces: una para ir a buscar un cubo de agua, otra para ir a buscar el azafate de flores que reclama la princesa. Con este vaivén, Calderón no le permite al espectador acostumbrarse a esa nueva apariencia, suscitando el asombro cada vez que surge el personaje. Cada aparición y reaparición se hace de hecho ante los ojos de diferentes espectadores internos: los cautivos primero, Don Juan luego, y finalmente Fénix. Ante un mismo aspecto, los personajes reaccionan de manera distinta, lo que da lugar a una diversificación y una gradación de las reacciones: los cautivos no reconocen a su príncipe, el compañero expresa su tristeza, y Fénix su admiración, en el sentido etimológico de la palabra. Cada nueva salida en escena tiene la fuerza de una imagen, una imagen desoladora que se comenta.

Entre esas reacciones, señalemos el horror que expresa Fénix. Ante la palabra del esclavo, que revela figuras cristianas y que le enuncia una verdad que ella no puede soportar, exclama: «Horror y miedo me has dado; / ni oírte ni verte quiero» (vv. 1662-1663). Al no poder soportar ni la presencia del jeroglífico, con el mensaje sagrado que vehicula, ni la visión del mensajero cautivo, pretende «deshac[er] y romp[er]» (v. 1668) las flores, es decir deshacer la figura, antes de abandonar el tablado. En la tercera jornada, le suplica a su padre que actúe con piedad, indicándole que Fernando «horror da a cuantos le ven» (v. 1988). Sin embargo, aunque compasiva de lejos, en presencia

⁵¹ *La liberación de san Pedro*, 1514, pintura al fresco, Estancia de Heliodoro, Museos del Vaticano.

⁵² Normalmente se aplica la expresión a los reyes (de Francia, en especial) que hacen milagros tocando a los enfermos. Algo de eso, aunque atenuado, hay en esta escena en la que el príncipe alivia a los cautivos. Uno de ellos confiesa: «Solamente este consuelo / aquí nos ofrece el cielo» (vv. 1066-1067). Otro añade: «Verte con vida y salud / hace nuestra esclavitud / dichosa» (vv. 1102-1104). Respecto a esa noción, véase el famoso libro de Marc Bloch (Bloch, 1983).

⁵³ Sloman, 1950, p. 165.

del príncipe siente efectivamente horror y sobre todo repugnancia (vv. 2484-2487)⁵⁴, y en lugar de consolarlo, lo aparta de sí, lo que muestra que los sentimientos paganos de humanidad y compasión no son nada frente a la verdadera caridad, virtud cristiana y sobrenatural. Fernando representa para la princesa mora una imagen extrema, un límite de lo visible, una forma que le es imposible ver, asociada a una verdad que no puede ni siquiera oír: incluso putrefacto, él vale más que ella. Al igual que la caduca africana⁵⁵ evocada a principios de la segunda jornada, el príncipe ha alcanzado un estado en el que ya no es sino un «esqueleto vivo» (v. 1009), casi un *transi*⁵⁶, es decir un yacente que representa un cadáver desnudo en descomposición. Fénix se enfrenta, en el escenario, a una verdad cristiana que se manifiesta a través del cuerpo agonizante, imagen de lo corruptible, imagen que le anuncia su propio fin.

Conviene añadir a este punto de vista humano sobre la decadencia del personaje la mirada del propio Fernando. Ante Fénix, es consciente del aspecto horroroso de su propio cuerpo. Asimismo, en la segunda jornada, tras haberle declarado al rey, con fuerza y convicción, que el infante había muerto y que él ya no era más que un vulgar esclavo, se dirigirá al público evocando su nuevo aspecto: «Mortales, no os espante / *ver* un maestre de Avis, *ver* un infante, / en tan mísera afrenta, / que *el tiempo estas miserias representa*» (vv. 1550-1553, énfasis nuestro). Atrapado en las imágenes del tiempo y de la fortuna, es consciente de que su apariencia, reflejo de una condición nobiliaria ultrajada, resulta aterradora. En la tercera jornada, pide limosna insistiendo en el hambre que padece, en un discurso patético en el cual pretende atraer las miradas y poner de manifiesto, a través de un pleonasma elocuente, su condición de hombre atribulado: «Dalde de limosna hoy / a este pobre algún sustento; / *mirad* que hombre humano soy / y que, afligido y hambriento, / muriendo de hambre estoy» (vv. 2258-2262, énfasis nuestro). Si uno admira la resistencia del príncipe ante las humillaciones y las restricciones, no puede ignorar las quejas, presentes a lo largo de la obra⁵⁷, que bien revelan que la constancia tiene un precio difícil de asumir por este mártir que no es más que un hombre, al fin y al cabo, como ha señalado muy acertadamente Menéndez Pelayo⁵⁸. Lo que recalcan los personajes, incluido el propio protagonista, a través de sus comentarios es el dolor y el sufrimiento que implica la constancia del futuro santo, visto ante todo como imagen viva de la humillación humana. Su constancia no es la del

⁵⁴ El horror que siente la princesa es un horror sinestésico, causado por el aspecto visual, por el olor y por las palabras de Fernando.

⁵⁵ Para describir su estado, Fernando usa de hecho términos que ya aparecían en el episodio de la caduca africana: «bien sé que he de morir / desta enfermedad que turba / mis sentidos, que mis miembros / *discurre helada y caduca*» (vv. 2368-2371; énfasis nuestro).

⁵⁶ La historiografía española usa el término de ‘transido’ para designar esas representaciones del cuerpo muerto en proceso de descomposición. Véase González Zymly y Berzal Llorente, 2015, p. 68.

⁵⁷ Pensemos por ejemplo en el final de la primera jornada. Fernando quiere que Duarte actúe como «príncipe cristiano», es decir que renuncie a entregar Ceuta. Sin embargo, el infante no logra explicitar lo que implica dicho deber: «Esto te encargo y digo: / que haga como cristiano / [...] Ve y dile al Rey... mas no le digas nada, / sino, con gran silencio el miedo vano, / estas lágrimas lleva al Rey mi hermano» (vv. 955-956 y 962-964). Hay una verdad que Fernando presiente pero que no logra formular, y que sin embargo se manifiesta en esa suspensión de la palabra y en las lágrimas, que remiten implícitamente a las lágrimas de Cristo en el Jardín de los Olivos, ante el sacrificio por venir (He 5:7-9).

⁵⁸ Menéndez Pelayo, 1881, pp. LI-LII.

estoico impassible, la del maestro antiguo quintaesenciado, sino la del cristiano que conoce su miseria y no espera más que en Dios: Fernando muestra que obedece a la voluntad divina, despreciando sus intereses de hombre de carne y haciéndose, incluso visualmente, semejante a Cristo.

De modo que las imágenes escénicas pasan a ser para el espectador figuras, imágenes que remiten a un más allá de lo visible, sea el jeroglífico de la flor o el cuerpo demacrado de Fernando, reflejo de un contacto creciente con lo divino. Ahora bien, a pesar del salto sensible que implican, es siempre su aspecto material, y para el príncipe su carácter humano, el que es comentado y subrayado por los personajes de la obra. Fernando, a pesar de su constancia y de su fe, no llega a ocultar su debilidad de hombre. Es esa dualidad la que volvemos a encontrar en la aparición final del santo.

TRAS LA MUERTE: EL SANTO EN MEDIO DE LOS HOMBRES

Tras la muerte del príncipe, que tiene lugar fuera del escenario, el espectador presencia su reaparición en las costas marroquíes donde el nuevo rey de Portugal, Alfonso, y su tío Enrique acaban de desembarcar, antes del amanecer, para liberar al infante. En esta escena se instaura un nuevo modo de ver, puesto que los espectadores acceden a un más allá de lo visible terrestre sin pasar por la emblemática figurativa de la flor o el cuerpo depauperado del mártir. Sin embargo, el milagro puede decepcionar si lo comparamos con otras comedias de santos, en las que la aparición *post mortem* cobra una dimensión mucho más aparatosa, tanto a nivel dramático como escenográfico⁵⁹. La aparición del príncipe no requiere necesariamente el uso de tramoyas, aunque sí pudieron ser usadas para ciertas representaciones. El manuscrito 15159⁶⁰ de la BNE, testimonio de una puesta en escena contemporánea de Calderón, indica, contrariamente a las versiones impresas, que el príncipe puede atravesar el tablado de un lado a otro gracias a un «bofetón» y a una «tramoya». No obstante, en ambos casos, las acotaciones señalan que dichos efectos impresionantes pueden evitarse, o al menos amortiguarse⁶¹. La aparición tampoco suscita la admiración por parte de los espectadores internos, como suele ocurrir en las obras hagiográficas en las que la apoteosis vista por todos es un milagro que demuestra la santidad del personaje. Aquí, solo Enrique y Alfonso tienen acceso a la imagen sobrenatural y sus reacciones son

⁵⁹ Varios estudiosos han considerado sin embargo que el final es impresionante. Véase por ejemplo Lumsden-Kouvel, 1983, p. 495, que califica el final de la obra de apoteosis, o Wilson, 1939, pp. 216-217, que estima que Calderón ofrece al público un milagro escénicamente deslumbrante pero poéticamente decepcionante. Discrepamos de dichas opiniones. Compárese por ejemplo con la aparición de Fernando en *La fortuna adversa*, en la que se enciende «un fuego en la peña y con ruido se abre» y ante la cual gran cantidad de personajes expresan su asombro. Véase Sloman, 1950, pp. 206-207.

⁶⁰ Tenemos pocas informaciones sobre este manuscrito, que no es de la mano de Calderón. Perteneció probablemente a una compañía de actores, y la Biblioteca Nacional lo fecha en 1651. Contiene más versos que las versiones impresas (debido principalmente al papel más significativo del gracioso) y ofrece preciosas indicaciones relativas a la puesta en escena de las comedias en el siglo xvii. Véase Porqueras Mayo, 1983.

⁶¹ «Sale Don Fernando de gala con manto de su orden de comulgar y una hacha encendida en la mano en un bofetón por alto o por el tablado como quisieren» (*La gran comedia del príncipe constante y esclavo por su patria*, f. 47v; énfasis nuestro) y «Sale el Rey, don Alfonso, Don Enrique y Don Juan de Silva con espadas desnudas y don Fernando atraviesa el tablado con el hacha encendida por alto en tramoya o por bajo como quieran» (*La gran comedia del príncipe constante y esclavo por su patria*, f. 48r; énfasis nuestro).

parcas: se contentan con expresar una duda respecto a la índole de esta aparición, que no se explicita en la versión impresa⁶². Los personajes y el público no pueden saber si Fernando ha muerto (este anuncio se reserva para el *coup de théâtre* final), ni si se trata de un fantasma, de un ángel o de una proyección, siendo la capacidad de comunicar mediante una aparición un privilegio de la santidad que no presupone la muerte. Los motivos de aquel ser enigmático tampoco son nítidos: está allí, es cierto, para ayudar a Alfonso en su misión bélica⁶³, para hacer las veces de intercesor e informarle de que tiene el apoyo del Cielo y sobre todo para confiarle una misión: la de «librar[le a él] de esclavitud» (v. 2594). Ahora bien, Alfonso comprenderá este recado tardíamente: librar al infante significa en realidad recuperar su cuerpo muerto.

Al llegar los portugueses a los pies de las murallas de Fez (v. 2645 y ss.), la acotación indica que el hacha, luz que guía a las tropas portuguesas ‘aunque es de noche’ —más simbólicamente luz de la fe que permite abrirse un camino en la oscuridad del mundo⁶⁴, nueva analogía con Cristo—, no ilumina más que al rey de Portugal y a Enrique, siendo estos los únicos individuos que tienen el privilegio de ver al santo⁶⁵. El acompañamiento sonoro de dicha aparición también es singular al diferenciarse de la música armoniosa que suele asociarse a las intervenciones celestes. Las palabras de Fernando se mezclan con el estruendo de las armas, confundiendo las voces primero con el sonido belicoso de las trompetas y luego con el de las «*cajas destempladas*»⁶⁶. La reacción de Don Juan, que desde Fez observa la llegada de las tropas de Alfonso, patentiza toda la ambigüedad de esta aparición: «Arrastrando las banderas / y destemplados los parches, / muertas las cuerdas y luces, / todas son tristes señales» (vv. 2641-2644). El que fue compañero del mártir hasta su muerte no ve a aquel Fernando que alza el hacha. Los signos visuales y auditivos suscitan de nuevo una interpretación errónea: al no tener acceso al conjunto del espectáculo, Don Juan considera que las mechas apagadas y los tambores destemplados son malos presagios que anuncian una derrota militar. La presencia de esa aparición selectiva así como la música disonante indican que el desenlace del drama, y el restablecimiento del orden que le acompaña, todavía no ha llegado: el meollo de la obra no reside en la prueba de que Fernando ha alcanzado la santidad, sino en su liberación y, más concretamente, en la recuperación de su cuerpo muerto.

La última imagen que el espectador tiene de Fernando es su ataúd. Este se exhibe entre las dos apariciones del santo, y permanecerá visible hasta el final de la obra: «*El Rey, Celín y en lo alto del tablado don Juan y un cautivo, y el Infante en un ataúd, que*

⁶² El manuscrito 15159, más didáctico, sí que lo explicita. Calderón, *La gran comedia del príncipe constante y esclavo por su patria*, f. 48r: «ALF. ¿Eres sombra fingida? / FERN. Fernando soy, ya tuvo fin mi vida».

⁶³ De hecho, esta aparición puede tener un carácter épico. Pensemos en la del Cid, cuya leyenda cuenta que muerto y embalsamado, cabalgó sobre su caballo Babieca contra las tropas árabes que pretendían recuperar Valencia (aunque se trate aquí de un artificio para dar la impresión de que el Cid no ha muerto, y no de una aparición propiamente dicho).

⁶⁴ «Yo soy la luz del mundo; la persona que me siga, no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida» (Jn 8:12).

⁶⁵ En el manuscrito 15159, Fernando ya no tiene el hacha cuando las tropas llegan ante las murallas (*La gran comedia del príncipe constante y esclavo por su patria*, f. 49r). Sin embargo, como en la versión impresa, sólo se dirige a su sobrino, único espectador de la aparición.

⁶⁶ Calderón, *El príncipe constante*, p. 258.

se vea la caja no más»⁶⁷. Este hallazgo dramático y escenográfico es el remate del proceso de desfiguración del príncipe que se ha ido comentando, y de ese cuerpo humano que se vuelve figura. Efectivamente, se identifica en estas últimas escenas el cuerpo de Fernando con su ataúd. Cuando el rey lo expone ante los cristianos, en lo alto de las murallas, designa el féretro como si fuera el mismo infante: «Cristianos, ese es padrón / que a las futuras edades / informe de mi justicia [...]. / Aun muerto no ha de estar libre / de mis rigores notables, / y así puesto a la vergüenza / quiero que esté a cuantos pasen» (vv. 2617-2634)⁶⁸. Asimismo, Alfonso lo identifica con su tío: «Agora llegad, cautivos; / ved vuestro santo y llevalde / en hombros hasta la armada» (vv. 2765-2767, énfasis nuestro). El cuerpo se confunde con un objeto ecénico que es designado como algo que hay que ver. De hecho, este asocia, a semejanza de la rosa, diversas imágenes: no solo lo que se ve efectivamente en el escenario, sino también la imagen mental del cuerpo muerto contenido en el ataúd. Ahora bien, esta imagen del difunto se relaciona tanto con el espectáculo horrible que se ha visto a lo largo de la jornada tercera como con la aparición ambigua pero gloriosa del beato con su hacha. El féretro, porque exhibe al infante y lo esconde a la vez, permite relacionar estos dos aspectos visualmente contradictorios. La imagen mental cobra aquí una nueva legitimidad, al estar asociada a una imagen escénica. En el manuscrito 15159 de la BNE, el ataúd aparece primero cubierto con un paño negro⁶⁹, que se quitará luego⁷⁰. Finalmente una acotación, ausente de las versiones impresas, indica que Alfonso lo abre⁷¹. Se tendría que imaginar en este caso al actor que hacía de príncipe tumbado como una efigie. Si dicho proceso materializa la imagen que en las otras versiones del texto no es sino mental, disminuyendo a nuestro parecer la fuerza evocativa del ataúd cerrado, apenas se modifica lo que se acaba de comentar: el *cuerpo muerto* y putrefacto que se ve en esta «estrecha cárcel», ostenta, como la *aparición sobrenatural*, el hábito de la orden de Avis, tal y como lo reclamó Fernando. El ataúd, esté abierto o no, superpone la imagen del hombre macilento y muerto y la del santo. La presentación del difunto, encuadrado por los contornos de esta «prisión», acentúa la idea de ese cuerpo convertido en imagen, imagen incluso enmarcada.

Señalemos además que esta última escena funciona de por sí como un emblema, como una condensación visual del argumento planteado por Calderón y que se define en torno a la noción de «precio» y de «rescate». Desde el final de la primera jornada, se trata de saber si la vida de Fernando vale tanto como Ceuta, y si la belleza de Fénix vale

⁶⁷ Calderón, *El príncipe constante*, p. 256 (énfasis nuestro).

⁶⁸ Esta exhibición del cuerpo proviene de las fuentes históricas: el cuerpo del infante fue vaciado de sus entrañas y suspendido, cabeza abajo, desde las almenas de la muralla. La modificación de este dato se justifica por la dificultad técnica de representar la muerte cruenta, por respeto al decoro y por la importancia, creemos, de identificar el cuerpo del santo con el ataúd.

⁶⁹ Calderón, *La gran comedia del príncipe constante y esclavo por su patria*, f. 48v.

⁷⁰ Calderón, *La gran comedia del príncipe constante y esclavo por su patria*, f. 49v: «el rey moro y Celín al muro, el ataúd descubierto». Hay que imaginar que el rey quita el paño cuando presenta el ataúd ante los cristianos. El descubrimiento del féretro sería análogo al descubrimiento de una 'apariciencia', lo que acentuaría aquí la singularidad del objeto escénico. De manera más pragmática, la presencia del paño le da tiempo al actor para introducirse discretamente en el ataúd tras la escena de la aparición *post mortem* y antes de que Alfonso lo abra.

⁷¹ Calderón, *La gran comedia del príncipe constante y esclavo por su patria*, f. 51r.

tanto como la constancia del príncipe (las dos cuestiones están relacionadas, puesto que Fénix y Ceuta son dos modelos de belleza)⁷². En esta última escena, la sentencia pronunciada por Fernando, según la cual aun putrefacto, valía más que Fénix, se exhibe a los espectadores bajo la forma de una imagen escénica, acentuada por la disposición de los diferentes elementos: en el tablado, Alfonso entrega a Fénix, pero también a Tarudante y a Muley, hechos también prisioneros, contra el cuerpo muerto de Fernando, situado en lo alto de las murallas. Como indica Leo Spitzer, el intercambio final entre el cuerpo de Fernando y Fénix es un intercambio más bien de valores que de individuos⁷³: la disposición escénica revela que la constancia y las reliquias valen mucho más, efectivamente, que la belleza y que el reino.

Y sin embargo, uno se equivocaría al ver únicamente en esta escena y en el féretro un emblema, una imagen que remitiría a un más allá de lo visible. Al acabar su obra no con el cuerpo glorioso del santo, sino con el ataúd que contiene los restos del príncipe, Calderón recuerda de manera patente el carácter humano del personaje. El ataúd enfatiza no la trascendencia del santo, sino sus restos mortales, y pone de realce la necesidad, fundamental para los hombres de este mundo, de recuperar los despojos del infante santo, futuras reliquias. Así, en vez de concluir su obra con una apoteosis, con un movimiento de ascensión del santo rodeado de figuras celestes, Calderón opta por un movimiento de bajada del ataúd desde lo alto de las murallas, de regreso entre el común de los mortales, un cuerpo que será llevado por los cautivos hacia el mar «al son de dulces trompetas / y templadas cajas» (vv. 2769-2770), con una música esta vez armoniosa, música terrestre y no celeste, que es la de la procesión funeraria. El ataúd, al mostrar sin mostrar, al contener el cuerpo descompuesto del príncipe pero al haber sido precedido por la aparición del santo, refleja las dualidades que estructuran la obra, entre cuerpo glorioso y cuerpo lastimado, entre desfiguración y reconfiguración, entre humanidad y santidad.

CONCLUSIÓN

Si bien Calderón se ha negado a servirse en esta obra de tramoyas y artificios que hubieran posibilitado una puesta en escena sensacional de la santidad, se ha valido sin embargo de las potencialidades visuales que ofrece el espectáculo teatral para distinguir al santo de los demás personajes. El santo es a la vez el que supera la ambigüedad de las imágenes del mundo y el que tiene acceso a un sentido cuyo alcance desconoce. El que es capaz de desvelar figuras que remiten a una verdad sacra, que se convierte él mismo en figura en la que se manifiesta la intervención divina, pero que también exhibe su dolor de hombre. El que, a pesar de poder mostrarse glorioso tras su muerte, aparece en última instancia en un ataúd. Es finalmente el que está profundamente apegado a la vida, a su condición de noble y de hombre, y que sin embargo acepta perderlo todo porque Dios y su culto deben prevalecer. La santidad que presenta visualmente aquí Calderón se vincula con la debilidad del ser humano, con la imitación de Cristo, más que con sus efectos de potencia taumatúrgica y maravillosa. Así, en esta obra que

⁷² Recordemos la etimología que inventa Calderón : «que Ceyt o Ceuta, en hebreo / vuelto el árabe idioma / quiere decir, hermosura / y ella es ciudad tan hermosa» (vv. 179-182).

⁷³ Spitzer, 1976, p. 607.

expone un «desposeimiento de sí [...] y [una] toma de posesión por lo divino»⁷⁴, Calderón asocia visualmente, al final de su obra, la celebración del santo con el dolor del hombre, sin que lo uno contradiga lo otro. En suma, muestra la santidad en lo que tiene de más glorioso y de más humano.

Referencias bibliográficas

- ALVARES, João, *Vida do Infante dom Fernando, filho de dom Joam I Rey de Portugal*, mss. 8120 de la Biblioteca Nacional de España.
- AMARAL, Clínio de Oliveira, *O culto ao Infante Santo e o projeto político de Avis (1438-1481)*, Tesis de Doctorado de la Universidad Federal Fluminense, Niteroi, 2008.
- ARELLANO, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19/3, 1995, pp. 411-443.
- BACZYŃSKA, Beata, «Monte y flores *sub iove* del escenario áureo. *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, vol. I, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 203-214.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012.
- BLOCH, Marc, *Les rois thaumaturges*, Paris, Gallimard, 1983.
- BOLANDISTAS, *Acta sanctorum junii*, vol. 1, Amberes, Typographia Henrici Thieullier, 1695.
- CALABRESE, Omar (ed.), *Vénus dévoilée. La Vénus d'Urbino du Titien*, Gante, Snoeck Publishers, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La gran comedia del príncipe constante y esclavo por su patria*, 1651(?), mss. 15159 de la Biblioteca Nacional de España.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario en Obras completas*. Dramas, t. I, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966 (quinta edición), pp. 571-601.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El príncipe constante*, ed. Isabel Hernando Morata, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Nervuert, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Psiquis y Cupido*, en *Obras completas. Autos sacramentales*, t. III, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 337-386.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Deposición hecha por Don Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de la pintura en el pleito con el procurador general de esta villa de Madrid sobre pretender este se les hiciera repartimiento de soldados*, en Edward Meryon Wilson, «El texto de la “Deposición a favor de los profesores de la pintura”, de Don Pedro Calderón de la Barca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 77/2, 1974, pp. 709-727.
- CANCELLIERE, Enrica, «Estrategias simbólicas e icónicas del Thanatos en *El Príncipe Constante* de Calderón», en *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Vol. III: Encuentros y desencuentros de culturas, desde la Edad Media al siglo XVIII*, ed. Juan Villegas, Irvine, Universidad de California, 1994, pp. 177-189.
- CAYUELA BELLIDO, Begoña, *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval. La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (siglos VII al XII)*, tesis doctoral dirigida por Milagros Guardia Pons, 2013, Universitat de Barcelona, disponible en línea: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/50425> (consultado el 18 de junio de 2019).

⁷⁴ Festugière, 1942, p. 107 (traducción nuestra). Versión francesa: «Toute vie de saint offre le spectacle d'une dépossession de soi, j'entends de l'être naturel, et d'une prise de possession par le divin».

- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1904.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- DE FIORES, Stefano, y TULLO GOFFI, *Dictionnaire de la vie spirituelle*, adaptación francesa por François Vial, Paris, Cerf, 1983.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007.
- DURU, Audrey, «Corps sanglants, souffrants et macabres (xvi^e-xvii^e siècle)», eds. Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust», reseña en *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 2010, <http://journals.openedition.org/crm/13040> (consultado el 26 de mayo de 2019).
- FESTUGIÈRE, André-Jean, *La sainteté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1942.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledad primera*, en *Obras completas, I*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, pp. 365-395.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert, y Laura María BERZAL LLORENTE, «El *transi tomb*. Iconografía del yacente en proceso de descomposición», *Revista digital de iconografía medieval*, 7/13, 2015, pp. 67-104.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio*, en *Obras Completas, II*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1993, pp. 305-764.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et latine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- GUTMANN, Joseph, «The Sacrifice of Isaac: Variations on a theme in Early Jewish and Christian Art», en *Thiasos tôn mousôn: Studien zu Antike und Christentum: Festschrift für Josef Fink zum 70. Geburtstag*, ed. Dieter Ahrens, Colonia/Viena, Böhlau Verlag, 1984, pp. 115-122.
- HADOT, Pierre, «Conversion», *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/conversion/> (consultado el 17 de junio de 2019).
- LOBATO, María Luisa, «El hechizo de la Voz y la Hermosura en el teatro de Calderón», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, ed. Ignacio Arellano, vol. I, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 601-618.
- LUMSDEN-KOUVEL, Audrey, «El Príncipe constante: drama de la Contrarreforma. La tragedia de un santo mártir», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, vol. I, Madrid, CSIC, 1983, pp. 495-501.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Estudio Crítico», en Pedro Calderón de la Barca, *Teatro selecto. Tomo I. Dramas religiosos y filosóficos*, Madrid, Luis Navarro, 1881, pp. v-LXV.
- Norte de la poesía española. *Ilustrado del sol de doze Comedias (que forman Segunda parte) de Laureados Poetas Valencianos*, Valencia, Felipe Mey, 1616.
- O'REILLY, Terence, «The Sonnets of Fernando and Fénix in Calderón's *El Príncipe constante*», *Forum for Modern Language Studies*, 16/4, 1980, pp. 350-357.
- PARKER, Alexander Augustine, *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, «En torno al Príncipe Constante: la relación Fénix-Fernando», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. François Lopez, Joseph Perez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, vol. II, Bordeaux, Universidad de Bordeaux, 1977, pp. 687-698.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, «En torno al manuscrito del siglo xvii de *El Príncipe constante*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de*

- Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981), ed. Luciano García Lorenzo, vol. I, Madrid, CSIC, 1983, pp. 235-248.
- PORQUERAS MAYO, Alberto, «Impacto de *El Príncipe Constante* en la crítica hispánica (1972-1992)», *Scriptura*, 11, 1996, pp. 179-190.
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien, t. II: Iconographie de la Bible: Ancien Testament*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.
- RESINA RODRIGUES, María Idalina, «Hacia *El Príncipe Constante*», en *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 465-480.
- RIVERS, Elias L., «Fénix's Sonnet in Calderón's *Príncipe Constante*», *Hispanic Review*, 37/4, 1969, pp. 452-458.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier, «¿Es humildad o valor / esta obediencia?». Género y sentido en *El príncipe constante*», *Criticón*, 78, 2000, pp. 93-108.
- ROJAS VILLANDRANDO, Agustín de, *El Viaje entretenido*, ed. Jean-Pierre Resson, Madrid, Castalia, 1995.
- SALAS, Pedro de, *Afectos divinos con emblemas sagradas por el Padre Pedro de Salas de la Compañía de Jesús*, Valladolid, Gregorio de Bedoya, 1658.
- SHAO, Yun, «Païting and Perspective in Calderón's *El Príncipe Constante*», *Bulletin of the Comediantes*, 68/2, 2006, pp. 399-420.
- SLOMAN, Albert E., *The Sources of Calderón's El Príncipe Constante*, Oxford, Basil Blackwell, 1950.
- SPITZER, Leo, «El personaje de Fénix en *El Príncipe constante* de Calderón», en *Calderón y la crítica: Historia y Antología*, eds. Manuel Durán, y González Echevarría, t. 2, Madrid, Gredos, 1976, pp. 598-628.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, ed. María Isabel López Bascuñaña, Barcelona, PPU, 1988.
- VAZ PACHECHO, María Emilia, «O retrato do Infante D. Fernando nas Janelas Verdes (M.N.A.A.)», *ArtIsOn*, 3, 2016, pp. 81-87.
- VILLER, Marcel, Ferdinand CAVALLERA y Joseph de GUIBERT, *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, t. II, 2, Paris, Beauchesne, 1953.
- VINCENT-CASSY, Cécile, *Les saintes vierges et martyres dans l'Espagne du XVII^e siècle. Culte et image*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.
- TEULADE, Anne, *Le Saint mis en scène*, Paris, Cerf, 2012.
- TERRIEN, Samuel, *The Iconography of Job through the Centuries. Artists as Biblical Interpreters*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1996.
- WILSON, Edward Meryon, y William James ENTWISTLE, «Calderón's *Príncipe Constante*: Two Appreciations», *The Modern Language Review*, 34/2, 1939, pp. 207-222.
- WIRTH, Jean, *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Droz, 1979.

*

BARNE, Yannick. «Lo santo y lo visible en *El Príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 77-98.

Resumen: Nuestro propósito es analizar el papel que desempeña lo visual en una comedia de santos peculiar, *El Príncipe Constante* de Calderón. En ella, el dramaturgo no pretende proponer una escenificación sensacional de lo sobrenatural sirviéndose de tramoyas y artificios escenográficos, como ocurre a menudo en otras obras del mismo género. Son otras posibilidades visuales de la experiencia teatral (imágenes verbales y

mentales, imágenes escénicas, figuras...) las que moviliza para mostrar no una santidad milagrosa, sino el espectáculo de un hombre sometido a una desposesión de sí y al advenimiento de lo divino en su seno.

Palabras clave: Calderón de la Barca Pedro, comedia de santos, santidad, visual, imágenes mentales, imágenes escénicas, figura

Obras estudiadas: Príncipe constante / El (Calderón de la Barca)

Résumé: Notre propos est d'analyser le rôle du visuel dans une *comedia de santos* singulière, *Le Prince Constant* de Calderón. Ici, le dramaturge ne prétend pas proposer une mise en scène sensationnelle du surnaturel en usant de machines et d'artifices scénographiques, comme c'est le cas dans bien d'autres pièces du genre. Ce sont d'autres possibilités visuelles offertes par l'expérience théâtrale (images verbales et mentales, images scéniques, figures...) dont il se sert pour donner à voir non pas une sainteté miraculeuse mais le spectacle d'un homme soumis à une dépossession de soi et au surgissement du divin en lui.

Mots clés: Calderón de la Barca Pedro, comedia de santos, sainteté, visuel, images mentales, images scéniques, figure

Œuvres étudiées: Príncipe constante / El (Calderón de la Barca)

Abstract: Our focus is the analysis of the role of the visual within a remarkable *comedia de santos*, Calderon's *The Constant Prince*. In this work, the playwright does not proffer to stage the supernatural elements in a sensational way, i.e. through the use of machines and artificial stage props, as is the case in other similar plays. Calderon retrieves other visual possibilities within the dramatic experience (mental and verbal images, scenic images, figures...) in order to showcase, instead of a miraculous sainthood, the spectacle of a man who submits to the dispossession of his own self, and the advent of the divine in its stead.

Keywords: Calderón de la Barca Pedro, comedia de santos, sainthood, visual, mental images, scenic images, figure

Works studied: Príncipe constante / El (Calderón de la Barca)

Autor: Yannick Barne es *agregé* de español (2016) y doctorando en la Sorbona desde 2017. Prepara una tesis, dirigida por Mercedes Blanco, sobre las comedias religiosas de Calderón de la Barca, que estudia a través de la noción teológica de conversión. Sus investigaciones versan sobre el teatro áureo, sus relaciones con el fenómeno religioso y su pervivencia escénica en los siglos xx y xxi.
yannickbarne@hotmail.com

Los Hermanos de Vondel y el poder de la imaginación*

Stijn Bussels

Universiteit Leiden

El 18 de abril de 1641 fue representada por primera vez en el nuevo teatro de Ámsterdam *Gebroeders* (*Los Hermanos*) de Joost van den Vondel. La obra tuvo en seguida un gran éxito y se representó por lo menos una vez al año durante décadas¹. Inspirada en el Libro Segundo de Samuel, empieza cuando el pueblo de Israel es víctima de la hambruna. Dios revela que se ha de hacer justicia. Años antes, Saúl, predecesor y suegro de David degolló a los gabaonitas. David debe vengarlos, pero se enfrenta a un conflicto moral: tiene que elegir entre su nueva familia y la justicia divina. Después de un largo periodo de dudas, finalmente David acepta la voluntad de Dios. Se entregan siete de los descendientes varones de Saúl a los gabaonitas, que los ahorcan. Las dudas de David, tema principal, incitan a Vondel a llamar su obra tragedia (*treurspel*). De esta forma indica que recurre a la forma teatral antigua que se fundamenta ella también en las dudas del protagonista.

Se conservan apuntes redactados por Vondel en los que aparecen indicaciones escénicas para la primera serie de representaciones de los *Hermanos*². Vondel no era solo un dramaturgo, sino que se implicó mucho en la puesta a escena. Si esto no era un caso aislado en el siglo XVII, resulta una rareza haber conservado un testimonio. A más del texto de la pieza, los apuntes de Vondel nos aclaran la especificidad de su puesta a escena. Revelan además en qué medida la tragedia constituye un cambio en su obra y

* Ya publicado en inglés bajo el título: «Vondel's *Brothers* and the Power of Imagination», *Comparative Drama*, 49/1, 2015, pp. 49-68.

¹ Para *Los Hermanos* de Vondel, véanse Kazemier, 1986; Konst, 1993, pp. 138-143; Korsten, 2009, pp. 90-109; Langvik-Johannessen, 1963, pp. 114-132; Porteman, 1996; Smit, 1956-1962, pp. 265-302. Para una bibliografía más completa, véase Bloemendal, 2012, pp. 545-546.

² Leerintveld, 1996 y Smits-Veldt, 1991.

demuestran explícitamente que no quiso representar en el escenario la matanza de los descendientes de Saúl.

De esta manera el público no pudo disfrutar de la brutalidad directa, tan importante en sus precedentes obras y tan común entre los demás dramaturgos de su tiempo, como su afamado compañero Jan Vos. *Los Hermanos* prefiguran una nueva manera de utilizar la fuerza persuasiva de la representación dramática. Focalizándonos en la conclusión de la tragedia bíblica, pretendemos mostrar cómo Vondel juega con las imágenes visuales y verbales —y especialmente con el cuadro vivo (*‘tableau vivant’*) y la descripción conmovedora (*‘description saisissante’*)— para incitar a los espectadores a proyectarse en la misma desazón de David, y de esta forma implicarse personal y emocionalmente en el relato bíblico.

Relacionaremos nuestras conclusiones con las ideas poéticas que plasmó Gerardo Vosio (Gerardus Vossius) en la época en la que Vondel escribía y representaba su tragedia bíblica³. En aquellos años Vondel mantenía relaciones estrechas con el profesor de Ámsterdam⁴. Vosio es el autor de una de las primeras teorías modernas sobre el efecto de la representación teatral. Superó los discursos poéticos de Aristóteles y Horacio asociándolos a otros tratados antiguos, como *De lo sublime*, escrito seguramente en el siglo I por un autor anónimo, pero que se atribuye a Longino⁵. Esta combinación de textos llevó a Vosio a desterrar del escenario la representación del horror para sacar mayor partido de la imaginación de los espectadores, incitándoles a ingeniar poderosas y duraderas imágenes, o *phantasiai*.

Primero estudiaremos el prefacio de *Los Hermanos*, en el que Vondel propone ejemplos sacados de óleos para demostrar que la imaginación del artista/dramaturgo y del público desempeña un papel esencial en el efecto emocional que pueden provocar una obra o una pieza teatral. Luego nos interesaremos por la utilización del antiguo concepto de *phantasia*, que incluye la imaginación creadora del autor. Examinaremos el uso que hace Vosio de la imaginación relacionándolo con sus ideas acerca del efecto inducido por las representaciones teatrales y la prohibición de la puesta a escena explícita de la crueldad que es su consecuencia. Finalmente nos concentraremos en *Los Hermanos* para evidenciar cómo la práctica dramatúrgica de Vondel se inspira en principios similares para estimular la imaginación del auditorio. Acabaremos exponiendo los contraargumentos de Jan Vos que defiende la creación de impresiones impactantes a través de la representación explícita de acciones atroces.

³ Bloemendal, 2010, pp. 40-42.

⁴ El prefacio de *Los Hermanos* va dedicado a Vosio. En él Vondel explica que comentó con aquel erudito de prestigio internacional las reglas y prescripciones que intervienen en la puesta a escena del episodio bíblico. Vosio contestó a la dedicatoria: «*scribis aeternitate*», «escribes para la eternidad». Más tarde, en sus importantes *Poeticae institutiones* (Ámsterdam, 1647), Vosio confiesa explícitamente que las conversaciones que mantuvo con el dramaturgo acerca de las reglas de la tragedia bíblica influyeron en sus ideas sobre el teatro (1.4.33). El prefacio de *Los Hermanos* está incluido en Vondel, *Gebroeders*, pp. 43-53. Todas las traducciones son mías, excepto casos que se mencionan.

⁵ Para un estudio más general de las primeras utilizaciones de *De lo sublime*, véase Van Eyck, Bussels y Debelke, 2012.

LA IMAGINACIÓN DE ENEAS Y RUBENS

En el prefacio de *Los Hermanos* Vondel aclara sus planteamientos acerca de la implicación emocional del público en la historia bíblica de los descendientes de Saúl, interesándose al mismo tiempo por la imaginación del artista y la del público. El dramaturgo cita la *Eneida* (I, 462): «Aquí se lloran cosas materiales que al hombre le llegan al alma»⁶. Evoca a Eneas contemplando un fresco en el que se representa una batalla de la Guerra de Troya. El héroe se emociona hasta llorar, a medida que la pintura le recuerda a sus compañeros desaparecidos. Con esta referencia a Virgilio, Vondel demuestra que una imagen visual puede desencadenar un proceso mediante el cual el espectador, gracias a su propia imaginación, se identifica plenamente con el sujeto representado.

Luego Vondel atrae la atención hacia el pintor refiriéndose a la imaginación de Pedro Pablo Rubens. Según Vondel, es su ‘vivo ingenio’ (*wackere geest*) lo que da a sus obras su gran fuerza emocional. Para explicitar su punto de vista, el dramaturgo echa mano de un notable procedimiento. Sorprende a su lector realizando una compleja *ekphrasis* en la que describe un cuadro imaginario que atribuye a Rubens. La obra representa a David vengando a los gabaonitas.

La descripción verbal del cuadro rubeniano que idea Vondel empieza así: «Ahora consiento en transcribir una escena gloriosa y real en una tragedia imitando a Rubens, triunfo de los lápices de nuestro siglo. Rubens empieza a dibujar, ordenar y pintar. Su espíritu vivo no para antes de acabar su obra»⁷. Vondel confiere al proceso mental —la imaginación— un papel determinante en la creación pictórica. Este proceso se visualiza progresivamente: primero con el dibujo y el esbozo, luego por el acto de pintar. Elogiando a Rubens, insistiendo en la creatividad mental, Vondel enlaza la pintura con la creación de su propia tragedia bíblica, gracias al uso de la expresión *ut pictura poesis*. Para alcanzar la máxima emoción entre los espectadores, él también tiene que manifestar un ‘espíritu vivo’. El prestigio internacional del maestro de Amberes redonda en beneficio suyo⁸. Gracias a la evocación verbal de un cuadro ficticio que atribuye a Rubens, Vondel puede presentarse como un artista que emplea, como el pintor, su espíritu creador para producir un gran efecto emocional en el público.

⁶ «Hier beschreit men ‘s werelds zaecken, / Die den mensch aen ‘t harte raecken» (Vondel, *Gebroeders*, prefacio, núms. 77-78).

⁷ «Hier wordt ik belust, om door Rubens, de glory der penseelen onzer eeuwe, een heerlijck en koninglijck tafereel, als een treurtooneel, te stofereen. Hy valt aen het teecken, ordineeren, en schilderen, nocht zijn wackere geest rust eer het werkstuk voltoit zy» (Vondel, *Gebroeders*, prefacio, núms. 79-82).

⁸ La pintura de Rubens gozaba de gran fama en las Provincias Unidas y se debió esta fama precisamente a su capacidad para despertar poderosas emociones en el espectador. Constantino Huygens, por ejemplo, celebró su representación de la cabeza de Medusa como uno de los cuadros que más le marcó de todos los que vio. Sin embargo, la referencia a Rubens en Vondel es al pintor de retablos; por lo tanto, menciona implícitamente el poder conmovedor del arte religioso, y en especial el de la Contrarreforma, lo cual no es sorprendente, ya que, en el periodo de redacción y de representación de *Los Hermanos*, Vondel se convirtió al catolicismo. El dramaturgo instala pues la persuasión visual postridentina en la «jaula de los leones», el Ámsterdam calvinista (Pieters, 2005 y Vlieghe, 1987).

La phantasia según Aristóteles y Longino

Si queremos contextualizar las reflexiones de Vondel sobre la imaginación del artista y del espectador, conviene ver cómo, desde finales del siglo XVI, los humanistas se han apropiado progresivamente del concepto longiniano de *phantasia*. Anteriormente se utilizaba mayoritariamente el concepto aristotélico de *phantasia*, que se emplea en la epistemología⁹. En el *De Anima*, explica Aristóteles cómo la *phantasia* —que en este contexto se traduciría por «la facultad de imaginar»— desempeña un papel trascendente en todos los mecanismos del pensamiento. Unas percepciones sensoriales inducen imágenes en la mente, imágenes que pueden valorarse según la capacidad de imaginar. Estas imágenes mentales se analizan, lo que lleva primero a la suposición y luego al conocimiento¹⁰.

En el contexto aristotélico, «imaginación» no significaba «creatividad» pero Longino relacionó estos conceptos¹¹. No ligaba exclusivamente la *phantasia* a una etapa esencial del proceso que permite sacar, a partir de percepciones sensoriales, un conocimiento irrecusable: también consideraba la *phantasia* como un elemento fundamental en el proceso creador del autor y del orador. En este contexto, la *phantasia* designa, no la facultad que permite a los hombres reflexionar, sino la misma imagen mental. Más concretamente, se utiliza el término para designar la imagen directamente vinculada con la creatividad del demiurgo y la persuasión del público.

Longino trataba de una literatura y un discurso retórico que llevaban a los lectores y los oyentes al éxtasis (*ekstasis*), porque el texto o el discurso les incitaban a creer que eran testigos directos de acontecimientos irresistibles, efectivamente representados. Esta experiencia extática se llama lo sublime. Para que el público se implique en este estado arrebatador, autores y oradores deben primero representarse a sí mismos mentalmente los acontecimientos mediante la creación de *phantasiai*. Estas imágenes mentales los transforman en testigos de vista. Para ilustrar el éxtasis del autor, Longino cita el *Orestes* de Eurípides, en el que el personaje epónimo experimenta una visión demencial que le revela a su madre Clitemnestra y desencadenando la ira de las Furias contra él (vv. 255-257). Afirma Longino que Eurípides debió de ver a las Furias para escribir los versos de *Orestes* que exhortan a los lectores y espectadores a verlas ellos también. Escribe: «Aquí el Poeta [Eurípides] vio en persona a las Erinias, y las apariciones de las que fue testigo, también él hubiera forzado al auditorio a que las viera» (15.2)¹².

Así, el dramaturgo y su público se hallan ambos en un estado emocionalmente complejo, siendo algo intermedio entre protagonistas y testigos de vista. Mediante las imágenes mentales las dos posturas están estrechamente unidas al acontecimiento. *Orestes* también se enfrenta a esta situación, pero la diferencia reside en que ni el dramaturgo ni el público son víctimas, como lo es el personaje, de una ilusión completa. No se ven sumidos en la misma desesperanza que *Orestes*: el dramaturgo es capaz aún

⁹ Karnes, 2011, en especial el capítulo 1.

¹⁰ «La imaginación tiene como condición la sensación, y ella es la condición del pensamiento»; en Aristóteles, *Tratado del alma*, 427b15-17.

¹¹ La *Institutio oratoria* (6.2.29) de Quintiliano era también uno de los primeros ejemplos del ensanchamiento de la noción de *phantasia*. Esta obra influyó también en los comienzos del pensamiento poético moderno. Véase Bussels, 2012, pp. 59-60.

¹² Longino, *De lo sublime*, p. 80.

de escribir los diálogos del protagonista y los espectadores pueden reaccionar todavía frente a la visión demencial, dentro de los límites aceptables para una respuesta por parte del público.

Apoyándose en Longino, los humanistas fueron formulando poco a poco adiciones al uso epistemológico de la *phantasia*. En su *Discorso del furor poetico* de 1587, el crítico literario Lorenzo Giacomini fue uno de los primeros en emplear la definición de *phantasia* sacada del *De lo sublime*¹³. A principios del siglo XVII, Daniel Heinsio (Heinsius), profesor en la universidad de Leiden, introdujo el uso de la *phantasia* según Longino más allá de los Alpes, en una serie de tratados poéticos¹⁴. El tratado de Longino estimuló también al compañero de Heinsio, Gerardo Vosio, hacia la idea de que la imaginación desbordante del dramaturgo constituye el punto de partida esencial de un drama efectista e impactante.

Vosio, sobre la performance dramática

En el *De artis poeticae natura ac constitutione* (1647), una introducción general a la poética, Vosio cita explícitamente el *De lo sublime* al afirmar que el dramaturgo debe colocarse en un estado extático completo para producir un drama penetrante. Es «el furor o el éxtasis mediante el cual un hombre es transportado fuera de sí, hasta olvidarse a sí mismo, se convierte en otro y presenta al público los pensamientos y las palabras de este otro ser humano»¹⁵. Gracias a su imaginación, el dramaturgo entra en un estado de éxtasis: poderosas imágenes mentales le transportan en la interioridad de los personajes a los que representa¹⁶. De esta forma les puede dar una presencia tan fuerte que el público se convence de que está enfrente de verdaderos hombres, no de representaciones.

En su voluminoso *Poeticae institutiones* publicado con el *De artis poeticae*, Vosio explica cómo el estado extático en el que el autor crea su drama, puede ser transmitido al público. Siempre es posible leer una obra de teatro, pero Vosio afirma que ella alcanza una intensidad y fuerza emocional mayores cuando se la representa en el escenario: «No niego tampoco que el drama, por su sola escritura, represente acciones humanas, pero me mantengo en que lo hace de una forma solapada y superficial, mientras que la acción dramática lo hace de forma evidente e intensa, ya que la

¹³ Refini, 2012.

¹⁴ Véase Meter, 1984.

¹⁵ Vossius, *De artis poeticae natura ac constitutione*, 11.3, p. 1888: «*mania sive ekstasis, qua fit ut homo extra se rapiatur suiue immemor alium hominem induat eiusque cogitationes ac sermones aliis repraesentet*». Las traducciones son nuestras.

¹⁶ La definición más conocida de la *mania* según Platón es la siguiente: «La tercera forma de posesión y locura es la que viene de la Musas. Cuando ella se hace con una alma tierna y virgen, cuando la despierta y la hunde en un raptó báquico que se expresa bajo la forma de odas y poesías varias, entonces educa a la posteridad glorificando las hazañas de los antepasados. Pero el hombre que, sin ser raptado por esta locura que dan las Musas, llega a las puertas de la poesía, convencido de que, al fin y al cabo, el arte será suficiente para convertirlo en poeta, este es un poeta fracasado. Del mismo modo, la poesía de los cuerdos cede el paso ante la de los locos» (245A), en Platón, *Fedro*, p. 107. Mientras que Platón vincula la inspiración del autor con la sola intervención de las Musas, Longino toma en cuenta el talento personal (Bussels, 2012, pp. 92-93). Vosio opta por la segunda opinión.

elocución eficaz y los gestos, ayudados por un disfraz adecuado, les proporcionan una mayor eficacia emocional»¹⁷.

A causa de esta «evidencia» e «intensidad» de la representación dramática, Vosio desaconseja la puesta a escena de la atrocidad y el horror. Escribe que «las [cosas] atroces y horribles como el asesinato, etc., si fueran vistas, encenderían demasiado los corazones [incluso simuladas]; no deben ser representadas en el escenario»¹⁸. Además, ya que estas atrocidades no pueden ser representadas de manera creíble, lo obvio es evitar hacerlo para no traicionar lo que décadas más tarde se definirá en Francia como verosimilitud¹⁹. Citando el *Ars poetica* de Horacio (vv. 182-188), Vosio añade que la puesta a escena de acciones brutales debe evitarse para adecuarse a la regla que en adelante se llamará «decoro». Se debe evitar la representación de la crueldad porque es considerada como indecorosa y bárbara. El erudito de Ámsterdam propone una tercera razón: las acciones crueles desvirtúan los efectos de la intriga. Para ilustrar este punto, cita la *Medea* de Séneca como un ejemplo, entre los autores latinos clásicos, de una construcción de intriga fracasada²⁰. Según Vosio, el trastorno provocado en la mitad de la obra por la descripción de las muertes horribles de Creúsa y Creonte, obliga a Séneca a poner en escena el asesinato por Medea de los dos hijos²¹. Estas turbaciones pasajeras corrompen el proceso mediante el cual el público ha de captar en su totalidad el dolor moral del protagonista.

Éxtasis y catharsis

Aquí, el estado anímico del espectador está en el centro del interés. Aunque Vosio considera como positivo y aun esencial el éxtasis, ya que permite que el público se implique al máximo en las acciones representadas en el escenario, no acepta el mero estupor que provocaría la puesta en escena de acciones crueles. Esta técnica crea un efecto de anonadamiento temporal que perjudica a la imaginación profunda. Aunque no menciona a Longino en este contexto, el humanista parece otra vez seguir el *De lo sublime*, ya que indica que lo sublime debe «sobrevivir al momento de la enunciación, pues lo que es verdaderamente grande soporta una consideración repetida; es difícil e incluso imposible resistir este efecto, y su memoria es duradera e imborrable» (7.3).

¹⁷ Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres*, 2.4.2, p. 366: «*Neque inficior drama, utcunque solum scribatur, repraesentare actionem humanam, sed aio id facere occultius et levius, manifestius vero et vehementius id dramaticam praestare actionem, quæ tum pronuntiatione idonea tum gestibus et habitu morum magnam in movendo vim habet.*»

¹⁸ Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres*, 2.13.25, p. 512: «*atrocita atque horrenda, velut coedes aliaque, quæ si adspicerentur vel animum nimium concitarent, vel non serio sed simulate agi constaret, non ob oculos in scena poni debent.*»

¹⁹ Una referencia determinante para el desarrollo de la regla de verosimilitud sigue siendo Bray, 1927. Para un acercamiento reciente y una bibliografía, véase el primer capítulo de Kremer, 2011.

²⁰ Con este postulado Vosio reacciona también contra el texto influyente de Julio César Escalígero, *Poetices* (Lyon, 1561 y Leiden, 1581) que prefiere el modelo de Séneca y las numerosas tragedias de su época que toman a Séneca como modelo.

²¹ Como escribe Vosio, la tensión en medio de la *Medea* de Séneca «sube tanto que ya no puede elevarse más en la catástrofe, a no ser que se enseñe algo aterrador» («*in tantum assurgit, ut catastrophe ulterius assurgere non possit, nisi aliquid atrox oculis subiiciatur*»). Véase Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres*, 2.13.27, p. 516.

Basándose en la diferencia entre el estupor simple y el éxtasis sublime, Vosio concede más sustancia teórica a los efectos fundamentales de la tragedia. Recurre a la poética de Aristóteles para afirmar que la compasión o el terror experimentados por el público lleva a la *catharsis*, o purificación de las emociones. Aristóteles no desarrolla más el sentido de *catharsis*, pero Vosio interpreta este concepto añadiendo que la tragedia debe chocar al espectador. Dominado por la convicción de que se sitúa en la misma temporalidad y en el mismo lugar que los protagonistas en el escenario, este experimenta una profunda empatía por ellos y estos se convierten para él en personas reales.

Según Vosio, para ser realmente purgados de las pasiones, los espectadores deben conservar el recuerdo de estas emociones intensas experimentadas durante el espectáculo. Por lo tanto, la *catharsis* según Vosio se define como un hábito. La purgación designa así la adquisición de métodos o procedimientos duraderos que permiten soportar las emociones fuertes. Para explicitar su pensamiento, Vosio compara al espectador con un veterano y un médico: «De la misma manera que un veterano o un médico consigue no conmoverse más de lo necesario al enfrentarse repetidas veces a los desdichados, de la misma manera reacciona la mente que, en la tragedia, presencia parecidos infortunios y aprende a ordenar sus emociones»²². La representación dramática que incita a los espectadores a entrar en éxtasis les enseña a dominar sus afectos. Los espectadores avezados no pierden los estribos cuando se ven confrontados con verdaderos dilemas morales. Se acuerdan de los que presenciaron simulados en el teatro, y son capaces entonces de tomar las decisiones en la realidad.

LA IMAGINACIÓN EN *LOS HERMANOS*

Analizaremos el texto dramático y los apuntes de las primeras representaciones de *Los Hermanos*, teniendo en cuenta los conceptos de *phantasia*, *ekstasis* y *catharsis* desarrollados por Vosio. Partiendo de esta base, no damos por sentado que Vondel se inspiró directamente de los conceptos de Vosio para escribir y luego montar su tragedia. Tampoco pretendemos evocar las reacciones que despertó la obra en el teatro de Ámsterdam del siglo XVII. Sin embargo, hacia 1640, tanto el humanista de fama internacional como el más célebre dramaturgo de la Edad de Oro holandesa indagaron las implicaciones de las imágenes mentales en el teatro. Justo cuando Vosio retomaba las ideas de Longino teorizando la intensidad emocional y las limitaciones de la representación dramática, Vondel transformaba completamente la puesta a escena de la crueldad en su praxis escénica.

Para analizar el modo radical como Vondel reformula la *performance* teatral, nos centraremos en el desenlace de *Los Hermanos*, siendo la ejecución de los descendientes de Saúl su punto culminante, aunque no se representa de manera explícita. Mientras se avecina la ejecución, Vondel se focaliza en Rispe. La anciana está abrazando a sus hijos como para impedir de manera desesperada su muerte. Estos, conscientes de la inutilidad de su gesto le piden que los abraze una última vez y que acepte su destino cruel, lo que desespera a la anciana. Entonces se enfrenta al engaño de una imagen mental. Ya no se

²² Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres*, 2.13.20, p. 510: «*Nam ut miles veteranus aut medicus crebro videndo miseris consequitur ut non ultra moveatur quam oportet, ita etiam in tragoedia spectandis istiusmodi animus discit affectus suos in ordinem redigere*».

da cuenta de que está abrazando a sus hijos sino que se imagina que enlaza a dos amantes difuntos (después de la muerte de Saúl, ella fue amante de Abner). Presa de una alegría desafortunada exclama:

Waer waertghe toch zoo lang gebleven?	¿A dónde fuisteis a parar, desde tanto tiempo?
Hoe lietghe my zoo lang alleen?	¿Por qué me abandonasteis tanto tiempo?
Ick zat en treurde op dezen steen,	Yo esperaba, enlutada, en esta roca.
En schiep niet langer lust in 't leven	Ya no disfrutaba de la vida.
Och blijft my nu getrouwer by,	Oh, quedaos conmigo, leales,
In deze dicke duisternissen.	En esta triste oscuridad.
Ick magh de zon maer u niet missen.	Me falta el sol, pero estáis aquí.
Of is dit spook, of raezerny? ²³	¿O sois un espectro, una rabia?

Estas imágenes mentales ilusorias que constituyen el centro de atención en esta escena, coinciden estrechamente con la teoría antigua de la *phantasia*. Los estoicos Zenón de Citio y Esfero recurren al concepto aristotélico de la *phantasia* en sus discursos epistemológicos²⁴. Puntualizan que solo un aporte sensorial inequívoco procedente de un objeto real puede llevar a un conocimiento irrefutable. Además, el espíritu humano tiene que confrontar las *phantasiai* entre sí para asegurarse de que no son engañosas. Si no se cumplen estrictamente estas condiciones, ninguna impresión mental, sea cual sea, puede proporcionar una idea fidedigna acerca de lo que nos rodea.

Las teorías epistemológicas estoicas tuvieron una gran influencia a principios de la Época Moderna en Europa, gracias a las *Vidas, doctrinas y sentencias de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio, entre otras fuentes clásicas de la Antigüedad latina²⁵. Estas teorías revelan también su efectividad en esta escena. Vondel muestra que la anciana, dominada por sus emociones no puede sino crearse imágenes mentales engañosas. Acaba por desmayarse. De esta forma Vondel avisa a los espectadores que, si las emociones alcanzan un grado demasiado intenso, las imágenes mentales pueden emanciparse de la realidad.

El cadalso en el cuadro vivo

Después de la escena de desesperación de Rispe, la acción en el escenario se interrumpe dejando lugar a un cuadro vivo. Unos comediantes inmóviles y mudos (o unas figuras de cartón) aparecen ahorcados en un cadalso. Vondel deja a los espectadores la libertad de interpretar esta escena muda. Entienden entonces que la historia ha llegado a un punto de inflexión importante. Se ha eludido el acontecimiento más importante de la intriga ya que la ejecución de los hijos y nietos de Saúl ya tuvo lugar. Rapidez y lentitud se combinan de manera paradójica para asombrar al público: Vondel se anticipa, luego inmoviliza la acción dramática para crear una poderosa imagen. Si oculta la escenificación de la violencia, es para acentuar sus terribles consecuencias.

²³ Vondel, *Gebroeders*, vv. 1483-1490.

²⁴ Allen, 1994; Bussels, 2012, pp. 66-71; y Frede, 1999, pp. 295-351.

²⁵ Los escritos de Diógenes Laercio sobre los estoicos ya estaban traducidos en 1433. Para un acercamiento reciente sobre la influencia de Diógenes Laercio y una bibliografía, véase Lepage, 2012, en especial p. 27.

Un monólogo recitado mientras que el cuadro vivo se representa en el escenario incita a los espectadores a reaccionar emocionalmente. Este monólogo consta tan solo en los apuntes de Vondel: seguramente el dramaturgo lo añadió durante los preparativos o los ensayos que precedieron la primera serie de funciones. No consta en la versión del texto que se imprimió antes de la primera representación, por lo que los que leyeron la tragedia antes de verla debieron de sorprenderse al oír este nuevo monólogo. El efecto producido salió reforzado. El monólogo es recitado por una sirvienta de Rispe. Se dirige de esta forma al espectador:

Hef op, hef op, met naar geschreeuw,	Levántate, levántate con un grito triste.
Aanschouwers treurt met Sauwels weeuw,	Que los testigos lloren a la viuda de Saúl
Die hier al 't koninglijk geslacht	cuando ven de esta suerte a su familia real,
Soo deerlijk siet om hals gebracht,	ejecutada tan cruelmente.
Maar denkt hoe 't moederlijke hart	Imaginad el corazón de una madre
Ontstelt sij midden in dees smart	agonizando
Die sij om hare vruchten lijf	al ver a su propia carne de esta manera martirizada.
Geen mes noch vlim dat scharper snijt,	Ningún acero, ningún dardo más afilado
Als dit dat haar gemoet doorvlimt,	que este que le traspasa el corazón.
De son daalt neer, den avond klimt,	Ya es el crepúsculo, ya anochece.
En valt met drup'len en met douw.	Está cayendo como el rocío.
Maer niet een traan ontsijgt dees vrouw,	Pero esta mujer no puede derramar lágrimas.
De moeder lijd de grootste straf.	La madre sufre el más cruel castigo.
Nu mach' er niet een traantjen af ²⁶ .	¿No hay quien le preste sus lágrimas para que ella
	[llore?

El monólogo enfatiza el poderoso efecto emocional del cuadro vivo. La sirvienta lo declama para implicar al público en los infortunios de la viuda. En relación con las recomendaciones de Longino y Vosio, se invita a los espectadores a identificarse con un personaje. Pueden así elevarse hacia un estado extático.

En el desenlace de su tragedia bíblica, Vondel se abstiene de escenificar la ejecución de los descendientes de Saúl. Esta omisión no se justifica por la voluntad de minimizar el impacto emocional de la representación. Pasa en realidad todo lo contrario: Vondel procura sumergir emocionalmente al público. Esto no minimiza el efecto catártico de la intriga ya que, con esta forma de dirigirse directamente al público mientras se representa el cuadro vivo, se exhorta al público a que no se mantenga petrificado como hace Rispe en la escena anterior. Se anima a los espectadores a reaccionar de forma adecuada, llorando, ya que la sirvienta acaba de explicar que la anciana ya no puede derramar lágrimas por sus hijos y sus nietos.

El canto de las atrocidades de Saúl

Después de este cuadro vivo, Vondel retrotrae al público al pasado. Un coro de sacerdotes sale a escena y recuerda los tormentos infligidos por Saúl a los gabaonitas. Citando algunos extractos: los sacerdotes cantan que las víctimas yacían «en un mar de

²⁶ Se encuentra el monólogo en Vondel, *De werken van Vondel: Volledige en geïllustreerde tekstuitgave*, p. 902.

sangre que se derramaba de su pecho y maculaba el puro y blanco lino»; cantan que Saúl prosiguió la degollina hasta «chapotear en un mar de sangre»²⁷. Sigue inmediatamente después de esta imagen una impresionante enumeración de las víctimas:

<p>Daer werd noch arm, noch rijck gespaert, Noch man noch vrouw, noch zuigelingen, Noch maeghden ; toen dat droncken zwaerd Gevolght van zoo veel bloote klingen Het al vernielde, oock 't stomme vee²⁸.</p>	<p>Aquí, no se escaparon ni ricos ni pobres, ni varón ni mujer, ni criaturas, ni vírgenes ; cuando la espada ebria con su séquito de tantos aceros desenvainados degolló a todos, hasta al ignorante rebaño.</p>
---	--

Con este canto de sacerdotes, Vondel incita al público a no experimentar ya ninguna simpatía por la viuda de Saúl. Ahora el dramaturgo evoca los crímenes del marido. Con estas descripciones conmovedoras Vondel procura que el espectador tome plena conciencia de las atrocidades cometidas por Saúl. Sigue fiel a la tradición de la Antigüedad recurriendo a la «evidencia» (*enargeia* o *evidentia*), para conseguir una especie de persuasión máxima²⁹. Se pensaba por lo general que este afamado efecto retórico conmovía mucho al público. Longino trata de él de manera explícita en el párrafo 15 y lo mismo hace Vosio en su manual de retórica y en su poética³⁰. Añade Vondel una dimensión más a este efecto ya que hace asumir el texto por un coro que lo canta. Como el cuadro vivo que lo precede, el coro no hace progresar la acción: de hecho, se trata de un procedimiento teatral frecuente que permite subrayar el aspecto moral de la intriga y suscitar emociones fuertes.

De este modo, el canto conmovedor es importantísimo para el proceso, muy bien calculado, que permite al espectador sentir, por una parte, simpatía por un personaje y por otra, repulsa ante los actos cometidos. Al final de *Los Hermanos* los espectadores deben entender el acontecimiento bíblico a partir de puntos de vista divergentes. Deben saber que estas ejecuciones llevaron a los varones del linaje a la muerte, y también al fatal destino de Rispe. Sin embargo, Vondel invita a los espectadores a entender la voluntad de vengarse de los gabaonitas, de ahí la notable descripción hecha por el coro de sacerdotes de los crímenes cometidos por Saúl.

La elevación por David

La conflictiva empatía que los espectadores sienten por la viuda de Saúl e inmediatamente después por las víctimas de este no constituye un objetivo en sí mismo. Al fin y al cabo, debe llevar a una identificación, estimulada por un vínculo emocional fuerte, con David. Vondel procura que su público entienda claramente los motivos que llevaron al rey a tomar esta decisión dificultosa, pero justa. Como él, los espectadores deben pasar por la experiencia de emociones extremas, sintiendo empatía con los descendientes de Saúl y también por sus víctimas. De esta forma, al involucrar al público

²⁷ Vondel, *Gebroeders*, vv. 1502-1504 : «In eene zee van bloed ging daelen, / Van bloed, 't welck uit hun boezems liep, / En, verwende het sneeuwit linnen» y v. 1516 : «Tot d'enklen toe in bloed gaen waeden».

²⁸ Vondel, *Gebroeders*, vv. 1517-1521.

²⁹ Bussels, 2012, capítulo 2, y Manieri, 1998.

³⁰ Plett, 2012, p. 23.

en este torbellino de emociones contradictorias, Vondel se propone como objetivo final que este se enfrente con el mismo dilema que el de David.

Se expone este objetivo después del canto del coro, cuando unos mensajeros hacen al soberano una descripción conmovedora de la ejecución de los descendientes de Saúl. Su intervención corresponde a la relación del mensajero que se ve en numerosas tragedias griegas, lo cual permite evitar la puesta a escena explícita de una acción sangrienta³¹. Una vez más, la decisión de no representar directamente una acción atroz no busca disminuir el impacto emocional del espectáculo, sino hacer que el público se sienta más implicado en los sentimientos de David.

Mediante el diálogo, los espectadores se enteran de cómo se efectuó la ejecución y de la reacción de David. El rey manifiesta una empatía profunda. Primero se entera del comportamiento brutal de los gabaonitas, siente dolor por el infortunio de los descendientes de Saúl, y especialmente de Armoni. Declara: «Se desmorona mi espíritu; me aniquilan sus dolores»³². Sus emociones lo llevan a compartir la situación de uno de los reos.

Por los mensajeros los espectadores se enteran al mismo tiempo que David de la declaración de hostilidad de Armoni hacia David. Vondel utiliza pues el diálogo entre el rey y los mensajeros para establecer una distancia repentina con el descendiente de Saúl. Armoni pinta a David como un hombre frío que después de traicionar a su benefactor Saúl, se complace en su poder. Los espectadores de Ámsterdam saben que no es el caso, ya que fueron testigos de la aflicción de David, y precisamente de la que siente por Armoni. Además, los hebreos que presenciaron la ejecución no estaban de acuerdo con él y, según los mensajeros que lo refieren, no se adhirieron a su discurso. Todos los testigos sin excepción expresaron su comprensión por la decisión trágica de David.

Llama la atención el que los mensajeros comparan los testigos de la ejecución con espectadores de un teatro. Cuentan como los presentes «se apretaban los unos con los otros como en un teatro»³³. Aquí, Vondel incita a los espectadores de Ámsterdam a que se pongan en el lugar del pueblo de Israel. De la misma manera que los testigos de la ejecución debieron considerar y, al final, aprobar la decisión del rey, del mismo modo el público de Ámsterdam debe valorar la situación trágica de David y finalmente apoyar su criterio. Una vez más, se vislumbra una convergencia con las prescripciones de Longino y Vosio.

Al final del siglo XVI y durante el siglo XVII, entre los vecinos de Ámsterdam era familiar la llamada a la identificación con el pueblo de Israel y con uno de sus más famosos reyes³⁴. Con los éxitos acumulados en el comercio internacional, la política, las

³¹ Dickin, 2009, y en especial el quinto y el último capítulo.

³² Vondel, *Gebroeders*, v. 1612: «Mijn geest bezwijckt. ick ben beladen met zijn smart».

³³ Vondel, *Gebroeders*, v. 1588: «gepropt, een' schouwburgh was gelijk».

³⁴ Por ejemplo, en 1581, el célebre grabador Hendrik Golzius realiza un retrato de Guillermo de Orange enmarcado con escenas del Libro del Éxodo. Una relación tipológica se establece entre el príncipe y Moisés, y entre el pueblo de los Países Bajos y el pueblo de Israel. Véase Israel, 1995, capítulo 10, y Schama, 1987, pp. 109-113. Además, el más célebre himno neerlandés, el «Wilhelmus van Nassouwe» asocia al príncipe con el rey David, víctima de los excesos de Saúl, antes de acabar por vencerlo. «Als David moeste vluchten / voor Saül den tiran, / zo heb ik moeten zuchten / als menig edelman. / Maar God heeft hem verheven, / verlost uit alder nood, / een koninkrijk gegeven / in Israël zeer groot» (estrofa 8) (Como David tuvo que huir / Delante de Saúl el tirano, / Yo suspiro / Ante tantos gentilhombres, / Pero Dios lo levantó, / lo amparó en la desgracia, / y

ciencias y las artes, el pueblo de Ámsterdam se había convencido de que era el pueblo elegido de Dios. Vondel utiliza este *topos* popular de manera original para acercar a su público a la Biblia.

Quería Vondel que los vecinos de Ámsterdam entendieran el mensaje bíblico y se implicaran también emocionalmente con la Palabra de Dios³⁵. David encarna un ejemplo ideal; demuestra que incluso para uno de los personajes más encumbrado del Antiguo Testamento, resulta muy difícil y aún imposible entender en su totalidad la omnipotencia de Dios, pero al fin y al cabo cada uno debe aprender a superar las pruebas y a someterse con humildad a Su voluntad.

El experimento de Vondel presenta pues una coincidencia asombrosa con la conceptualización de Vosio de la *phantasia*, la *ekstasis* y la *catharsis*. Mientras el profesor de Ámsterdam define la finalidad de la representación del drama como el nacimiento de un recuerdo duradero hecho de emociones extremas que les enseña a los espectadores a enfrentarlas en la realidad, el dramaturgo incita a este público a seguir los pasos de David en sus dudas acerca de la voluntad divina. Gracias al prefacio de *Los Hermanos* en el que Vondel evoca a Rubens y Eneas, —por lo tanto, gracias a la importancia de la imaginación en el proceso creador y el proceso de percepción—, podemos deducir que las relaciones entre la teoría de Vosio y la práctica de Vondel no son pura coincidencia. Lo mismo que Vosio, Vondel era consciente del poder de las imágenes mentales³⁶.

VOS Y SU PAROXISMO DE LA CRUELDAD

¿En qué medida los otros dramaturgos de Ámsterdam siguieron los experimentos de Vondel? Para contestar a esta pregunta hay que examinar el caso de *Aran y Tito* de Jan Vos, cuya primera representación tuvo lugar algunos meses después de *Los Hermanos*. Es una de las tragedias más crueles de la historia literaria de los Países Bajos: pone en escena las exacciones cometidas por Aran, jefe de los ejércitos godos que, aunque derrotado, sigue intrigando contra Tito. El general romano se venga por muertes de igual violencia, incluso sirviendo a Thamera, reina de los godos y odiosa cómplice de Aran, asados a sus propios hijos. La tragedia *Tiestes* de Séneca sirvió de modelo.

le dio un reino / tan grande en Israel»). Véase Schama, 1987, p. 103. Para un estudio reciente sobre la relación tipológica entre el pueblo de Israel y Ámsterdam y las Provincias Unidas en el discurso artístico, véase Silver y Perlove, 2009, p. 123.

³⁵ También la relación tipológica entre el pueblo de Israel y Ámsterdam servía los intereses políticos internos de la ciudad. Lo mismo que el pueblo de Israel terminó por entender la decisión trágica de David, los vecinos de Ámsterdam tenían que defender la política de su gobierno. Les incumbía ver que el municipio tomaba decisiones adecuadas para el bien de los vecinos. Vondel reactivó este mensaje cuando eminentes miembros del Gobierno de Ámsterdam asistieron a una de las representaciones de *Los Hermanos*. Al final de la función, el dramaturgo les dedicó un poema que ensalzaba su apoyo al teatro. Amparando este arte, Vondel sugería que imitaban a Atenas. Ver Vondel, *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*, p. 953

³⁶ No solo el poder de la imaginación se estudiaba y se utilizaba en el ámbito dramático del Ámsterdam del siglo XVII, sino también en la teoría y la práctica de la meditación. Como en *Los Hermanos* de Vondel, la persona que medita puede iniciar un ejercicio mental implicándose emocionalmente en un episodio específico de la Biblia para entender mejor la relación que la une con Dios. Sin embargo, en ese contexto religioso no se privilegia tanto el espacio de la creatividad artística. Para un estudio reciente sobre la meditación durante la Edad de Oro holandesa y su relación compleja con el calvinismo, véase Dietz, 2011, y Gosseye y Pieters, 2012.

La tragedia de Vos tuvo mucho éxito, siendo la obra más interpretada de la Edad de Oro holandesa³⁷. Los elogios que se hicieron de ella relacionaban el éxito de la obra con la representación explícita de escenas violentas y en eso, Vos habría imitado a Séneca. Un colaborador estrecho de Vosio, Caspar Barlaeus acogió triunfalmente la obra declarando que Vos había superado a los dramaturgos antiguos, los creadores de Orestes, Medea y los hijos de Pélope, Atreo, Tiestes, porque Vos había conseguido dar a su obra el grado último de crueldad y atrocidad.

Barlaeus concluyó que la representación de *Aran y Tito* lo había transportado en un éxtasis completo porque nunca la crueldad había sido representada con igual intensidad. Escribe: «Me he quedado estupefacto. Estoy conmocionado. La sala fue transportada»³⁸. Barlaeus describe a un respetable completamente exaltado, que se sintió en la época y en los lugares de la acción de *Aran y Tito*. No formula ningún juicio negativo acerca de la estupefacción simple, como hacía Vosio en su poética.

En una carta a un amigo, Barlaeus va más allá del elogio, declarando que vio más de siete veces la obra. Añade que Vondel asistió también. En la misma carta afirma Barlaeus que Vondel exclamó que Vos era un hombre de maravilloso ingenio³⁹. Este elogio nos invita a preguntarnos sobre la distancia que separa, en el Ámsterdam del siglo xvii, los efectos contradictorios de los que hemos tratado hasta ahora: por una parte, la confusión reprensible provocada por la representación de acciones crueles; y por otra, la implicación emocional total que permite la experiencia de lo sublime.

Jan Vos nos ofrece un notable punto de vista al respecto. Su prefacio de *Tito y Aran* es una respuesta al de *Los Hermanos* de Vondel⁴⁰. Vos glorifica a sus colegas y de paso coloca su primera obra en una relación estrecha con los dramas de Vondel, que entonces ya tenían mucho éxito. De la misma manera que Barlaeus colocaba a Vos entre los autores de la Antigüedad, Vos describe a Vondel como el poeta

<p>Die als een Sophokles t'Atheen⁴¹, Gehooft met hooghgekurkte laarzen, Op 't Duitsche Treurtooneel komt tren; Daar d'Echo van zijn goude vaarzen Het hardste hart zoo murruw maakt Dat 't oogh een beek van tranen braakt⁴².</p>	<p>que, cual Sófocles en Atenas calzando el coturno, recorre el escenario de la tragedia germánica en el que el eco de su verso áureo enternecería los corazones más duros hasta tal punto que los ojos vierten un torrente de [lágrimas.</p>
--	---

³⁷ La introducción más completa a esta tragedia sigue siendo Buitendijk, 1975.

³⁸ «Ik stae gelijk bedwelmt en overstolpt van geest. / De schouburg wort verzet». El elogio sale publicado como de Caspar Barlaeus, «*Op het hooghdravend Treurspel van Jan de Vos, Glazemaker*», en Vos, *Alle de gedichten van den poëet*, f. A4v.

³⁹ «Vondel heft het gehoord, en zeide, 't is een man van wonderbaer verstandt» («Vondel lo oyó y declaró que se trataba de un hombre de maravilloso ingenio.»). Caspar Barlaeus, «Oordeel van wijlen den Professor Caspar Barlaeus, over 't dichten van Jan Vos, getrokken uit sijne Latijnsche Brieven : Uit een Brief aen den Heere van Zuilichem », en Vos, *Alle de gedichten van den poëet*, f. A4r.

⁴⁰ Meijer Drees, 1986, pp. 453-460.

⁴¹ Parece obvia la comparación con Sófocles. Vondel tradujo *Electra* de Sófocles en 1639 y adaptó la estructura de la tragedia como modelo para sus tragedias bíblicas, entre las cuales la primera, *Los Hermanos*.

⁴² Vos, *Alle de gedichten van den poëet*, f. A3v.

Subraya Vos que las tragedias de Vondel conmueven mucho al público, y lo notable es que lo consiguen recurriendo a medios radicalmente opuestos. En el prefacio de *Los Hermanos*, Vondel presenta a su principal protagonista, David, como un soberano «que brilló como un sol entre lucidos monarcas» y «cuyo recuerdo sigue iluminando toda la tierra, y aun los cielos»⁴³. En el prefacio de *Tito y Aran*, la descripción que hace Vos de Aran contrasta con la de Vondel porque el autor describe a su protagonista como el personaje opuesto a la perfección. Aran personifica a las tinieblas. Sin embargo, Vos reconoce a las dos piezas una misma legitimidad: «Nunca brilla mejor el sol sino cuando lo rodean las nubes: así, nunca resulta más perfecta la perfección sino cuando la acompaña lo deforme»⁴⁴.

Por lo tanto, Vos es perfectamente consciente de que Vondel utiliza un método distinto para llevar al espectador al éxtasis. Compara las técnicas de Vondel con una luz poderosa, y las contrasta con sus propias experimentaciones, que buscan el medio para hundir al espectador en la oscuridad. Además, Vos sitúa su empeño y el de Vondel en una interrelación fecunda. Las dos tentativas se complementan porque el público debe experimentar el paso por las tinieblas para percibir la luz. En palabras menos figuradas, según Vos, el público debe presenciar la tragedia *Aran y Tito*, que escenifica de manera explícita una violencia extrema, porque la experiencia de un horror excesivo hace que sea plenamente asequible el drama de Vondel. Cuanto más consigue Vos atraer a los espectadores hacia terribles honduras, más alto puede levantarlos Vondel.

CONCLUSIÓN

Hemos visto que Vosio se apoyaba en Longino cuando afirmaba que gracias a una imaginación fértil, el público podía entablar un contacto directo con los personajes del drama. El efecto emocional es más fuerte cuando se les pone en escena de manera llamativa. Sin embargo, debe evitarse el mero estupor del espectador, cuidando de no escenificar acciones atroces. Así, en *Los Hermanos*, Vondel les dio singular importancia a las imágenes mentales. Al final de su tragedia bíblica, no representó directamente la ejecución de los descendientes de Saúl, sino que presentó, sucesivamente, un acontecimiento devastador, un cuadro vivo, un monólogo dirigido al público y dos descripciones sumamente conmovedoras, una cantada y otra recitada. Los espectadores se vieron confrontados repetidas veces con poderosas imágenes visuales y textuales, e invitados a identificarse con personajes antagonistas, en un torbellino de emociones en el que se mezclan compasión y terror. De este modo, Vondel intensifica la relación que se teje entre el público y los personajes, hasta tal punto que aquel puede entender plenamente la decisión trágica que tuvo que tomar David.

Como lo recomendaba Aristóteles, los espectadores, al experimentar en la tragedia los sentimientos de compasión y terror, pueden purificarse de dichas emociones. En relación con esta idea, se exhorta a los espectadores de Ámsterdam a experimentar

⁴³ Vondel, *Gebroeders*, prefacio, núm. 17: «die, gelijk een zon, onder de verlichte koningen gebloncken heeft» y núms. 18-19: «wiens gedachtenis noch heden, over den ganschen aerdbodem, ja in den hemel blinckt».

⁴⁴ Vos, *Alle de gedichten van den poët*, f. A4v: «De zon blinkt nooit klaarder dan in de omhelzing der wolken: diesgelijk is de volmaakthied nooit volmaakter dan in de verzellinge der mismaakte».

intensos dolores y reconocer así la omnipotencia de Dios: la identificación con David les permite elevarse y someterse del todo a la voluntad divina, siguiendo el ejemplo del rey virtuoso. Sin embargo, Vondel recuerda que esta sumisión no es fácil. Exhibe la experiencia desgarradora por la cual pasa David e insiste en las dudas humanas del rey. Debe alentar al público en su propia experiencia del dilema moral. Aunque Vos no considere esa opción como la única manera de hacer teatro, y aunque no se haya encaminado por el mismo sendero, reconoce el poderoso efecto de dicha elevación a la hora de elogiar a su compañero.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, James, «Academic Probabilism and Stoic Epistemology», *Classical Quarterly*, 44, 1994, pp. 85-113.
- ARISTOTE, *Traité de l'âme*, trad. Georges Rodier, Paris, Vrin (Vrin-Reprise), 1985.
- BARLAEUS, Caspar, «Op het hooghdravend Treurspel van Jan de Vos, Glazemaker», en Jan Vos, *Alle de gedichten van den poëet*, ed. Jacob Lescaille, Amsterdam, Jacob Lescaille, 1662, In-4°.
- BARLAEUS, Caspar, «Oordeel van wijlen den Professor Caspar Barlaeus, over 't dichten van Jan Vos, getrokken uit sijne Latijnsche Brieven: Uit een Brief aen den Heere van Zuilichem», en Jan Vos, *Alle de gedichten van den poëet*, ed. Jacob Lescaille, Amsterdam, Jacob Lescaille, 1662, a4°.
- BLOEMENDAL, Jan, «Bibliography of Vondel's Dramas (1850-2010)», en *Joost van den Vondel (1587-1679): Dutch Playwright in the Golden Age*, eds. Jan Bloemendal y Frans-Willem Korsten, Leiden, Brill, 2012, pp. 529-578.
- BLOEMENDAL, Jan, «Introductory Essay», en Gerardus Joannes Vossius, *Poeticarum institutionum libri tres/Institutes of Poetics in Three Books*, ed. y trad. Jan Bloemendal, Leiden/Boston, Brill, 2010, pp. 1-52.
- BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette, 1927.
- BUITENDIJK, Willem Jan Cornelis, «Inleiding», en Jan Vos, *Toneelwerken*, ed. Willem Jan Cornelis Buitendijk, Assen, Van Gorcum, 1975, pp. 47-97.
- BUSSELS, Stijn, *The Animated Image: Roman Theory on Naturalism, Vividness and Divine Power*, Berlin, Akademie Verlag, 2012.
- DICKIN, Margaret, *A Vehicle for Performance: Acting the Messenger in Greek Tragedy*, Lanham, MD, University Press of America, 2009.
- DIETZ, Feike, «Dark Images, Clear Words: Pieter Paets's Illustrated Devotional Literature from the *Missio Hollandica*», en *Meditatio—Refashioning the Self: Theory and Practice in the Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, eds. Karel Enenkel y Walter Melion, Leiden, Brill, 2011, pp. 291-322.
- FREDE, Michael, «Stoic Epistemology», en *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, ed. Keimpe Algra et al., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 295-322.
- GOSSEY, Lise, y Jurgen PIETERS, «Reading Blindly: Huygens in the Wake of Augustine», en *Speaking To the Eye : Sight and Insight Through Text and Image*, eds. Veerle Fraeters, María Eugenia Góngora y Thérèse de Hemptinne, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 287-305.
- ISRAEL, Jonathan, *The Dutch Republic: Its Rise, Greatness, and Fall, 1477-1806*, Oxford, Oxford University Press, 1995.
- KARNES, Michelle, *Imagination, Meditation and Cognition in the Middle Ages*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.

- KAZEMIER, Geert, «De paradox van Vondels drama *Gebroeders*», *Nieuw Letterkundig Magazijn*, 4, 1986, pp. 2-4.
- KONST, Jan, *Woedende wraakghierigheid en vruchteloze weeklachten*, Utrecht, Assen, Van Gorcum, 1993.
- KORSTEN, Frans-Willem, *Sovereignty as Inviolability y Vondel's Theatrical Explorations in the Dutch Republic*, Hilversum, Verloren, 2009.
- KREMER, Nathalie, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- LANGVIK-JOHANNESSEN, Kare, *Zwischen Himmel und Erde: Eine Studie über Joost Van den Vondels biblische Tragödie in Gattungsgeschichtlicher Perspektive*, Oslo, Universitetsforlaget, 1963.
- LEERINTVELD, Ad, «Een bijzonder exemplaar van Vondels *Gebroeders* », en *Kort tijt-verdrijf: Opstellen over Nederlands toneel (vanaf ca. 1550) aangeboden aan Mieke B. Smits-Veldt*, eds. Wouter Abrahamse y Anneke Fleurkens, Amsterdam, AD&L Uitgevers, 1996, pp. 157-164.
- LEPAGE, John L., *The Revival of Antique Philosophy in the Renaissance*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- LONGIN, *Du sublime*, traduction et introduction de Jackie Pigeaud, Paris, Petite bibliothèque Rivages, 1993.
- MANIERI, Alessandra, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*, Roma, Istituti editoriali e poligrafici, 1998.
- MEIJER DREES, Marijke, «Toneelopvattingen in beweging. Rivaliteit tussen Vos en Vondel in 1641», *De Nieuwe Taalgids*, 79, 1986, pp. 453-460.
- METER, Jan Hendrik, *The Literary Theories of Daniel Heinsius: A Study of the Development and Background of His Views on Literary Theory and Criticism During the Period from 1602 to 1612*, Assen, Van Gorcum, 1984.
- PIETERS, Jürgen, «De blik van Medusa», en *Id.*, *Tranen van de herinnering. Het gesprek met de doden*, Groningen, Historische uitgeverij, 2005, pp. 132-164.
- PLATON, *Phèdre*, trad. Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 2012.
- PLETT, Heinrich, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Leiden, Brill, 2012.
- PORTEMAN, Karel, «18 April 1641. In de Amsterdamse Schouwburg gaat Vondels *Gebroeders* in première. Concept en opvoering van een ambitieus treurspel», en *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, ed. Rob Erenstein, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1996, pp. 218-233.
- REFINI, Eugenio, «Longinus and Poetic Imagination in Late Renaissance Literary Theory», en *Translations of the Sublime: The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, eds. Caroline van Eck et al., Leiden, Brill, 2012, pp. 33-53.
- SCALIGER, Julius Caesar, *Poetices* (Lyon, 1561 y Leiden, 1581).
- SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, Collins, 1987.
- SÉNÈQUE, *Tragédies (Tome I : Hercule furieux, Les Troyennes, Les Phéniciennes, Médée, Phèdre)*, ed. y trad. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- SILVER, Larry, y Shelley Karen PERLOVE, *Rembrandt's Faith: Church and Temple in the Dutch Golden Age*, University Park, The Pennsylvania State University, 2009.
- SMIT, Wisse Alfred Pierre, *Van Pascha tot Noah: Een verkenning van Vondels drama's naar continuïteit en ontwikkeling in hun grondmotief en structuur*, vol. 1, Zwolle, Tjeenk Willink, 1956-1962.

- SMITS-VELDT, Mieke, «De aantekeningen bij Vondels *Gebroeders* (1644)», *Literatuur*, 8, 1991, pp. 372-373.
- VAN EYCK, Caroline, Stijn BUSSELS y Maarten DEBELKE (eds.), *Translations of the Sublime : The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric, the Visual Arts, Architecture and the Theatre*, Leiden, Brill, 2012.
- VAN GEMERT, Lia, *Tussen de bedrijven door? De functie van de rei in Nederlandstalig toneel 1556-1625*, Deventer, Sub Rosa, 1990.
- VLIEGHE, Hans, «Constantijn Huygens en de Vlaamse schilderkunst van zijn tijd», *De zeventiende eeuw*, 3, 1987, pp. 190-207.
- VONDEL, Joost van den, *De werken van Vondel: Volledige en geïllustreerde tekstuitgave*, eds. Johannes Sterck *et al.*, vol. 3, Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkope lectuur, 1929.
- VONDEL, Joost van den, *Gebroeders*, en *Treurspel*, ed. Kare Langvik-Johannessen, Anvers/Amsterdam, Standaard wetenschappelijke uitgeverij, 1975.
- VONDEL, Joost van den, *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*, Amsterdam, Becht, 1986, 2ª ed. [1ª ed., ed. Albert Verwey, 1937].
- VOS, Jan, *Alle de gedichten van den poëet*, ed. Jacob Lescaille, Amsterdam, Jacob Lescaille, 1662.
- VOSSIUS, Gerardus Joannes, *De artis poeticae natura ac constitutione*, en *Poeticae institutiones libri tres*, eds. Jan Bloemendal y Edwin Rabbie, Leiden, Brill, 2010, vol. 2, pp. 1716-1945.
- VOSSIUS, Gerardus Joannes, *Poeticarum institutionum libri tres*, eds. Jan Bloemendal y Edwin Rabbie, 2 vols., Leiden, Brill, 2010.

*

BUSSELS, Stijn. «Los Hermanos de Vondel y el poder de la imaginación». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 99-116.

Resumen: Este artículo estudia la primera serie de representaciones de *Los Hermanos* de Joost van den Vondel, en Ámsterdam, en el año 1641. La obra se centra en la desgarradora decisión que el rey David debe asumir para someterse a la voluntad divina y ratificar las ejecuciones de los hijos y nietos de Saúl. Con la representación de *Los Hermanos*, Vondel experimentaba una difusión de la palabra de Dios lo más profunda y respetuosa posible, evitando mostrar las ejecuciones de manera explícita. En lugar de ello, recurre a distintos mecanismos dramáticos y visuales, y ante todo al cuadro vivo para crear en el espectador impactantes imágenes mentales y llevarle así a empatizar al máximo con David. Esta práctica experimental de Vondel presenta claros paralelismos con teorías coetáneas del teatro. Un amigo de Vondel, Vosio (Gerardus Vossius), inicia en su poética un debate sobre el efecto irresistible de los espectáculos dramáticos en los espectadores. Basándose en el tratado *De lo sublime* de Longino, Vosio distingue por una parte el efecto momentáneo de la representación de la crueldad explícita y por otra el efecto duradero de nuestra imaginación. El cuadro vivo en *Los Hermanos* de Vondel ofrece así un punto de vista privilegiado para estudiar la práctica teatral junto con los debates teóricos sobre el efecto del espectáculo teatral en plena Edad de Oro holandesa.

Palabras clave: poética, sublime / lo, Siglo de Oro holandés, Amsterdam, tragedia bíblica, Vondel Joost van den

Obra estudiada: *Gebroeders* (Joost van den Vondel Amsterdam 1641)

Résumé: Le présent article étudie la première série de représentations de *Les Frères* de Joost van den Vondel, à Amsterdam, en 1641. L'œuvre met en scène la déchirante décision que le roi David doit assumer pour se plier à la volonté divine : ratifier les exécutions des fils et des petits-fils de Saül. En faisant représenter *Les Frères*, Vondel mettait en pratique une diffusion de la parole de Dieu la plus profonde et la plus respectueuse possible, tout en évitant de montrer explicitement les exécutions. En lieu et place de la cruauté pure, il a eu recours à divers mécanismes dramatiques et visuels, et surtout au tableau vivant, destinés à créer chez le spectateur des

images mentales frappantes et à créer la plus grande empathie avec le roi David. La pratique expérimentale de Vondel présente d'évidentes ressemblances avec les théories contemporaines sur le théâtre. Un ami de Vondel, Gerardus Vossius, introduisit dans sa poétique un débat sur l'effet irrésistible des spectacles dramatiques sur les spectateurs. En s'appuyant sur le traité *Du sublime* de Longin, Vossius établit une différence entre l'effet momentané de la représentation de la cruauté explicite, et l'effet durable de notre imagination. Le tableau vivant dans *Les Frères* de Vondel offre ainsi un point de vue privilégié pour étudier la pratique théâtrale en regard des débats théoriques sur l'effet du spectacle, au cœur du Siècle d'or hollandais.

Mots clefs: poétique, sublime, Siècle d'or hollandais, Amsterdam, tragédie biblique, Vondel Joost van den
Œuvres étudiées: Gebroeders (Joost van den Vondel Amsterdam 1641)

Summary: This article discusses the first series of performances of Joost van den Vondel's *Brothers* in Amsterdam in 1641. The drama focuses on the heart-rending decision king David has to take to follow God's will to ratify the executions of Saul's sons and grandsons. With the staging of *Brothers* Vondel made an experiment in spreading the Word of God as profoundly, but also as respectfully as possible. He avoids showing the executions explicitly. Instead he uses diverse dramatic and visual means and most prominently a *tableau vivant* to urge the theatre-goers to create strong mental images and thus to empathize maximally with David. Vondel's experiment in theatre practice has striking parallels with theatre theory of the same period. In his poetics Vondel's close friend Gerardus Vossius initiates modern discussion on the overwhelming effect of dramatic performances. With the help of Longinus's *On the Sublime* Vossius makes a distinction between the 'cheap' momentary effect of staging explicit cruelties and the long-lasting effect of our imagination. By placing a *tableau vivant* in the performance of *Brothers* at the center of attention we get a privileged view on theatre practice and related theoretical discussion on the effect of the dramatic performance in the Dutch Golden Age.

Keywords: poetics, sublime / the, Dutch Golden Age, Amsterdam, biblical tragedy, Vondel Joost van den
Work studied: Gebroeders (Joost van den Vondel Amsterdam 1641)

Autor: Universiteit Leiden
s.p.m.bussels@hum.leidenuniv.nl

Autor *vs.* Poeta, o de lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon: *Amor con vista* de Lope de Vega *

Daniele Crivellari
Università degli Studi di Salerno

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

El corpus de manuscritos dramáticos barrocos es un patrimonio textual que aún está por descubrir, al menos en lo que a ciertos aspectos se refiere. En el caso específico de Lope de Vega, sus más de cuarenta comedias autógrafas han despertado el interés de los investigadores ya desde la segunda mitad del Ochocientos, cuando se empezaron a editar modernamente sus obras¹; también la labor de críticos señeros entre los siglos XIX y XX, como Marcelino Menéndez Pelayo, Emilio Cotarelo o José F. Montesinos, por solo mencionar algunos, supuso un avance en el conocimiento y en el estudio del legado dramático ológrafo del Monstruo de la Naturaleza. Llegando ya a nuestro siglo, es a Marco Presotto a quien debemos un hito en este ámbito con su monografía *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio* (2000). Sin embargo, es mucho lo que queda por hacer: baste decir que algunas de las comedias de las que existe un manuscrito de puño y letra del Fénix aún están esperando un estudio filológico detenido, cuando no una edición moderna crítica y fiable, como en el caso de *El Brasil restituído*, *La discordia en los casados*, *El piadoso aragonés* o *Amor con vista*. Añadamos a esto que en los últimos años han salido a la luz autógrafos que se creían

* Este trabajo se inscribe en las actividades del PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» dirigido por Fausta Antonucci.

¹ Nos referimos, por ejemplo, a la edición de las comedias de Lope emprendida entre 1853 y 1860 por Juan Eugenio Hartzenbusch (sobre el cual puede verse el reciente estudio de Lama, 2018); o al primer —y, desgraciadamente, único— volumen que se publicó en la Imprenta de M. Rivadeneyra en 1873, el sexto tomo de la *Colección de libros españoles raros o curiosos*.

perdidos, como el de *Barlaán y Josafat*, o se han podido atribuir con seguridad textos catalogados pero desconocidos, como en el caso de la comedia —ahora sí muy conocida— *Mujeres y criados*².

En la perspectiva de este trabajo, tanto urgente como necesario, hemos dirigido recientemente nuestra atención hacia el estudio de los autógrafos lopescos como palimpsestos que permiten reconstruir los avatares de las piezas en sus múltiples vidas: desde el momento de su concepción y las consiguientes fases de la composición, hasta las distintas representaciones en los tablados del Siglo de Oro, pasando finalmente a la imprenta³. Aquí también, algunos textos ya han sido objeto de estudio: el manuscrito de *La buena guarda* presenta signos evidentes de un proceso de revisión emprendido por el mismo comediógrafo —seguramente por razones de autocensura— que produjo un texto radicalmente distinto, ya a partir del título (*La encomienda bien guardada*)⁴; en el autógrafo de *El cardenal de Belén* se encuentran las marcas que alguien, en el taller de la viuda de Alonso Martín, puso para calcular el espacio que el texto ocuparía en cada folio y en cada columna de la edición príncipe de la *Parte XIII* (1620)⁵; finalmente, sabemos que para la publicación de *La dama boba* en la *Parte IX* Lope, imposibilitado a hacerse con su propio original —poseído por aquel entonces por Jerónima de Burgos, viuda del autor de comedias Pedro de Valdés—, tuvo que reescribir parcialmente la comedia, basándose quizá en un texto deturpado del que descendería también una copia pirateada posiblemente por el conocido memorión Remírez de Arellano⁶. Otra vez, sin embargo, fuera de estos casos concretos escasean los trabajos centrados específicamente en el *usus scribendi* del Fénix a la hora de redactar sus piezas y en el análisis de lo que los manuscritos desvelan a propósito de la vida de cada comedia, desde el tintero del poeta hasta la página impresa, pasando por su escenificación⁷.

Y es que el acercamiento filológico a los autógrafos lopescos permite calar hondo en muchos aspectos fundamentales de la comedia barroca: los que atañen al proceso de composición por parte del dramaturgo, los que están relacionados con el trabajo de las compañías sobre el texto y, finalmente, los que dan cuenta de la representación (o las representaciones) de la pieza en las tablas de los corrales áureos. En este trabajo centraremos nuestra atención en una pieza poco conocida y aún menos estudiada: *Amor con vista*. El argumento de la obra, que se desarrolla en Nápoles, se centra inicialmente

² Véanse respectivamente Crivellari, 2015c, y García-Reidy, 2013.

³ Hacemos nuestras, en este sentido, las palabras de Presotto, 2014, p. 55: «Los manuscritos, a menudo, son verdaderos depósitos de las informaciones más variadas, filológicas, históricas, dramáticas, y dan cuenta de una estratificación de fases que es necesario intentar reconocer en cada caso».

⁴ Véanse a este propósito Capoia, 2014; Cuenca Muñoz, 2006; y el prólogo a la edición de la pieza a cargo de Boadas, en Lope de Vega, *La buena guarda*.

⁵ Remitimos aquí al prólogo de Fernández a su edición de Lope de Vega, *El cardenal de Belén*.

⁶ Remitimos al estudio introductorio de Presotto a su edición Lope de Vega, *La dama boba*, que se encuentra disponible en la siguiente página: <http://damaboba.unibo.it/index.html> [última consulta: 24 de mayo de 2019].

⁷ En este sentido, sigue siendo un punto de partida imprescindible el apartado «Dal testo alle scene: l'autografo come documento ufficiale» del volumen de Presotto mencionado anteriormente (2000, pp. 36-63) y, aunque se centre específicamente en las acotaciones, el trabajo reciente de Boadas, 2018. Véanse también Presotto, 1997, y Rodríguez-Gallego, 2014, además del estudio introductorio de Valdés Gázquez a la edición de Lope de Vega, *La batalla del honor*.

en Otavio, prometido de Celia, quien se enamora de Fenis nada más verla; esta última, sin embargo, está pretendida por Leonardo y por César, aunque acaba despreciando a ambos. Después de unas rocambolescas vicisitudes aliñadas con duelos, celos y malentendidos, así como algunas escenas cómicas entre los criados Flora y Tomé, no falta el final feliz, con el casamiento de Fenis con Otavio y de Celia con César, además del de Leonardo con Lisena, la prima de Celia. La comedia no está presente en la colección de *Partes* de Lope, no se menciona en ninguna de las dos ediciones del *Peregrino en su patria* y, sin embargo, cuenta con un manuscrito del Fénix fechado en Madrid el 10 de diciembre de 1626⁸. En este documento, como ocurre a menudo con los autógrafos lopescos, quedan huellas del trabajo del ingenio y del autor de comedias sobre el texto, cuyo análisis proporciona resultados muy interesantes.

Estructuraremos por tanto este trabajo en dos partes, a las que añadiremos una cola final: en primer lugar, examinaremos el manuscrito como el espacio en que el dramaturgo dejó rastros del proceso de composición de la pieza; se trata de observar los cambios aportados por Lope a lo largo de la escritura de la obra y apreciar, por así decirlo, lo que los actores no pudieron leer ni, por ende, llevar al tablado. En segundo lugar, nos detendremos en las intervenciones ajenas a la pluma de Lope y atribuibles al autor de comedias o a algún otro componente de la compañía; se considerará, por tanto, lo que los espectadores no vieron ni escucharon, a pesar de formar parte del proyecto original del comediógrafo. En estrecha conexión con los resultados de estas observaciones, centraremos finalmente nuestra atención en algunos aspectos ligados a la métrica de la pieza y a su relación con el armazón estructural de la obra, subrayando algunos elementos que tienen que ver concretamente con el momento de la escenificación y con la vertiente auditiva.

LOPE ANTE EL MANUSCRITO: ENTRE COMPOSICIÓN, COPIA Y MODIFICACIONES

Para tratar de abarcar el abanico muy amplio y variado de casos delante de los cuales nos encontramos a la hora de analizar un manuscrito autógrafo, adoptaremos unos criterios que vamos a ilustrar a continuación. Por un lado, los errores y las correcciones (el **qué**) se pueden clasificar analizando su posición en el espacio del folio (el **dónde**) y de qué manera se aportaron las modificaciones (el **cómo**: tachando palabras, añadiendo texto en el interlineado o al margen, sobrescribiendo, con una tinta diferente, etc.); esto contribuye en muchos casos a establecer el momento en que se produjeron o se corrigieron los errores (el **cuándo**: en el acto de la escritura/copia o después). A menudo, además, se puede establecer una neta distinción entre las intervenciones atribuibles a Lope y las que en cambio no son suyas (el **quién**). Por otro lado, en estrecha conexión con las modalidades de intervención en el manuscrito, es central evaluar las razones que

⁸ El manuscrito está conservado en la Biblioteca Nacional de España (sign.: Res/85); en el repositorio de la Biblioteca Digital Hispánica (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100641&page=1>) se encuentra disponible una digitalización del autógrafo. Para una descripción detallada de la obra remitimos a Presotto (2000, pp. 73-79); pueden verse asimismo las observaciones de Ruiz Morcuende, 1930, pp. XLVII-L, en la introducción a su edición de la obra, además de la descripción que se ofrece en la página de Manos.net, <https://manos.net/manuscripts/bne/res-85-amor-con-vista> [última consulta: 5 de marzo de 2019].

llevan al autor a cambiar el texto (el **por qué**); como veremos, los errores que se producen pueden ser de distintos tipos: si por una parte hay a veces incongruencias gramaticales y/o sintácticas, por otra parte también puede haber desajustes métricos que el dramaturgo (o, en un segundo momento, el autor de comedias) quiere enmendar. Más allá de esto, subrayaremos desde ahora que algunas modificaciones responden en cambio a la voluntad de mejorar el texto según un criterio que podríamos definir —por ahora y un tanto genéricamente— «estilístico», esto es, sin que haya ningún error concreto que corregir.

Este último aspecto es el que plantea ciertos problemas a la hora de determinar la naturaleza de muchos de los autógrafos del Fénix que han llegado hasta nosotros. ¿De qué tipo de documentos se trata? Particularmente, ¿son estos los folios en los que Lope compuso directamente la comedia —a partir, quizá, de un plan en prosa— o bien son el resultado de una operación de autocopia a partir de un antígrafo ya en verso? La cuestión ha sido abordada por varios estudiosos, que han llegado a conclusiones a veces contrapuestas: desde la imagen un tanto romántica de un dramaturgo que compone sus versos a vuelapluma hasta la conclusión —contrastada por la evidencia textual, aunque no sin ciertas dudas— de que estos testimonios son copias en limpio⁹. En algunos casos que hemos podido observar de cerca (concretamente, *El piadoso aragonés*, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *Barlaán y Josafat*), nos parece que los indicios que Lope deja en sus autógrafos son suficientes como para llegar a afirmar que sí se trata de copias en limpio que el Fénix escribió basándose en un borrador ya en verso: en particular, nos referimos a errores (a veces corregidos) por duplo- o haplografía, casos de homoioteleuton, etcétera¹⁰.

En lo que atañe específicamente a *Amor con vista*, estos indicios tampoco escasean; pondremos tan solo algunos ejemplos para tratar de salir de dudas, mencionando casos que nos parecen paradigmáticos: se trata mayormente de tachaduras de palabras, correcciones en el interlineado o sobre la marcha que delatan que Lope copiaba de un borrador. Es importante subrayar desde ahora, sin embargo, que esto no quita que el Fénix pudiera modificar el texto en una fase sucesiva a la copia, o incluso que en algunos momentos decidiera cambiar radicalmente el rumbo de la pieza, transformando el tipo de estrofa, la rima o un fragmento entero de la escena; otra vez, los indicios

⁹ En lo que atañe específicamente a *Amor con vista*, en las observaciones introductorias a su edición de la comedia Ruiz Morcuende afirma: «Las correcciones nos permiten aseverar que al comenzar su trabajo no tenía concebido más que el plan en líneas generales, sin fijar todos los detalles, que iba añadiendo a medida que de su pluma brotaban las estrofas. [...] Su célebre verso y más de ciento en horas veinticuatro no es una jactancia, sino una espléndida y casi incomprensible realidad, pues en este y en otros autógrafos puede notarse que los actos están hechos de un tirón, achicándose la letra y perdiendo algo de su horizontalidad los versos a medida que Lope avanzaba vertiginosamente, siendo su mano mucho más lenta que su cerebro» (1930, p. XLIX). Más recientemente, en cambio, la crítica parece haber llegado a conclusiones distintas, si bien con algunas rémoras; por ejemplo Presotto, a propósito de *Quien más no puede*, pieza contenida en la *Parte XVII*, afirma: «Debe suponerse que se trata de una copia en limpio, aunque no parece posible encontrar errores evidentes que lo confirmen» (Lope de Vega, *Quien más no puede*, p. 238).

¹⁰ Crivellari, 2013a y 2015a, sobre *El piadoso aragonés* y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, respectivamente, mientras que para *Barlaán y Josafat* remitimos al estudio introductorio a nuestra edición de la pieza, actualmente en prensa para Cátedra.

textuales son clarísimos, como veremos. Presotto resume a la perfección el estado de la cuestión en este sentido:

Si probamos la existencia de dos, tres o cuatro errores de la copia a lo largo de miles de versos, puede que en algunas secuencias Lope tuviese ante sus ojos un desarrollo en verso que copiaba, mientras que en otros pasajes de la misma comedia a lo mejor inventó directamente sobre el papel y por esto a veces tuvo que volver sobre lo escrito y remodelarlo. La escritura *in itinere* está probada en muchas ocasiones [...]. También es cierto que algunas partes especialmente complejas desde un punto de vista conceptual y poético, si se encuentran en el manuscrito perfectamente limpias, hacen dudar, sobre todo en comparación con los borradores poéticos¹¹.

Empezaremos, pues, por algunos *loci* en los que se aprecia la presencia de errores que delatan un proceso de copia por parte del dramaturgo¹². Los casos más evidentes son aquellos donde Lope, dentro de la redacción de un verso, escribe una palabra pero la tacha tras darse cuenta de haber omitido otro término que venía antes. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el folio 7r del primer acto (p. 602b), donde se lee: «tras <-el> esto el mas agraiado»; el comediógrafo escribe el artículo «el», olvidándose del «esto» que lo precedía, así que lo borra y lo vuelve a escribir después de insertar el pronombre demostrativo¹³. Análogamente, en el f. 9v de la misma jornada (p. 604a) se tacha una palabra escrita equivocadamente antes del nombre de uno de los personajes, Leonardo, y que debía ir después: «y <-presente> Leonardo presente»; en el manuscrito se observan otros casos parecidos¹⁴.

También los errores por atracción (que, dicho sea de paso, Lope detecta y corrige prácticamente siempre) inducen a pensar en este manuscrito como el resultado de una copia: por solo mencionar unos ejemplos, en el f. 5v del primer acto (p. 601b), leemos: «habey visto <-por> caballero»; el error se explica a la luz del verso sucesivo, «una muger por aqui». Asimismo, en el f. 9v de la segunda jornada (p. 617a) el Fénix escribe «y mi encogida y neçia <-cortessi> cobardia»: la palabra tachada, «cortesía», es la misma con la que termina el verso anterior; nuestro autor la escribió, evidentemente, al equivocarse de renglón en el acto de copia. Esta tipología de error puede abarcar un fragmento textual más amplio, llegando a dos o más palabras; un caso esclarecedor en

¹¹ Presotto, 2014, pp. 61-62.

¹² Dejaremos de lado pequeños deslices que nada indican a este propósito: se trata de errores de escritura que se corrigen en el acto, como: «lo<-s> q nos ha sucedido» (f. 7v, primer acto, p. 602b); «desde la<-s> primera cuna» (f. 8v, primer acto, p. 603b); «correr p[ar]a morir fuego violento<-s>» (f. 10v, primer acto, p. 604b); «dize<-n> bien mucho se ha errado» (f. 15v, primer acto, p. 609a); «donde quiero<-n> ver si hablan» (f. 6r, tercer acto, p. 626a). Indicaremos, eso sí, un caso de haplografía que Lope corrige: en el f. 2r del segundo acto (p. 612b), se lee «q se <-sieg> sosiege manda».

¹³ Para todas las citas del manuscrito (que transcribimos sin modernizar, para dar cuenta cabal del proceso de redacción) indicaremos siempre el acto y el número del folio (*recto* o *verso*) según la numeración original de Lope, que comienza de nuevo en cada jornada. A falta de una edición reciente de la pieza, señalaremos también el número de página de la edición a cargo de Ruiz Morcuende en la que se encuentra el texto citado (Lope de Vega, *Amor con vista*).

¹⁴ Véanse, por ejemplo, el f. 2r del primer acto, p. 599a («<-en> o en su quarto se ha de entrar»), el f. 2r del segundo, p. 611a («<-dile> entre y dile tu recado»); o el f. 5v del tercero, p. 625b («y q <-goze> cesar goze a Fenis»).

este sentido es el que se encuentra entre los f. 1r-1v del tercer acto (p. 623a). Al terminar el recto del primer folio con el verso «q me ha de acabar la vida» y después de girar la página, Lope repite inicial y erróneamente las primeras palabras del verso que acaba de copiar, tachándolas enseguida para continuar con el discurso del personaje: «<-q me> Fenis si bien offendida». No es difícil pensar que el dramaturgo se equivocara al memorizar la perícopa que tenía que copiar en el paso al vuelto del folio. A la misma categoría de error pertenece otro, que se halla en el f. 5v del tercer acto (p. 626a); aquí se lee «<-q le agua> escriui con un amigo»: la primera parte del verso en realidad es el comienzo del verso sucesivo, que Lope borra para volver a escribirlo en el renglón siguiente, en su posición correcta («q le aguardaua en la playa»)¹⁵. Casos parecidos de error se aprecian no solo en los versos, sino también en las didascalias; en el f. 6r del primer acto (p. 601b) el dramaturgo escribe «desnuda la espada <-aqui> ota. aqui»: en medio del verso partido, olvida la didascalia y tacha por tanto la palabra pronunciada por Otavio, que vuelve a escribir después de insertar su nombre¹⁶. En otro caso, al atribuir por error al mismo personaje («ota.») un verso que en realidad debe pronunciar Tomé, Lope modifica la didascalia borrando las últimas dos letras y añadiendo a la izquierda una «t» («<\t>o<-ta>»; f. 13r, tercer acto, p. 631b)¹⁷.

Todos los ejemplos mencionados hasta ahora muestran que el dramaturgo se enteró del error inmediatamente después de cometerlo y lo corrigió en el acto: prueba de ello es el hecho que el término equivocado se tacha para escribir, a continuación, la lección correcta¹⁸. Como apuntamos al principio, la posición de las correcciones en el folio a menudo permite determinar el momento en que dichas enmiendas fueron realizadas. Son muchos los casos, en efecto, en los que una corrección *in itinere* conlleva, a partir de ese momento, un desplazamiento de la caja de escritura hacia la izquierda o hacia la derecha: indicio evidéntísimo de que el error se detectó y se corrigió enseguida. Véase la siguiente imagen, relativa al f. 2v del primer acto (p. 599a):

¹⁵ Se observan más casos a lo largo del manuscrito: en el f. 17r del segundo acto, p. 622b, se escribe y se tacha «ven conmigo» («<-ven conmigo> antes no ay cosa mas fuerte»), que es el comienzo del verso que aparece dos líneas más abajo («ven conmigo hermosa Fenis»); asimismo, véase el f. 4r del primer acto (p. 600a): «<-no lo dí> q tubiera en su jardin»: Lope empieza a escribir —y tacha— lo que en realidad es el verso sucesivo («no lo digas estas llaves»). Lo mismo en el f. 15v, primer acto (p. 609a): «<-en una> con seis soldados de escolta», donde el «en una» borrado es el comienzo del verso siguiente.

¹⁶ Véase también el f. 13r del primer acto (p. 607b): «leo. a mi fa. si <-fuer> leo. si fuere yo», donde por atracción del «si fuere» sucesivo Lope se equivoca atribuyendo a Fabricio las palabras de Leonardo.

¹⁷ Unos casos análogos se encuentran en el f. 14v del tercer acto (p. 633a), donde se atribuye inicialmente a Celia («Çel.») la intervención de César («Çes.»); para corregir el error se sobrescribe una «s» a la «l» originaria. Al revés, en el f. 15r del mismo acto (p. 633a) se modifica «Cel.» a partir de un «Ces.» inicial. Véanse también los f. 4r y 12r del segundo acto (pp. 612a y 619a).

¹⁸ También se corrigieron con esta modalidad unos cuantos errores por hipo- o hipermetría; en el f. 1r del primer acto (p. 598b), por ejemplo, se lee «<-pero> mas quando no me contente»: la sustitución de la conjunción adversativa restituye la cantidad octosilábica requerida por la redondilla. Asimismo, en el f. 6v de la misma jornada (p. 602a) se añade una sílaba en el interlineado para evitar la hipometría del verso: «aguarda</ua> q estos dos»; al revés, en el f. 2r del segundo acto (p. 611a) se corrige un verso hiper métrico quitando una sílaba al verbo: «dixe<-le> q le suplicauas». A la misma categoría pertenecen otras tres correcciones: «<-q quando> porq en los rostros bellos» (f. 3v, segundo acto, p. 612a); «<-pero> y a todo me ha respondido» (f. 14r, segundo acto, p. 620a); y «<-q> tanto mira Amor con vista» (f. 15v, tercer acto, p. 633b).



Mas como breue ocasion
no da lugar al consejo
quanto callo y siento de jo
Celia a vuestra discrecion
q el estar neçio y turbado
justa disculpa ha tenido
<de mi><-neçio> por recien venido
y de vos por desposado
con esto quiero rendirme
que no es razon perdonarme
ni a mi por neçio alargarme
ni a vos por turbado oyrme.
cel > entranbas cosas creyera
trasladauades de mi
si lo que habeis dicho aqui
esas dos faltas tuuiera

En este caso, dentro de un pasaje en redondillas pronunciado por el conde Otavio, el dramaturgo decide modificar el verso original («neçio por recien venido») tachando la primera palabra y añadiendo al lado «de mi»; a partir de ese momento, y hasta la conclusión del parlamento del personaje, la columna de los versos se alinea a la izquierda, debajo del verso modificado. Casos análogos son frecuentes en el manuscrito¹⁹; al revés, ejemplos como el del f. 8r de la primera jornada (p. 603a) permitirían deducir en cambio que algunas enmiendas se hicieron en un momento posterior, finalizada ya la copia, dado que el texto añadido a la derecha (o a la izquierda, como en la imagen siguiente) no implica un desplazamiento de la caja textual. Como se ve, también en este caso se tacha la primera parte del verso («<-de ver> una hermosa cara») para añadir un fragmento a la izquierda, «q tiene»; esto, sin embargo, no conlleva un cambio en la posición de la columna del texto.

¹⁹ Véanse el f. 10r del primer acto (p. 604b); el f. 13r del primer acto (p. 607a); el f. 3r del segundo acto (p. 612a); el f. 5r del segundo acto (p. 613a); los f. 8r-8v del segundo acto (pp. 615b-616a); y el f. 10r del segundo acto (p. 617a).



Al margen de estas observaciones, añadiremos que si por un lado el criterio espacial aplicado a la observación de las correcciones del manuscrito es útil para establecer en qué momento fueron aportadas, por otro es imprescindible reconstruir las razones que llevaron a modificar el texto. Volviendo por un momento a la primera imagen, si bien es claro que Lope aportó el cambio *in itinere*, tachando «neçio» a favor del «de mi» añadido al lado, cabe preguntarse por qué el poeta decidió intervenir, ya que la lección original de por sí no presentaba problemas de tipo ortográfico, sintáctico, métrico, de congruencia con el discurso, etcétera. Analizando las palabras pronunciadas por Otavio (las primeras que dirige a Celia en toda la obra), vemos que su parlamento se construye alrededor de dos adjetivos que expresan su estado anímico al encontrar a su prometida, es decir, «turbado» y «necio»: se trata de términos que el galán repite varias veces (cuatro y tres, respectivamente) en el espacio reducido de seis redondillas. Ahora bien, en la estrofa modificada se ve que la palabra «necio» ya aparece, junto con «turbado», dos versos más arriba; cabe la posibilidad, por tanto, de que el Fénix decidiera omitirla para evitar la redundancia²⁰. Añádase a esto que la anticipación de los dos términos poco antes requeriría, eventualmente, que ambos (y no uno solo) volvieran al final de la estrofa, según la técnica diseminativo-recolectiva; finalmente, nótese que esto es precisamente lo que ocurre en la redondilla sucesiva —la última de la presentación a la dama por parte de Otavio: «Con esto quiero rendirme, / que no es razón perdonarme; / ni a mí, por necio, alargarme, / ni a vos, por turbado, oírme».

²⁰ Debo a Marco Presotto la sugerencia de otra hipótesis sobre las razones que llevaron a esta modificación: tras escribir «neçio por recién venido» (y pensando quizá proseguir con «turbado por desposado») Lope decidió aumentar los paralelismos, según el esquema «de mí por X, de vos por Y»; consecuentemente, tuvo que cambiar el resto de los versos para llegar a la versión que quedó reflejada finalmente en el autógrafo.

El análisis de las modificaciones del manuscrito desvela, por tanto, que frente a unos cambios finalizados a corregir errores de distinto tipo hay otros que transforman la materia textual por otras razones, que anteriormente definimos «estilísticas». De hecho, aun dando por sentado el carácter de copia del autógrafo, en este documento hay huellas evidentes de que Lope podía aportar cambios (a veces radicales) a una forma anterior que él mismo había establecido previamente; se trata de unas transformaciones que con toda probabilidad el dramaturgo decidió operar en el momento de la copia, alejándose del borrador. No se explicarían de otro modo algunos lugares del ológrafo que vamos a ver a continuación. Los casos más claros son aquellos en los que el Fénix decide modificar un verso (o parte de un verso) sustituyendo uno o más términos para expresar un mismo concepto con palabras distintas. Por ejemplo, en el segundo cuadro del segundo acto, que se desarrolla en romance (é-a), Celia intenta oponerse a que el virrey de Nápoles hospede a Otavio, ya que sigue enamorada de él y quiere que se quede en su casa. En el f. 11v (p. 618b) el dramaturgo escribió «puesto q el conde merezca / esa merzed no es razon / <-que yo de verle carez> / q vos permitais su ausencia». Como se ve, el contenido semántico del verso tachado no dista mucho del que se expresa por medio del verso sucesivo, que lo sustituye, a la vez que se evita así una rima perfecta (merezca/carezca) en los versos pares del romance. Un caso similar es el que se encuentra poco antes, en el f. 11r (p. 618a): allí, en el momento de la llegada del virrey a casa de Celia, la dama trata de colarse en una habitación para no ser vista; su criada Flora le pide a Tomé que le dé las llaves; este, sin embargo, finge no encontrarlas porque en ese cuarto acaba de esconder a Fenis y no quiere que las dos damas se vean. Transcribimos a continuación los versos:



flo dame la llave Tomé
to espera fl q linda flema
 <-abre q de la carroza>
to ya la busco no me turbes
flo de la carroza se apea
 <-aqui pienso q la bus puse>
to <-no> viue dios q la tenia
 en la faltriquera izquierda
 pienso q se me ha caydo

Como se ve, Lope escribió dos versos que tachó y no volvió a copiar; no se trata, pues, de errores de transcripción, sino de una modificación aportada sobre la marcha, en este caso con el objetivo de modificar ligeramente el diálogo entre los dos criados. Nótese, de hecho, que el contenido de los versos borrados no se pierde, sino que se expresa de manera distinta poco más abajo: el «Abre, que de la carroza» encuentra su correspondencia con el «De la carroza se apea», mientras que el «Aquí pienso que la puse» se retoma inmediatamente después: «¡Vive Dios!, que la tenía / en la faltriquera izquierda; / pienso que se me ha caído»²¹.

²¹ Pueden verse otros casos parecidos en los f. 6r y 6v de la primera jornada (pp. 601b y 602a); en los f. 9r y 11v de la misma jornada (pp. 603b y 606a); en los f. 1v y 5r del segundo acto (pp. 610b y 613a); y en el f.

En otros casos, el cambio no solo supone que se formulen de manera distinta unos conceptos, sino que el dramaturgo también opte por modificar radicalmente el desarrollo de la escena, extendiendo por ejemplo el diálogo entre unos personajes: es lo que se observa en el f. 13v del tercer acto. Estamos ahora hacia el final de la obra, en el momento en que Leonardo confiesa al virrey que ha matado a César, su rival en amor, sin saber que en realidad el caballero ha sobrevivido. En el folio se aprecian de manera clara las modificaciones que el dramaturgo aportó a una versión inicial:



+ Salga Leonardo

leo Señor la muerte confieso

<-vi q muerte, q no es por eso>

<\puesto q os parezca exceso>

<leo noble soy noble> <-naçi+habl>ar
en publico ansi

<-y+q> qu<-is+er>e<\r> vengar mi onor

<-vi no veys a Cesar presente>

<leo Cesar vive. ces> <\de un caballero
agrauiado>

si fue pensamiento onrado

remito a v[uest]ro balor.

fieme de quien pense

El proceso de revisión del fragmento conduce a una modificación radical de esta escena central en el desarrollo de la acción dramática; si en un primer momento Lope había previsto que el supuesto asesino confesaría en un solo verso su delito, y que el virrey le desvelaría inmediatamente la verdad acerca de César, después de los cambios la intervención de Leonardo se extiende por once versos antes de ser interrumpido por el virrey, aumentando así el *pathos* de la escena. Ofrecemos a continuación una transcripción crítica de las dos versiones:

Salga Leonardo

LEO. Señor, la muerte confieso.
VIR. ¿Qué muerte? Que no es por eso.
LEO. Noble soy, noble nací
y quise vengar mi honor.
VIR. ¿No veis a César presente?
LEO. ¡César vive!
CÉS.

Salga Leonardo

LEO. Señor, la muerte confieso,
puesto que os parezca exceso
hablar en público así;
que querer vengar mi honor
de un caballero agraviado
si fue pensamiento honrado
remito a vuestro valor.
Fieme de quien pensé

Todas estas modificaciones —que no son sino un botón de muestra de una tipología de intervención muy común en este y otros autógrafos lopescos— se realizaron sobre la

14r del tercer acto (p. 632b). Quizá se referiría a estos casos Ruiz Morcuende, 1930, p. XLIX, al observar que «cuando [Lope] tacha, generalmente no es por dificultades para encontrar consonante, sino para hacer el verso más ligero en nueva combinación armónica de palabras más sonoras y expresivas».

marcha, en el ámbito de un proceso mixto de copia-composición de la obra²². Se trata de operaciones de microcirugía textual, por así decirlo, que sin embargo repercuten a veces de manera sensible en el texto. No estará de más observar, a este propósito, que muchos de estos cambios se encuentran en correspondencia con el primer verso de una estrofa, ya que para el comediógrafo es más fácil modificar el rumbo de unos versos estando libre del vínculo que supone una rima ya marcada.

De mayor peso y envergadura son otras modificaciones que Lope decidió aportar una vez finalizada la primera redacción de la comedia. Se trata de versos añadidos al margen de la caja de escritura, en vertical, signo de que son el fruto de una revisión *a posteriori*. La atención y el esmero con los que el Fénix preparaba los manuscritos destinados a las compañías y su carácter de «*prodotto finito*»²³, de hecho, permiten formular unas hipótesis sobre el momento en que se realizaron ciertas intervenciones. Como hemos visto, cuando el dramaturgo decide hacer unos cambios mientras escribe, borra uno o más versos para proseguir con la nueva versión; la posición marginal de estos añadidos, pues, apunta a todas luces a que fueron insertados una vez terminada la redacción del texto, aunque —eso sí— sin que pueda determinarse exactamente cuánto tiempo después.

Un ejemplo esclarecedor es el que se encuentra en el primer folio del primer acto (p. 598a): la comedia se abre con un diálogo en redondillas entre Lisena y su prima Celia: esta última está esperando nerviosamente la llegada de su prometido, el conde Otavio, al que no ha visto nunca en persona («Deseos de ver me dan / si a la verdad corresponde / cómo me han pintado al Conde / tan gentilhombre y galán»). Cuando Lisena trata de sosegar a su prima («quien duda q sera ansi / y q no te han engañado»), esta contesta afirmando que si el caballero no es apuesto ella no se le concederá; estos son los versos que Lope escribió inicialmente: «<-nezia> sin los ojos me he casado / quexosos estan de mi / <-pero> mas quando no me contente / yo te aseguro de ser / solo en mudarme muger / y no suya eternamente». En un segundo momento, sin embargo, el Fénix añadió dos redondillas más, que puso en el margen derecho, en vertical, trazando además una línea para indicar dónde insertarlas (después de «quexosos estan de mi») y

²² Los f. 9v-10r del primer acto (pp. 604a y 604b) ofrecen otro caso paradigmático en este sentido: Lope escribe un sexteto-lira que tacha por completo y que vuelve a aparecer prácticamente igual dos estrofas más abajo. Descartamos la hipótesis de que se trate de unos versos copiados por error, ya que no hay palabras que permitan conjeturar un salto de igual a igual; es más probable que el dramaturgo escribiera los seis versos y que inmediatamente después decidiera ampliar el concepto que en ese momento está expresando Fenis. Por ello, inserta otras dos estrofas (en las que se profundiza el discurso de la dama a propósito del valor de los labios y de la palabra de una mujer en lo que atañe a su honor) para volver a copiar luego los versos anteriormente tachados, con unos mínimos cambios. Asimismo, en el f. 4v del segundo acto (pp. 612b-613a) se observa cómo Lope, al empezar una nueva redondilla, hace decir en un primer momento a Otavio «<-no os pregunto>», fragmento que tacha inmediatamente para proseguir con otro verso totalmente distinto, «y a quien a scuras [sic] vivia». El mismo personaje, tres redondillas más tarde, dice «preguntaros como habeys / dormido no sera justo», signo de que las estrofas insertadas *in itinere* (y que constituyen de hecho un paréntesis sobre el tema del sol, que se menciona justo en el verso anterior al que se ha borrado) se añadieron al plan original, para luego volver a desarrollar el concepto del ‘no preguntar’ a la dama. Prueba de ello es otro indicio textual, un «<-pregun>» tachado justo cuatro versos antes del «preguntaros como habeys», que indica que allí Lope estuvo a punto de escribir la nueva redondilla, aunque finalmente decidió insertar otra más, por un total de tres.

²³ Presotto, 2000, pp. 17 y 31.

escribiendo a la izquierda «ojo»: «q por no tener enojos / con lo q se ha de querer / les da el alma su poder / en causa propia a los ojos / q ellos los primeros son / en tanto q el bien se alcanza / los q van con la esperanza / a tomar la posesion». Como se ve, los versos añadidos constituyen una profundización sobre el tema de los ojos y el poder de la vista, que es uno de los ejes temáticos de la obra ya a partir de su título.

Análogamente, en el manuscrito es posible detectar cuatro lugares más en los que el Fénix utiliza la misma modalidad para insertar nuevos versos: tres de ellos se encuentran en el segundo acto (f. 5v, 7v y 8r; pp. 613b, 615a y 615b) y uno en el tercero (f. 5v; p. 625b). Los versos añadidos llegan así a un total de 29, incluyendo las dos redondillas mencionadas arriba; en todos estos casos se amplían unos conceptos y se alargan unos parlamentos sin introducir ningún dato fundamental para el desarrollo del argumento²⁴. Otra vez, pues, la razón es meramente estilística y nos muestra el trabajo del dramaturgo interviniendo en el manuscrito en un momento posterior a la redacción-copia primigenia.

EL TRABAJO DEL AUTOR DE COMEDIAS:
DEL TEXTO A LAS TABLAS

El empleo de unas técnicas repetidas y reconocibles tanto para la corrección del texto *in itinere* como para la inserción de versos *a posteriori* por parte del dramaturgo es un dato fundamental, ya que posibilita el reconocimiento de las modificaciones atribuibles a la mano de Lope y las que, en cambio, fueron aportadas por otra persona. Como es sabido, los autógrafos lopescos se vendían a las compañías para su representación; en el caso específico, los nombres de los actores que se encuentran al lado de las *dramatis personae* en los tres actos han permitido llegar a la conclusión que *Amor con vista* formó parte del repertorio de la compañía de Antonio de Prado²⁵. Las licencias al final del manuscrito, además, demuestran que la obra fue representada en al menos tres ocasiones: en Zaragoza (entre el 3 y el 16 de febrero de 1627), en Madrid (entre el 11 de diciembre de 1627 y el 7 de marzo de 1628) y en Lisboa (entre el 14 de diciembre de 1630 y el 26 de enero de 1631)²⁶. Observando las distintas tipologías de intervención en el manuscrito, pues, es posible llegar a ciertas conclusiones acerca de qué texto debieron de presenciar los espectadores de la época.

²⁴ Además de las dos redondillas ya comentadas, se trata de 8 versos (dos redondillas) en el f. 5v de la segunda jornada; 5 versos (una redondilla, más un verso que sustituye otro tachado en la caja de escritura) en el f. 7v; 4 versos (en el ámbito de un romance) en el f. 8r; y otros 4 versos (siempre dentro de un romance) en el f. 5v del tercer acto. No hemos incluido en este recuento el verso añadido verticalmente al margen en el f. 7r de la segunda jornada (p. 615a), ya que en ese caso Lope lo escribió para completar una redondilla que de otra manera quedaría coja. Véase Presotto, 2000, p. 77.

²⁵ Remitimos al *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* para mayores datos sobre este autor de comedias. Véase también el estudio de Reyes Peña (1997-1998).

²⁶ Hemos consultado la base de datos CATCOM (<https://catcom.uv.es/>); a pesar de que allí, para la representación zaragozana, se indique como *terminus post quem* el 3 de diciembre, tanto Ruiz Morcuende (1930, p. XLVIII) como Presotto (2000, p. 75) y Reyes Peña (1997-1998, p. 223) transcriben «13»; ese mismo dato se encuentra en la ficha correspondiente a nuestra obra en el catálogo *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales - CLEMIT* (<http://buscador.clemit.es/obra.php?id=243>) [última consulta: 23 de mayo de 2019].

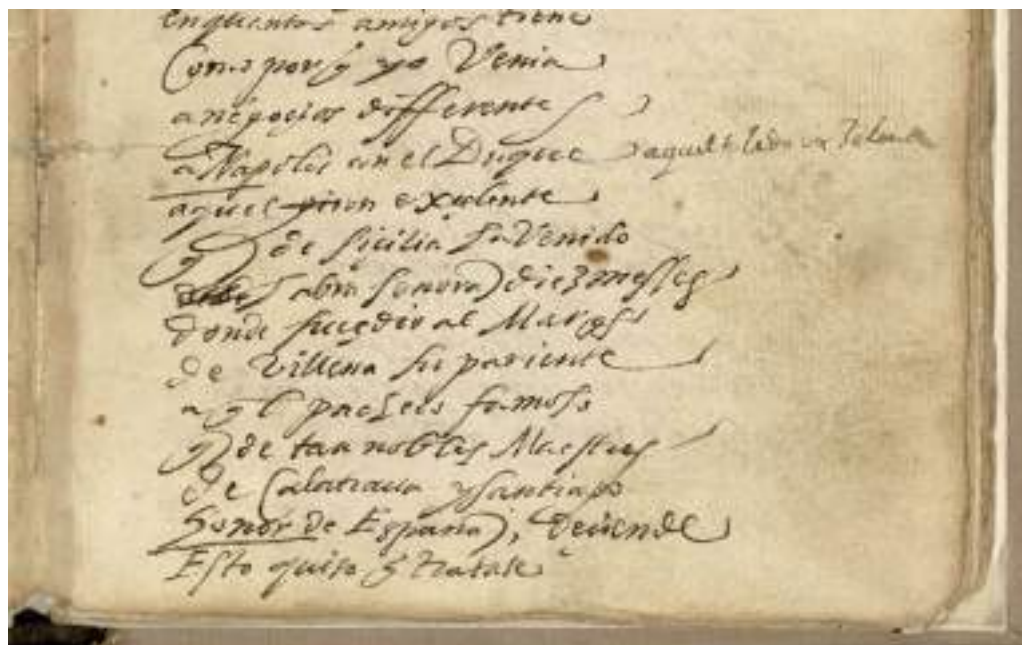
En primer lugar, cabe observar que el autor de comedias (u otro componente de la compañía) corrige pequeños desaciertos que encuentra aquí y allá en el autógrafo: por ejemplo, añade una sílaba a un verso que de otra manera quedaría hipométrico («verdad</es> <q+q> no lo son»; f. 5v, tercer acto, p. 626), modifica una preposición equivocada («fenis buelbe <a+al> camarin»; f. 17r, segundo acto, p. 622a) y completa una acotación, «vayanse y entre», añadiendo el nombre del personaje que aparecería en ese momento, Tomé, y que Lope no escribió (f. 6v, primer acto, p. 602a)²⁷. A propósito de los elementos extratextuales, una mano distinta de la del Fénix añade también algunas didascalias necesarias en el manuscrito, y que el poeta olvidó²⁸. Además de las diferencias que se aprecian tanto en la tinta como en la grafía, un elemento que permite clasificarlas como intervenciones ajenas al dramaturgo es que se alejan de su *usus scribendi*: por lo que atañe a las didascalias, por ejemplo, Lope abrevia siempre el nombre del personaje y lo subraya con una línea que a menudo lo enmarca en el lado derecho; elementos, estos, que faltan en las intervenciones que acabamos de mencionar. Asimismo, hay una acotación («llaman») insertada por otra mano en el f. 6v de la segunda jornada (p. 614b): aquí también faltan los rasgos típicos que se encuentran en todas las acotaciones lopescas, como la cruz potenziada, sin contar que la indicación escénica tiene dos líneas que la enmarcan a la derecha y por debajo, algo totalmente inusual en el Fénix²⁹.

Por lo que se refiere a los versos, son muy pocos los que se modifican o se añaden, aunque no por eso revisten menor importancia; al revés, estos casos permiten esbozar unas primeras reflexiones a propósito de la representación y de la recepción de la pieza. En el f. 11r del primer acto (p. 605a), por ejemplo, se encuentra un verso escrito en horizontal al margen de la columna del texto, como se ve por la siguiente imagen:

²⁷ Aun así, quedan en el manuscritos unos pocos errores: en el f. 10v del primer acto (p. 605a) falta una sílaba en el verso «me la ha [da]do de tal suerte»; en la acotación del f. 12v del tercer acto Lope escribe el nombre de Celia («el conde fabriço <-çelia> otabio, albano julio, el capitan») y lo tacha, ya que la dama no sale al escenario sino instantes después; sin embargo, el Fénix se olvida de insertar en la acotación el nombre del Virrey, que sí tiene una intervención y por tanto debe estar presente.

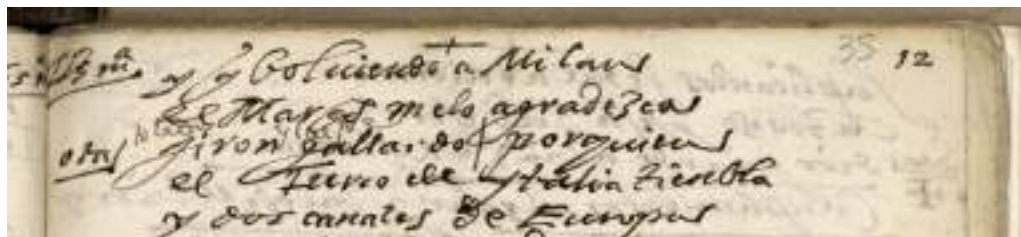
²⁸ Se trata de la que atribuye unos versos a Tomé en el f. 15r del primer acto (p. 608b); la que en el f. 10v del segundo acto atribuye la intervención a Otavio (p. 618a); y, quizá, la que atribuye a Fenis unas palabras en el f. 12r del tercer acto (p. 630b).

²⁹ Sobre el sistema con el que Lope enmarca sus acotaciones y las funciones que desempeñan estas líneas pueden verse Crivellari, 2013b, pp. 27-72, y Boadas, 2018, pp. 94-101.

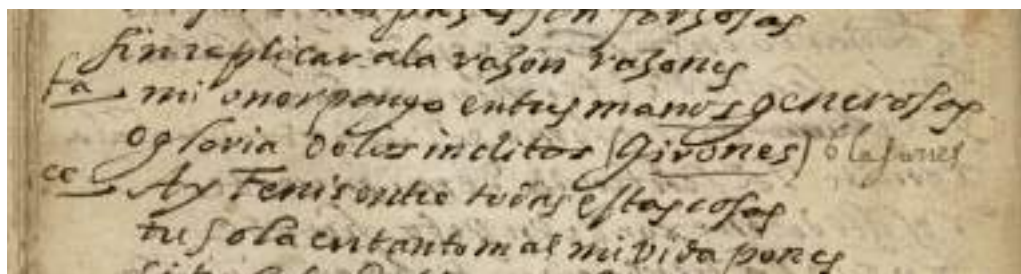


Las palabras «aquel toledo exzelente» sustituirían, naturalmente, las del verso sucesivo, «aquel giron exzelente», respetando así la secuencia del romance en é-e. La intervención no es de Lope: por un lado, por las evidentes discrepancias en la grafía; por otro, porque la modalidad con la que se modifica el fragmento no es la que el Fénix suele emplear a lo largo de todo el manuscrito, como se ha visto³⁰. Además, nótese que la línea que se encuentra entre los dos versos no sirve para señalar dónde introducir el añadido, como quizá pueda parecer en un primer momento, sino que debe considerarse como el comienzo de un atajo que termina nueve versos más tarde, donde aparece otra raya parecida. Las razones que condujeron a la omisión de los versos son, a todas luces, ligadas a la mención que en ellos se hace de unos personajes nobles: particularmente, la referencia a los Girones y al Marqués de Villena y su estirpe ya no encajaría con el nuevo linaje aludido, el de los Toledo. Este cambio debe ponerse en relación con otros dos que se hallan en el autógrafo, y que tampoco son atribuibles a la pluma de Lope; el primero se encuentra en el f. 12r del segundo acto (p. 618b) y modifica una vez más el apellido Girón en Toledo insertando en el interlineado «toledo ylustre» en sustitución de «giron gallardo»:

³⁰ Presotto, 2000, p. 77, confirma que el verso «non sembra di Lope»; Ruiz Morcuende (1930, p. 605n), en cambio, opina que es «de letra de Lope, aunque con tinta más pálida».



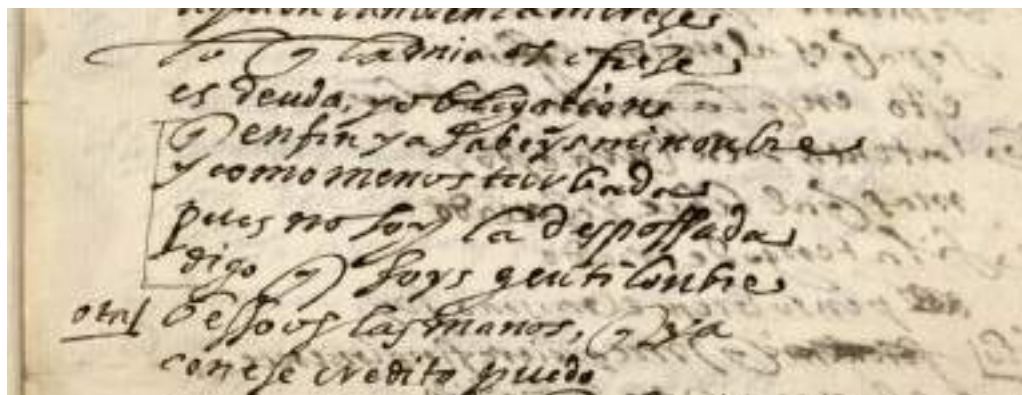
El segundo atañe a una sola palabra en el f. 8v del tercer acto (p. 628b) —otra vez, el apellido Girón—, que la misma mano cambia por un más genérico «blasones», siempre sin tachar el término descartado, como en cambio suele hacer el Fénix:



En el proceso de lectura y revisión de la obra para su puesta en escena, pues, el autor de comedias (u otro representante de la compañía, como el apuntador) quiso eliminar toda referencia a un personaje histórico en favor de otro. Las causas serían, probablemente, de carácter histórico, político o contextual: una de las representaciones, por ejemplo, pudo realizarse en un momento en que el personaje al que se refería Lope había fallecido o ya no ocupaba su cargo; otra posibilidad es que un representante de la casa de los Toledo estuviera presente en una de las actuaciones de la compañía de Antonio de Prado. Cualesquiera que fueran las razones que condujeron a esta modificación, lo que cabe destacar aquí es que el análisis del autógrafo nos muestra cómo podía plasmarse la obra tanto en el momento de su composición/copia como en el camino hacia su escenificación.

En este sentido, el manuscrito presenta huellas evidentes de que el texto de la comedia al que asistieron los espectadores del siglo XVII pudo ser distinto del que salió de la pluma del Fénix: nos referimos en particular a los versos enjaulados, borrados o atajados por la compañía. Presotto indica que «sono interessate in tutto 122 linee»³¹, que ya de por sí constituirían un porcentaje considerable sobre el total de 2948 versos de la comedia (un 4,1%). Sin embargo, en el autógrafo hay detalles que apuntan a que los versos que no se llevaron a las tablas fueron muchos más. Algunos casos no dejan lugar a dudas; por medio de líneas al margen, por ejemplo, se indica la intención de omitir un fragmento, como en el f. 3r del primer acto (p. 599b):

³¹ Presotto, 2000, p. 77.



Como se ve, el atajo afecta a una entera redondilla y no produciría, por tanto, ningún desajuste métrico. El fragmento excluido tampoco comportaría incongruencias a nivel argumental, ya que las palabras omitidas no aportan nada a la comprensión de la trama y se atajarían, quizá, porque en ellas Lisarda le dice a Otavio, nada más encontrarlo por primera vez, que él ya conoce su nombre («q en fin ya sabeys mi nombre»): es un detalle que en realidad no se ha especificado antes ni se aclara nunca a lo largo de la comedia. Por medio de la misma técnica se señala la omisión de 12 versos de un romance en el f. 5r del tercer acto (p. 625b): allí también las razones de la supresión resultan bastante evidentes, ya que en ese fragmento Leonardo hace referencia a la belleza de Fenis en el ámbito de una larga relación de su historia. Se decidiría descartar, pues, detalles que se considerarían prescindibles para el desarrollo lógico del argumento.

De manera aún más clara —esto es, por medio de tres líneas verticales y una en horizontal, para indicar hasta dónde llega la tachadura— se expurgan ocho versos de un romance al final del primer acto, en el f. 16r (p. 609a y b): en el fragmento en cuestión se encuentran referencias mitológicas a Apolo, Anajarte y a los montes de Tesalia que el autor de comedias juzgaría quizá demasiado difíciles para el público o poco coherentes con el estilo del texto, ya que por lo demás en la comedia no hay más alusiones de este tipo. Otra modalidad con la que se atajan unos versos, como ya se ha observado en el f. 11r del primer acto (p. 605a), es a través de la indicación del punto inicial y final del fragmento que se quería omitir. Es lo que ocurre también en los f. 1v-2r de la segunda jornada (pp. 610b-611a), donde dos pequeñas marcas muestran la intención de atajar ocho redondillas, por un total de 32 versos. Una vez más, la omisión de estos versos no causaría problemas métricos ni se advertiría su ausencia a nivel argumental, ya que se trata de unos comentarios de Celia y Lisena acerca del comportamiento frío que Otavio mantuvo en la cena de la noche anterior con su prometida que no son imprescindibles para la correcta comprensión de la historia.

Entre los f. 16v-17r del segundo acto (p. 622a) se tachan 16 versos de un romance con una técnica mixta: en el primer folio se indica el comienzo de la parte que hay que omitir por medio de una línea horizontal y una en diagonal que llega hasta el final de la página; en el folio siguiente, en cambio, se ha trazado tan solo la raya horizontal por debajo del último verso que quedaría atajado. Se acorta, en este caso, la escena final de

la segunda jornada en la que el criado Tomé trata de convencer a Fenis para que vuelva a casa de Celia junto con él y con su amo, Otavio. Aun sin los versos tachados, sin embargo, la escena es perfectamente coherente y comprensible por parte del público. La observación de las distintas modalidades con las que se podían tachar unos fragmentos y el hecho de que se pudiera señalar el punto final de un atajo sin cancelar todos los versos, como en el ejemplo que acabamos de mencionar, son elementos centrales en la valoración de un último caso.

En el f. 6v del segundo acto (p. 614b), justo en correspondencia con una acotación que indica la salida al tablado de un nuevo personaje («Çesar entre»), empieza una tachadura formada por varias líneas rectas y onduladas que se extiende hasta el final del folio sucesivo, el 7r (p. 615a). De considerar tan solo la omisión de los versos efectivamente borrados, sin embargo, se producirían graves incongruencias en la puesta en escena: sin ir más lejos, porque los versos iniciales del f. 7v los pronuncia César, que no estaría allí presente. Las palabras que este personaje diría, además, no encajarían con el final de la escena anterior, en la que Tomé y Otavio escuchan que alguien está tocando a la puerta de su habitación y quieren averiguar de quién se trata («TOMÉ Voy a abrir. / OTAVIO ¿Quién puede ser / que no pretenda mi daño?»). Ahora bien, en el f. 9v se encuentra otra tachadura que guarda las mismas características que la que acabamos de comentar: unas líneas en vertical y otras onduladas borran los versos hasta el final de la escena, cuando en el texto se halla una acotación que introduce la aparición de unos nuevos personajes («entren Çelia, Lisena y Flora»). Así las cosas, la tachadura del f. 6v constituiría tan solo el comienzo de la supresión, que se concluiría en el f. 9v, a pesar de que en los demás folios los versos no se hayan borrado por medio de rayas. El fragmento que quedaría excluido, si bien muy largo, es en realidad perfectamente prescindible en la economía de la trama, en la medida en que se trata en su casi totalidad de una larga relación en la que César reconstruye los nobles orígenes de Celia y de Leonardo, además de narrar su desdichada historia de amor con Fenis. Que el pasaje (y en particular el romance) se considerase innecesario queda confirmado por otros atajos que se encuentran en los f. 7v-9v y que abarcan menos versos³².

No es posible saber si estos atajos formarían parte de un plan inicial para acortar el pasaje, a través de intentos parciales que desembocaron finalmente en la decisión de suprimir todo el fragmento de los f. 6v-9v, o si los atajos parciales y la omisión más amplia se refieren a puestas en escena distintas, ya que por las licencias tenemos constancia de tres representaciones, como se ha apuntado. Lo que sí se puede afirmar es que aun imaginando que se suprimiera toda la escena, los espectadores no echarían en falta los versos escritos por Lope y que no se recitaron, dado que el anuncio de la llegada inminente de alguien por parte de Tomé y Otavio en el f. 6v encajaría

³² Se trata de tres *loci* en los que se tachan 104 versos totales, de la siguiente manera: en el f. 7v se tachan 12 versos (7 en la caja de escritura + 5 añadidos al margen); entre los f. 7v-8r se tachan 10 versos; entre los f. 8r-9v se tachan 82 versos (78 en la caja de escritura + 4 añadidos al margen; también en este caso hay que considerar la primera y la última marca como signos de comienzo y fin del atajo, a pesar de que en el f. 9r el autor de comedias no trazara ninguna línea).

perfectamente con la aparición de Celia, Lisena y Flora en el f. 9v³³. Hay en el manuscrito, eso sí, una última intervención que representa un cabo suelto: es la del f. 14v del tercer acto (p. 633a), donde se enjaulan y atajan los últimos tres versos del folio.

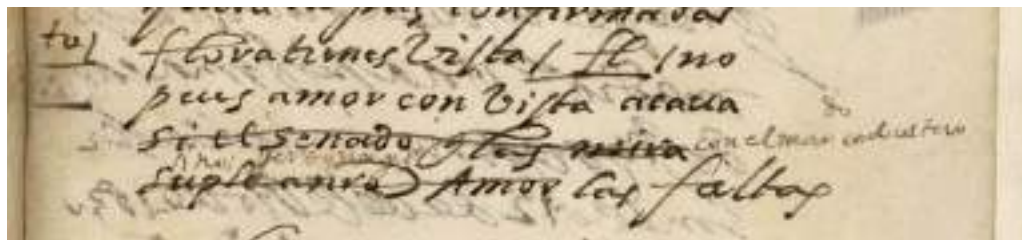


Si, por un lado, se produce un desajuste a nivel métrico, ya que la estrofa es un romance, por otro lado hay una incongruencia también en el diálogo de César y Celia: la frase del caballero «Luego está ciego quien ama», inmediatamente sucesiva al atajo (f. 15r), no encontraría un antecedente lógico, dado que a la ceguera de Cupido se alude precisamente en los versos borrados. Una posible explicación es que, una vez más, en este lugar se quisiera señalar tan solo el comienzo de una supresión más amplia, aunque no hemos podido encontrar en el manuscrito ninguna otra marca que indique el final. En esta perspectiva, sin embargo, adquiriría sentido la modificación de un verso pronunciado por el virrey poco antes del final; a propósito del diálogo entre César y Celia que se ha desarrollado en el escenario hasta ese momento, este personaje comentaría originalmente «La consulta ha sido larga» (f. 16r; p. 634a), pero una mano ajena a la de Lope cambió el verso en «La consulta no fue larga».

Sea como fuere, a la luz del análisis de las distintas intervenciones en el autógrafo, la cantidad de versos que no se llevaron al tablado asciende ahora a 266 (un 9% del total), es decir, más del doble de lo que podría parecer en un primer momento³⁴. En lo que atañe al desenlace de la comedia, y siempre desde el punto de vista de la puesta en escena, observaremos finalmente que los últimos dos versos de la comedia se modificaron (f. 16r, tercer acto, p. 634b):

³³ Bien es verdad que en la escena sucesiva Otavio le dice a Celia que ha «tenido una cansada / visita [...] de un amante», que la dama afirma ser «el marido de Fénis, una necia / que cuanto ve desprecia» (p. 617a); se perdería, pues, la referencia al encuentro anterior entre Otavio y César.

³⁴ Detallamos a continuación los distintos atajos en cada acto: f. 3r (4 vv.) y 16r (8 vv.) en la primera jornada; f. 1v-2r (32 vv.), 6v-9v (191 vv.) y 16v-17r (16 vv.) en la segunda; f. 5r (12 vv.) y 14v (3 vv.) en la tercera.



Por medio de un verso añadido al margen y unas palabras en el interlineado, la compañía cambió el *explicit* de la versión lopesca «pues amor con vista acava / si el Senado q las mira / suple a n[uest]ro Amor las faltas» a «pues amor con vista acava / con el mar[i]do embustero / si nos perdonays las faltas». Se omitiría así la clásica referencia al «senado» para insertar una alusión al que parece ser el título de otra pieza, *El marido embustero*, de la cual sin embargo no hemos podido encontrar rastro en ninguno de los catálogos que hemos consultado³⁵.

MÉTRICA Y SEGMENTACIÓN: FORMA Y CONTENIDO

El análisis del manuscrito, como se ha podido apreciar, permite adentrarse en el terreno un tanto azaroso del proceso de composición-copia de la obra por parte del dramaturgo y del sucesivo trabajo de la compañía sobre el texto; en ambos casos el abanico de posibilidades varía desde el *labor limae* más refinado hasta verdaderos tijeretazos, y en definitiva ofrece la posibilidad de reconstruir lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon. En estrecha relación con este aspecto y con la vertiente auditiva de la comedia, puede ser interesante considerar algunos datos ligados a la métrica de la pieza y su vinculación con la estructura de la misma. La segmentación del texto permite identificar los cuadros que componen los tres actos —3, 3 y 4, respectivamente— y las microsecuencias en que estos se articulan³⁶. Dentro de la alternancia de las distintas estrofas y el carácter recurrente de algunas de ellas, se pueden observar ciertas características y unos patrones que se repiten, y que apuntan a que el dramaturgo podía asignar valores específicos a cada forma métrica, como él mismo sugirió en los conocidos vv. 305-312 del *Arte nuevo de hacer comedias*³⁷.

En efecto, después del arranque en redondillas (microsecuencia I.1a) con el que se escenifica el primer encuentro entre Celia y Otavio y el sucesivo paso al romance en á-a

³⁵ En el catálogo CATCOM se encuentran noticias acerca de una obra titulada *El marido*, que sin embargo no parece ser la que se menciona en el autógrafo de *Amor con vista*: «el 1 de noviembre de 1683, la compañía de Matías de Castro representó en el patio de comedias de Valladolid la obra *El marido*. Alonso Cortés fechó todas estas representaciones en 1682, pero corresponden en realidad a 1683». En el portal de Manos.net (<https://manos.net/>; última consulta: 27 de mayo de 2019) se hace referencia a dos piezas tituladas *El sacristán embustero* y *El cortesano embustero*. Es interesante observar, además, que esta versión revisada por la compañía fue la que pasó a las dos copias manuscritas de *Amor con vista* que se conservan en la Biblioteca Nacional de España (sign. MSS/15114 y MSS/16789).

³⁶ El esquema de *Amor con vista* puede verse en Crivellari, 2013b, pp. 407-409. Antonucci, 2009a, ha dedicado unas observaciones imprescindibles acerca del espacio y de su representación en un corpus de comedias, dentro del cual figura también la pieza que aquí nos ocupa.

³⁷ Véanse Antonucci, 2009c, y Crivellari, 2013b, pp. 1-18.

(I.1b) que incluye un diálogo entre el caballero y su criado Tomé sobre la belleza de Fenis, el pasaje en sextetos-lira (I.1c) está protagonizado en su totalidad por esta última, quien relata a Otavio su desdichada historia de amor y el reciente rechazo del casamiento con César. Nada más terminar su narración, y volviendo ahora al romance (esta vez asonantado en é-e; I.1d), Tomé le dice a la dama: «¡Vive Dios, que me ha cogido! / Gusto de señora tienes, / que yo esperaba un romance, / y en verso grave procedes» (p. 605a). La observación del gracioso reviste especial importancia: por un lado, porque constituye un comentario de carácter metateatral acerca del tipo de estrofa (el «verso grave») que ha empleado Fenis; por otro, porque también guiña el ojo a los espectadores y a sus expectativas a la hora de escuchar una relación: recuérdese a este propósito el precepto lopesco según el cual «las relaciones piden los romances» (Vega, *Arte nuevo*, p. 96)³⁸. En este sentido, Tomé representaría de alguna manera el horizonte de espera del público, del que bien se podría suponer que «esperaba un romance», ya que esta estrofa es la que comúnmente los dramaturgos empleaban en casos parecidos. A través de este personaje Lope subraya asimismo las distintas connotaciones que adquieren las formas métricas a lo largo de la comedia, ya que el «gusto de señora» se pone en relación con el empleo de los sextetos-lira, un tipo de estrofa que se consideraría más rebuscado y culto que el romance³⁹.

Estas primeras observaciones quedan confirmadas por el análisis del resto de la pieza; también en los cuadros siguientes, de hecho, el Fénix emplea con toda evidencia la métrica y los cambios estróficos para marcar y connotar los bloques escénicos que articulan la acción dramática. En el segundo cuadro, por ejemplo, en la primera microsecuencia (I.2a, en tercetos) se desarrolla la escena de acusaciones a Leonardo de haber raptado a Fenis, mientras que el sucesivo paso a las redondillas (I.2b) marca el comienzo de la defensa del caballero, que jura no tener nada que ver con la desaparición de la mujer. De manera análoga, en el tercer cuadro las décimas (I.3a) se emplean para llevar al tablado la explícita declaración de amor de Octavio (que se presenta como Carlos) a Fenis, mientras que el cambio al romance (I.3b) se da en correspondencia con el anuncio de la llegada inminente de Fabricio, Leonardo y César con que se cierra el acto.

En lo referido a la posibilidad de trazar conexiones entre cuadros distintos también por medio de la métrica, nótese además que el segundo acto se abre con la aparición de los mismos dos personajes (Celia y Lisena) y con la misma estrofa (las redondillas) que el primero (I.1a); además de esto, en ambos casos la primera persona en salir al tablado después de ellas es Flora (pp. 599a y 611a, respectivamente), hablando siempre de Octavio (anunciando su llegada en el primer acto y describiendo cómo se había despertado en el segundo). Lope, por tanto, establece un puente entre estas dos escenas paralelas gracias al empleo de una misma estrofa; este aspecto tiene que ver, cómo no, con la capacidad por parte del auditorio para captar las alternancias de los versos a lo

³⁸ A propósito del valor y las funciones que el romance puede desarrollar en la comedia pueden verse los comentarios de Pedraza Jiménez en su edición de Lope de Vega, *Arte nuevo*, pp. 529-532, además de Crivellari, 2015b.

³⁹ A esta posible diferenciación entre tipos distintos de forma estrófica en el desarrollo de una misma función (por ejemplo la narrativa, como en este caso), al fin y al cabo, aludía el mismo dramaturgo al afirmar: «las relaciones piden los romances / aunque en otavas lucen por extremo» (Lope de Vega, *Arte nuevo*, p. 96).

largo de la comedia. Este uso ‘temático’ de la métrica es evidente también en lo que atañe al sexteto-lira, que ocurre tan solo tres veces en la pieza y se emplea en momentos determinados que guardan estrecha relación entre sí. Si esta estrofa aparece por primera vez en boca de Fenis al narrar su historia, como se ha visto (I.1c), en el segundo acto se emplea para una descripción entre lo serio y lo ridículo de los preparativos de la dama para acostarse por parte de Tomé (II.2a) y, sucesivamente, para una reflexión a solas de Otavio sobre su amor por ella (II.2g). El sexteto-lira, por tanto, es utilizado en los momentos centrados en Fenis, bien cuando es ella quien habla de sí misma (I.1c), bien cuando son otros personajes los que hablan de ella (II.2a y II.2g).

De manera análoga, y volviendo por un instante al romance y a su función narrativa, cabe observar que a lo largo de la comedia hay dos microsecuencias que emplean esta estrofa y en las que se presentan de manera paralela —y, en cierto sentido, contrapuesta— los mismos hechos. Si en el segundo acto (II.2c) César había relatado extensamente (por un total de 148 versos) a Otavio las razones de su enemistad con Leonardo, esto es, la historia de su sentimiento por Fenis, en el tercer acto (III.2d) asistimos por segunda vez a la narración de cómo surgió este amor, aunque en este caso el punto de vista es distinto, ya que es ahora Leonardo quien refiere los hechos en una relación que tiene más o menos la misma longitud, 132 versos. Las asonancias de los romances son distintas (é-e *vs.* á-a), pero precisamente por eso podría observarse que remiten a la vocal tónica del nombre de los dos rivales en amor que protagonizan sendas escenas (César *vs.* Leonardo): por muy secundario que pueda parecer, se trata de un aspecto que tiene obvias repercusiones en la recitación y que ha sido observado en otras piezas del Fénix⁴⁰.

Para concluir: ¿cómo entronca con la vertiente auditiva el análisis del autógrafo y de las modificaciones a la obra por parte del autor de comedias? En primer lugar, como es obvio, las intervenciones de manos ajenas a la del dramaturgo (supresiones, cambios y añadiduras) transformarían los versos recitados por lo que atañe no solo a las palabras empleadas, sino también a las rimas, a las asonancias y, en definitiva, a la calidad sonora del entramado textual. Pero hay más, a un nivel más profundo: como quizá se haya notado, la microsecuencia II.2c que acabamos de comentar es precisamente uno de los fragmentos atajados por una mano distinta a la de Lope y que, por tanto, no se representarían (f. 6v-9v). Se perdería, entonces, la conexión entre estos dos puntos de la comedia, así como la relación entre las dos narraciones contrapuestas. La versión de *Amor con vista* a la que asistieron algunos espectadores del siglo XVII, por tanto, no solo sería diferente en cuanto a su contenido (los diálogos, las acciones que no se escenificaron, etcétera), sino también en lo que atañe a su forma (las rimas o las estrofas que se modificaron, por ejemplo, pero también la falta de correspondencia entre puntos distintos del texto); una forma que es, como se ha visto, parte integrante del contenido.

⁴⁰ Véanse por ejemplo Güell, 2007, y Antonucci, 2009b, sobre *El perro del hortelano* y *El caballero de Olmedo*, respectivamente.

Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, Fausta, «Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas», en *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, eds. Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009a, pp. 13-28.
- ANTONUCCI, Fausta, «Notas sobre la función estructural y semántica de la métrica y del espacio en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. Joaquín Álvarez Barrientos, Oscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009b, pp. 49-57.
- ANTONUCCI, Fausta, «“Acomode los versos con prudencia”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara*, 9, 2009c, <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/2427/2230> [última consulta: 15 de mayo de 2019]
- BOADAS, Sònia, «Lope ante la puesta en escena», en «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), eds. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 91-116.
- CAPOIA, Stefania, «Variantes, estratos de intervención y textos en el manuscrito autógrafo de *La buena guarda* y *La encomienda bien guardada*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 20, 2014, pp. 122-158.
- CRIVELLARI, Daniele, «Dal manoscritto alla scena: *El piadoso aragonés* di Lope de Vega», *Testi e linguaggi*, 7, 2013a, pp. 63-75.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger (Estudios de literatura, 119), 2013b.
- CRIVELLARI, Daniele, «El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015a, pp. 93-111.
- CRIVELLARI, Daniele, «¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, 2015b, pp. 1-28.
- CRIVELLARI, Daniele, «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*», *Revista de Literatura*, 77/153, 2015c, pp. 75-91.
- CUENCA MUÑOZ, Paloma, «La edición paleográfica de textos teatrales clásicos: *La encomienda bien guardada* de Lope de Vega», en *V Jornadas Científicas sobre documentación de Castilla e Indias en el siglo XVII*, ed. Juan Carlos Galende Díaz, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 93-103.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- FERRER VALLS, Teresa y colaboradores, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, Valencia, Universitat de València/Dicat, 2011-2019, publicación en web: <http://catcom.uv.es>
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «*Mujeres y criados*, una comedia recuperada de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 75/150, 2013, pp. 417-438.
- GREER, Margaret (dir.), *Manos teatrales*, Duke University, BNE, Dicat, 2014-2019, publicación en web: <https://manos.net/>
- GÜELL, Mónica, «Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2007, pp. 109-132.
- LAMA, Miguel Ángel, «Las *Comedias escogidas* de Lope de Vega por Juan Eugenio Hartzenbusch. Editar y reescribir», en «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), eds. Luigi Giuliani y Victoria Pineda, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 117-145.

- PRESOTTO, Marco, «Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 153-168.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger (Bibliografías y catálogos, 25), 2000.
- PRESOTTO, Marco, «Lope en sus manuscritos teatrales», en *La comedia española en sus manuscritos. Coloquio internacional – Parma, 17, 18 y 19 de octubre de 2013*, eds. Milagros Rodríguez Cáceres, Elena E. Marcello y Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 55-69.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Notas sobre una estancia desconocida de Antonio de Prado en Lisboa y tres obras de Lope de Vega», *diablotexto*, 4-5, 1997-1998, pp. 221-244.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «El texto de *La corona merecida* y la intervención de Lope de Vega en su *Parte XIV* de comedias», *Bulletin hispanique*, 116/2, 2014, pp. 815-831.
- RUIZ MORCUENDE, Federico, «Prólogo», en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición) – Obras dramáticas, tomo X*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, pp. v-LVI.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (dir.), *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales. CLEMIT*, Valladolid, Universidad de Valladolid/CLEMIT, 2012-2019, publicación en web: <http://buscador.clemit.es>
- VEGA, Lope de, *Amor con vista*, ed. Federico Ruiz Morcuende, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición) – Obras dramáticas, tomo X*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1930, pp. 598-634.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016b.
- VEGA, Lope de, *La batalla del honor*, ed. Ramón Valdés Gázquez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, vol. 1, pp. 65-292.
- VEGA, Lope de, *La buena guarda*, ed. Sònia Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord., Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016a, vol. 2, pp. 427-667.
- VEGA, Lope de, *El cardenal de Belén*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. 1, pp. 843-1010.
- VEGA, Lope de, *La dama boba. Edición crítica y archivo digital*, ed. Marco Presotto, con la colaboración de Sònia Boadas, Eugenio Maggi y Aurèlia Pessarrodona, Barcelona/Bologna, Prolope/Università di Bologna, 2015, <http://damaboba.unibo.it/index.html> [última consulta: 24 de mayo de 2019]
- VEGA, Lope de, *Quien más no puede*, ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Madrid, Gredos, 2018, vol. 1, pp. 229-418.

*

CRIVELLARI, Daniele. «Autor *vs.* Poeta, o de lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon: *Amor con vista* de Lope de Vega». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 117-140.

Resumen: En el presente trabajo centraremos nuestra atención en una pieza poco conocida y estudiada de Lope de Vega, *Amor con vista*. En primer lugar, examinaremos el manuscrito autógrafo como el espacio en que el dramaturgo dejó rastros del proceso de composición de la pieza, observando los cambios aportados por Lope a lo largo de la escritura de la obra. En segundo lugar, nos detendremos en las intervenciones ajenas a la pluma del Fénix y atribuibles al autor de comedias o a algún otro componente de la compañía; se considerará,

por tanto, lo que los espectadores no vieron ni escucharon, a pesar de formar parte del proyecto original del comediógrafo. En estrecha conexión con los resultados de estas observaciones, centraremos finalmente nuestra atención en algunos aspectos ligados a la métrica de la pieza y a su relación con el armazón estructural de la obra, subrayando unos elementos que tienen que ver concretamente con el momento de la escenificación y con la vertiente auditiva.

Palabras clave: Vega Lope de, manuscrito, representación, métrica y estructura dramática

Obras estudiadas: Amor con vista (Lope de Vega 1629)

Résumé: Cet article est consacré à une pièce peu connue et peu étudiée de Lope de Vega, *Amor con vista*. Dans un premier temps, nous examinerons le manuscrit autographe en tant qu'espace où le dramaturge a laissé des traces du processus de composition de la pièce, en observant les changements que Lope lui-même a introduits au cours de sa rédaction. Ensuite, nous étudierons les interventions issues d'autres mains que celle de Lope, interventions que l'on peut attribuer à l'*autor de comedias* ou à un autre membre de sa compagnie théâtrale ; il sera donc question de ce que les spectateurs ne virent pas ou n'écouterent pas du projet original du dramaturge. À partir de ces observations, nous nous attacherons enfin à commenter certains aspects de la métrique de cette pièce, en relation avec sa structure d'ensemble, en soulignant quelques éléments qui ont trait à la mise en scène et particulièrement à son versant auditif.

Mots clés: Vega Lope de, manuscrit, représentation, métrique et structure dramatique

Œuvres étudiées: Amor con vista (Lope de Vega 1629)

Abstract: In this article I will focus my attention on a little known play by Lope de Vega, *Amor con vista*. First of all, I will analyze the autograph manuscript to observe the changes made by the playwright during the composition of his play, which reveal a great deal about the *usus scribendi* of the author. Secondly, I will examine those changes made by the *autor de comedias* or another member of the company, considering therefore what the audience did not see or hear, despite being part of the original project of the playwright. In close connection with the results of these observations, I will finally propose some considerations about the metrics of the play and its relation with the structural framework, highlighting some aspects specifically related to the staging and the auditory element.

Keywords: Vega Lope de, manuscript, representation, metrics and dramatic structure

Works studied: Amor con vista (Lope de Vega 1629)

Autor: Daniele Crivellari es profesor titular en la Universidad de Salerno (Italia); ha dedicado sus estudios a varios autores (Lope de Vega, Luis Vélez de Guevara, Agustín Moreto, Antonio de Solís, Juan Pérez de Montalbán, Tirso de Molina) y a diferentes temáticas y aspectos de la literatura aurisecular (presencia y evolución de los romances en el teatro, recepción del drama barroco en el siglo xx, comedias de privanza, segmentación de la comedia, etcétera). Entre sus trabajos destacan una monografía sobre la reescritura de los romances antiguos en el teatro de Luis Vélez de Guevara (2008), la edición crítica de una comedia del mismo autor, *El privado perseguido* (2012), un estudio de las marcas de segmentación en los manuscritos autógrafos de las comedias de Lope de Vega (2013), la edición crítica de *Lo que son juicios del cielo*, de Juan Pérez de Montalbán (2013), de *El defensor de su agravio*, de Agustín Moreto (2016) y de *Con su pan se lo coma*, de Lope de Vega (2018).
dcrivellari@unisa.it

La danza, los cinco sentidos y las artes. Un bailete español en la galería de pinturas de Leopoldo I

Florence d'Artois
Sorbonne Université (CLEA-IUF)

*Para Cyril Gerbron,
in memoriam*

La Biblioteca Central de Florencia conserva el libreto, hasta entonces desconocido, de un bailete representado en Viena en 1667. El espectáculo pretendía homenajear a la infanta Margarita, pocos meses después de su llegada a la capital imperial, en diciembre de 1666, para reunirse con su esposo el emperador Leopoldo¹.

Aunque se amolda a unos gustos y prácticas propias de la corte vienesa, muy italianizada, el bailete, escrito en lengua española, es muy probablemente el fruto de un encargo de Leopoldo a un poeta español². Presenta rasgos propios del género —semi-dramático y semi-coreográfico— del *baile* español, una influencia que no es sorprendente cuando se sabe que Leopoldo había traído a Viena comedias y otros divertimentos desde España para su joven esposa³. El bailete también evoca formalmente el *balletto* italiano tal y como se insertaba en festejos musicales y operísticos muy apreciados en la Viena de finales del XVII, unos espectáculos arreglados por

¹ *Festejo músico para el día en que la Majestad Cesárea de la augustísima señora la Emperatriz Margarita*

² A diferencia de otras comedias y óperas creadas en el mismo contexto, y que se tradujeron inmediatamente al español para difundirse impresos (así, por ejemplo, la ópera *La manzana de oro*, traducción de *Il pomo d'oro*, publicada el año de su estreno en 1668), el bailete no es una traducción. Parece haberse compuesto directamente en español. Podría ser obra de Juan Silvestre Salvá, poeta español establecido en la corte de Leopoldo y autor de las traducciones españolas de esta serie de festejos publicados sistemáticamente por Cosmerovio.

³ Véanse Reyes Peña, 1994 y 1995, Sommer Mathis, 2001, 2004 y 2011, Sullivan, 2009, pp. 95 ss.

compositores y libretistas italianos, casi siempre venecianos (Draghi, Sbarra y Cesti, luego Minato)⁴.

Este bailete se representó en un marco muy peculiar: la galería de pinturas del Emperador, una de las colecciones más importantes de la época⁵. Ahora bien, este dispositivo escénico favorecía la experiencia multisensorial e intermedial, a la par que autorizaba un profuso juego de referencias metadiscursivas encarnadas por alegorías. Así, el espectáculo que le ofrecía Leopoldo a la Emperadora en la galería era el de una doble querella : en la primera, Vista y Oído se oponían para determinar cuál de los dos sentidos era el más importante, y en la segunda, que derivaba lógicamente de la primera, Pintura, Poesía y Música discutían en nombre de su supuesta superioridad. La querella se resolvía a favor de otro arte, la Danza, presentada por el libreto como la coronación y reunión de las tres primeras por dirigirse tanto a la vista, sentido privilegiado por la pintura, como al oído, privilegiado por la música.

BAILETE

Dejad las contiendas, unid los empeños, que Vista y Oído hacéis del festejo	135
pues ya se han conocido ambos afectos, y por que se logre la paz que pretendo iguale la vitoria el hacer duelo de competencia, que es amor sin celos;	140
y yo que soy el bailete y todo me danzo, me bailo, salto, brinco	145
y zapateo uniros así quiero: oídmme que en el aire os daré el medio, si a las reglas ajustados de la música y sus ecos,	150
de los pies los movimientos se vieren haciendo, Vista y Oído lograrán a un tiempo ver entre los míos	155
rendir sus obsequios ⁶ .	

Esta idea de la danza como práctica superior y englobadora, en un momento en que apenas se la empieza a contemplar como un arte (entiéndase como un arte liberal y ya

⁴ Dejo para otro lugar el análisis del contexto de producción de este bailete.

⁵ El Emperador la heredó de su tío el archiduque Leopoldo-Guillermo (1614-1662), gran coleccionista que había reunido la mayor parte de su colección mientras era gobernador de los Flandes españoles. En 1650, contaba con más de 1500 piezas. Véase Prohaska, 2006, pp. 9 ss.

⁶ *Festejo músico*, f. V-Vv.

no un arte mecánico), no deja de ser muy sorprendente a esas alturas. Las páginas que siguen van dedicadas a la contextualización de este discurso.

JERARQUÍA DE LOS SENTIDOS Y *PARAGONE*
ENTRE LAS ARTES EN EL TEATRO Y LA ÓPERA

La cuestión de la jerarquía de los sentidos es una cuestión muy trillada por la psicología clásica, que encuentra distintas soluciones en los grandes sistemas filosóficos. Radicalizada por el neoplatonismo de Ficino, la jerarquía transmitida por el *De anima* (III, 8) y que distingue unos sentidos inferiores (tacto, gusto, olfato) y sentidos superiores (vista y oído) es la más común en la edad premoderna⁷. El teatro áureo se hace el eco de esta concepción con mucha frecuencia, lo que se puede explicar de dos maneras⁸: primero, por el peso ideológico del concilio de Trento, que apostó por los sentidos para defender al catolicismo; segundo, porque el teatro áureo es un teatro no aristotélico, que nace de la práctica escénica, de modo que no se construye sobre la base de un rechazo al espectáculo (*opsis*), todo lo contrario. Antes de ser fábula, es decir, acción o enredo, es este un teatro vivo y sensible, encarnado por el cuerpo de los actores.

En el teatro, la cuestión de la jerarquía de los sentidos reviste a menudo la forma de la alegoría. En tal caso, es frecuente que la cuestión tenga una traducción metateatral, alimentándose así la interrogación sobre la forma sensible del teatro, en particular en géneros que solicitan especialmente los sentidos, como el auto sacramental o el espectáculo de corte. Aunque no sea tan común, este cuestionamiento sobre los sentidos puede desdoblarse en un cuestionamiento sobre las artes. El *topos* de la jerarquía de los sentidos se asocia entonces a otro *topos*, el del *paragone*, que vertebra la reflexión humanista sobre las artes desde el siglo xv.

Así, en la loa a *Andrómeda y Perseo* de Calderón, comedia representada en 1653, a petición de la infanta María Teresa para celebrar la salud recobrada de la joven reina Mariana, que casi perdió la vida por sarampión. La loa no se publicó en la época con el texto de la comedia, pero se conoce gracias a una relación de fiesta manuscrita dirigida por la reina Mariana al emperador de Austria, su padre⁹. Empezaba con la aparición de la alegoría de la Música que invita a la Pintura y la Poesía a reunirse con ella. Representadas bajo los rasgos de unas ninfas, las tres figuras dialogan cantando y van definiendo su papel en el espectáculo. Finalmente, se toman de la mano para significar su alianza y decretan el comienzo de la loa propiamente dicha :

⁷ Véase Ficino, *Comentario a «El banquete» de Platón*, V, 2, pp. 86-92. Esta jerarquía heredada, de *Timeo* (47bc), fue retomada con importantes matices por Aristóteles en *Metafísica* (I, 1) y *De anima* (III, 8). Para el análisis aristotélico de la cuestión, véase Brunschwig, 1991, Romeyer-Dherbey, 1991 y Murgier, 2013.

⁸ Véanse Amadei-Pulice, 1990 y Lobato, 2002.

⁹ Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*. Conservada en la Houghton Library de Harvard (Ms Typ 258), la relación de fiesta reproduce el texto completo de la obra, así como partituras musicales y un juego de 11 dibujos de Baccio del Bianco.

MÚSICA

Pues con esa prevención
dadas las manos las tres
demos principio a la loa
diciendo una y otra vez:

LAS TRES

Vive tú, vivirá todo...¹⁰

La relación de fiesta da cuenta de esta unión consustancial de las artes en el umbral de la comedia de esta manera:

En tanto que las tres hasta aquí introducidas, igualmente diestras y suaves representaban, cantando este razonamiento, introducción o dedicatoria de la fiesta, las nubes de los lados se fueron acercando a la de en medio y uniéndose con ella, compusieron de los tres pedazos un cuerpo tan primoroso, que estando cada uno de por sí perfectamente acabado pareció que solo se habían fabricado para verse juntos¹¹.

La presencia del *paragone* en la loa se explica en parte por la influencia italiana, muy tangible en el conjunto de la comedia, cuya escenografía se había encargado al florentino Baccio del Bancio presente en la corte de Felipe IV desde 1651. Margaret Greer ya señaló el parentesco entre el caso calderoniano y otro italiano, anterior: el prólogo del cardenal Giulio Rospiglioso a la ópera *Il Palazzo incantato* (1642)¹². Pero este no es el único precedente: prólogos de este tipo abundan en la tradición italiana, y más especialmente en los años 1650-1660, en particular en el ámbito veneciano, que tantas conexiones mantiene con la producción espectacular vienesa. Así, en *Il Ciro* (1654) de Giulio Cesare Sorentino, en *Antigona delusa da Alceste* de Aurelio Aureli (1660) y *Cleopatra* de Giacomo dall'Angelo (1661-1662)¹³. Solo que estos prólogos no son del todo idénticos al bailete: en lugar de escenificar una querrela entre las artes, alegorizan la fábrica de la ópera, mostrando la colaboración de cada arte movilizado a la constitución del espectáculo. Por lo demás, no integran nunca a la danza como protagonista alegórico.

LA DANZA Y LOS TRABAJOS DEL HUMANISMO TARDÍO
SOBRE LA MÚSICA

Semejantes prólogos reactivan las ideas desarrolladas al final del siglo XVI por los teóricos italianos del *dramma per música*, quienes abogaban a favor de la fusión entre poesía y música para intensificar la eficacia emocional de la tragedia¹⁴. Ahora bien, la reflexión sobre danza llevada a cabo por el humanismo tardío sigue un curso paralelo ya que, tanto en un caso como en otro, es el modelo del espectáculo griego el que inspira

¹⁰ Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, f. 6.

¹¹ Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, f. 6-6v.

¹² Véase Greer, 1991, p. 57.

¹³ El primero tiene como personajes Poesía, Música, Paz, Furia tácita y Alegría; el segundo, Curiosidad, Poesía, Música, Arquitectura y Pintura; y el tercero Música, Pintura, Invención, Poesía y Fortuna.

¹⁴ Véanse, entre otros, Hanning, 1980 y Pirrotta, 1987.

las experimentaciones de esas academias. En Francia, la de Jean-Antoine de Baïf, una de las más ambiciosas en su afán de reconstituir la música antigua y muy famosa por su teoría de la poesía y la música «mesurada», también se interesa por la danza¹⁵. Prueba de ello la carta que Baïf le dirige a Charles IX, en 1571:

Après je vous disais comment je renouvelle
 Non seulement des vieux la gentillesse belle
 Aux chansons et aux vers, mais que je remettais
 En usage leur danse et comme j'en étais
 Encores en propos vous contant l'entreprise
 D'un ballet que dressions, dont la demarche est mise
 Selon que va marchant pas à pas la chanson
 Et le parler suivi d'une propre façon¹⁶.

Frances Yates, primera editora de este texto, ya mostró la importancia de los trabajos de Baïf en el advenimiento del *Ballet comique de la reina* (1581), el primer *ballet francés*. De hecho, en el prólogo a este *ballet*, Beaujoyeux, su autor, mientras explica su deseo de «animar y dar voz al ballet» y «hacer cantar y resonar la comedia» en este experimento, celebra el haber conseguido satisfacer los sentidos más nobles (vista u oído) gracias a la asociación del teatro con la danza (y, por tanto, con la música):

Car quant au Ballet, encore que ce soit une invention moderne, ou pour le moins, répétée si loin de l'antiquité, que l'on la puisse nommer telle —n'étant à la vérité que des mélanges géométriques de plusieurs personnes dansant ensemble sous une diverse harmonie de plusieurs instruments— je vous confesse que simplement représenté par l'impression, cela eût eu beaucoup de nouveauté, et peu de beauté, de réciter une simple Comédie. Aussi cela n'eût pas été ni bien excellent, ni digne d'une si grande reine, qui voulait faire quelque chose de bien magnifique et triomphant. Sur ce je me suis avisé qu'il ne serait point indécent de mêler l'un et l'autre ensemblement, et diversifier la musique de poésie, et entrelacer la poésie de musique, et le plus souvent les confondre toutes deux ensemble : ainsi que l'antiquité ne récitait point ses vers sans musique, et Orphée ne sonnait jamais sans vers. J'ai toutefois donné le premier titre et honneur à la danse, et le second à la substance, que j'ai inscrite Comique, plus pour la belle, tranquille, et heureuse conclusion où elle se termine, que pour la qualité des personnages, qui sont presque tous Dieux et Déesses, ou autres personnes héroïques. Ainsi, j'ai animé et fait parler le Ballet, et chanter et résonner la Comédie; et y ajoutant plusieurs rares et riches représentations et ornements, je puis dire avoir contenté en un corps bien proportionné, l'œil, l'oreille, et l'entendement. Vous priant que la nouveauté, ou intitulation ne vous en fasse mal juger: car étant l'invention principalement composée de ces deux parties, je ne pouvais tout attribuer au Ballet, sans faire tort à la Comédie, distinctement représentée par ses scènes et actes, ni à la Comédie sans préjudicier au Ballet, qui honore, égaye et remplit d'harmonieux récits le beau sens de la Comédie. Ce que m'étant bien avisé vous avoir dû abondamment instruire de mon intention, je vous prie aussi ne vous effaroucher de ce nom, et prendre le tout en aussi bonne part, comme j'ai désiré vous satisfaire pour mon regard¹⁷.

¹⁵ Véase Yates, 1996, pp. 47-99.

¹⁶ Citado por Yates, 1996, p. 80.

¹⁷ Beaujoyeux, «Avis au lecteur». Cito por la edición de Laura Naudeix en la página <http://idt.humanum.fr/notice.php?id=39>. El lector encontrará una versión facsímil del mismo texto en la edición crítica de Margaret Mac Gowan (1982): Beaujoyeux, *Balet comique*.

El análisis sensible de este nuevo tipo de espectáculo desemboca en una promoción inusitada de la danza. Hay algo novedoso, militante casi, en el gesto de Beaujoyeux que afirma haber dado «el primer rango y los primeros honores» a la danza, a expensas del teatro, una afirmación rompedora en un momento en el que el estatuto de la danza en el sistema de las disciplinas y de las artes aún no goza de un asidero estable. La cuestión se volverá en plantear, en años más cercanos a nuestro bailete, en la década de los 1660.

LA DANZA Y LOS SENTIDOS EN EL DISCURSO TEÓRICO ESPAÑOL:
DEL PADRE MARIANA AL PINCIANO

En España, en la misma época, no existen parecidos experimentos teóricos ni prácticos. Existe, en cambio, una reflexión sobre danza que pone especial énfasis en la cuestión sensible. Me centraré aquí en dos ejemplos teóricos.

El primero es el capítulo que el padre jesuita Mariana le dedica a la zarabanda en el tratado sobre los espectáculos contenido en el *De rege et regis institutione* cuya primera versión, en latín, es de 1599, y la segunda, en español, de 1609. La condena de Mariana tiene como objeto específico los bailes lascivos y, el que lo es por antonomasia, a saber, la zarabanda. La danza es, para él, la acentuación de lo que había de más pernicioso en el espectáculo teatral ya que excita los sentidos¹⁸, y en primer lugar, la vista, corrompiendo de esta manera el alma humana al que incita al pecado. A la falaz seducción que ejerce la danza sobre la vista y el oído, se añade la del tacto, el caso extremo de la zarabanda suponiendo una escandalosa promiscuidad de los cuerpos, que Mariana compara con el acto sexual. Pernicioso de por sí, ese contacto lo es más aún, ya que se la danza en cuanto espectáculo se ofrece a la vista del espectador:

Pero de las comedias en general harto se ha dicho hasta aquí, y adelante se dirá mucho más, por ahora solo quiero decir que entre las otras invenciones ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámánle comúnmente zarabanda [...]. ¿Qué dirán cuando sepan como van cundiendo los males y creciendo la fama que en España, donde está el imperio, el albergó de la religión y de la justicia, se representan, no solo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabras a propósito, los actos más torpes y sucios que pasan y hacen en los burdeles, representando abrazos y besos y todo lo demás con boca, y brazos, lomos y con todo el cuerpo, que solo el referirlo causa vergüenza?¹⁹

El segundo ejemplo está sacado de la *Philosophía antigua poética* (1596) de López Pinciano; en la epístola del tratado sobre el ditirambo se centra largamente en la danza. El punto de partida del Pinciano también es la zarabanda, central en el discurso español sobre la danza desde finales del XVI hasta el principio de la década de los 1620. López Pinciano inscribe su análisis de la danza en la perspectiva neo-aristotélica que es la suya en el tratado y define por tanto la danza como arte mimética, al igual que el poema épico, la tragedia, la comedia, el ditirambo, la aulética y la citarística:

¹⁸ La crítica de los espectáculos por Mariana deriva de una reflexión sobre el pernicioso deleite de los sentidos iniciada desde el capítulo IV del *Tratado contra los juegos públicos*: «Del deleite de los sentidos».

¹⁹ Mariana, *Tratado contra los juegos públicos*, p. 433.

Como la poesía es imitación en lenguaje, el tripudio es imitación en danza. Y así dice Aristóteles en sus *Poéticos*: «los tripudiantes o danzantes no hacen otra cosa que imitar en la variedad del movimiento concertado, en las acciones perturbantes y costumbres de los hombres»²⁰.

Pero para Aristóteles, la danza imita mediante el ritmo, modalidad que le es propia, ya que el ritmo es su única herramienta. Añade dos precisiones importantes: por un lado, la danza imita sin música, y por otra, el ritmo, a través del cual la danza imita, es un «ritmo figurante»²¹. Esta noción compleja queda dilucidada por los comentarios italianos del siglo XVI. Así, Vettori explica que esta noción de ritmo no remite a la música, sino al movimiento de los bailarines. Por «ritmo figurante», hay que entender, pues, que los movimientos de los bailarines llevan a cabo una representación figurada²².

Las dificultades interpretativas derivadas de esta noción acarrearán cierta oscilación en el discurso del Pinciano: primero, deja de lado la dimensión figural del ritmo, que se convierte, bajo su pluma, en «movimiento concertado», segundo, acentúa la subordinación de la danza a la música, tesis nunca formulada por Aristóteles:

Debajo de la música se comprende también el tripudio y la danza, así lo quieren algunos autores. Fadrique lo confirmó diciendo, y con razón: «que este movimiento numeroso está subordinado a la música por dos vías: la una, porque el danzar sin son es lo que dice el refrán, “danzar sin son que es un disparate”; la otra, porque el tripudio es como sombra del cuerpo de la música, cuyos afectos y movimientos sigue continuo»²³.

Pero finalmente, a la hora de esbozar la genealogía de la danza, defiende una concepción rítmica de la danza independiente de la música, sobre la base de la precedencia histórica de la primera con respecto a la segunda. La danza existía antes de la música y era movimiento corpóreo:

Entre las partes de la ditirámica, digo lírica, es el tripudio de que agora es nuestra plática, el cual no es otra cosa que un movimiento del cuerpo numeroso y compuesto con que alguna persona imita a otra. Por qué se diga movimiento no hay dificultad, y numeroso se dice porque está obligado a cierto número de movimientos, cada uno según es, y compuesto, porque deben tener orden en ellos, así como en los quietes o descansos. En este ejercicio se ejercitaron principalmente las gentes luego que el mundo tuvo principio y esto fue por se hacer más diestras para la caza de la cual vivían. Al ejercicio primero de los pies se fue ayuntando el de las manos también, y se comenzaron a ejercitar en unos y otros ejercicios varios. Este tripudio se dice haber sido el más antiguo. Yo no me atreveré a tanto, mas osaré decir que es más antiguo que la música, por la necesidad mayor que ab initio hubo del movimiento corporal, por quien es también más útil que no el otro ejercicio, digo la música, porque, dejado aparte que el hombre en él es más hombre y tiene más acción, es también útil a la conservación suya por el movimiento saludable que usa²⁴.

²⁰ López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, p. 432.

²¹ Aristóteles, *Poética* 47a26, p. 32.

²² Vettori, *Commentarii*, pp. 7-8.

²³ López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, p. 425.

²⁴ López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, pp. 430-431.

Al anclar la danza en el movimiento del cuerpo, el Pinciano vuelve a un análisis fisiológico y ético de la misma que pone los sentidos y las emociones en el primer plano. En una línea más platónica que aristotélica, Pinciano subraya la eficacia emocional de la danza. Para el médico vallisoletano, esta eficacia deriva directamente de la naturaleza sensible del espectáculo de danza ya que son los movimientos del cuerpo danzante y la música los que perturban bailarín y espectador:

El Pinciano dijo: en sabiendo yo cómo perturba el tripudio, me parece que habré entendido esta cosa mejor. Fadrique respondió sonriendo: Yo he leído que perturba no solo al dueño, mas a las personas vecinas, y que un tripudiente o danzante salió al teatro romano por mandado del César, y, después de haber danzado y saltado lo bastante, le mandaron salir del tablado. Él estaba tan alienado que, no queriendo voluntario, salió forzado, y, por el camino que iba a su asiento, iba tripudiando y dando muy buenos golpes con pies y manos a los circunstantes, y, aun puesto en su propio lugar, no se podía contener, que a los que junto eran sentados no alcanzase daño del tripudio y aun del manudio. Ugo se rió mucho y dijo: eso es tomar la cosa muy literalmente y, tomándola más hondamente, en la verdad el tripudio perturba mucho al tripudiente y circunstante. Muévense, digo, los espíritus del cerebro a este y a aquel, y se mueve y enciende juntamente la imaginación²⁵.

En el telón de fondo de su análisis está el esquema tradicional de la psicología y la medicina antiguas: la excitación sensible produce un movimiento psíquico (los espíritus del cerebro se ponen en movimiento) y perturba la imaginación. López Pinciano afirma incluso que el efecto de la danza es más intenso que el de la música ya que acumula el efecto perturbador de la música, de la poesía y el suyo propio.

No hacen al caso a nuestro intento, el cual ha sido, en consecuencia de la dithirámica, decir que la música y tripudio perturban con su imitación también, como el lenguaje, y que esta especie de poema es más perturbadora que ninguna, porque tiene juntamente los tres géneros de perturbación, así que pelea con arma tres doblada²⁶.

Resulta interesante situar este análisis en la lógica de conjunto de la *Philosophía antigua poética* para comparar el discurso de López Pinciano sobre danza con el que le dedica a otra forma espectacular: el teatro. Para el Pinciano, en buena lógica aristotélica, el efecto del teatro (bien sea trágico o cómico) depende de la comprensión intelectual de la intriga. El efecto de la danza, en cambio, deriva por completo de la información recibida de los sentidos. Cuando para Beaujoyeux la dimensión figural de la danza era el soporte de una significación simbólica, el análisis del Pinciano enfatiza al contrario la inmediatez sensible de la danza, una inmediatez que, por lo demás, no se dirige al único sentido de la vista. Paradójicamente, pues, terminan coincidiendo Mariana y el Pinciano en su análisis de la danza como espectáculo sensible.

²⁵ López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, pp. 428-429.

²⁶ López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, p. 434.

DEL ANÁLISIS ESTÉTICO AL SISTEMA DE LAS BELLAS ARTES:
LA PROMOCIÓN DE LA DANZA EN LOS AÑOS 1660

Esta contextualización teórica permite entender mejor lo que hay de sorprendente en el bailete representado en la galería de pinturas del Emperador años más tarde. Lo sorprendente no es que se describa la danza como un arte con especial eficacia sensorial, ya que esta tesis, arraigada en la medicina y la psicología antiguas, es constante entre los defensores de este arte. Lo sorprendente, en el bailete vienés, es el cambio de estatuto que implica, para la danza, definirla como la coronación del sistema de las artes. De esta manera, la danza termina ocupando una posición de superioridad en un sistema del que hasta entonces no participaba sino de manera secundaria (como un arte ancilar, subordinado a la música) cuando no se contemplaba como un arte mecánico²⁷. Así, si bien la loa de *Andrómeda y Perseo* termina con un sarao, la danza nunca se integra en cuanto entidad alegórica a la querella escenificada en esta pieza breve. De la misma manera, aunque la danza era parte íntegra de las óperas italianas cuyos prólogos pueden haber servido de modelo a esta misma loa, nunca es elevada al rango de protagonista de los *paragoni* alegóricos, a diferencia de la música, la poesía o la pintura. Dada esta larga tradición, ¿cómo explicar entonces que, en la metaficción del bailete vienés, la danza aparezca y, además, en una situación triunfante, en la que supera la oposición entre pintura, música y poesía por reunir el conjunto de sus respectivas cualidades?

Se pueden formular varias hipótesis. Las fastuosas fiestas celebradas en Viena entre 1666 y 1668 con motivo del enlace matrimonial de Leopoldo y Margarita Teresa son una respuesta a las organizadas por Luis XIV entre 1660 y 1664²⁸ para celebrar sus nupcias con la infanta María Teresa, unas fiestas de una magnificencia absolutamente inédita. Hay que pensar que Austria y Francia eran dos potencias rivales y que Leopoldo había vivido como un fracaso el matrimonio del monarca francés con María Teresa, con la que él deseaba casarse. En este contexto y en vista a la llegada de la infanta Margarita a Viena, Leopoldo gastó una fortuna para rivalizar con Luis XIV en un terreno en el que era imparable, el de los fastos: así el Emperador hizo construir el gran teatro de la Cortina (que no estará listo a tiempo), encargó un ballet ecuestre (*La Contessa dell'Arise e dell'Aqua* representado en el patio del palacio imperial), un drama pastoril, la ópera *Il pomo d'oro*, fuegos artificiales e hizo representar una fiesta de Calderón titulada *Amado y aborrecido*²⁹. El conjunto de estos festejos recibió una amplia difusión en relaciones de fiestas plurilingües.

Ahora bien, la danza cortesana está en el centro de la política festiva de las dos primeras décadas del reinado de Luis XIV. Es más: la danza es el arte con el que Luis, bailarín emérito, se identificaba³⁰. El interés activo del monarca por el arte de la danza tuvo efectos importantes en la evolución de su estatuto en el sistema de las artes, ya que en 1661, se creó una Academia real, cuyos textos fundadores afirmaban la

²⁷ Véase Kintzler, 2006 y 2010.

²⁸ Véanse Moine, 1984 y Sorkine, 1993.

²⁹ Véanse Shapiro, 1989, Duindan, 2009, Martínez i Alberó, 2016.

³⁰ Véase Christout, 2005.

independencia de la danza con respecto a la música³¹. Durante este período especialmente fausto, no era infrecuente que el *ballet* fuera el soporte de una reflexión alegórica sobre las artes: en 1663 se representó un *ballet des arts* de Lully y Bensérade en el Palacio real y, en 1666, en Saint-Germain-en-Laye, un *ballet des muses* de los mismos³².

En este contexto, no parece nada improbable que la importancia que tuvo la danza en los festejos vieneses de 1666-1668 tuviera que ver con la preeminencia de este arte en la Francia de la misma década. Habida cuenta de la relación de emulación que caracteriza la política espectacular de los dos monarcas, así como de la eficacia de la difusión internacional de noticias sobre espectáculos, es plausible que los debates franceses sobre danza influenciaran el metadiscurso del bailete representado en la galería de pinturas al final. Y, de hecho, también es de notar que es en una galería de pinturas, la del Louvre, que se había representado el primer espectáculo en honor a la infanta María Teresa, el 8 de noviembre de 1660³³: *Xerxés*, una ópera de Cavalli, con entradas de *ballet* de Lully.

A esa coyuntura, hay que añadir el interés particular de Leopoldo I por la danza y la música, un interés que se concretó en una serie de bailes representados, justamente, en esta misma galería de pinturas. Efectivamente, el bailete de 1667 resulta ser el primero de una serie de tres bailes montados en el mismo espacio y en circunstancias similares³⁴. Para cada una de sus esposas (Leopoldo se casó tres veces en un lapso de 11 años), el Emperador organizó un espectáculo bailado en este espacio. Al bailete de 1667, le sucedieron otros dos: uno en 1674, dedicado a Claudia Felicidad de Austria, *Le staggioni ossequiose*³⁵, y otro, en 1677, *La fortuna delle corti*³⁶, en honor a su tercera y última esposa, Leonor de Neoburgo. Ambos bailes aprovechan el dispositivo de la galería y tienen un fuerte contenido autorreferencial: el primero fue pensado para representarse ante los cuadros del ciclo de las estaciones de Brugel el Viejo, que formaba parte de la colección del Emperador. En cuanto al segundo, tiene como principal protagonista a la Pintura y termina con un baile de pintores.

Al exhibir su galería de pinturas, una de las más prestigiosas de la época³⁷ y dado su gusto por la música (Leopoldo, melómano, componía música) y también por la danza,

³¹ Véase *l'Établissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris avec un discours académique pour prouver que la Danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instruments de Musique et qu'elle est en tout absolument indépendante du Violon*.

³² Véase Hourcade, 2002.

³³ *Xerxés opéra italien orné d'entrées de ballet représenté dans la grande galerie des peintures du Louvre devant le roi après son mariage avec Marie Thérèse d'Autriche infante d'Espagne*. Véase Christout, pp. 100-101.

³⁴ Agradezco a Andrea Sommer Mathis por haberme dado a conocer la existencia de los bailes de 1674 y 1677.

³⁵ *Le staggioni ossequiose, introductione d'un balletto fatto inanti alle Augustissime Maesta Cesaree in una delle otto sale della galleria delle pitture di S. M. C.*

³⁶ *Introductione d'un balletto, fatto inanti alle augustissime maesta imperiali. In una delle otto sale della galleria di pitture di S. M. C., La fortuna delle corti*.

³⁷ El Emperador la heredó de su tío el archiduque Leopoldo-Guillermo (1614-1662), gran coleccionista que había reunido la mayor parte de su colección mientras era gobernador de los Flandes españoles. En 1650, contaba con más de 1500 piezas. Véase Prohaska, 2006, pp. 9 ss.

tan apreciada por su rival Luis, el Emperador pretendía componerse una imagen de patrón de las artes.

Más allá de esta función promocional y política, la asociación de la danza con la pintura en este dispositivo espectacular resulta muy interesante en el momento histórico en que interviene. Mediante la multiplicación de formas artísticas y el sistema de resonancia que establece entre ellas, la galería de pinturas propone una experiencia espectacular a la vez cercana y radicalmente distinta de la ópera: no hay más marco escénico y el centro del espectáculo desborda los límites de la música y la poesía para desplazarse hacia otras artes: danza y pintura. Por lo demás, sin romper el vínculo entre danza y música, este dispositivo inscribe la danza en otro sistema de correspondencia intermedial, que asocia entre sí dos tipos de imágenes: las figuras en movimiento de la danza y las imágenes fijas de los cuadros. De esta manera, pasa al primer plano la dimensión figural de la danza, relativamente ignorada por la tratadística de los siglos XVI y XVII, más atenta a las relaciones entre danza y música. Ahora bien, la analogía entre danza y pintura será justamente el modo de promoción retenido por los teóricos de la danza en el XVIII, empezando por Noverre, el más famoso de ellos:

La poésie, la peinture et la danse ne sont, Monsieur, ou ne doivent être qu'une copie fidèle de la belle nature: c'est par la vérité de cette imitation que les ouvrages des Racine, des Raphaël ont passé à la postérité, après avoir obtenu (ce qui est plus rare encore) les suffrages mêmes de leur siècle. Que ne pouvons-nous joindre aux noms de ces grands hommes ceux des maîtres de ballets, les plus célèbres dans leur temps! Mais à peine les connaît-on: ce n'est pas néanmoins la faute de l'art. Un ballet est un tableau, la scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur physionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble et la vivacité des scènes, le choix de la musique, la décoration et le costume en font le coloris, enfin le compositeur est le peintre³⁸.

Desde el punto de vista de la definición del estatuto estético de la danza, los años 1660 son unos años de transición que ven el final del proceso de experimentación lanzado por el humanismo tardío sobre música y danza antiguas y, también, su superación. Los intercambios y las tensiones entre las distintas cortes europeas que instrumentalizan los espectáculos con fines políticos contribuyen activamente al desarrollo práctico y teórico del nuevo sistema estético que empieza a definirse durante estos años. En un primer momento, desde finales del quinientos en adelante, y aunque contribuya a alimentar su estatuto ancilar, la integración de la danza a formas espectaculares cada vez más complejas, hace que vaya negociando su estatuto de arte, en un mismo nivel que el teatro o la música. En un segundo momento, a partir de la década de los 1660, una vez elevada la danza al rango de arte liberal, la cuestión de su estatuto se plantea de otra manera y con respecto a las otras artes, sea en términos de autonomía (la Academia francesa la declara independiente de la música), sea en términos de analogía (entre danza y pintura, por ejemplo). El bailete vienés de 1667, culminación de las investigaciones de los italianos sobre música, pero también receptáculo de los debates franceses de los años 1660 sobre danza se sitúa en esta encrucijada: promueve a la danza mostrando que reúne las cualidades sensibles de las otras artes, y de esta misma

³⁸ Noverre, *Lettres sur la danse*, I, p. 49.

manera, la integra plenamente al naciente sistema de las bellas artes, sugiriendo incluso su superioridad.

Referencias bibliográficas

- AMADEI-PULICE, María Alice, *Calderón y el barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam/Philadelphia, Johns Benjamin Publishing Company, 1990.
- ARISTOTE, *De l'âme*, texte établi par Antonio Jannone, traduit et annoté par Edmond Barbotin, Paris, Les Belles Lettres, 2009 (1^a ed. 1966).
- ARISTOTE, *Métaphysique*, texte traduit et annoté par Jules Tricot, Paris, Vrin, 2000 (1^a ed. 1991).
- ARISTOTE, *Poétique*, traduction et annotation de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- BEAUJOYEULX, Balthazar de, «Avis au lecteur», *Ballet comique de la Reine*, ed. Laura Naudeix, <http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=39>
- BEAUJOYEULX, Balthazar de, *Balet comique*, a facsimile with an introduction by Margaret M. Mc Gowan, New York, Binghamton (Medieval and Renaissance Texts and Studies, Center for Medieval and Early Renaissance Studies), 1982.
- BRUNSCHWIG, Jacques, «Les multiples chemins aristotéliens de la sensation commune», *Revue de Métaphysique et de Morale*, 96, 1991, pp. 455-474.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo: fábula representada en el Coliseo del Real Palacio de Buen Retiro a obediencia de la Serenísima Señora Doña María Teresa de Austria Infanta de Castilla en festivo parabién que felices años goce la siempre augusta Majestad de la Reina Nuestra señora Doña Mariana de Austria*, 1653, Harvard, Houghton Library (Ms Typ 258).
- CHRISTOUT, Marie-France, *Le Ballet de cour sous Louis XIV, 1643-1672*, Paris, Centre National de la Danse et Éditions Picard, 2005 (1^a ed. 1967).
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores españoles, 1911.
- DRAGHI, Antonio, *Le staggioni ossequiose, Introduttione d'un balletto fatto inanti alle augustissime maesta imperiali in una delle otto sale della galleriadi pitture di SMC*, Vienne, Matteo Cosmerovio, 1674.
- DRAGHI, Antonio, *La Fortuna delle corti, Introduttione d'un balletto balletto fatto inanti alle augustissime maesta imperiali in una delle otto sale della galleriadi pitture di SMC*, Vienne, Matteo Cosmerovio, 1677.
- DUINDAM, Jeroen, *Viena y Versailles. Las cortes de los rivales dinásticos europeos entre 1550 y 1780*, Madrid, Antonio Machado, 2009.
- Establissement de l'Académie Royale de Danse en la ville de Paris avec un discours académique pour prouver que la Danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instruments de Musique et qu'elle est en tout absolument indépendante du Violon*, Paris, Pierre Le Petit, 1663.
- Festejo músico para el día en que la Majestad Cesárea de la augustísima señora la Emperatriz Margarita honra la galería de las pinturas deste imperial palacio a cuya vista la convida la Cesárea Majestad del augustísimo señor el Emperador Leopoldo por medio de la siguiente competencia de los dos más nobles sentidos cuya corona es un bailete*, Viena, Matheo Cosmerovio, impresor de corte, 1667 (Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze, 1029.2).
- FICIN, Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour*, ed. y trad. de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- GREER, Margaret Rich, *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

- HANNING, Barbara, *Of Poetry and Music's Power: humanism and the creation of Opera*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.
- HOUSCADE, Philippe, *Mascarades et ballets au Grand Siècle, 1643-1715*, Paris, Desjonquères/Centre National de la Danse, 2002.
- KINTZLER, Catherine, *Approche philosophique du geste dansé*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- KINTZLER, Catherine, «La danse, art du corps engagé et la question de l'autonomie», en *Philosophie de la danse*, eds. Julia Beauquel y Roger Pouivet, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 127-142.
- LOBATO, María Luisa, «El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón», en *Calderón 2000*, ed. Ignacio Arellano, vol. 1, Kassel, Reichenberger, pp. 601-618.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética* [1596], ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- MARIANA, Juan de, *Tratado contra los juegos públicos* [1609], en *Obras del P. Juan de Mariana*, t. 2, Madrid, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), 1854, pp. 413-462.
- MARTÍNEZ I ALBERO, Miquel, «La imagen de la monarquía: moda, espectáculos y política. María Teresa y Margarita Teresa de Austria en busca de un Nuevo Olimpo», *Anales de Historia del Arte*, 26, 2016, pp. 103-139.
- MOINE, Marie-Christine, *Les fêtes à la cour du Roi Soleil: 1653-1715*, Paris, Fernand Lanore/François Sorlot, 1984.
- MURGIER, Charlotte, «Comment hiérarchiser les sens? Perspectives aristotéliennes», en *Le débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, ed. Géraldine Puccini, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux (Eidolon, 109), 2013, pp. 59-72.
- NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur la danse*, Paris, Éd. du Sandre, 2006.
- PIRROTTA, Nino, «Temperamenti e tendenze nella camerata Fiorentina», en *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 173-196.
- PLATON, *Timée*, eds. Paul Vicaire y Jean Laborderie, Paris, Les Belles Lettres, 2008 (1ª ed. 1925).
- PROHASKA, Wolfgang, *Le Kunsthistorisches Museum de Vienne: la collection de peintures*, vol. 2, Londres/Munich, Scala Publishers/Verlag C.H. Beck, 2006 (1ª ed. 1984).
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Relaciones teatrales españolas y austriacas durante el reinado de Leopoldo I y Margarita de Austria (1663-1673)», en *Barroco español y austriaco: Fiesta y teatro en la Corte de los Habsburgo y los Austrias*, ed. José María Diez Borque, Madrid, Gráfica 82, 1994, pp. 59-66.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Una fiesta teatral española en la Corte de Viena (1667)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, eds. Agustín de la Granja, Heraclia Castellón Alcalá y Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 1995, pp. 193-232.
- ROMEYER-DHERBEY, Gilbert, «Voir et toucher. Le problème de la prééminence d'un sens chez Aristote», *Revue de Métaphysique et de Morale*, 96, 1991, pp. 437-454.
- SHAPIRO, Sheldon, *The relations between Louis XIV and Leopold of Austria from Treaty of Nymegen to the Truce of Ratisbon*, Ann Arbor, University Microfilms, 1989.
- SOMMER-MATHIS, Andrea, «Spanische Festkultur am Wiener Kaiserhof. Ein Beitrag zum europäischen Kulturtransfer im 17. Jahrhundert», *Frühneuzeit-Info*, 11, 2001, pp. 7-15.
- SOMMER-MATHIS, Andrea, «Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. Und seiner ersten Fray Margarita Teresa (1666-1673)», en *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, ed. Fernando Checa Cremades, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 231-256.

- SOMMER-MATHIS, Andrea, «Calderón y el teatro imperial de Viena», en *La dinastía de los Austrias. Las relaciones entre la Monarquía católica y el Imperio*, vol. 3, eds. José Martínez Millán y Rubén González Cuerva, Madrid, Polifemo, 2011, pp. 1965-1989.
- SORKINE, Florence, *Propagande et mécénat royal: les fêtes louis-quatorziennes à Versailles et leurs représentations. 1661-1682*, thèse de doctorat inédite, Université Paris 3-Sorbonne nouvelle, 1993.
- SULLIVAN, Henry, *Calderón in the German lands and the Low Countries*, Cambridge University Press, 2009 (1ª ed. 1983).
- VETTORI, Pietro, *Commentarii in librum I De arte poetarum*, Florence, in officina Juntarum, 1560.
- YATES, Frances Amelia, *Les académies en France*, trad. Thierry Chau, Paris, PUF, 1996.

*

Festejo músico para el día en que la Majestad Cesárea de la augustísima señora la Emperatriz Margarita honra la galería de las Pinturas de este imperial palacio, a cuya vista la convida la Cesárea Majestad del augustísimo Señor el Emperador Leopoldo, por medio de la siguiente competencia de los dos más nobles sentidos, cuya corona es un bailete, en Viena de Austria, en la Imprenta de Mateo Cosmerovio, Impresor de Corte, año de 1667.

Interlocutores

El sentido de la Vista

El sentido del Oído

La Poesía

La Música

La Pintura

El Bailete

Coro de los que han de hacer el dicho bailete

Salen el sentido de la Vista y la Pintura

VISTA

Yo que en los sentidos soy,
 por ser la Vista, el primero,
 pues goza el hombre por mí
 cuanto a sus ojos dio el cielo,
 hoy, augusta y gran señora, 5
 a hacerte, obsequiosa, vengo
 demostración reverente
 de estos del arte portentos,
 para que al verte
 los ojos más ciegos 10
 en sola tu beldad miren contentos
 cuanto formó naturaleza bello.

PINTURA

Yo que por ser la Pintura

de los artes logro el cetro
 en fe de dar mis pinceles 15
 otra vida a todo cuerpo,
 entre todas mis grandezas,
 ser hoy la mayor confieso
 que esos tus divinos ojos
 honren con su luz mis lienzos, 20
 para que, al verte
 divertir en ellos,
 mirados a tu luz gocen soberbios
 sobre los suyos de primores nuevos.

VISTA
 Felices rasgos del arte 25
 que al ser de esta luz objetos
 lográis el alma que no
 pudo daros pincel diestro.

PINTURA
 Si a un logro de la Escultura
 alma dio la luz de Delo, 30
 a la Pintura, ¿qué mucho
 que se la dé sol más cierto?

VISTA
 Es verdad, pues a su vista
 con tal viveza los veo,
 que solo el hablar les falta 35
 si callan sombras y lejos.

PINTURA
 No les faltará, a no estar
 absortas de tanto exceso
 de luz y hermosura, pasmo
 mejor, cuanto menos cuerdo. 40
 Y aun las pintadas figuras
 articularan acentos,
 si callar no los hiciera
 la adoración del silencio.

Salen el sentido del Oído y la Poesía

OÍDO
 ¿Cómo está ocioso el Oído 45
 cuando se rinden obsequios
 a tan gran[de] majestad
 siendo yo a su fama centro?
 Si tú, oh Vista, la pretendes
 servir con el noble empleo 50

de la Pintura, que es muda
 poesía en sus efectos,
 yo también, al mismo fin
 quiero dedicarme, siendo 55
 medio la Poesía, que es
 locuaz pintura en sus versos,
 para que al verla
 registrar conceptos
 la Vista y Oído merezcan a un tiempo
 de esta diversión ser los instrumentos. 60

PINTURA
 ¡Oh Poesía!

POESÍA
 ¡Oh Pintura!

LAS DOS
 que, unas en el genio,

PINTURA
 yo con mis pinceles,

POESÍA
 yo de pluma en vuelos,

PINTURA
 con vivos colores, 65

POESÍA
 con gustosos metros,

PINTURA
 cuanto quiero formo,

POESÍA
 digo cuanto entiendo,

LAS DOS
 justo es que tengamos
 un mismo fin, puesto 70
 que a servirla obliga
 beldad que une estremos.

VISTA
 Pues en la ambición que tuve
 de servir sola a mi dueño
 no puedo ya proseguir, 75

seguid, seguid el intento,
que, conformes Poesía y Pintura,
de Vista y Oído serán los aciertos.

Sale la Música

MÚSICA
¿Dónde Poesía, sin mí,
te lleva tan alto empeño, 80
siendo mis números gala
y dulzura de tus versos?
No es razón me dejes
cuando servir puedo
de la augusta deidad a los festejos. 85

POESÍA
Perdona, que fue atención
el no llamarte, creyendo
descansabas del afán
en que tanta acción te ha puesto.

MÚSICA
No se cansa de servir 90
a tan soberanos dueños
quien los respeta y los mira
no cansados de atendernos.

POESÍA
¿A vista de su clemencia
singular, temes...?

MÚSICA
 ¡No temo!, 95
pero sé que siempre enfada
lo repetido, aunque bueno.

POESÍA
Tal suposición no hagas.
Canta, que yo sé que al tiempo
que la música les canse, 100
a un «basta» callarás presto.

MÚSICA
¡Pues vaya de alegría!

POESÍA
¡Pues vaya de conceptos!

MÚSICA
¡Házmelos tú!,

POESÍA
¡Cántalos tú!,

MÚSICA
que yo te los cantaré. 105

POESÍA
que yo los escribiré.

LAS DOS
Con que entrambas podremos,
en una acción, mostrar al dueño nuestro
de nuestra obligación y amor efectos.

VISTA
Oído, con los discursos 110
de esta tu música has hecho
cortar a la empresa el hilo
que comenzó mi deseo.

Tanto así a su Majestad
diviertes de mis intentos, 115
que es fuerza al gusto negarse
que la dieran estos lienzos.

OÍDO
No me opongo yo a su gusto,
pues solamente pretendo
competirte en divertirla 120
rindiéndola noble feudo,
porque entiendo
que no le puede ser pintado objeto
de tanto gusto como voz y versos.

VISTA
Mis fuerzas son desiguales, 125
pues solo en mi ayuda tengo
a la famosa Pintura,
tú a las dos, que hablan por ciento:

la Pintura es arte mudo,
Música y Poesía vemos 130
lo que hablan. ¡Mira tú
si es preciso el vencimiento!

Sale el Bailete

BAILETE

Dejad las contiendas,
 unid los empeños,
 que Vista y Oído 135
 hacéis del festejo
 pues ya se han conocido ambos afectos,
 y por que se logre la paz que pretendo
 iguale la vitoria el hacer duelo
 de competencia, que es amor sin celos; 140
 y yo que soy el bailete
 y todo me danzo,
 me bailo,
 salto,
 brinco 145
 y zapateo
 uniros así quiero:
 oídme que en el aire os daré el medio,
 si a las reglas ajustados
 de la música y sus ecos, 150
 de los pies los movimientos
 se vieren haciendo,
 Vista y Oído
 lograrán a un tiempo
 ver entre los míos 155
 rendir sus obsequios.

VISTA

Del Baile y sus primeros,
 la Vista es dueño.

OÍDO

Sin mí no pueden, no,
 verse perfectos. 160

VISTA

Solo por mí se goza
 el danzar diestro.

OÍDO

La Música da la alma
 al movimiento.

TODOS SEIS

Pues gocen a una 165
 sentidos diversos
 del Ver y el Oír
 los gratos objetos,
 y sea del consorcio
 el siguiente bailete el desempeño. 170

Síguese el Bailete

Fin

*

ARTOIS, Florence d'. «La danza, los cinco sentidos y las artes. Un bailete español en la galería de pinturas de Leopoldo I». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 141-160.

Resumen: Este artículo da a conocer el libreto hasta entonces inédito de un bailete que el Emperador Leopold I mandó representar en su galería de pinturas, en 1667, para festejar la llegada a la corte de su primera esposa, la infanta Margarita. El bailete, alegórico, dramatiza una querrela entre los sentidos de la Vista y del Oído, una querrela que se desdobra en otra, que opone la Pintura, la Poesía y la Música. Esta se resuelve a favor de la Danza, presentada como la coronación de esas distintas modalidades sensoriales y estéticas. El artículo se centra en esta primacía otorgada a la danza en el sistema de las disciplinas, la cual resulta inédita en la época. La explica por la importancia que cobra este arte en la emulación entre la política de las potencias rivales que son la Francia de Luis XIV y el Imperio austriaco de Leopold I, con motivo de sus fastuosas bodas con las infantas españolas.

Palabras clave: Leopoldo I, Infanta Margarita, Boda, Vista, Oído, Pintura, Danza, Querrela, Luis XIV, bailete

Résumé: Cet article présente le livret d'un ballet inédit représenté dans la galerie de peintures de l'Empereur Leopold I à Vienne en l'honneur de sa première épouse, l'infante Marguerite, en 1667. Ce ballet, de nature allégorique, met en scène une querelle entre les sens de la Vue et de l'Ouïe, qui se dédouble en une querelle opposant la Peinture, la Poésie et la Musique. Celle-ci se résout au profit de la Danse, présentée comme le couronnement de ces différentes modalités sensorielles et esthétiques. L'article s'interroge sur cette primauté inédite accordée à la danse dans le système des disciplines. Il l'explique par l'importance que revêt cet art dans l'émulation entre la politique festive des grandes puissances rivales que sont la France de Louis XIV et l'Autriche de Leopold I, à l'occasion de leurs fastueux mariages avec les infantes espagnoles.

Mots clefs: Leopold I, Infante Marguerite, Mariage, Vue, Ouïe, Peinture, Danse, Querelle, Louis XIV, *bailete*

Summary: This paper focuses on the *libretto* of a « bailete » that Emperor Leopold I of Austria had staged in 1667 in his gallery of paintings. The event was in honor of his first wife, the Spanish Infant Margarita, who had just arrived in Vienna. This allegorical « bailete » depicts a twofold quarrel, which first occurs between the senses of Sight and Hearing before opposing the arts of Painting, Poetry and Music. This double dispute is then resolved by the triumph of the art of Dancing, thus crowned as the highest form of sensorial and aesthetic experience. This paper shows how unusual for those times such an affirmation of the superiority of Dancing is. In order to explain this, it first examines the changing status of Dancing in the history of the disciplines and in the first steps of the constitution of the Fine Arts system. It finally puts the art of Dancing in perspective with the political rivalry between Leopold I's Austria and Louis XIV's France, as expressed in the sumptuous and competing displays of festivities organized for their respective weddings to the Infant Margarita and the Infant María Teresa.

Keywords: Leopold I, Infant Margarita, Wedding, Sight, Hearing, Painting, Dancing, Quarrel, Louis XIV, «bailete ».

Autora: Sorbonne Université-Institut Universitaire de France
florencedartois@gmail.com

La majestad de los sentidos. Teatro, imágenes y performance en la corte de Carlos II

Pablo Vázquez Gestal

Centre Roland Mousnier

Para Damien, maestro de la performance más difícil: el silencio.

El primero punto, será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos.

El segundo, oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Cristo Nuestro Señor y contra todos sus santos.

El tercero, oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina, y cosas pútridas.

El cuarto, gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza, y el verme de la consciencia.

El quinto, tocar con el tacto, es a saber, como los fuegos tocan y abrasan las ánimas¹.

Ver, oír, oler, gustar, tocar... Ignacio de Loyola apelaba en 1548 en sus *Ejercicios espirituales* a la fuerza evocadora de los sentidos para alcanzar a comprender en toda su extensión la naturaleza divina de la piedad. Solo a través del cuerpo, parece decirnos el asceta, podemos llegar a discernir las intenciones de Dios; solo sintiendo llegamos a la verdad. Este texto clásico de la historia de la devoción europea tiene la capacidad de enseñarnos, con su sencilla elocuencia, la importancia que el conocimiento sensible, aquel que debía adquirirse por la experiencia del cuerpo y no el mecanismo de la razón,

¹ La primera versión en latín de los *Ejercicios espirituales* se publicó en 1548 (Ignacio de Loyola, *Exercitia spiritualia*); la primera en castellano, publicada en Roma en 1615, es: Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales del b. p. Ignacio de Loyola*. Cito, no obstante, por Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola*, 1833, pp. 38-39.

tuvo en la sociedad del Antiguo Régimen². No bastaba solo con leer y pensar, «la vista de la imaginación» debía ser empleada de manera consciente y autónoma para con ello ser capaz de recrear el espacio y el tiempo de una situación específica³. Las emociones vividas en el pasado debían utilizarse para dar cuerpo al alma y poder con ello aproximarse, a través de la naturaleza humana, a la experiencia de lo trascendente. El empleo de Ignacio de Loyola de este recurso, sin mayores complicaciones epistemológicas ni grandes reflexiones teóricas, pareció dar buen resultado habida cuenta tanto de las numerosas ediciones de los *Ejercicios* en los tres siglos posteriores a su aparición como de la popularidad con la que aún cuentan hoy.

La Iglesia Católica, al igual que el santo jesuita, se dio perfecta cuenta de la fuerza persuasiva con que los sentidos podían jugar en la reevangelización de una sociedad en pleno conflicto religioso y por ello emprendió de manera consciente en las décadas siguientes la renovación ritual, icónica y espacial de su discurso devocional⁴. Utilizar el cuerpo para comprender la divinidad —activar los sentidos para incrementar la fe— pronto adquirió apoyos en el seno del pensamiento teológico romano, especialmente en su vertiente jesuítica, como demuestran los escritos de los religiosos españoles Lorenzo Ortiz y Diego de Calleja⁵. El así mal llamado arte contrarreformista, con su sorprendente arsenal de imágenes, templos y ceremonias, se lanzó a una conquista estética perfectamente estudiada en la última centuria por una historiografía del arte atenta y exhaustiva⁶. Esa bibliografía ha centrado sus mayores esfuerzos, no obstante, en analizar los valores estilísticos de los objetos producidos o de los artistas que los materializaron —a través del siempre polémico e insatisfactorio término de ‘arte barroco’—, interesándose menos, tanto en los recursos epistemológicos empleados por aquellos que los idearon, como en el uso y recepción de esos artefactos en el amplio contexto sociocultural en el que se utilizaron⁷. El insistente logocentrismo de los albores y desarrollos de la modernidad no ha ayudado en esa tarea, pues ha incentivado que los investigadores hayan tendido a considerar primordialmente aquellos artefactos como creaciones artísticas y a minusvalorar, en consecuencia, la función que los sentidos poseyeron para transmitir no solo conocimiento sino también significados en la Edad Moderna europea.

² Sobre la complicada historia de los manuscritos latinos y castellanos de los *Ejercicios espirituales*, véase Watrigant, 1897; Debuchy, 1912; Codina, 1926 y Rahner, 1948.

³ De hecho, el fragmento citado al principio forma parte de *Ejercicios espirituales*, Semana I: «Quinto Ejercicio es meditación del infierno; contiene en sí, después de la oración preparatoria y dos preámbulos, cinco puntos y un coloquio». En dicho apartado, Ignacio de Loyola demanda a sus lectores «ver con la vista de la imaginación la longura, anchura, y profundidad del infierno» con el fin de «pedir interno sentimiento de la pena que padecen los dañados, para que, si del amor del Señor eterno me olvidare por mis faltas, a lo menos el temor de las penas me ayude para no venir en pecado» (Loyola, *Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola*, p. 39). Sobre la imaginación visiva en la espiritualidad ignaciana, véase especialmente Barthes, 1971, pp. 743-748; Blake, 2000 y López Hortelano, 2018.

⁴ Véase Gotor, 2004, pp. 100 y ss.

⁵ Ortiz, *Ver, oír, oler, gustar, tocar...*; Calleja, *Talentos logrados, en el buen uso de los cinco sentidos...*

⁶ Cali, 1986 ofrece, todavía hoy, el mejor resumen historiográfico sobre la relación entre arte y Contrarreforma. Véanse además O'Malley *et al.*, 1999; Levy, 2004; O'Malley, Bailey y Sale, 2005; Russo, 2010; Fabre, 2013; Cattoi y Primerano, 2014; Prodi, 2014; Pigozzi, 2015 y Salviucci Insolera, 2016.

⁷ Véase, no obstante, Hall y Cooper, 2013, aunque está centrado en el caso italiano y las cuestiones estilísticas, estéticas y artísticas siguen siendo aún preponderantes.

En los últimos años, una renovación epistemológica del campo humanístico, así como un interés creciente en la historia de las emociones y sentimientos, está lentamente pero de manera decidida modificando esta situación. El giro *performativo*, analizado con su acostumbrada claridad por Peter Burke, ha incitado a los investigadores a introducir en su análisis conceptos y herramientas que permitan comprender cómo la manera determinada en que una acción, objeto o discurso es utilizado, expuesto, recibido o practicado en cada ocasión consolida, modifica o incluso contradice el sentido con que fue creado o empleado anteriormente⁸. Dentro de esa perspectiva, me interesa analizar, a través de tres casos concretos que se ubican en un marco espaciotemporal específico y común, el de la corte de Carlos II de España (1665-1700), cómo los sentidos y la percepción sensorial fueron, y deben ser incluso hoy, conscientemente utilizados tanto para concebir como para comprender en su totalidad el significado político de una obra de teatro, un espacio religioso y una escalera palatina⁹.

Sin duda, el reto es enorme, pues como han señalado no pocos investigadores, el estudioso se enfrenta con el problema de las fuentes, que, evidentemente, son evasivas, fragmentarias y escasas a la hora de mostrar cómo un objeto, discurso o acto ha sido realizado, recibido, empleado: en definitiva, ‘puesto en escena’. Como los historiadores de la lectura, del *regard*, de la danza o del ceremonial lo saben bien, comprender todos estos aspectos exige del investigador no solo una atenta mirada y lectura a los documentos que se conservan sino también un análisis global y comprensivo del fenómeno performativo. Por si todo ello no bastara, intentar hablar de sentidos —y cómo estos construyen, modifican o destruyen significados— en el marco poco dinámico de un texto impreso y unas imágenes inmóviles se me antoja una tarea no solo imposible sino, a la par, bastante ingrata. ¿Cómo explicar la importancia de un cuerpo en movimiento, la entonación de una voz o el olor de una iglesia para comprender un espacio, una obra de teatro o un ritual, sin haberlo visto, escuchado u olido? Son preguntas que los epistemólogos llevan intentando responder desde el mismo nacimiento de la disciplina. Aunque ninguna respuesta definitiva y convincente haya sido aún hoy alcanzada, creo resulte de utilidad seguir intentando analizar cómo los sentidos y la percepción forman parte de manera capital, ayer como hoy, del proceso de creación y recreación de significados¹⁰.

⁸ Véase Burke, 2005, que traza de manera convincente los antecedentes epistemológicos que han permitido la introducción de este concepto en los estudios humanísticos. Sobre el concepto de *performatividad*, anglicismo que me veo forzado a utilizar por no encontrar en la lengua castellana un equivalente lo suficientemente satisfactorio —aunque la RAE haya aceptado ya el sustantivo *performance*—, creo sean todavía de utilidad, aparte del clásico y magnífico estudio de Goffman, 1956, los trabajos de Fernandez, 1972; Tambiah, 1979; Fernandez, 1986; Kapchan, 1995 y Hall, 2000.

⁹ Sobre la importancia que la *performatividad* está adquiriendo para analizar el significado de las obras de arte en el siglo XVII, véase Gillgren y Snickare, 2012.

¹⁰ Véase, por ejemplo, Johnson 1987.

VER Y, SOBRETUDO, ESCUCHAR:
ADVERTENCIAS CORTESANAS PARA UNA REINA DESPISTADA

SITIOS ¿Quién en mis cotos se atreve
 a entrar, y sin mi licencia?
ETIQUETA Quien puede, que Sitios Reales
 para mí nunca se cierran¹¹.

Son estos los primeros versos de una obra que, titulada *Loa de la Etiqueta y oficios de las Casas Reales* [Fig. 1], fue representada en Aranjuez el 2 de mayo de 1681, día de San Felipe, para celebrar la onomástica del padre de la reina española María Luisa de Orleans (1662-1689), esposa de Carlos II (1661-1700) [Fig. 2 y 3]. Su modesta calidad literaria, escaso interés estético y única puesta en escena han provocado que haya pasado inadvertida para los más importantes exégetas del teatro áulico de la corte del último de los Austrias hispánicos¹². La composición tiene, sin embargo, un inusitado interés si la reubicamos en su contexto histórico y analizamos sus evidentes ambiciones políticas¹³.

Nuestra obra, que cuenta con 18 páginas sin numerar, tiene un argumento bien sencillo: dos personajes principales, la etiqueta palaciega y el sitio de Aranjuez, se enzarzan en una disputa para ver quién debe someterse a quién. El desenlace, previsible desde su comienzo, lo descubre sin mayores alardes el sitio de Aranjuez, que en la página tercera canta, tal y como indica el texto, ya rendido tras diversos lances: «Las Etiquetas Reales / en mí vivirán eternas; / porque es ley el observarlas, / y razón el mantenerlas»¹⁴. El resto de la obra consiste en un repaso de las diferentes personificaciones de los principales oficios de las Casas Reales que declaman uno a uno «guardándose la orden por la Etiqueta»¹⁵ su obediencia a los principios de la estricta jerarquía dictada por la gran vencedora de la representación. La etiqueta, «ceremonial

¹¹ *Loa de la etiqueta*, 1681. Es un impreso sin paginar bastante raro, pues solo conozco tres ejemplares: New York, Library of the Hispanic Society of America, Reserve PQ 6127 .L6 L633 [1681]; BNE, T/1558 y BNE, Mss. 8319, f. 122r-132r, que en realidad es un impreso con anotaciones manuscritas. Empleo esta última copia, digitalizada y de libre e íntegra lectura en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000055569>.

¹² Simplemente inventariado en Barrera y Leirado, 1860, p. 655 y Simón Díaz, 1984, p. 337, nuestro impreso no aparece ni catalogado ni citado en ninguno de los repertorios clásicos sobre el teatro español del siglo xvii; véanse Shergold, 1967; Varey y Shergold, 1974; Shergold y Varey, 1982; Varey y Shergold, 1989 y Greer y Varey, 1997a. Aparecerá nuevamente catalogado en Iglesias de Souza, 1993, n° 12.940; Urzáiz Tortajada, 2002, p. 96 y Plaza Carrero, 2017, p. 301.

¹³ Sobre las ambiciones políticas de esta obra me detuve someramente en Vázquez Gestal, 2013, p. 133, señalando inadvertidamente que había sido compuesta con ocasión de las nupcias entre María Luisa de Orleans y Carlos II cuando, en realidad, se compuso, como la misma portada del impreso anuncia, para conmemorar en 1681 la onomástica de Felipe de Francia, duque de Orleans y padre de la reina de España. Si bien Simón Palmer, 1992 y 1997, utilizó abundantemente este impreso para describir los oficios de boca de la Real Casa (realiza una transcripción parcial de la obra en el *Annexe* de Palmer, 1992, pp. 166-168) y luego Noel, 2004; Varela Merino, 2009; Labrador Arroyo, 2014; Hortal Muñoz, 2017 y López-Cordón Cortezo, 2018 lo citarán de pasada para resaltar la importancia que las etiquetas tuvieron en la corte española de los Austrias, su significación política y simbólica en el contexto social para el que se compuso no ha sido lo suficientemente analizada hasta la fecha.

¹⁴ *Loa de la etiqueta*, f. 124r-v.

¹⁵ *Loa de la etiqueta*, f. 125v.

de los estilos, usos y costumbres, que se deben observar y guardar en las Casas Reales, donde habitan los Reyes», tal y como la definirá en el siglo XVIII el diccionario de Autoridades¹⁶, resulta, pues, no solo la gran protagonista de la obra representada sino también el concepto central al partir del cual construir todo el discurso.

La abstracción un tanto aséptica y distante que a ojos del lector contemporáneo puede plantear la sencilla y hasta burda alegoría con que se articula nuestra pieza es, sin embargo, claro trasunto de la lucha larvada pero tensa que durante todo el reinado de Carlos II se producirá entre los diferentes miembros de la familia real —en especial la madre, las cónyuges y el medio hermano del soberano—, los favoritos o validos regios y, finalmente, los grandes títulos de la nobleza española. Como es bien notorio, el reinado del último de los Austrias españoles ha pasado en las dos últimas décadas de ser uno de los menos explorados a concentrar la atención de un elevado número de estudiosos¹⁷. Los investigadores, que han abandonado el lenguaje folletinesco de aquellas narrativas tremendistas y noveleras con las que solía ser sobrevolado el periodo, han comenzado a analizar con rigor la naturaleza, características y circunstancias de aquella conflictividad política que es seña de identidad del reinado¹⁸.

Esa nueva corriente historiográfica ha explicado convincentemente cómo la minoridad primero e indecisión después de Carlos II, incapaz de dirigir con garantías el gobierno de su monarquía, produjo un continuado déficit de autoridad. Aprovechada por todos aquellos capaces de monopolizar el favor real, la inestabilidad en el vértice de la monarquía acabó por producir no solo diferentes soluciones a la hora de articular socialmente el poder sino también una extraordinaria «guerra de pluma», tal y como la definió Juan Antonio Armona en el siglo XVIII¹⁹. Así pues, el marcado protagonismo de un elevado número de personajes que, como Mariana de Austria, Juan Everardo Nithard, Fernando de Valenzuela, Juan José de Austria, el duque de Medinaceli o el conde de Oropesa, lograron de una manera u otra orientar la dirección del gobierno de la monarquía, es signo inequívoco tanto de la compleja dinámica política del periodo como también de la inestabilidad de aquel que debía precisamente dotar de firmeza a la institución que encarnaba: el rey²⁰.

La debilidad del monarca corre paralela a la fortaleza de una reducida y activa aristocracia que, a través de estrategias de control del poder como el valimiento o el favoritismo, la articulación de redes clientelares, la monopolización de cargos en la administración del Estado o la promoción de una serie de valores exclusivos de su clase,

¹⁶ «Etiqueta» en RAE, *Diccionario de la Lengua Castellana*, p. 662.

¹⁷ Si Ribot García, 1999 se lamentaba, con razón, del olvido conmemorativo en el que había caído para la fecha el reinado del último de los Austrias y su corte, la obra colectiva dirigida por él diez años más tarde, Ribot García, 2009, demuestra la vitalidad con la que iba a desarrollarse después dicho campo de estudio. Véanse Storrs, 2006; Farré Vidal, 2007; Hermant, 2012; Sanz Camañes, 2012; García García y Álvarez-Ossorio Alvariño, 2015; Saavedra Vázquez, 2016; Bègue, 2017 y Maquart, 2017.

¹⁸ Véase el *dossier monographique* titulado *La España de Carlos II* (Pérez, 2018). Sobre la historiografía de carácter exageradamente romántico encaminada a estudiar el reinado de Carlos II son impagables las páginas que le dedica en sus primeros ocho capítulos Maura Gamazo, 1942, pp. 9-105.

¹⁹ Gómez-Centurión Jiménez, 1983, p. 11, así como Hermant, 2012.

²⁰ Interesantes las observaciones a este respecto de Federico y Giovanni Cornaro, embajadores venecianos en Madrid entre 1678-1681 y 1681-1682 respectivamente: véanse F. Cornaro, 1860, p. 442 y ss. y G. Cornaro, 1860, pp. 476 y ss.

alcanzó a definir de manera muy significativa tanto el ritmo como el tono de la cultura política del reinado²¹. Tal y como lo resume con perfecta síntesis el embajador veneciano en Madrid, Federico Cornaro, en 1682: «Retta e governata in questi ultimi anni particolarmente la Spagna da' favoriti, si può dire che pasando lo scettro da una mano all'altra, o per ascendente predominio nella bontà dei re, o per il loro natural destino, i popoli si trovino obbligati di servire al favorito in figura di re»²². Es precisamente en ese contexto de «poliarquía»²³ o «república de las parentelas»²⁴ en el que nuestra *Loa de la Etiqueta y oficios de las Casas Reales* adquiere, a mi ver, un significado relevante, pues actúa, como veremos, de discreto altavoz de demandas políticas no por disimuladas menos elocuentes.

Es de sobra conocido que la llegada a España en 1679 de María Luisa de Orleans [Fig. 2 y 3], primera mujer de Carlos II, produjo un aumento de la ya de por sí marcada conflictividad en el seno de la sociedad cortesana madrileña²⁵. El fenómeno es en todo punto lógico si convenimos que la presencia de una nueva reina siempre acostumbraba a provocar tensiones, desequilibrios y reformulaciones en el sistema clientelar de la monarquía en la que debía integrarse²⁶. Las conocidas memorias del embajador francés en España para la época, el marqués Pierre de Villars, no dejan lugar a dudas de las intenciones que Luis XIV albergaba de utilizar a la joven reina española como peón aventajado en la defensa de los intereses galos en la corte de Madrid²⁷. Lógicamente, escudados en la soberana y su entorno, los agentes del Rey Sol en España no cesaron en promover los intereses de su patrón, incrementando con ello poco a poco pero sostenidamente la fricción con aquellos miembros de la corte que, hasta el momento, habían logrado monopolizar el favor real²⁸. La constitución primero y posteriores cambios después de los cargos de la Casa de la Reina María Luisa son un buen termómetro con el que observar tanto el juego cambiante de las diferentes facciones cortesanas como las luchas que los diferentes líderes de la corte protagonizaron para controlar el espacio palatino desde 1679 en adelante²⁹.

²¹ Véase, en general, la síntesis Ribot García, 1993, en especial a partir de p. 107, donde empieza el capítulo titulado «El triunfo de la aristocracia y el fin de la regencia», así como las colaboraciones dedicadas al reinado de Carlos II que se contienen en Escudero, 2004.

²² F. Cornaro, 1860, p. 443.

²³ Carrasco Martínez, 1999, p. 77.

²⁴ Álvarez-Ossorio Alvariano, 2002.

²⁵ Sobre el matrimonio entre Carlos II y María Luisa de Orleans en 1679, véanse el clásico Maura Gamazo, 1954, pp. 288 y ss., los trabajos de Léonardon 1902a, b y c, que edita y transcribe el manuscrito de José Alfonso de Guerra y Villegas: *Relación de la jornada que se hizo desde el 26 de septiembre año de 1679 hasta el 24 de noviembre, y sucesos de las entregas de la Reina María Luisa de Orleans*, en BNE, Mss. 782; Zapata Fernández de la Hoz, 2000; Benito Lázaro, 2005; Cabañero Sánchez, 2015 y Mitchell, 2016. Sobre las biografías de la reina María Luisa escritas por Gay, 1842; Bertrand, 1922 y Bassenne, 1939, que han de ser leídas con atención por su marcado carácter sensacionalista o inexacto, véase Maura Gamazo, 1942, pp. 23-61 y 73-105.

²⁶ He tratado ya este tema en Vázquez Gestal, 2013, pp. 205 y ss. y 2016.

²⁷ Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne* y F. Cornaro, 1860, pp. 444 y ss. Véase además Maura Gamazo, 1954, pp. 385 y ss.; Oliván Santaliestra, 2006, pp. 404 y ss. y Lobato López, 2007a.

²⁸ Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne* y F. Cornaro, 1860, pp. 449-452 y ss. ofrecen un buen fresco de los principales personajes de la corte en la época en la que la *Loa de la etiqueta* fue representada.

²⁹ Maura Gamazo, 1954, pp. 305-307, así como Borgognoni, 2018.

La actitud y comportamiento con el que María Luisa de Orleans se desenvolvió en la corte tras su llegada a Madrid a principios de 1680 poco ayudó a rebajar la conflictividad política planteada por su presencia. Lejos de adaptarse al estilo cortesano español, la soberana desafió el orden establecido en palacio acomodándose mal a los usos y decoros dictados por la etiqueta palatina³⁰. Así la describe Giovanni Cornaro tras su estancia en España como embajador véneto entre 1681-1682: «apertamente abborrisce, senza saperlo dissimular o nascondere, tutto l'opposto che le convien sofferire e sostenere in Spagna. Quindi avviene che non ama, e resta tanto poco amata»³¹.

La mala adaptación de María Luisa de Orleans al rígido marco ritual de la monarquía hispánica provocó no pocos conflictos, aunque el más elocuente y sonado fue el que acabó con la destitución de su camarera mayor, la duquesa de Terranova, en agosto de 1680. Juana de Aragón y Cortés había sido nombrada para el puesto en el verano de 1679 por el todopoderoso Juan José de Austria contra otras candidatas con más peso precisamente porque, como nos informa Villars, «elle étoit sa créature»³². Potencial voz y brazo ejecutor del favorito regio en la Cámara de la Reina, la muerte de Juan José de Austria en septiembre de 1679, a las pocas semanas de ser nombrada y antes incluso de que la reina llegara a España, debilitó sin remedio su posición en el seno de las Reales Casas al perder a su principal valedor político³³. «Alta, huesuda, seca de carnes y de carácter, altiva e imperiosa de genio, antipática en gestos y ademanes»³⁴, la duquesa de Terranova, lejos de intentar congraciarse con la nueva soberana a través de la amabilidad, flexibilidad y afecto con el fin de reforzar su posición en la corte, ejerció su oficio con implacable firmeza, rigidez y frialdad³⁵.

Como era previsible, pronto el conflicto entre damas se hizo insostenible, y por ello María Luisa buscará y logrará en agosto de 1680 la destitución de la duquesa de Terranova empleando su ascendente sobre el rey³⁶. El primer ministro, el duque de Medinaceli, lejos de defender a la servidora palatina, sostuvo a la joven reina, hecho natural si tenemos en cuenta que la camarera mayor «s'étoit déclarée contre le premier ministre et dans plusieurs occasions elle en avoit parlé comme d'un misérable sans esprit et sans mérite»³⁷. Su sustituta, la duquesa de Albuquerque, modificará inteligentemente el estilo de gobierno de la Cámara de la Reina y permitirá a la joven María Luisa

³⁰ Véanse los testimonios de F. Cornaro, 1860, p. 448 y Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne*, así como Maura Gamazo, 1954, pp. 373 y ss.

³¹ G. Cornaro, 1860, p. 481. De igual opinión es el embajador florentino, Carlo Ridolfi; véase Lobato López, 2007a, pp. 16-17. Véase además Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne*, pp. 87 y ss.

³² Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne*, pp. 85 y 89, donde está la cita, y Maura Gamazo, 1954, pp. 306-307.

³³ Sobre la importancia de las camareras mayores en la dinámica política cortesana, véase López-Cordón Cortezo, 2003.

³⁴ Maura Gamazo, 1954, p. 307.

³⁵ Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne*, pp. 88 y 116 y Villars, *Lettres de Madame de Villars à Madame de Coulanges*, pp. 90, 92 y 111. Maura Gamazo, 1954, pp. 378-379, describe lo que podríamos denominar como 'el caso del papagayo', acontecimiento solo aparentemente banal y, sin embargo, revelador símbolo de la mala relación entre soberana y dama.

³⁶ Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne*, pp. 17 y 175 y ss.; Villars, *Lettres de Madame de Villars à Madame de Coulanges*, pp. 137 y 141; Maura Gamazo, 1954, p. 381 y Borgognoni, 2018, p. 173.

³⁷ Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne*, p. 173.

transgredir frecuentemente la etiqueta y adaptarla a sus necesidades, conservando así, de esta suerte, el puesto de camarera mayor hasta la muerte de la soberana en 1689³⁸.

Evidentemente, «la sustitución de la Camarera Mayor fue considerada en París como un triunfo de la reina consorte y una demostración del reconocimiento por parte de Madrid del poderío francés»³⁹. María Luisa de Orleans alcanzaba a modificar, en menos de un año, el juego de equilibrios en la corte y a obtener del rey una gracia que no pocos cargos palatinos consideraban imposible de lograr, pues «quiere la tradición cortesana que los Jefes de Palacio sean vitalicios, salvo espontáneo desistimiento o indignidad comprobada»⁴⁰. Como era de esperar, la exitosa maniobra de la reina consorte acabó despertando no pocos recelos en el alcázar ya que revelaba nítidamente el significativo papel que la soberana estaba potencialmente en situación de jugar a la hora de administrar el favor regio, redistribuir la gracia real y modificar el equilibrio de las facciones cortesanas. María Luisa además daba muestras de su decidido apoyo a la causa francesa al tener como favorita a *Madame* de Villars, mujer del embajador de Luis XIV en España⁴¹. No es por eso de extrañar que el duque de Medinaceli, que como primer ministro pilotaba la sociedad política española, adoptara ya desde 1680 medidas encaminadas a controlar la vida cotidiana de la reina, como despedir a aquellas damas francesas que la habían acompañado en su viaje a España y que todavía moraban en Madrid o controlar su correspondencia⁴². María Luisa, que según *Madame* de Villars ya en enero de 1681 «connoît toute la cour et les différens intéréts de ceux qui la composent»⁴³, empezaba a ser consciente del control al que estaba siendo sometida y por ello se aprestó a ejercer su oposición contra el duque. Así, tal y como nos indica el embajador francés, la soberana «de son côté, elle gardoit quelquefois assez peu de mesures avec le duc, parlant au Roy en faveur des personnes que le ministre n'aimoit point»⁴⁴.

Es en este contexto de progresiva tensión política entre la reina y el primer ministro Medinaceli en la primavera de 1681 en el que la aparentemente anodina *Loa de la etiqueta y oficio de las Casas Reales* [Fig. 1] adquiere una relevancia significativa⁴⁵. Medinaceli, que aparte de primer ministro era el sumiller de Corps de Carlos II desde 1674, sabía que la conservación de su reputación e influencia dependían en buena medida de su capacidad para monopolizar el entorno más próximo al monarca. Como ya habían demostrado precedentemente validos de la talla del duque de Lerma, el duque de Uceda o el conde-duque de Olivares, el control la Cámara del rey a través del cargo de sumiller era precisamente uno de los mejores métodos para garantizar dicho

³⁸ Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne*, p. 274; Maura Gamazo, 1954, p. 382 y Borgognoni, 2018, p. 176.

³⁹ Oliván Santaliestra, 2006, p. 411.

⁴⁰ Maura Gamazo, 1954, p. 381.

⁴¹ Villars, *Lettres de Madame de Villars à Madame de Coulanges*; Maura Gamazo, 1954, p. 388 y Lobato López, 2007a, pp. 18 y ss.

⁴² Álamo Martell, 2004, pp. 566-567 y Borgognoni, 2018, p. 176. F. Cornaro, 1860, p. 448 indica breve pero claramente la tensión entre la reina consorte y el primer ministro ya para el año de 1680.

⁴³ Villars, *Lettres de Madame de Villars à Madame de Coulanges*, p. 161.

⁴⁴ Villars, *Mémoires de la cour d'Espagne*, p. 239. Véase además Oliván Santaliestra, 2006, p. 415.

⁴⁵ Sobre la corte española como lucha entre 'aperte fazioni' para la fecha, véase F. Cornaro, 1860, pp. 455 y 460-461.

monopolio⁴⁶. Sometido a una etiqueta bastante rígida y previsible, el soberano tenía así, en realidad, muy poco margen de maniobra para poder modificar el cronotopo diario con que se organizaba su existencia⁴⁷. Ello daba una oportunidad única y aventajada al sumiller de Corps para controlar cuándo, cómo y quién podía tratar al soberano⁴⁸.

El único riesgo surgía, claro está, cuando miembros de la familia real, empleando los afectos, su autoridad y a sus empleados palatinos, lograban establecer una relación tan íntima con el titular de la corona que acababan por adular las normas prescritas por la etiqueta a fin de poder materializar su voluntad. Como mujer del rey, la soberana era aquella que, potencialmente, mejor situada estaba para materializar la estrategia indicada⁴⁹. Tal y como cuenta de nuevo *Madame de Villars*, esto es lo que precisamente comenzó a suceder entre Carlos II y María Luisa de Orleans en abril de 1681: «le roi et la reine sont dans une grande union, et meilleure depuis deux ou trois mois, qu'elle n'a jamais été [...]. Je ne sais si le roi lui communique les secrets de l'État»⁵⁰. Como es lógico, el duque de Medinaceli no debió de ser el único que empezó a inquietarse en palacio. María Luisa comenzaba a contar tanto para el monarca que incluso parecía que este estaba dispuesto a contarle los secretos de Estado. ¿Cómo advertirle entonces a la reina consorte que no debía desafiar la constelación de poder que con tanto ahínco se había instaurado en la corte?

Los cargos palatinos decidieron emplear aquella herramienta tan bien conocida en el alcázar madrileño para transmitir consejos políticos: el teatro palaciego que con sencilla maestría había sido ya empleado anteriormente para educar en el difícil arte del navegar cortesano a nobles y soberanos⁵¹. Si en incontables ocasiones las complejas alegorías habían sido utilizadas para disciplinar a ambiciosos validos desnortados, ¿por qué no echar mano del mismo ingenio para decirle a una joven princesa cómo comportarse en su nuevo reino? Poco importaba que la obra no tuviera la calidad artística de un Lope o de un Calderón; al contrario, lo que se perdería en estética se ganaría en efectividad. Importaba que la 'pedagogía de reyes' fuera efectiva y que la destinataria de la obra entendiera claramente con la vista y el oído aquello que sus servidores estaban a punto de transmitirle⁵².

Lo primero que debía comprender a la perfección la joven María Luisa era la trama y su mensaje. Como ya hemos señalado anteriormente, la obra exponía el conflicto abierto entre dos personajes, la Etiqueta y el sitio de Aranjuez, y el triunfo definitivo de la primera sobre el segundo. En una «fiesta que los Criados de ambas Casas Reales hicieron [...] a la celebridad del nombre del Serenísimo Señor Duque de Orleans»

⁴⁶ Véase Álvarez-Ossorio Alvariano, 2009b, p. 140 y ss.

⁴⁷ Véanse especialmente Elliott, 1977 y 1987 y Lisón Tolosana, 1992.

⁴⁸ Sobre el cargo de sumiller de Corps y su potencial capacidad política, véase Gómez-Centurión Jiménez, 2003.

⁴⁹ Véase, a este respecto, Sánchez 1998. Sobre la capacidad política de las mujeres en la corte española durante la segunda mitad del siglo xvii, véase Bravo Lozano y Quirós Rosado, 2018.

⁵⁰ Villars, *Lettres de Madame de Villars à Madame de Coulanges*, p. 168.

⁵¹ Véanse especialmente Greer, 1991 y Sanz Ayán, 2006.

⁵² Sobre el rol fundamental de los oficiales de la Real Casa y, específicamente, del mayordomo mayor de palacio en la creación de festejos palaciegos, véase Varey, 1969. La expresión «pedagogía de reyes» la tomo de Sanz Ayán, 2006.

[Fig. 1]⁵³, la soberana no debió de encontrar ninguna dificultad para ver en el personaje de la Etiqueta la voz unificada de todas las jefaturas de palacio⁵⁴. Pronto descubrió también que el sitio de Aranjuez era su propia personificación. No solo porque, como la joven María Luisa, el sitio se encontraba en ‘primavera’, es decir, en pleno estado de juventud y fertilidad, sino también porque de entre todas sus flores, «una flor nueva, un milagro que pintó naturaleza, tan perfecta, tan divina, tan excelente, tan bella», destacaba sin esfuerzo: «LIS», representación por excelencia de la Francia regia⁵⁵. Como es bien notorio, fue este el símbolo utilizado por la sociedad española de la época para referirse a la mujer de Carlos II⁵⁶. De hecho, no solo se empleó abundantemente en 1689 para representar a la difunta soberana en jeroglíficos y emblemas durante sus funerales [Fig. 6 y 7], sino que es también la fórmula que el pueblo de Madrid escogió para hacerla objeto de sus más mordaces chanzas⁵⁷. No cabía pues el equívoco. Etiqueta y Aranjuez —cortesanos y soberana— representaban sobre un escenario lo que debía hacerse en palacio: cumplir con las ceremonias y respetar aquellas normas que dictaban cómo ser y cómo estar en la corte⁵⁸.

Para dar mayor fuerza persuasiva al mensaje, resulta interesante analizar el dispositivo performativo previsto por los servidores regios durante la puesta en escena de su *Loa*, pues aunque María Luisa, tras varios meses en la península, había mejorado notablemente su castellano, como atestigua *Madame* de Villars en enero de 1681, había que asegurar la recepción total del recado⁵⁹. Era menester emplear todos los sentidos posibles para que el célebre «enseñar deleitando» de Horacio surtiera efecto y la reina no tuviera ninguna duda de la lección que debía aprender⁶⁰.

En primer lugar, la vista. El texto escrito, lejos de imprimirse y leerse, era visualizado; la palabra en movimiento y representada tomaba cuerpo en un escenario. El recurso se adaptaba perfectamente al carácter de aquella que debía ser su principal destinataria, pues por *Madame* de Villars sabemos de nuevo de la profunda afición de la reina María Luisa por el teatro⁶¹. De hecho, conservamos dos interesantes documentos visuales en el que podemos verla junto al monarca su esposo asistiendo a sendas representaciones teatrales [Fig. 4 y 5]. Ambas escenas forman parte de una estampa

⁵³ *Loa de la etiqueta*, portada.

⁵⁴ Sobre la organización de la Real Casa de España y la función de las jefaturas, véase Rodríguez Villa, 1875. Sobre las etiquetas de palacio en España, véanse Sánchez Sánchez, 1990 y 1993; Greer y Varey, 1997b; Varela Merino, 2000; Río Barredo, 2003; Varela Merino 2009, pp. 131-196 y Martínez Millán y Rivero Rodríguez 2012.

⁵⁵ *Loa de la etiqueta*, 1681, fol. 123v.

⁵⁶ Véase Beaune, 1985, que explica el pasaje de la flor de lis como signo heráldico personal a símbolo nacional francés a partir de la Edad Media.

⁵⁷ Como en los archiconocidos versos: «Parid bella Flor de Lis / En aflicción tan extraña: / Si parís, parís a España: / Si no parís, à Paris», tal y como son recogidos en una de las primeras biografías de la reina publicada en 1761: Flórez, *Memorias de las Reynas Catholicas*, p. 966.

⁵⁸ Sobre las etiquetas como forma de disciplinar el comportamiento cortesano, es todavía imprescindible Elias, 1982. Véanse además Ranum, 1980 y Curtin, 1985.

⁵⁹ Villars, *Lettres de Madame de Villars à Madame de Coulanges*, p. 161: «Elle parle présentement très bien Espagnol».

⁶⁰ A propósito del *prodesse et delectare*, véanse *Docere, delectare, movere*, 1998 y Bantulà i Janot, 2010.

⁶¹ Villars, *Lettres de Madame de Villars à Madame de Coulanges*, p. 111: «J'ai été assez souvent à la comédie Espagnole avec elle : rien n'est si détestable».

[Fig. 2] que, grabada por Jacobus Harrewijn y editada por Philibert Bouttats, posiblemente vio la luz en torno a 1679, año del casamiento entre su protagonista, María Luisa de Orleans, que aparece en el centro, y Carlos II, cuyo retrato no solo puede verse encima del de su esposa sino también en el medallón que esta porta en su mano derecha [Fig. 2 y 3]⁶². Resulta interesante constatar que de las seis escenas que describen eventos en torno a los desposorios reales, dos tienen como protagonista al teatro, remarcando la importancia que el mismo tenía en la corte española de Carlos II⁶³.

La vista cumpliría también un rol significativo si atendemos a aquellos que, seguramente, representaron la obra. Si bien no tenemos documentos precisos que lo declaran, la portada del impreso [Fig. 1] nos da alguna pista al decir de la *Loa* «que se representó à sus Majestades en el Real Sitio de Aranjuez, en la fiesta que los Criados de ambas Casas Reales hicieron el día de San Felipe a dos de mayo de este año de 1681, a la celebridad del nombre del Serenísimo Señor Duque de Orleans»⁶⁴. Considerando que, aparte de la Etiqueta y el sitio de Aranjuez, los otros diez personajes que participaban en la pieza eran todos alegorías de los diferentes oficios de la Real Casa, posiblemente fueron esos mismos «Criados de ambas Casas Reales» los que se subieron a la tarima figurándose a sí mismos⁶⁵. El hecho no tenía nada de excepcional si tenemos en cuenta que los servidores palatinos acostumbraban a formar parte de las representaciones cortesanas en el siglo XVII español⁶⁶. Que la reina viera a sus criados moverse y declamar encima de un escenario las virtudes de la jerarquía y su obediencia a la Etiqueta, «Maestra [...] de todos» y en donde se halla «razón, y fuerza»⁶⁷, posiblemente ayudó a la soberana a comprender más y mejor el recado que le enviaban sus servidores. La realidad reflejada en el espejo de la alegoría para asegurar con ello la inequívoca lectura de un aviso cortesano⁶⁸.

⁶² Jacobus Harrewijn, grabador, y Philibert Bouttats, editor, *Marie-Luise d'Orleans, reine d'Espagne [Année 1679. La nouvelle reine arrivée en Espagne habillée à l'Espagnole avec cartouches représentant les fêtes faites en Espagne au sujet du mariage]*, c. 1679. Estampa: talla dulce, buril y aguafuerte, 38,5 x 50,5 cm. BnF, Département des Estampes et de la photographie, Qb4, Histoire de France 1668-1697, 1679 (P69301). Las pequeñas viñetas miden cada una 11,5 x 16 cm, sin leyendas. Las escenas donde los reyes aparecen asistiendo al teatro han sido reproducidas varias veces, especialmente en Shergold, 1967, p. 347, Fig. 7a y 7b y Zapata Fernández de la Hoz, 2000, p. 234. Lobato López, 2007a, p. 30 indica, sin reproducirlas, que ambas escenas representan a los reyes durante el *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* de Calderón, compuesta para la ocasión de los desposorios reales. No tengo constancia de que el grabado haya sido reproducido nunca en su totalidad. Aparentemente, Jacobus Harrewijn (1660-1727), autor del grabado, no estuvo nunca en España, con lo que las escenas son con toda probabilidad inventadas, mientras que los retratos de los reyes, bastante semejantes, seguramente fueron realizados a partir de otras estampas. No tenemos noticias sobre la naturaleza y circunstancias de la creación de este obra.

⁶³ Sobre el teatro cortesano en la época de Carlos II, véase, aparte de la bibliografía ya señalada anteriormente, Farré Vidal, 2007.

⁶⁴ *Loa de la etiqueta*, portada.

⁶⁵ Estos personajes secundarios son los oficios de Panetería, Cava, Sausería, Frutería, Guardamangier, Cerería, Cocina de Boca, Potajería y Busería, Furriera y Tapicería.

⁶⁶ Lobato López, 2007b.

⁶⁷ *Loa de la etiqueta*, f. 124v y 123r respectivamente.

⁶⁸ Sobre la capacidad de leer entre líneas de aquellos que formaron parte de la corte española en el siglo XVII, véase Neumeister, 1991, p. 175.

Junto a la vista, evidentemente, el oído. Aunque resulta imposible, por razones bien evidentes, evaluar las entonaciones, modulaciones y expresiones declamatorias de aquellos que representaron la obra, pues no poseemos ningún testimonio de cómo se desarrolló el espectáculo, el texto da pistas de cómo el oír y el escuchar jugaron un papel protagonista en la potencial recepción del mensaje. Así, por ejemplo, al final de lo que podríamos considerar la primera parte de la pieza, aquella en la que el sitio de Aranjuez resulta vencido y declara su sumisión a la Etiqueta, personaje principal y triunfal campeón en el conflicto presente en la trama, esta interpela a su rival de manera directa e imperativa. De esta suerte, a la pregunta de Aranjuez «Y para que también yo / lo quede [satisfecho], quién eres sepa, / y qué motivo te trae / a esta estancia», la Etiqueta responde «Ya lo intenta / mi atención; escucha, oye, / que de mi voz las cadencias / te lo dirán», a lo que Aranjuez replica «Ya te escucho; / y para que yo divierta / mi pesar, y mi cuidado, / te he de acompañar en ellas, / valiéndome de tus ecos / para darte las respuestas»⁶⁹.

Este pasaje es relevante no solo porque la misma acción de oír y, sobretudo, escuchar, con todo su juego de cadencias y ecos, sea el verdadero protagonista del diálogo, sino porque la apelación a la atención se realiza como anticipo de un desenlace. Un desenlace en el que, como indica el propio texto, cada uno de los dos personajes principales, que solo intervendrán una vez, «canta»⁷⁰. Considerando que este es el momento en el que la Etiqueta revela su identidad («La Etiqueta de Palacio / hoy en mí se representa, / que también en regocijos / se han de hallar las Etiquetas») y el sitio de Aranjuez le declara su sumisión («Las Etiquetas Reales / en mí vivirán eternas; / porque es ley el observarlas, / y razón el mantenerlas»)⁷¹, el uso de este recurso parece evidente: la palabra musicalizada sirve a darle mayor efectividad y realce al mensaje al enmarcarlo en un cuadro estético de excepcional elaboración e intensidad performativa. Si además tenemos en cuenta que es la primera vez en toda la obra en la que se emplea, no resulta difícil comprender cómo la voz en todas sus variantes, modulaciones y estrategias es utilizada no solo por evidentes razones estéticas sino también para especificar y jerarquizar el valor preciso de un mensaje. La reina no puede escuchar de manera más nítida y clara el recado que sus sirvientes le están enviando desde el tablado.

El recurso al canto como estrategia de comunicación expresiva volverá a emplearse varias veces en el resto de la obra. Es de hecho Aranjuez quien, en la segunda parte, aquella en la que las alegorías de diez diferentes oficios de la Real Casa salen a escena por turno a fin de explicar su cometido y función, canta justo después de cada uno de ellos para expresar su asenso y conformidad⁷². La última palabra, no obstante, siempre la tiene la Etiqueta, pues cierra cada intervención apuntando y observando lo que precedentemente no se ha dicho. El efecto performativo es nítido: al cantar como la primera vez, Aranjuez se ratifica en su decisión de seguir sumisa a la Etiqueta y de respetar, sin resabios, la jerarquía establecida por la misma.

⁶⁹ *Loa de la etiqueta*, f. 124r.

⁷⁰ *Loa de la etiqueta*, f. 124r. La palabra ‘canta’ aparece en cursiva justo inmediatamente después de la entrada que indica la intervención del personaje y antes, claro está, del texto que ha de recitarse.

⁷¹ *Loa de la etiqueta*, f. 124r-v.

⁷² *Loa de la etiqueta*, f. 124v-129r.

Para finalizar, la tercera parte de la obra, desenlace final y triunfo definitivo de la Etiqueta sobre toda la corte —Sitios Reales y Oficios palatinos incluidos—, se introduce haciendo apelación al arte de oír y, sobre todo, escuchar⁷³. Así, es precisamente la Etiqueta la que, interpelando a los oficios, exclama: «Ya, pues, que juntos os miro, / sabed que no es sin misterio / haberos aquí llamado / y la causa a que me muevo / os diré, si me escucháis»⁷⁴. A la respuesta del personaje del oficio de la Panetería, que enseguida interviene con «Dila pues, que a tus preceptos / nadie puede resistirse», la Etiqueta vuelve de nuevo a replicar con un imperativo: «Oídmе», al que ‘*Todos*’, es decir, los diez personajes de los oficios, responden sumisos «Ya te atendemos»⁷⁵. La Etiqueta se lanza entonces en un monólogo en el que no solo advierte a los oficios que, estando en Aranjuez, «es tanto el ocio / que causa el sobrado tiempo, / que a peligrar en viciarse / puede llegar el más cuerdo», sino que les propone una solución para evitarlo: «que entre vosotros mismos / dispongáis una Comedia»⁷⁶.

Como es lógico y previsible, los oficios aceptan la oferta no sin que el personaje de la Panetería intervenga para decir que «Solo un reparo se ofrece, / y es que, como esto en silencio / no se puede ejecutar, / se hará público el festejo»⁷⁷. En las siguientes líneas, los detalles sobre dicho festejo se pergeñan por la Etiqueta hasta que, llegados casi al final, justo antes del desenlace, el oficio de la Cava exclama «Suponiendo que nos oyen / nuestros soberanos dueños», en un nuevo intento de advertir a los espectadores más insignes la importancia de lo que continúa⁷⁸. Es entonces cuando Aranjuez con el resto de personajes, salvo la Etiqueta, declara en su última intervención que «Vosotras [etiquetas] de este Cielo, / bellos enigmas, / nadie podrá explicaros / por más que diga», a lo que el personaje principal responde, cerrando la obra, «Mas si acertare, / dirá sin medio humano / divinidades»⁷⁹. Un triunfo de la Etiqueta tan definitivo que incluso llega a insinuar al final de la obra la sacra justificación de su naturaleza y existencia.

Resulta difícil evaluar hasta qué punto la vista y el oído sirvieron a María Luisa [Fig. 3, 4 y 5] para comprender lo que sus servidores estaban diciéndole. El recado que estos le habían compuesto no solo se materializaba delante de su esposo Carlos II, que a buen seguro se apercibió de la vehemencia con la que las jefaturas de palacio estaban defendiendo sus intereses, sino en un lugar, el palacio real de Aranjuez, donde, según el mismo personaje de la Etiqueta, «es la censura menos»⁸⁰. Lo que sí podemos atestiguar, gracias a *Madame de Villars*, es que, después de haber vuelto de Aranjuez, «la reine a eu la bonté de me dire qu'elle eût été au désespoir d'en revenir sitôt, sans la joie qu'elle avoit de me revoir. Elle n'a pourtant pas engraisé dans ce charmant séjour. Je l'ai trouvé changée»⁸¹. ¿Efecto del placer suscitado por el real sitio de Aranjuez o del mensaje representado por sus fieles servidores palatinos?

⁷³ *Loa de la etiqueta*, f. 129r-131v.

⁷⁴ *Loa de la etiqueta*, f. 129r.

⁷⁵ *Loa de la etiqueta*, f. 129r.

⁷⁶ *Loa de la etiqueta*, f. 129v.

⁷⁷ *Loa de la etiqueta*, f. 130r.

⁷⁸ *Loa de la etiqueta*, f. 131v.

⁷⁹ *Loa de la etiqueta*, f. 131v.

⁸⁰ *Loa de la etiqueta*, f. 130r.

⁸¹ Villars, *Lettres de Madame de Villars à Madame de Coulanges*, p. 174: Lettre XXXVII, Madrid, 15 mai 1681.

VER, OÍR, OLER Y GUSTAR: DE CÓMO TOCAR LA MAJESTAD
O DEL SENTIR CORTESANO

La gravedad del semblante, la dificultad de la risa, el sosiego de las palabras, la moderación del paso, el celar la presencia de la vista y conversación frecuente, mucho esplendor aumenta al decoro real. Todas las cosas que se manosean, o pierden el lustre, o se les disminuye el valor. Se ha visto que la Majestad, que se ha permitido avvicinar la mano, la ha quitado el temor para llegar con el hierro. Lo raro trae consigo la admiración, la cual ocasiona reverencia; lo común causa desprecio. Por esto el doctor Angélico, en aquella Idea del Monarca, que va formando, quiere que erija en su Regia un Alcázar fuerte, tanto para seguridad de su persona, cuanto para mantener el decoro Real con la separación del comercio de los súbditos⁸².

Quien así se expresa es Antonio Pérez de Rúa, que, aprovechando los funerales de Felipe IV en Roma, no solo describe en 1666 las exequias del Rey Católico en la ciudad eterna sino que también traza una de las mejores síntesis de la idea de majestad de todo el siglo XVII. Bien sabido es que la *majestas* hispánica fue identificada en aquella centuria con el concepto que primero emplea nuestro exégeta en su prolija lista de sustantivos: la *gravitas*⁸³. Distancia para la vista, distancia para el tacto, distancia para el oído: si la majestad aspira a mantener ese decoro real que se manifiesta con su separación del comercio de los súbditos, debe ser difícil de sentir, ya que «todas las cosas que se manosean, o pierden el lustre, o se les disminuye el valor».

La síntesis de Pérez de Rúa nos es muy a propósito porque expresa el sentimiento de no pocos súbditos del soberano español acerca de cómo la majestad debía mostrarse justo cuando el niño Carlos II accedía al trono⁸⁴. Incapaz ya no solo de promover su autoridad sino incluso de sostenerla, la inestabilidad política que caracteriza todo el reinado va a traducirse en un torbellino de imágenes, ceremonias y espacios de una complicación simbólica tan marcada que creará una cesura bien evidente entre el precedente sistema de representación de la majestad española y el que acabará por instaurarse con el último de los Austrias hispánicos⁸⁵.

Lejos de trazar un resumen de aquellos instrumentos que componen la biografía material de Carlos II, ya realizada exhaustivamente por partida triple en la última década⁸⁶, me interesa incidir en un rasgo que, a mi entender, los estudiosos tienden repetidamente a subestimar: cómo los aspectos performativos contribuyen a completar el sentido del dispositivo creado. ¿Fueron las imágenes sencillamente compuestas para ser analizadas visualmente o forman parte de una experiencia sensible mucho más amplia a partir de la cual comprender de manera más completa la naturaleza de quién las encargó? Para intentar responder a esta pregunta, estudiaremos en primer lugar la

⁸² Pérez de Rúa, *Fueral hecho en Roma*, pp. 89-90.

⁸³ Sobre los conceptos de *gravitas* y *maiestas*, sigue siendo magnífico Dumézil, 1969.

⁸⁴ Sobre la imagen de los soberanos españoles en los siglos XVI y XVII y su relación al concepto de *gravitas*, véanse especialmente Checa Cremades, 1998 y 2009 y Bodart, 2011.

⁸⁵ Sobre la ruptura visual entre el reinado de Carlos II y los precedentes, véase Sancho Gaspar y Souto, 2009. Wellen, 2015 insiste, sin embargo, en las continuidades, aunque no de manera convincente.

⁸⁶ Pascual Chenel, 2010; Mínguez Cornelles, 2013 y Wellen, 2015.

sacristía del monasterio de El Escorial [Fig. 8 y 11, recuadro azul], reformada dos veces durante el reinado de Carlos II entre 1681-1684 y 1684-1690. La complejidad sensorial en la que se inserta su más célebre imagen, el gran lienzo *La adoración de la Sagrada Forma de Gorkum* [Fig. 10] de Claudio Coello, es, a mi entender, no solo trasunto de las nuevas necesidades representativas de la monarquía sino signo también de la intrincada retórica alegórica con la que majestad española intentaba mantenerse a flote⁸⁷.

Gracias a diferentes documentos, sabemos que la reforma de la sacristía del monasterio de El Escorial se llevó a cabo desde 1681 con el fin de acomodar en ella la sagrada forma de Gorkum [Fig. 8 y 9]. Esta reliquia es una hostia consagrada que, de acuerdo con la tradición, fue profanada el 26 de junio de 1572 en la iglesia católica de Gorkum, Holanda, por varios protestantes seguidores de Zwinglio en el contexto bélico de la guerra de Flandes entre España y los Países Bajos. De acuerdo con la detallada relación *Historia de la Santa Forma*, escrita en 1690 por del padre Francisco de los Santos, prior del monasterio de El Escorial de 1681 a 1687, los profanadores entraron en el templo y, echando a sus pies varias hostias consagradas, pisaron una de ellas haciéndole tres agujeros⁸⁸. Milagrosamente, de esta última comenzó a brotar sangre, lo que hizo que uno de los profanadores, conmovido por el prodigio, se lo contara de manera inmediata al deán del templo. Ambos huyeron de la ciudad con la sagrada forma llegando al convento franciscano de Malinas, donde la reliquia fue venerada durante un tiempo. Temiendo otra profanación como la ocurrida en Gorkum a causa de la guerra en curso, se decide entonces el traslado de la reliquia a Viena, de donde pasa más tarde a Praga. Finalmente, en 1592 llega a España gracias a Margarita de Cardona, que la entrega a Felipe II. El devoto monarca decide depositarla en El Escorial, donde es venerada sin ninguna especial distinción durante todo el siglo XVII.

Como es bien notorio, es precisamente en El Escorial donde el 17 de enero de 1677 un grupo de personas dirigido por el duque de Medina Sidonia apresó al favorito regio Fernando de Valenzuela, que, protegido por la reina madre y el mismo soberano, se había ocultado en su templo. La consecuencia de tan violenta acción fue el destierro de Valenzuela a Filipinas, el alejamiento de la reina madre de la corte, el ascenso a la cúspide del favor regio de don Juan José de Austria, y, finalmente, la excomunión para los profanadores por parte del prior del templo, Marcos de Herrera⁸⁹. A fin de conseguir el perdón para los excomulgados, entre los que se encontraban no pocos nobles, Carlos

⁸⁷ La bibliografía sobre esta empresa artística es enorme y por ello remito a las dos últimas síntesis que resumen con fineza y precisión la compleja historia del espacio que estamos analizando: Cruz Yábar, 2015 y Vega Loeches, 2015, pp. 126-245. Ambas incluyen toda la bibliografía acerca de este tema, aunque vale la pena destacar por su indudable valor los trabajos de Sullivan, 1985; Sierra Pérez, 1996; Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2001 y Mediavilla Martín, 2003. La primera descripción detallada de la sacristía de El Escorial tras la segunda y definitiva reforma de 1684-1690 es la de Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, pp. 290-318.

⁸⁸ Sobre las versiones manuscritas e impresas de esta relación, véase Vega Loeches, 2013. La relación manuscrita fue publicada en 1962 por primera vez como Santos, *Historia de la Santa Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial*. Empleo, no obstante, Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*. Sobre el padre Santos, véase, aparte de las publicaciones ya señaladas de Vega Loeches, el trabajo de Monedero Carrillo de Albornoz, 1970.

⁸⁹ Maura Gamazo, 1954, pp. 243 y ss.

II solicitó él mismo el levantamiento de la pena al papa Inocencio XI, tal y como sabemos por un documento de julio de 1678⁹⁰. El pontífice respondió dando «orden que a los que absolviere se les pidiese, antes de gozar del beneficio de la absolución, alguna limosna para el monasterio violado»⁹¹. La réplica de Carlos II fue inmediata, pues «fue su majestad servido de querer satisfacer por todos dando de limosna a ese real convento la alhaja del reloj con que le regaló el Sr. Emperador [Leopoldo I, su tío]»⁹². Aprovechando el carácter expiatorio y las concomitancias simbólicas de la reliquia de Gorkum con los sucesos de 1677, el reloj fue enseguida transformado en custodia con el fin de poder exponer en él la reliquia que Felipe II había mandado depositar en El Escorial [Fig. 9]⁹³. Un documento de julio de 1678 no deja lugar a dudas del carácter expiatorio de la donación soberana al confirmar para la fecha «haber recibido este monasterio la alhaja del reloj en que está la santa forma, que fue en penitencia de lo de Valenzuela»⁹⁴.

Poco tiempo después de este evento se decidió el traslado de dicha custodia a la sacristía de El Escorial. Gracias de nuevo a varios documentos, hoy sabemos que fue en 1681 cuando se comenzaron las obras para acomodar el retablo de la sacristía en el que debía alojarse este precioso objeto religioso⁹⁵. Tras varios años de trabajo, el proyecto fue finalmente inaugurado el 19 de octubre de 1684, día en el que Carlos II con su corte participó con toda la comunidad jerónima en la procesión de traslado de la reliquia desde el templo principal del monasterio hasta su definitivo emplazamiento en la sacristía. Según el mejor testigo de este evento, el ya señalado Francisco de los Santos, a la sazón prior del monasterio, la ceremonia «siguió à la liberación de Viena, y que en sí se mostró abundante en la felicidad, de los triunfos, y victorias, conseguidas por las invictísimas armas de la Augustísima Casa de Austria, y sus Aliados; cuyo alegre rumor llenaba de alegrías a toda la Cristiandad; y de temor a la soberbia Otomana, rendidas sus Lunas à las soberanas Águilas del Imperio»⁹⁶. El padre Santos hace referencia, en efecto, a la victoria de Kahlenberg o segundo sitio de Viena, acontecida el 12 de septiembre de 1683, cuando las tropas imperiales de Leopoldo I lograron frenar a las puertas de Viena al ejército otomano de Mehmed IV, evitando, en consecuencia, la destrucción de la ciudad y el avance musulmán en el continente. Una victoria que fue celebrada de manera fastuosa por Carlos II en Madrid en el mismo año de 1683 a fin de exaltar de manera conjunta la dinastía de los Austrias a uno y otro lado de Europa⁹⁷.

Durante la traslación de la sagrada forma el 19 de octubre de 1684, nos cuenta de nuevo Santos que al rey Carlos II «el Retablo de la Sacristía, aunque decente, pareció estrecho, y que no correspondía à la riquísima Custodia donde se había colocado la

⁹⁰ Carta de Antonio de Cesmea a fray Domingo de Ribera, prior del monasterio de El Escorial, Madrid 6 julio 1678, en Mediavilla Martín, 2003, p. 212.

⁹¹ Mediavilla Martín, 2003, p. 212.

⁹² Mediavilla Martín, 2003, p. 212.

⁹³ Vega Loeches, 2015, pp. 156-163.

⁹⁴ Carta de Jerónimo de Eguía, de orden del rey, a fray Domingo de Ribera, prior del monasterio de El Escorial, Madrid 17 julio 1678, en Mediavilla Martín, 2003, p. 212.

⁹⁵ Véase Mediavilla Martín, 2003, pp. 216-220. Sobre este primer retablo, véanse Cruz Yábar, 2015, pp. 91-98 y Vega Loeches, 2015, pp. 164-170.

⁹⁶ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1033.

⁹⁷ Véase Bravo Lozano, 2015.

Forma Santa; ni a la insaciable devoción del Rey nuestro Señor, ni a su Real ánimo; por cuya causa determino desde luego se hiciese nuevo Retablo, con Transparente, y Camarín, en que consiguiese lo que deseaba; y que, en el ínterin, se depositase la Santa Forma en la Custodia de la Capilla Mayor del Templo, y que se retirase la que tenía aparte donde estuviese guardada, juntamente con el Santo Cristo, y el Frontal, hasta que llegase el tiempo de la segunda Función»⁹⁸. Tal y como indica de nuevo Santos, la Sagrada Forma fue, en consecuencia, sacada de la sacristía y en una procesión inversa, realizada el 22 de noviembre de 1684, devuelta a la basílica del monasterio a fin de poder comenzar los nuevos trabajos de renovación⁹⁹. Esta nueva campaña artística, que se extenderá desde 1684 hasta 1690, comenzó inmediatamente, como sabemos por una carta de 17 de noviembre de 1684 en la que se le pide a Francisco Rizi que lo disponga todo para componer el lienzo que debía ponerse en el nuevo retablo¹⁰⁰. Muerto este pintor al año siguiente, Claudio Coello recogió el encargo, creando así la famosa obra que hoy podemos contemplar como pieza central de la sacristía [Fig. 10].

Las intrincadas y entrelazadas historias de la profanación del templo de 1677, de la renovación del culto de la sagrada forma de Gorkum en 1678 y de la celebración de la victoria de las tropas imperiales con la ceremonia de traslado de 1684 han provocado que todavía hoy no exista unanimidad entre los historiadores a la hora de establecer cuál fue la intención última tras la reforma de la sacristía de El Escorial: ¿expiación de un sacrilegio cortesano, exaltación de la *pietas austriaca* o conmemoración de la dinastía de los Austrias?¹⁰¹. En realidad, esas dudas vienen de antiguo, pues tal y como escribe Ceán Bermúdez en 1800: «dicen algunos que se hizo esta traslación en acción de gracias por la libertad de Viena y feliz éxito de las armas imperiales contra la Puerta otomana; y otros que en expiación de la inmunidad de aquel templo de S. Lorenzo, ofendida con la violenta extracción que se había ejecutado en él de la persona del marqués de Valenzuela»¹⁰². En mi opinión, las tres se entremezclan de manera bastante sutil, aunque la segunda y definitiva reforma empezada en 1684 y culminada en 1690 mitiga mucho, hasta hacerlo desaparecer, el carácter expiatorio del espacio, pues son prácticamente nulas las conexiones visuales que pueden establecerse entre los sucesos de 1677 y el retablo de mármoles con relieves [Fig. 8] en el que se inserta el cuadro de Claudio Coello [Fig. 10] que, como veremos enseguida, representa, con ciertas licencias, la ceremonia de traslación que tuvo lugar el 19 de octubre de 1684¹⁰³.

⁹⁸ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1034.

⁹⁹ Mediavilla Martín, 2003, pp. 221-222 y Cruz Yábar, 2015, p. 98.

¹⁰⁰ Mediavilla Martín, 2003, pp. 220-221.

¹⁰¹ El mejor resumen de estas tres posibilidades en Vega Loeches, 2015, pp. 137 y ss. Este autor insiste mucho, en mi opinión de manera acertada, en cómo «la maquinaria de la Sagrada Forma aúna los cuatro temas fundamentales de la *Pietas Austriaca*: la adoración al Santísimo Sacramento, la veneración de las reliquias, la devoción a la Cruz y el culto a la Virgen María» (Vega Loeches, 2015, p. 218; véase también p. 126), que pueden perfectamente individuarse a través de los diferentes símbolos y alegorías expuestos tanto en el lienzo de Coello como en el definitivo retablo y camarín, terminados todos en 1690. Sobre la piedad de Carlos II, véase el fundamental Álvarez-Ossorio Alvarino, 2009a.

¹⁰² Ceán Bermúdez, 1800a, p. 340, nota.

¹⁰³ Tal y como ya en su día explicó abundantemente Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2001. Sullivan, 1985 había insistido, sin embargo, en el carácter expiatorio y, por extensión, en el significado político del proyecto, apoyándose en una identificación errónea y mal documentada de los personajes que aparecen en el lienzo de

En efecto, la composición de Coello muestra aquel evento descrito por el padre Santos, como puede perfectamente comprobarse en el lienzo a través tanto del espacio, que recrea la sacristía en la que se expone, como de sus dos protagonistas: el propio Santos, que aparece sosteniendo la sagrada forma de Gorkum, y el rey Carlos II, que, hincado de rodillas, reverencia la reliquia que ha mandado instalar en el espacio en el que se encuentra [Fig. 10]¹⁰⁴. De acuerdo con diversas fuentes, la elección de este tema, así como la decoración del retablo en el que se exhibe el lienzo, se debe al mismo padre Santos, prior, como ya hemos señalado, del monasterio de El Escorial cuando en octubre de 1684 el rey Carlos II decidió renovar por segunda vez la sacristía¹⁰⁵. El conjunto se terminó definitivamente en 1690 cuando el soberano, como ya había hecho en 1684, lo inauguró el 29 de octubre durante la ceremonia del nuevo traslado de la custodia desde el templo del monasterio al definitivo altar de la sacristía¹⁰⁶. Esta custodia, como es bien notorio, se encuentra detrás del lienzo de Coello, en un camarín [Fig. 11 y 12, recuadro azul, letras S, T y V] que aparece cuando dicho cuadro, gracias a un mecanismo inserto en el retablo, desciende de manera pausada hasta desaparecer detrás del altar [Fig. 8]¹⁰⁷. Es así como se descubren el relicario con la sagrada forma de Gorkum y, encima de esta, el cristo crucificado de Pietro Tacca, tal y como puede observarse en el grabado de Palomino publicado en la obra de Ximénez de 1764 [Fig. 9]¹⁰⁸.

Aparte de la calidad artística y ambiciones semánticas de un proyecto tan complejo, analizadas desde antiguo, creo resulte interesante detenerse de manera específica en aquellos aspectos performativos y sensoriales que, si bien señalados por algunos investigadores, tienden a ser raramente analizados de manera detenida. Dichos aspectos, que fueron conscientemente previstos por aquellos que idearon tal espacio, resultan imprescindibles no solo para activar el proceso de comprensión de un espacio tan cargado de significados sino también para rememorar de manera efectiva la experiencia de haber estado en un lugar de tanta intensidad conceptual. Estos aspectos, como es lógico, solo pueden comprenderse a través de una lectura integrada de todos los

Coello; véase Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2001, pp. 657 y ss. Cruz Yábar, 2015, p. 99 defiende también que mientras el carácter expiatorio relacionado con el sacrilegio de 1677 es esencial en el primer proyecto de la sacristía (1678-1684), queda completamente olvidado en el segundo (1684-1690), en el que la figura del rey y su dinastía son los protagonistas.

¹⁰⁴ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, pp. 1033-1034.

¹⁰⁵ Véase Vega Loeches, 2015, p. 128.

¹⁰⁶ Descrita de nuevo de manera muy minuciosa por Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, pp. 1041-1047.

¹⁰⁷ Véase Vega Loeches, 2015, p. 171. Este mecanismo solo se activaba el 29 de septiembre, día de san Miguel, según orden de Inocencio XI (Cruz Yábar, 2015, p. 99). Actualmente se acciona ese día, el último domingo de septiembre y el 28 de octubre, festividad de san Simón y san Judas, según propia información del monasterio: <http://monasteriodelescorial.com/2016/09/21/sagrada-forma>.

¹⁰⁸ Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Sobre la custodia original destruida durante la guerra de la Independencia y la que se encuentra hoy en día en la sacristía, diseñada en estilo neogótico por Vicente López en 1829, véanse Morales Gila, 2001 y Vega Loeches, 2015, pp. 156-163. Sobre el crucifijo de Pietro Tacca, véanse específicamente Tormo y Monzó, 1925 y Amo Horga, 2010.

elementos que conforman este ambiente, sin privilegiar, por motivos estéticos o analíticos, ningún objeto en particular¹⁰⁹.

Según el inicio de la primera descripción completa que poseemos de la sacristía de El Escorial después de la reforma de 1684-1690, «la majestad, riqueza y aseo de cuanto se propone a la vista al entrar en la Sacristía de este Templo suspende verdaderamente a todos»¹¹⁰. Este pasaje hace eco a otro anterior del padre Santos, ideólogo de todo el conjunto, en el que señala que, de hecho, es la vista la primera seducida nada más entrar en la sacristía, pues hablando del retablo en su conjunto observa que «en entrando, se viene a los ojos su hermosura, con tanta variedad de mármoles y jaspes diferentes, y bronce dorados, demolido a fuego, que atrae á la manera del imán» [Fig. 8]¹¹¹.

Es interesante hacer notar que Santos, hablando de la vista, no apele en primer lugar a la tela de Coello, sino a la polícroma y material sinfonía de objetos que componen el retablo. Desde un punto de vista sensorial tiene sentido porque la tela está demasiado lejos como para que pueda, por sí sola, atraer al espectador de una manera efectiva desde la entrada de la sacristía. La elección de fuertes colores contrastados (blancos, dorados, rojos y grises) así como de materiales de calidades muy diferentes (mármoles de San Pablo, jaspes de Tortosa y bronce dorados), con sus diversas tonalidades y brillos, se comprende perfectamente porque capturan la atención del espectador inmediatamente, invitándolo a acercarse al frente. De esta suerte, y toda vez que ha sido ya atraído al retablo, al devoto se le ofrece la posibilidad de leer detallada y fácilmente no solo del lienzo de Coello sino también los cuatro relieves en mármol blanco que se encuentran a ambos lados del mismo¹¹². El hecho de que se utilice una geometría tan estricta, tanto a la hora de realizar formas y componer elementos arquitectónicos como distribuir colores, tanto vertical como horizontalmente, evita la confusión perceptiva, ayudando de manera eficaz a la comprensión rápida de un conjunto que, de otra forma, habría ocasionado el efecto contrario.

Este dispositivo sensorial previsto nada más entrar en la sacristía de El Escorial parece haber sido diseñado conforme al consejo que en su tratado sobre los sentidos compuso en 1687 el hermano jesuita Lorenzo Ortiz en el capítulo dedicado precisamente a la vista: «es necesario antes de ver, mirar lo que se tiene de ver: quiero decir, hacia dónde se envía la vista, y ya enviada, cómo se tiene de cebar en lo que se le ofrece delante»¹¹³. Dirigido al frente del retablo, el espectador puede ahora no solo enviar la vista hacia los cinco episodios narrativos que lo componen, sino mirar, hasta cebarse, lo que tienen que decirle [Fig. 8 y 9]. En primer lugar, los cuatro relieves de mármol que, en orden cronológico —de izquierda a derecha y de arriba abajo, en zigzag—, describen la naturaleza y nacimiento de la sagrada forma de Gorkum: «[1] la

¹⁰⁹ La excesiva atención que los historiadores del arte prestan, comprensiblemente, al lienzo de Coello suele tener como consecuencia principal una minusvaloración del resto del retablo, lo que no beneficia a la lectura performativa del espacio en el que se inserta.

¹¹⁰ Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, p. 290.

¹¹¹ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1035. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2001, p. 650 y Vega Loeches 2015, pp. 178-179 ya evocaron la importancia de este pasaje.

¹¹² Los materiales son descritos por Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1035.

¹¹³ Ortiz, *Ver, oír, oler, gustar, tocar*, p. 13.

Historia de cuando los Herejes pisaron la Forma Santa; [2] otra, cuando uno de ellos convertido, tomó el hábito de San Francisco»; «[3] la Historia de haberse enviado la Santa Forma, imperando el Emperador Rodolfo Segundo; y [4] otro a la otra parte, en que se representa el Segundo Filipo, Rey de España, con toda veneración recibéndola»¹¹⁴. En un segundo tiempo, la tela de Claudio Coello [Fig. 10], en el centro, que permite al espectador de hoy conocer cómo y por qué la sagrada forma puede venerarse actualmente en el sitio en el que se encuentra: gracias al patrocinio, traslado y veneración de Carlos II, rey de España. Finalmente, y toda vez que desaparece el ‘telón’ de Coello gracias a la tramoya invisible, el pasado encarnado en presente: la forma aparece místéricamente en la custodia que se encuentra perfectamente encuadrada por el camarín [Fig. 8 y 9]¹¹⁵. La vista, ayudada por el tiempo, logra así establecer la línea que le permite comprender y conjugar, sin confusión alguna, la sucesión histórica del objeto sacro que finalmente puede contemplar. Una ardid compositivo que, en el camino, sirve para exaltar la importancia que la dinastía de los Austrias, como mediadora, posee en la renovación de la piedad y veneración del *Corpus Christi*¹¹⁶.

El sentido de la vista consigue todavía mayores virtuosismos sensitivos gracias a la pericia con que Coello, como muy bien señala Santos, logra componer su obra: «Propone a la vista esta Pintura, una bien delineada Perspectiva; que como en los Espejos grandes se ven las sombras, y especies de lo que se les pone delante, se ve en ella todo el largo, y ancho de la Sacristía donde está, con sus Ventanas, Pinturas, y Adornos, y la vuelta de su curiosa Bóveda; de modo, que hace parecer la pieza de mayor longitud, que la que tiene» [Fig. 10]¹¹⁷. El cuadro de Coello refleja y amplifica, por tanto, la ceremonia que tuvo lugar el 19 de octubre de 1684 no trasladándola literalmente al lienzo sino escogiendo, con «bien delineada Perspectiva», aquel momento que solo puede justificar que un rey vivo sea el protagonista de una escena religiosa: la humillación de Carlos II ante el cuerpo milagroso de Dios¹¹⁸. Teniendo en cuenta que esta imagen no es la pieza principal del retablo, sino solo anticipo del tesoro que se oculta tras ella, la vista comprende rápidamente, toda vez que se acciona la tramoya, que la presencia del rey funciona como mediadora entre el espectador y su Dios, pues solo con su ausencia logramos alcanzar a ver lo que siempre es objeto central de cualquier altar: la Sagrada Forma¹¹⁹. La monarquía española logra así contar, sin decir, su papel fundamental en la defensa del dogma de la transustanciación de la eucaristía, motivo de fuertes disputas teológicas, como es bien notorio, entre protestantes y

¹¹⁴ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1036.

¹¹⁵ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1037, señala que «Para más veneración de tan Celestial prenda del amor Divino, en lugar de Cortinas, que se tirasen para cerrar o descubrir la Capilla, se dispuso vna Pintura excelente, de alto de más de seis varas, y de ancho el de la Capilla misma, que es de tres, a quien sirven de bellos y nobles Marcos las Pilastras hermosas y Machones que la forman, en tal disposición, que puede bajarse suavemente, y esconderse cuando ha de descubrirse, y bolverse a su lugar cuando ha de cerrarse».

¹¹⁶ A este respecto, véase Paredes González, 2003.

¹¹⁷ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1037.

¹¹⁸ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1037.

¹¹⁹ Sobre el retablo escenográfico, véase Bonet Blanco, 2001.

católicos durante toda la Edad Moderna¹²⁰. La confesionalidad de la *majestas* hispánica vista sin necesidad de proclamar su entrega.

Dice de nuevo el hermano Ortiz, que «al *ver*, se sigue el *Oír*: porque son tan impacientes los ojos, que se van a buscar su objeto; cuando las orejas son tan sosegadas, y quietas, que esperan a que se les venga»¹²¹. Tanto la imagen de Coello como la relación del padre Santos permiten comprender hasta qué punto el oído formaba parte fundamental de la experiencia sensorial necesaria para entender la sacristía de El Escorial¹²². Hoy, acostumbrados a visitar una iglesia más con la actitud museal de quien va a ver objetos que con la disposición cognitiva de quien debiera comprender espacios, resulta difícil restituir la importancia auditiva a la hora de interpretar este lugar. Tanto la música como los diferentes discursos, entonaciones, silencios y sonidos de campanillas, amén de otros instrumentos auditivos, están inscritos dentro de una gramática que ha de ser leída conforme a las declinaciones dictadas por una liturgia y un calendario ritual perfectamente estipulados y ejercidos. No hemos de olvidar que las iglesias, aunque podamos orar individualmente en ellas, son por definición espacios performativos de carácter colectivo, concebidas para realizar en ellas una serie de ceremonias en las que lo sonoro juega un papel fundamental al ayudar al fiel a modular su ánimo predisponiéndolo, gradualmente, a la oración, acción, emoción o meditación¹²³. El trabajo de Sierra Pérez, muy exhaustivo y elocuente, demuestra la importancia que la música tuvo, y tiene, en la concepción y empleo de la sacristía de El Escorial¹²⁴.

Junto al oído, el olfato suele ser otro de los grandes subestimados a la hora de analizar cómo somos capaces de comprender un mensaje. Y, sin embargo, es de nuevo el hermano Ortiz el que advierte que «son los olores tan amigos de darse a conocer que, callando, gritan donde están, y no solo donde están, sino aun donde han estado. Son a la manera del caracol, que por cualquiera parte que vaya, va, dejando rastro de sí»¹²⁵. La Iglesia católica, con todo su repertorio de inciensos y flores aplicados a los diferentes actos rituales concebidos para una iglesia, fue bien consciente de la capacidad del olfato para modular, con el oído y la vista, la disposición de sus fieles. En el caso de la sacristía de El Escorial son evidentes las alusiones olfativas que podemos localizar tanto el retablo como en la narración del padre Santos. Así, las velas que se observan en el cuadro de Coello (la del soberano, las de los dos cortesanos que se encuentran a su

¹²⁰ Tal y como señala Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2001, pp. 669-670: «Los cortinajes encarnados que tamizan la luz que se filtra por las ventanas en el cuadro de Coello, junto con el monumental cortinaje abullonado sostenido por cuatro putti, corroboran el sentido eucarístico del programa».

¹²¹ Ortiz, *Ver, oír, oler, gustar, tocar*, p. 69.

¹²² Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1037: «Luego en el segundo término, y en los demás del Pavimento, se ven los Monjes en sus dos líneas Procesionales, y los Niños Seminaristas con sus Roquetes y Candeleros de plata; el Palio a un lado, el Organillo de Carlos Quinto en medio, los Cantores al compás del Maestro de Capilla, cantando, y tocando variedad de instrumentos». Es muy detallista en aspectos sonoros a la hora de describir las ceremonias del traslado que tuvieron lugar en octubre de 1690, véase pp. 1041 y ss.

¹²³ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1045 hace observaciones muy detalladas de los efectos emocionales de la música en los asistentes del traslado de 1690.

¹²⁴ Sierra Pérez, 1996.

¹²⁵ Ortiz, *Ver, oír, oler, gustar, tocar*, p. 69.

espalda, la del monje representado a la izquierda de la composición, las dos del altar y las innumerables que, alineadas, se ven detrás del órgano portátil [Fig. 10]) nos recuerdan, aparte de su indudable efecto visual, su capacidad a definir un espacio como el religioso, cuya presencia siempre advertimos gracias al olor que dejan precisamente los cirios al quemarse durante las ceremonias. Santos, por su parte, señala cómo en la segunda procesión de traslado, la de 29 de octubre de 1690, «iban los Turibularios esparciendo aromas por el Templo»¹²⁶.

El cuadro de Coello, que no refleja esta ceremonia sino la primera de 19 de octubre de 1684, no representa, quizás por razones estéticas o visuales, ningún incensario. No obstante, con toda probabilidad debieron de utilizarse en aquella ocasión, pues es un elemento fundamental en cualquier acto en el que el *Corpus Christi* es adorado públicamente, tal y como puede comprobarse en el relieve de mármol que, en el lado inferior izquierdo, muestra al emperador Rodolfo II con la santa forma. Los cuatro *putti* de mármol blanco que, alineados con las columnas y dispuestos sobre el entablamento del primer cuerpo del retablo [Fig. 8 y 9], sostienen sobre sus cabezas unos pebeteros en llamas, difícilmente pueden no ser asociados también a aspectos olorosos. De hecho, el padre Santos señala el protagonismo de este sentido cuando, hacia el final de su memoria, indica que, en el momento culminante de la ceremonia de 29 de octubre de 1690, «puso el Celebrante en el Altar la Forma Santa; Incensola con profunda humillación y reverencia desde la Grada, ofreciendo en la significación de aquellos Humos y Aromas misteriosos al Autor Divino de tan prodigiosa Maravilla las fervorosas Oraciones y Cultos de las mayores Majestades de la tierra»¹²⁷. Que el padre Santos identifique en el aroma del incienso el valor de una oración nos ilustra de cómo en la retórica sacra todos los signos sensibles son susceptibles de ser potencial y metafóricamente leídos como gestos devotos. El sentir y el orar han de ir de la mano a la hora de ejercer la piedad que debe conducirnos a Dios.

Completando el ver, el oír y el oler, tenemos el gustar. Si bien puede resultar extraño apelar a este sentido para comprender el significado de un espacio como el de la sacristía de El Escorial, en realidad resulta muy pertinente pues, como es bien sabido, el objeto central sobre el que pivota nuestro análisis, el cuerpo de Cristo encarnado en pan, solo adquiere su significado último y total cuando es consumido por el fiel a través del acto íntimo de la comunión¹²⁸. Aunque la contemplación de la sagrada forma de Gorkum tiene evidentemente por objeto incitar a la piedad y devoción, el altar sobre el que se eleva tanto su presencia (la custodia) como su representación (el cuadro) servía, y sirve, para consagrar, repitiendo una y otra vez el sacrificio de la cruz, donde, según el credo católico, los accidentes del pan y el vino se transmutan en el verdadero cuerpo y sangre de Cristo. Los «racimos, y espigas de bronce» que cuelgan a un lado y otro de las volutas del retablo [Fig. 8 y 9], tal y como señala el padre Santos, recuerdan indefectiblemente el acto físico que el devoto debe realizar para poder culminar y completar, de esta suerte, la ceremonia a la que está asistiendo¹²⁹.

¹²⁶ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1046.

¹²⁷ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1046.

¹²⁸ Véase acerca de este tema Campos y Fernández de Sevilla, 2003.

¹²⁹ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1035.

Ver, oír, oler y gustar están perfectamente integrados en un cuerpo, el del que siente, que, en mi opinión, es protagonista absoluto del espacio que estamos analizando. No solo porque, en constante movimiento, el espectador, como en un perpetua y repetida ceremonia, se ve obligado a trasladarse de un lugar a otro para poder ejercer los diferentes sentidos, y en especial el de la vista y el del gustar, sino también porque es el cuerpo el principal sujeto tanto del retablo de la sacristía como de todos los rituales descritos en la memoria del padre Santos¹³⁰. De hecho, y como ya lo hemos señalado, la sagrada forma no es más que el cuerpo de Dios, el *Corpus Christi*, que un vez que es consumido llega a fundirse con el cuerpo del devoto. No deja de ser interesante en este sentido que, para lograr comprender cómo debemos comportarnos en presencia del cuerpo de Dios, encarnado perennemente en la sagrada forma de Gorkum, la retórica visual de la sacristía emplee precisamente otro cuerpo para revelarnos el misterio: el del monarca [Fig. 10]¹³¹. Es indudablemente Carlos II quien, con su ejemplo gestual y no con el discurso de la palabra, nos está diciendo cuál es la posición que debemos adoptar justo en el momento en el que se acciona la tramoya que va a descubrir la reliquia. Al arrodillarnos como hace el soberano, nos viene a decir el cuadro, no nos humillamos sin motivo sino que sencillamente reconocemos la posición de aquel que está por encima de nosotros.

Curiosamente, y por efecto del dispositivo mecánico del retablo, el fiel que adopta esta postura justo antes de que desaparezca el rey tras el altar también acaba postrándose, aunque sea por unos segundos, delante de la majestad temporal. Un ejercicio que permite al devoto comprender cómo la organización jerárquica del cielo tiene simétricamente su correspondencia en el orden social de la tierra, incitándole de esta suerte no solo a respetarla sino incluso a defenderla. El recurso al cuerpo para comprender de manera total el sentido último de la sacristía tiene bastante lógica si convenimos de nuevo con el hermano Ortiz que «es el Tacto entre los sentidos, si no el más noble, el de más estendida jurisdicción»¹³².

Es precisamente la cúspide de ese orden social terreno el que, a través del cuerpo, se revela de manera sutil pero elocuente en el cuadro de Claudio Coello, pues el rey, lejos de encontrarse solo, aparece escoltado por su corte. El padre Santos cita, de entre los muchos grandes y caballeros que asistieron con el monarca a la primera ceremonia de traslado, la del 19 de octubre de 1684 que es la representada en el cuadro, solo cinco nombres: los «del duque de Medina Celi, su primer Ministro; del Duque de Pastrana, su Montero mayor; del Conde de Baños, su Caballerizo; del Marqués de Quintana, Gentilhombre; [y] del Marqués de la Puebla, Mayordomo»¹³³. No gratuitamente, son también cinco los rostros de laicos que podemos observar en el cuadro justo detrás del

¹³⁰ Sobre la utilización del cuerpo en la religión católica, véase Gélis, 2005.

¹³¹ El embajador veneciano en Madrid de 1682 a 1687, Sebastiano Foscarini, traza en su memoria de 1689 la que es una de las mejores descripciones del cuerpo de Carlos II en la época en la que Claudio Coello hubo de retratarlo para su composición, demostrando la verosimilitud de esta última: «Porta la corona delle Spagne, degli altri regni Stati soggetti, Carlo II in età di circa 29 anni. La candidezza del volto, l'occhio grande e vivo, il pelo biondo, renderebbero questo principe di grato aspetto, se le guancie troppo estese, e le narici prostrate sin quasi al labbro superiore, l'altro rovesciato all'austriaca sopra del mento alto e sollevato, non lo deturpassero. Corporatura mediocre, temperamento delicato, portamento grave, aria severa», en Foscarini, 1860, p. 504.

¹³² Ortiz, *Ver, oír, oler, gustar, tocar*, p. 220.

¹³³ Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1034.

soberano [Fig. 10]¹³⁴. Aunque son muchos los historiadores que han intentado casar los nombres de Santos con los semblantes de Coello, en realidad todavía hoy resulta imposible dar una respuesta definitiva¹³⁵. Individualidades aparte, lo que sí parece claro es que la increíble cercanía y hasta asedio corporal ejercido por los servidores palatinos a la efigie del rey parece un trasunto más que evidente de la participación estrecha e íntima de la nobleza no solo en las ceremonias religiosas de la monarquía sino en el gobierno de su cuerpo político¹³⁶. Sin reina a su lado, lo que llama poderosamente la atención en un acto cortesano de tanta repercusión, los nobles, en su cercanía y tocando casi la majestad, parecen decirnos que sin su presencia la monarquía se encontraría desnortada, indefensa, mutilada¹³⁷. De hecho, y si atendemos a las observaciones que al principio de este capítulo leíamos de Pérez de Rúa, no deja de resultar chocante que el cuerpo del rey se encuentre más cercano al de sus cortesanos que al de la divinidad de la que, teóricamente, provenía su potestad. ¿No estaría Carlos II, dejándose avecinar la mano y haciéndose común a sus cortesanos, ocasionando el desprecio y ahuyentando el temor justo en quienes en mayor grado debían respetarlo?¹³⁸.

¹³⁴ Según la biografía de Claudio Coello hecha por Palomino: «Y respecto de que el asunto del cuadro era la procesión solemne de la colocación de dichas Santas Formas, con asistencia del Rey nuestro Señor y toda la primera nobleza, hubo de hacer retratos, no solo del Rey, sino de todos los asistentes a la función. Fue un cuadro, cierto, de increíble trabajo y estudio», en Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico, y escala óptica*, p. 656.

¹³⁵ Vega Loeches 2015, pp. 211 y ss. es la última y mejor síntesis sobre este asunto. El autor discute la que hasta ahora era la única identificación que se daba por segura, la del duque de Medinaceli, que se suponía era el personaje que, mirando al espectador, se encuentra más cerca del rey (véase Mateu Ibars, 1963 y Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2001, p. 659, nota 58). Vega Loeches considera que ese personaje ha de ser identificado con el duque de Pastrana, siendo Medinaceli el que, de perfil como el soberano, está colocado detrás de él, a su misma altura y en paralelo a la pilastra del retablo. Para la identificación de los eclesiásticos y personajes relacionados con las actividades musicales, véase Sierra Pérez, 1996. Sobre la presencia de Claudio Coello en el propio cuadro, véase Aterido Fernández, 2007.

¹³⁶ Véase Álvarez-Ossorio Alvarino, 1996, p. 31 y 2009b, p. 139. Morán Turina, 2009, p. 231 discrepa de esta interpretación, señalando que el rey «brilla por encima de la corte».

¹³⁷ Tormo y Monzó 1942, p. 169, así como luego Benito Mediavilla en Santos, *Historia de la Santa Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial*, p. 120, nota 48; Mateu Ibars, 1963, p. 420 y Sullivan, 1985, p. 254, nota 54 indican su extrañeza por la ausencia de mujeres, y en especial de la reina consorte María Luisa de Orleans, en el cuadro de Claudio Coello. Santos, *Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)*, p. 1047 señala que en la segunda ceremonia de traslado de 29 de octubre de 1690 la reina Mariana de Austria, si bien no participó en la procesión, sí actuó en la adoración de la Sagrada Forma toda vez que esta llegó a la sacristía: «Había ya bajado la Reina nuestra Señora à la Sacristía, con su acompañamiento, al entrar la Procesión. Llegó el Palio cerca del Altar, y sus Majestades se hincaron de rodillas en las almohadas de un Sitial al lado del Evangelio». Si la reina participó en la segunda ceremonia, resulta chocante que no lo hiciera en la primera. Quizás la muerte de María Luisa de Orleans, primera mujer de Carlos II, en febrero de 1689 sin haber logrado dar un heredero a la corona española forzó su desaparición tanto del cuadro de Coello como de la narración del padre Santos.

¹³⁸ El embajador veneciano Sebastiano Foscarini señalaba en 1689 que «in tanto numero di Consigli e di giunte, dividendosi e disperdendosi l'autorità del re, che per altro la gode più assoluta di alcun altro sovrano, può dirsi che la Maestà Sua vien ad essere capo d'una aristocrazia di ministri» en S. Foscarini, 1860, p. 529. La visión de la atomización de la administración de la monarquía como metáfora de la dispersión de la autoridad del rey me parece un resumen muy acertado y pertinente de la situación de la España de 1684. Sobre el poder preponderante de la nobleza española para aquella fecha, véase el ya citado Carrasco Martínez, 1999.

SUBIR Y BAJAR: METÁFORAS TOTALES PARA UNA MONARQUÍA IDEAL

Pues Jordán más atendía a el todo que a las partes¹³⁹.

Es Antonio Palomino quien en 1725, con una sencilla pero enjundiosa sentencia, es capaz de explicar, sin mayores necesidades retóricas, por qué en 1692 Carlos II llamó a España al célebre artista napolitano Luca Giordano: pintor de síntesis antes que de análisis, nadie mejor que él para transmutar en imágenes eficientes aquellas complejas ideas y alegorías que debían reformar, a golpe de pincel, la vacilante majestad hispánica¹⁴⁰. Una capacidad de síntesis visual que se exhibe magistralmente en la primera gran comisión al fresco que Giordano hubo de afrontar en España: la bóveda de la escalera principal del monasterio de El Escorial [Fig. 11, círculo rojo, 12, letras FF, y 13]¹⁴¹.

Este proyecto fue realizado entre 1692 y 1693, tal y como sabemos gracias a la correspondencia entre el padre Alonso de Talavera, prior del monasterio, y Eugenio Marbán y Mallea, representante del rey¹⁴². De la enorme expectación y, finalmente, aplauso con que fue acogido este primer encargo da muestra la muy exhaustiva relación que acerca de la máquina compositiva del napolitano publicó en 1698 otro personaje bien ducho en idear aparatos retóricos con los que satisfacer las demandas de una monarquía en busca de identidad: el padre Santos¹⁴³. Suya es, de hecho, la fina y atenta lectura que se hace tanto de la idea principal de todo el conjunto como de cada uno de los detalles creados en tiempo récord por Giordano¹⁴⁴. Una relación que, como es comprensible, sigue siendo hoy como ayer la mejor fuente para descifrar la compleja aunque perfectamente comprensible iconografía de la gran escalera de El Escorial.

Tanto el padre Santos, de una manera un tanto farragosa, como su continuador Andrés Ximénez, que reactualizó su célebre descripción sobre el monasterio en 1764, resumen perfectamente cuál era el tema principal de tan vasto encargo: «la principal idea de esta Pintura fue significar los altos motivos que el Gran Filipo [II] tuvo en la erección de esta Maravilla; y cómo el principalísimo fue que en esta Casa de Gerónimo no cesasen de día y noche las Divinas Alabanzas, y en continuos Sacrificios y Oraciones se presentasen ante el Acatamiento Divino los humildes votos, triunfos y victorias de este piísimo Fundador»¹⁴⁵. Apoyándose pues en el creador del espacio en el que se inserta la escalera, Carlos II pidió a Giordano que figurara el reconocimiento por parte de la majestad española de la superioridad de la Iglesia universal, a quien no solo se le

¹³⁹ Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico, y escala óptica*, p. 658. Palomino conoció y trató personalmente a Giordano durante su estancia en España entre 1692-1702.

¹⁴⁰ La bibliografía sobre Luca Giordano es inmensa, aunque resulta imprescindible Ferrari y Scavizzi, 2000. Para su estancia en España, véanse Pérez Sánchez, 2002 y Hermoso Cuesta, 2008.

¹⁴¹ Sobre las fuentes manuscritas e impresas para comprender este encargo, véase la compilación realizada por Campos y Fernández de Sevilla, 1986.

¹⁴² Andrés, 1965. Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*, f. 67v indica que Giordano completó el fresco en siete meses.

¹⁴³ Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*, f. 64r-67v.

¹⁴⁴ De esta narración existen dos precedentes, uno manuscrito y otro impreso, fechados en 1695; véase Vega Loeches, 2015, p. 314-315.

¹⁴⁵ Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, pp. 60-61.

debía rendir credo sino también triunfos y victorias. Un tema que es clara variación de aquel, materializado meses antes, en la sacristía del mismo monasterio. De nuevo altar y trono reunían fuerzas retóricas para beneficiarse visiblemente de una alianza que solo podría ofrecer grandes y sólidos beneficios sociales y políticos a ambos¹⁴⁶.

Como es lógico, Giordano no desaprovechó los réditos performativos que una escalera como la de El Escorial, «una de las cosas más bien ejecutadas que hay en esta Fábrica»¹⁴⁷, podría proporcionarle al significado de su obra y por ello explotó con inteligencia y maestría lo que muchos habrían concebido como una dificultad: el movimiento del cuerpo de aquel que, subiendo y bajando, se transforma en elemento imprescindible de este espacio¹⁴⁸. Lugar de tránsito por excelencia, la cultura occidental ha sido siempre muy sensible al potencial metafórico de los peldaños¹⁴⁹. Giordano, que a buen seguro debía de conocer bien los del palacio real de Nápoles, célebres en su tiempo por su ambición y majestuosidad, no desperdició la oportunidad y compuso su fresco pensando muy detenidamente en cómo el espectador habría de descubrirlo¹⁵⁰.

Como todo aquel que haya podido transitar por la escalera principal de El Escorial sabe bien, el fresco de Giordano no es el primero con el que nos encontramos cuando embocamos los primeros peldaños, sino con uno de Pellegrino Tibaldi que, pintado a finales del siglo XVI en el arco central de la pared occidental de la parte inferior de la caja de la escalera, representa el encuentro de Jesús con las santas mujeres¹⁵¹. Esta pintura, gracias a la verticalidad manifiesta de sus tres personajes principales y al árbol situado a espaldas de Jesús, nos incita a seguir remontando la escalera hasta llevarnos al friso alojado en la parte superior de la caja, donde encontramos el primer fresco de Giordano.

Este friso describe en tres de sus tramos —oeste, norte y sur— la batalla de San Quintín de 1554, origen histórico de la fundación del monasterio, así como la construcción del propio edificio —tramo oeste— con el mismo Felipe II dirigiendo las obras [Fig. 13]¹⁵². Giordano aprovecha con eficacia el lugar que ocupa en la escalera, la base sobre la que reposa, para mostrarnos visualmente los principios históricos que sustentan la narrativa simbólica del lugar en el que nos encontramos. Su marcado carácter horizontal funciona además como sencillo pedestal para guiarnos a la escena que, ya en la bóveda de la escalera, logramos ver en primer lugar justo encima del central luneto occidental: aquella en la que el mismo Carlos II señala a su madre y su esposa hacia dónde han de dirigir la vista [Fig. 13 y 14]¹⁵³. Enmarcados tanto por un cielo azul intenso como por una balaustrada que nos guía hacia ellos, y en la que el soberano destaca por el «brocado rico» que atrae la vista del espectador gracias a su fuerte color ámbar, Giordano los utiliza además para indicarnos con su postura que

¹⁴⁶ Sobre Giordano y su trabajo en el Escorial, véanse Carr, 1982 y 1987; Campos y Fernández de Sevilla, 1990; Francke, 1993; Portela Sandoval, 2001; Úbeda de los Cobos, 2003; Fuentes Lázaro, 2008; Úbeda de los Cobos, 2010 y Wellen, 2015.

¹⁴⁷ Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*, f. 64r.

¹⁴⁸ Sobre la arquitectura de la escalera, véase Wilkinson, 1975.

¹⁴⁹ He tratado este tema dilatadamente en Vázquez Gestal, 2012. Véase en general Chastel, 1985.

¹⁵⁰ Sobre la escalera del palacio real de Nápoles, véase Marías, 1997.

¹⁵¹ Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, f. 61v.

¹⁵² Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*, f. 66v.

¹⁵³ Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*, f. 67r.

debemos imitarlos. Girando así 180° estaremos en disposición no solo de poder recorrer ahora el nuevo y segundo tramo de escalera que nos llevara hasta su cima, sino también de contemplar la escena principal de todo el fresco: la Trinidad, que en perfecta jerarquía ocupa el centro de la bóveda [Fig. 15]¹⁵⁴. Al igual que en el lienzo de Coello, es la majestad española la que de nuevo media entre el espectador y la divinidad para que podamos alcanzar a comprender, a través de su ejemplo, qué actitud debemos adoptar ante la presencia de la suprema majestad. El cuerpo regio empleado de nuevo como emblema elocuente de la dirección que hemos de tomar para recorrer el camino que nos guíe hacia el Altísimo¹⁵⁵.

Así, entre el pasado remoto de la fundación regia —los cuatro lados del friso— y el presente glorioso de la apoteosis sacra —el centro de la gran bóveda— se encuentra un monarca cuya principal función reside en invitarnos a adoptar, con todos nuestros sentidos, ese acatamiento divino que, como podemos corroborar en el fresco, han asumido ya no solo san Lorenzo, sino también el propio emperador Carlos V y el mismísimo Felipe II [Fig. 15]¹⁵⁶. Arrodillados y oferentes, los reyes de España, que llevan en sus manos aquellos triunfos y victorias que han de otorgársele a Dios con el gesto oportuno, nos muestran cómo la vida no es más que el paso, a través de la renuncia y el sacrificio, hacia un espacio más pleno, definitivo, último. El tránsito de la escalera como metáfora perfecta del tránsito que es la tierra.

Lógicamente, nuestras palabras no aciertan a describir ni remotamente lo que el cuerpo de cualquier persona experimenta cada vez que toma estas escaleras. No es un texto, y en este caso tampoco una imagen, los que mejor puedan expresar lo que los sentidos aciertan a comprender con un sencillo acto performativo. Curiosamente, es este un desafío del cual el editor de la guía del monasterio en 1764, Andrés Ximénez, fue ya plenamente consciente, pues en su capítulo dedicado a la escalera incluye al final una sección que, titulada «VI. Noticia de la lámina de la escalera», da cuenta de su fracaso¹⁵⁷. En efecto, Ximénez, que probablemente se devanó los sesos para intentar crear una imagen con la que mostrar la máquina total que es la escalera, explica las dificultades que encontró a la hora de abordar esta tarea y las razones que le llevaron a encargar las dos estampas que finalmente publica en su volumen con respecto a este espacio [Fig. 16]. Así, «el primer intento en la delineación de esta Lámina, fue formar el Dibujo, de modo que se viese esta hermosa Arquitectura, según las diversas proporciones y aspectos con que cada uno de sus miembros se presenta a la vista, mirada desde un punto determinado, que es en rigurosa Perspectiva». Para ello Ximénez, como explica, contrató a Lázaro Gómez, artista que dibujó todo lo referente a arquitectura. No obstante, «y aunque este método *Escenográfico* (que llaman los Facultativos) sea de mucha valentía, por el buen aire que resulta del Escorzo en los cuerpos rectilíneos, [...] pareció conveniente no seguir este rumbo en el Diseño de la Escalera». Dos retos parecían irresolubles: «lo uno por ser imposible hallar un Punto de

¹⁵⁴ Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*, f. 64v.

¹⁵⁵ Curiosamente, la Trinidad aparece también de manera velada pero evidente en el cuadro de Claudio Coello, como bien indicó Fernández-Santos Ortiz-Iribas, 2001, p. 669.

¹⁵⁶ Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial*, f. 64v-65v.

¹⁵⁷ Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, pp. 68-69. Todas las citas que utilizo a continuación están sacadas de estas dos páginas, que no tienen desperdicio.

vista y de distancia que de un golpe representase toda la caja y cóncavo, que es donde tiene su mayor lucimiento y gentileza este hermoso Cuerpo; y lo otro, porque solo los Profesores podrían formar concepto de su estructura, que se representaría confusa mediante la varia interposición de sus numerosos miembros».

Nuestro autor, con buen criterio, también se disculpa con acertadas palabras por no poder reproducir la obra de Giordano: «Añadióse también la circunstancia de que no podría gozarse, ni aun este corto Diseño, del admirable rasgo de Lucas Jordán en su Pintura que, por estar en último Término, se vería debajo de Ángulo muy diminuto, y la correspondería una proporción poco perceptible, y en la Perspectiva se vendría a la vista escorzada, de modo que lo delineado no sería Copia de este milagroso Original». Resignado pues a no poder representar con fidelidad sensitiva el prodigio espacial del que intentaba dar cuenta, Ximénez explica que «eligiose, por obviar estos inconvenientes, el hacer el Diseño según aquella simple representación, con que en las monteas llanas hacen su proyección ó terminación las especies, lo que llaman *Orthographía Geométrica*». Así, «se formó el Dibujo, cortando la Escalera por medio de la Planta, y por la parte superior, donde la Bóveda tiene su nacimiento y empieza a dar la vuelta; y así se goza en realidad todo el lado derecho como subimos, en el que se percibe la Arquitectura; y se logra la Copia del trozo de Batalla, que aunque reducida a tan estrechos límites, no deja de latir y traslucirse en ella la gran valentía y espíritu de Jordán» [Fig. 16].

Las palabras de Ximénez no necesitan de mayores glosas. El hecho de que finalice la narración de su fracaso visual con el verbo *latir*, actividad que apela al motor que acciona nuestro cuerpo, me parece el mejor homenaje al triunfo de una *performatividad* que, expresiva y omnipresente, se revela como la sola herramienta capaz de hacernos comprender el mensaje último de una metáfora total: solo a través de los sentidos llegamos a adivinar la idea más sublime. Giordano, «venerado con razón, como Héroe de las bizarrías del Pincel»¹⁵⁸ y «padre de la Historia con el pincel, como Herodoto lo fue con la pluma»¹⁵⁹, logra así, con sutil y armónica dinámica, movilizar todos los recursos de nuestro cuerpo hasta alcanzar la cumbre del *concetto* más valioso. ¿Producto del solo genio de la pintura o de la alianza provechosa entre espacio, pensamiento e imagen?

A MODO DE CONCLUSIÓN O DE CÓMO SUSPENDER Y ARREBATAR LOS SENTIDOS

La Majestad consiste en una veneración y respeto que el Príncipe Monarca infunde en los ánimos de los inferiores, principalmente con la excelencia de las virtudes, con la gravedad y compostura de las costumbres, con el decoro de las acciones, y después con la variedad de Ministros, con la copia de riquezas y con la pompa del Palacio que todo, como dice el doctor Angélico, causa una hermosa armonía, que suspende y arrebatata los sentidos; de donde nace la admiración que induce a los pueblos a la reverencia, los cuales más se mueven por las cosas sensibles que se guían por la razón¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Ximénez, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, p. 60.

¹⁵⁹ Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico, y escala óptica*, p. 708.

¹⁶⁰ Pérez de Rúa, *Funeral hecho en Roma*, p. 89.

Cosas sensibles. Es de nuevo Pérez de Rúa quien en 1666 nos permite comprender cuál es el mejor método para provocar la reverencia: suspender y arrebatar los sentidos. Sus palabras, escritas en Roma, hacen eco inevitable a todas aquellas máquinas retóricas que, ricas y pomposas, se crearon en la urbe papal durante en el siglo xvii para satisfacer demandas religiosas y necesidades devocionales. De entre todas ellas destaca por su destreza la capilla Cornaro, creada entre 1647 y 1653 por la inteligencia de Bernini. Obra de arte total, *bel composto* sintético de todos los recursos materiales y sensibles al alcance de un creador, su ejemplo abrió una nueva perspectiva en el arte de encarnar conceptos¹⁶¹.

Las lecciones de Bernini llegaron a España precisamente en un momento de delicado equilibrio para la majestad¹⁶². Incapaz de perpetuar su propia supervivencia, el rey tuvo que suplir su falta de autoridad con el incremento de su aparato retórico¹⁶³. Por eso no es de extrañar que, echando mano de la experiencia de la Iglesia, Carlos II hiciera apelación a un religioso como el padre Santos para, a través de la alianza entre las dos instituciones, crear ingeniosas composiciones con las que compensar su falta de carisma¹⁶⁴. El padre Santos, que fue maestro de capilla y autor de varios autos sacramentales, amén de compositor y poeta, estaba, pues, más que preparado para materializar a través de los sentidos las necesidades representativas de su señor¹⁶⁵. Que se escogiera precisamente en primer lugar al luego malogrado Francisco Rizi para pintar en 1684 el cuadro que más tarde terminará Claudio Coello tiene bastante sentido si atendemos a las palabras, no exentas de purismo académico, que le dedica Ceán Bermúdez en 1800: «pero en lo que más ostentó su fecundidad fue en las escenas del teatro del Buen Retiro, cuya dirección se puso a su cuidado. Son incalculables los males que sufrió la arquitectura con sus trazas caprichosas y con sus ridículos adornos. El teatro del Buen Retiro, colocado en el centro de la corte, era un ejemplo demasiado autorizado que no podían dejar de imitar la moda, la adulación y la ignorancia»¹⁶⁶. Teatro en el que, tal y como hemos visto al inicio de estas páginas, los cortesanos aprendieron que la misma retórica con la que el monarca les estaba aleccionando podía ser empleada para mandarle recados a la reina.

Evidentemente, y como ya hemos insinuado con anterioridad, el altísimo grado de *performatividad* con el que se concibieron las tres obras que hemos analizado ha de ser

¹⁶¹ Véanse sobre este concepto, Montanari, 2005; Delbeke, 2006 y Pierguidi, 2011.

¹⁶² Sobre la influencia del *bel composto* berniniano en España, véase Rodríguez G. de Ceballos, 1998.

¹⁶³ Sebastiano Foscarini nos informa de la conciencia representativa de Carlos II al decirnos sobre él que: «adempisce alle parti di re nell'apparente formalità e funzioni, delle quali è osservantissimo, benchè pure in esse si sforza e si stanca, abborrentissimo della applicazione e della fatica, inquieto in tutto ciò che opera, onde i suoi più intimi soglion dire essere il re nell'istesso tempo in molti luoghi nè mai presente in alcuno», en Foscarini, 1860, pp. 504-505.

¹⁶⁴ Sobre la intervención del padre Santos no solo como ideólogo de la sacristía de El Escorial sino como inspirador de la bóveda de la escalera, véanse Andrés 1965, pp. 212-213 y Morán Turina, 2009, p. 234, así como Vega Loeches, 2015, p. 314, que explica las diferentes opiniones expresadas por la historiografía al respecto.

¹⁶⁵ Véanse Monedero Carrillo de Albornoz, 1970; Sierra Pérez, 1996, p. 157; Checa Cremades, 2004 y Vega Loeches, 2015, p. 178.

¹⁶⁶ Ceán Bermúdez, 1800b, p. 205.

leído en un contexto político de marcada inestabilidad y confrontación. La galopante inflación alegórica con la que Carlos II intentó mantener a flote su monarquía es inversamente proporcional a la deflación carismática por la que estaba pasando la *majestas* hispánica¹⁶⁷. Apelar a todos los sentidos del cuerpo para darle sentido a un organismo que no lograba reproducirse me parece una paradoja bien ilustrativa de la encrucijada en la que se encontró la dinastía española de los Austrias a finales del siglo XVII. Saber leer en el espejo de la historia para comprender cómo la *performatividad* fue utilizada de diferentes maneras e intensidades durante toda la Edad Moderna nos ayudará a no solo emplear los ojos para ver maravillas estéticas o prodigios estilísticos, sino también para mirar ideas y conceptos políticos, pues como bien dijo el hermano Ortiz en 1687 «ver y saber mirar, una cosa parecen, y son dos, y bien distintas»¹⁶⁸.

Referencias bibliográficas

- ÁLAMO MARTELL, María Dolores, «El VIII duque de Medinaceli: primer ministro de Carlos II», en Escudero, 2004, pp. 547-572.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «Virtud coronada: Carlos II y la piedad de la Casa de Austria», en *Política, religión e inquisición en la España moderna*, eds. Pablo Fernández Albaladejo, José Martínez Millán y Virgilio Pinto Crespo, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 29-57.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, *La república de las parentelas. El Estado de Milán en la monarquía de Carlos II*, Mantova, Gianluigi Arcari, 2002.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «La piedad de Carlos II», en Ribot García, 2009a, pp. 141-165.
- ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «Versailles inversé. Charles II, ou la monarchie sous l'empire des nobles», en *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, eds. Gérard Sabatier y Margarita Torrión, Paris, Centre de recherche du château de Versailles/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009b, pp. 137-154.
- AMO HORGA, Luz María del, «Tres cristos de bronce en El Escorial: Tacca, Bernini y Guidi», en *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, ed. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, pp. 1101-1124.
- ANDRÉS, Gregorio de, «Correspondencia epistolar entre Carlos II y el Prior del Monasterio de El Escorial P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán, 1692-1694», en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. VIII, Madrid, Imprenta del Real Monasterio, 1965, pp. 209-289.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel, «Del homenaje de los discípulos y una sombra velazqueña: Francisco Rizi y Claudio Coello en “La adoración de la Sagrada Forma de Gorkum”», en *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 507-512.

¹⁶⁷ Véase a este respecto Sancho Gaspar y Souto, 2009.

¹⁶⁸ Ortiz, *Ver, oír, oler, gustar, tocar*, p. 19. La cita continúa con las siguientes palabras: «La sabiduría del Ver está en los ojos, la del mirar está en el entendimiento, pero aunque son dos, al operar se han de hacer una, y por eso parece, que cuidadosa la naturaleza, asentó el sentido del ver en el mismo trono, donde tiene el entendimiento su silla, que es la cabeza. Todos se sabrán mirar en un espejo; pero no todos mirar en él».

- BANTULÀ I JANOT, Jaume, «En torno al “enseñar deleitando” de Horacio», en *La educación revisitada. Ensayos de hermenéutica pedagógica*, eds. Ángel C. Moreu y Enric Prats Gil, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2010, pp. 59-69.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, ed., *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, M. Rivadeneira, 1860.
- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éd. du Seuil, 1971.
- BASSENNE, Marthe, *La vie tragique d'une reine d'Espagne. Marie-Louise de Bourbon-Orléans, nièce de Louis XIV*, Paris, Calmann-Lévy, 1939.
- BEAUNE, Colette, *Naissance de la nation France*, Paris, Gallimard, 1985.
- BÈGUE, Alain, *Carlos II, 1665-1700. La defensa de la Monarquía Hispánica en el ocaso de una dinastía*, Paris, Belin, 2017.
- BENITO LÁZARO, Miguel M., «El viaje de una reina: 1679, de París a Madrid. La jornada de María Luisa de Orléans. El matrimonio francés de Carlos II», en *La reina Isabel I y las reinas de España. Realidad, modelos e imagen historiográfica*, eds. María Victoria López-Cordón Cortezo y Gloria A. Franco Rubio, Madrid, Fundación Española de Historia Moderna, 2005, pp. 585-596.
- BERTRAND, Louis, *Cardénio, l'homme aux rubans couleur de feu*, Paris, Ollendorff, 1922.
- BLAKE, Richard A., «Listen with your eyes. Interpreting Images in the “Spiritual Exercises”», *Studies in the Spirituality of the Jesuits*, 31/2, 2000, pp. 1-43.
- BODART, Diane H., *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS/Institut national d'histoire de l'art, 2011.
- BONET BLANCO, María Concepción, «El retablo barroco, escenografía e imagen», en Campos y Fernández de Sevilla, 2001, pp. 349-394.
- BORGOGNONI, Ezequiel, «The Royal Household of Marie-Louise of Orleans, 1679-1689: The Struggle over Executive Offices», *The Court Historian*, 23/2, 2018, pp. 166-181.
- BRAVO LOZANO, Cristina, «Madrid as Vienna, Besieged and Saved. The ceremonial and political dimensions of the royal cavalcade to Atocha (1683)», *Hungarian Historical Review*, 4/2, 2015, pp. 471-501.
- BRAVO LOZANO, Cristina, y Roberto QUIRÓS ROSADO, eds., *La corte de los chapines. Mujer y sociedad política en la monarquía de España, 1649-1714*, Milano, EDUCatt, 2018.
- BURKE, Peter, «Performing History: The Importance of Occasions», *Rethinking History*, 9/1, 2005, pp. 35-52.
- CABAÑERO SÁNCHEZ, Patricia, *Relaciones de sucesos, fiesta cortesana y literatura con motivo de la boda de Carlos II con María Luisa de Orléans, 1679*, Tesis Doctoral, Madrid, Departamento de Filología Española II (Literatura Española), 2015.
- CALÌ, Maria, «Arte e Controriforma», en *La Storia. I grandi problemi dal Medioevo all'Età Contemporanea*, vol. IV: «L'Età Moderna. 2: La vita religiosa e la cultura», eds. Nicola Tranfaglia y Massimo Firpo, Torino, UTET, 1986, pp. 283-314.
- CALLEJA, Diego de, *Talentos logrados, en el buen uso de los cinco sentidos compuestos por el padre Diego Calleja, de la Compañía de Jesús. Y los dedica, a don Phelipe de Arco Agüero, Secretario del Rey Nuestro Señor, y Tesorero Propietario General del Consejo de Cámara de Castilla*, Madrid, por Juan García Infançon, impresor de la Santa Cruzada, 1700.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, «Las pinturas de la escalera imperial del Escorial. Síntesis iconográfica de la Casa de Austria, microcosmos ideológico y armonía formal», *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana*, 199/2, 1986, pp. 253-300.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, «La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio del Escorial», *La Ciudad de Dios. Revista agustiniana*, 203/1, 1990, pp. 68-88.

- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, ed., *El Monasterio del Escorial y la pintura*, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, ed., *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía*, vol. I: «San Lorenzo del Escorial», vol. II: «Devoción y culto general», El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2003.
- CARR, Dawson W., «The Fresco Decorations of Luca Giordano in Spain», *Record of the Art Museum, Princeton University*, 41/2, 1982, pp. 42-55.
- CARR, Dawson W., *Luca Giordano at the Escorial. The Frescoes for Charles II*, vol. I-III, Tesis Doctoral, New York, New York University-Graduate School of Arts and Science, 1987.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo, «Los grandes, el poder y la cultura política de la nobleza en el reinado de Carlos II», *Studia Historica. Historia Moderna*, 20, 1999, pp. 77-136.
- CATTOI, Domizio, y Domenica PRIMERANO, eds., *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il Concilio di Trento*, Trento, Temi, 2014.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, «Coello (Claudio)», en *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España compuesto por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez y publicado por la Real Academia de S. Fernando*, tomo I: A- C, Madrid, En la Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800a, pp. 336-347.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, «Rizi (D. Francisco)», en *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España compuesto por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez y publicado por la Real Academia de S. Fernando*, tomo IV: P-S, Madrid, En la Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800b, pp. 203-210.
- CHASTEL, André, ed., *L'Escalier dans l'architecture de la Renaissance*, Paris, Picard, 1985.
- CHECA CREMADES, Fernando, «Monarchic Liturgies and the "Hidden King": The Function and Meaning of Spanish Royal Portraiture in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», en *Iconography, propaganda, and legitimation*, ed. Allan Ellenius, Oxford, Clarendon, 1998, pp. 89-104.
- CHECA CREMADES, Fernando, «Imágenes para el fin de una dinastía: Carlos II en El Escorial», en *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, ed. Fernando Checa Cremades, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, pp. 69-88.
- CHECA CREMADES, Fernando, «Comment se représente un Habsbourg d'Espagne?», en *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, eds. Gérard Sabatier y Margarita Torrión, Paris, Centre de recherche du château de Versailles/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2009, pp. 17-38.
- CODINA, Arturo, *Los orígenes de los «Ejercicios Espirituales» de S. Ignacio de Loyola. Estudio histórico*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1926.
- CORNARO, Federico, «Relazione di Spagna di Federico Cornaro ambasciatore a Carlo II dall'anno 1678 al 1681», en *Relazioni degli stati europei lette al Senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo raccolte ed annotate da Nicolò Barozzi e Guglielmo Berchet. Serie I. Spagna*, vol. 2, Venezia, Pietro Naratovich, 1860, pp. 437-467.
- CORNARO, Giovanni, «Relazione di Spagna di Giovanni Cornaro ambasciatore a Carlo II dall'anno 1681 al 1682», en *Relazioni degli stati europei lette al Senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo raccolte ed annotate da Nicolò Barozzi e Guglielmo Berchet. Serie I. Spagna*, vol. 2, Venezia, Pietro Naratovich, 1860, pp. 469-498.
- CRUZ YÁBAR, Juan María, «El retablo de la Sagrada Forma del Escorial. Circunstancias de su patrocinio, programa iconográfico y artífices», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 114, 2015, pp. 87-124.
- CURTIN, Michael, «A Question of Manners: Status and Gender in Etiquette and Courtesy», *The Journal of Modern History*, 57/3, 1985, pp. 396-423.

- DEBUCHY, Paul, «*Spiritual Exercises of Saint Ignatius*», en *The Catholic Encyclopedia. An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church*, vol. XIV [Simony–Tournely], New York, The Encyclopedia Press, 1912, pp. 224-229.
- DELBEKE, Maarten, «Gianlorenzo Bernini's *Bel Composto*: The Unification of Life and Work in Biography and Historiography», en *Bernini's biographies. Critical essays*, eds. Maarten Delbeke, Evonne Levy y Steven F. Ostrow, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006, pp. 251-274.
- Docere, delectare, movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Roma, De Luca/Istituto olandese a Roma/Biblioteca Hertziana, 1998.
- DUMÉZIL, Georges, «*Maiestas et gravitas*», en *Idées romaines*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 123-152.
- ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1982 (1969 del original en alemán).
- ELLIOTT, John H., «Philip IV of Spain. Prisoner of ceremony», en *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty, 1400-1800*, ed. Arthur Geoffrey Dickens, London, Thames and Hudson, 1977, pp. 169-189.
- ELLIOTT, John H., «The court of the Spanish Habsburgs: a peculiar institution?», en *Politics and culture in Early Modern Europe. Essays in Honor of H. G. Koenigsberger*, eds. Phyllis Mack y Margaret C. Jacob, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 5-24.
- ESCUADERO, José Antonio, ed., *Los validos*, Madrid, Dykinson-Universidad Juan Carlos I, 2004.
- FABRE, Pierre-Antoine, *Décréter l'image ? La XXV^e session du Concile de Trente*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.
- FARRÉ VIDAL, Judith, ed., *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Nervuert, 2007.
- FERNANDEZ, James W., «Persuasions and Performances: Of the Beast in Every Body... And the Metaphors of Everyman», *Daedalus*, 101/1, 1972, pp. 39-60.
- FERNANDEZ, James W., *Persuasions and performances. The play of tropes in culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.
- FERNÁNDEZ-SANTOS ORTIZ-IRIBAS, Jorge, «*Renovatio regiae pietatis*: reflexiones en torno al altar de la Sagrada Forma del Escorial», en Campos y Fernández de Sevilla, 2001, pp. 643-674.
- FERRARI, Oreste, y Giuseppe SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, vols. I-II, Napoli, Electa, 2000.
- FLÓREZ, Enrique, «D. Maria Luisa de Borbon, muger primera del rey D. Carlos II. 1679», en *Memorias de las Reynas Catholicas. Historia genealógica de la Casa Real de Castilla, y de León, todos los Infantes, trages de las Reynas en Estampas y nuevo aspecto de la Historia de España*, tomo II, Madrid, por Antonio Marin, 1761, pp. 954-967.
- FOSCARINI, Sebastiano, «Relazione di Spagna di Sebastiano Foscarini ambasciatore a Carlo II dall'anno 1682 al 1686», en *Relazioni degli stati europei lette al Senato dagli ambasciatori veneti nel secolo decimosettimo raccolte ed annotate da Nicolò Barozzi e Guglielmo Berchet. Serie I. Spagna*, vol. II. Ultimo della Serie Prima, Venezia, Dalla Prem. Tip. di Pietro Naratovich, 1860, pp. 499-549.
- FRANCKE, Angelica Charlotte, *Luca Giordano: die Fresken in Spanien im Auftrag Karls II*, vols. I-II, Tesis Doctoral, Münster, Westfälischen Wilhelms-Universität, 1993.
- FUENTES LÁZARO, Sara, «Luca Giordano en la Basílica de El Escorial. Fortuna crítica y recepción según Talavera, Santos y Palomino», *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional*, 178, 2008, pp. 4-25.
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., y Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, eds., *Vísperas de sucesión. Europa y la monarquía de Carlos II*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2015.
- GAY, Sophie, *Histoire de Marie-Louise d'Orléans*, vols. I-II, Paris, Dumont, 1842.

- GÉLIS, Jacques, «Le Corps, l'Église et le sacré», en *Histoire du corps*, vol. I: «De la Renaissance aux Lumières», ed. Georges Vigarello, Paris, Seuil, 2005, pp. 17-114.
- GILLGREN, Peter, y Mårten SNICKARE, eds., *Performativity and Performance in Baroque Rome*, Farnham, Ashgate, 2012.
- GOFFMAN, Erving, *The presentation of self in everyday life*, Edinburgh, University of Edinburgh, 1956.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, «La sátira política durante el reinado de Carlos II», *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 4, 1983, pp. 11-33.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos, «Al cuidado del cuerpo del rey. Los sumilleros de corps en el siglo XVIII», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejos, II, 2003, pp. 199-239.
- GOTOR, Miguel, *Chiesa e santità nell'Italia moderna*, Roma, Laterza, 2004.
- GREER, Margaret Rich, *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de La Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- GREER, Margaret Rich, y John E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid, 1586-1707. Estudio y Documentos*, Madrid, Tàmesis, 1997a.
- GREER, Margaret Rich, y John E. VAREY, «Apéndice I. Las "Etiquetas de Palacio"», en Greer y Varey, 1997b, pp. 231-237.
- HALL, Kira, «Performativity», *Journal of Linguistic Anthropology*, 9/1-2, 2000, pp. 184-187.
- HALL, Marcia B., y Tracy Elizabeth COOPER, eds., *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, New York, Cambridge University Press, 2013.
- HERMANT, Héloïse, *Guerres de plumes. Publicité et cultures politiques dans l'Espagne du XVII^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.
- HERMOSO CUESTA, Miguel, *Lucas Jordán y la corte de Madrid. Una década prodigiosa, 1692-1702*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.
- HORTAL MUÑOZ, José Eloy, «Les gardes royales des monarques Habsbourg hispaniques et l'étiquette: la lutte pour la proximité avec le souverain», *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2017.
- IGLESIAS DE SOUZA, Luis, *El teatro lírico español*, vol. II: «Ensayo de catálogo. Letras F-O», La Coruña, Diputación Provincial de La Coruña, 1993.
- IGNACIO DE LOYOLA, *Exercitia spiritualia*, Roma, Antonio Bladio, 1548.
- IGNACIO DE LOYOLA, *Ejercicios espirituales del b. p. Ignacio de Loyola*, Roma, Colegio Romano de la Compañía de Jesus, 1615.
- IGNACIO DE LOYOLA, *Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola*, Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos, 1833.
- JOHNSON, Mark Leonard, *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination, and reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- KAPCHAN, Deborah A., «Performance», *The Journal of American Folklore*, 108/430, 1995, pp. 479-508.
- LABRADOR ARROYO, Félix, «La formación de las Etiquetas Generales de Palacio en tiempos de Felipe IV: la Junta de Etiquetas, reformas y cambios en la Casa Real», en *La Casa de Borgoña. La Casa del rey de España*, eds. José Eloy Hortal Muñoz y Félix Labrador Arroyo, Leuven, Leuven University Press, 2014, pp. 99-128.
- LÉONARDON, Henri, «Relation du voyage fait en 1679 au-devant et à la suite de la reine Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II [I]», *Bulletin hispanique*, 4/2, 1902a, pp. 104-118.
- LÉONARDON, Henri, «Relation du voyage fait en 1679 au-devant et à la suite de la reine Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II (suite) [II]», *Bulletin hispanique*, 4/3, 1902b, pp. 247-255.

- LÉONARDON, Henri, «Relation du voyage fait en 1679 au-devant et à la suite de la reine Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II (suite et fin) [III]», *Bulletin hispanique*, 4/4, 1902c, pp. 342-359.
- LEVY, Evonne, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo, «III. Poder Ritual», en *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la casa de los Austrias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 113-170.
- Loa de la Etiqueta y oficios de las Casas Reales, que se representó à sus Magestades en el Real Sitio de Aranjuez, en la fiesta que los Criados de ambas Casas Reales hizieron el día de San Phelipe a dos de Mayo de este año de 1681. à la celebridad del nombre del Serenissimo Señor Duque de Orleans, Dignissimo Padre de la Reyna nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón, que Dios guarde, 1681.
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa, «Miradas de mujer: María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, vista por la marquesa de Villars (1679-1689)», en Farré Vidal, 2007a, pp. 13-44.
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa, «Nobles como actores: el papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas en la época de los Austrias», en *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, eds. Bernardo J. García García y María Luisa Lobato López, Madrid, Iberoamericana, 2007b, pp. 89-114.
- LÓPEZ HORTELANO, Eduard, «Imaginación figurativa, abstraída y discernida. Una aproximación al *oculus imaginationis* de los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio», *Gregorianum*, 99/1, 2018, pp. 67-85.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria, «Entre damas anda el juego: las camareras mayores de Palacio en la edad moderna», *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejos, II, 2003, pp. 123-152.
- LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, María Victoria, «Representar en listas el personal de la Casa Real Española», en *Le temps des listes. Représenter, savoir et croire à l'époque moderne*, eds. Gregorio Salinero y Miguel Ángel Melón Jiménez, Bruxelles, Peter Lang, 2018, pp. 287-316.
- MAQUART, Marie-Françoise, *Le Siècle d'or en sursis. Le règne de Charles II*, Neuilly, Atlande, 2017.
- MARÍAS, Fernando, «Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: las Agustinas de Salamanca y la escalera del Palacio Real», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 9-10, 1997, pp. 177-195.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, y Manuel RIVERO RODRÍGUEZ, «Etiquetas y espacio político: el orden interno de la monarquía hispánica (siglos XVI-XVII). La configuración de un orden ideal: las etiquetas», en *La corte e lo spazio. Trent'anni dopo*, ed. Marcello Fantoni, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 247-264.
- MATEU IBARS, Josefina, «El octavo duque de Medinaceli, retratado por Claudio Coello en "La Sagrada Forma" de El Escorial. Noticias sobre los virreyes Medinaceli del siglo XVII», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 71/1-2, 1963, pp. 415-424.
- MAURA GAMAZO, Gabriel, *María Luisa de Orleans, reina de España. Leyenda e historia*, Madrid, Saturnino Calleja, 1942.
- MAURA GAMAZO, Gabriel, *Vida y reinado de Carlos II*, vol. I: «La minoridad. Los dos matrimonios», Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- MEDIAVILLA MARTÍN, Benito, «Documentos relacionados con la Santa Forma del Escorial», en Campos y Fernández de Sevilla, 2003, vol. I, pp. 205-234.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor Manuel, *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013.
- MITCHELL, Silvia Z., «Marriage Plots: Royal Women, Marriage Diplomacy and International Politics at the Spanish, French, and Imperial Courts, 1665-1679», en *Women, diplomacy and*

- international politics since 1500*, eds. Glenda Sluga y Carolyn James, London, Routledge, 2016, pp. 86-107.
- MONEDERO CARRILLO DE ALBORNOZ, Carmen, «La figura de fray Francisco de los Santos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 5, 1970, pp. 203-64.
- MONTANARI, Tomaso, «Il “bel composto”: nota su un nodo della storiografia berniniana», *Studi seicenteschi*, 46, 2005, pp. 194-210.
- MORALES GILA, Portaña Rosa, «La Sagrada Forma de Claudio Coello del Museo Provincial de Jaén, copia de Vicente López», en Campos y Fernández de Sevilla, 2001, pp. 675-686.
- MORÁN TURINA, José Miguel, «Carlos II y El Escorial», en Ribot García, 2009, pp. 221-239.
- NEUMEISTER, Sebastian, «La fiesta de corte como anticomedia», en *Espacios teatrales del barroco español. Calle, iglesia, palacio, universidad*, ed. José María Díez Borque, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 167-181.
- NOEL, Charles C., «La etiqueta borgoñona en la corte de España (1547-1800)», *Manuscripts*, 22, 2004, pp. 139-158.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, Laura, *Mariana de Austria en la encrucijada política del siglo XVII*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- O'MALLEY, John W., Gauvin Alexander BAILEY, Steven J. HARRIS y T. Frank KENNEDY, eds., *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.
- O'MALLEY, John W., Gauvin Alexander BAILEY y Giovanni SALE, eds., *The Jesuits and the Arts, 1540-1773*, Philadelphia, Saint Joseph's University Press, 2005.
- ORTIZ, Lorenzo, *Ver, oír, oler, gustar, tocar. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso, en lo político y en lo moral, que ofrece el hermano Lorenzo Ortiz, de la Compañía de Jesús, al excelentísimo señor Don Rodrigo Manuel Fernández Manrique de Lara Ramírez de Arellano, Mendoza, y Alvarado, Conde de Aguilar y de Frigiliana, &c., Gentilhombre de la Cámara de su Majestad, Capitán General de la Armada, y Ejércitos del Mar Océano, y de sus Costas de la Andalucía y Presidios de África, &c., Lyon de Francia, Anisson, Posuel y Rigaud, a costa de Francisco Brugieres, y Compañía, 1687.*
- PALOMINO DE CASTRO y VELASCO, Antonio, *El museo pictórico, y escala óptica. El Parnaso español pintoresco laureado con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la nación y de aquellos extranjeros ilustres que han concurrido en estas provincias, y las han enriquecido con sus eminentes obras; graduados según la serie del tiempo en que cada uno floreció para eternizar la memoria que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes y remotandos espíritus*, t. 3, Madrid, Sancha, 1796 [1ª ed. 1724].
- PAREDES GONZÁLEZ, Jerónimo, «Los Austrias y su devoción a la Eucaristía», en Campos y Fernández de Sevilla, 2003, vol. II, pp. 653-666.
- PASCUAL CHENEL, Álvaro, *El retrato de estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.
- PÉREZ, Béatrice, ed., «La España de Carlos II», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 29, 2018, <https://journals.openedition.org/e-spania/27325>
- PÉREZ DE RÚA, Antonio, *Fueral hecho en Roma en la Yglesia de Santiago de los Españoles à 18 de diciembre de 1665 a la gloriosa memoria del Rei Catolico de las Españas Nuestro Señor D. Felipe Quarto el Grande en nombre de la nación española*, Roma, En la imprenta de Iacomo Dragondelli, 1666.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, ed., *Luca Giordano y España*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2002.

- PIERGUIDI, Stefano, «Gian Lorenzo Bernini tra teoria e prassi artistica: la *speaking likeness*, il “bel composto”, e il “paragone”», *Artibus et Historiae*, 63, 2011, pp. 143-164.
- PIGOZZI, Marinella, ed., *Il Concilio di Trento e le arti, 1563-2013*, Bologna, Bononia University Press, 2015.
- PLAZA CARRERO, Nuria, *La loa entremesada del siglo XVII. Aproximación bibliográfica y crítica*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco José, «La obra pictórica de Lucas Jordán en El Escorial», en Campos y Fernández de Sevilla, 2001, pp. 349-394.
- PRODI, Paolo, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- RAHNER, Hugo, *Saint Ignace de Loyola et la genèse des «Exercices»*, Toulouse, Apostolat de la Prière, 1948.
- RANUM, Orest, «Courtesy, Absolutism, and the Rise of the French State, 1630-1660», *The Journal of Modern History*, 52/3, 1980, pp. 426-451.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases, o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al Rey Nuestro Señor Don Phelipe V. (que Dios guarde) a cuyas reales expensas se hace esta obra. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo tercero. Que contiene las letras D. E. F.*, Madrid, En la Imprenta de la Real Academia Española. Por los Viuda de Francisco del Hierro, 1732.
- RIBOT GARCÍA, Luis A., «La España de Carlos II», en *Historia de España fundada por Ramón Ménendez Pidal*, tomo XXVIII: «La transición del siglo XVII al XVIII. Entre la decadencia y la reconstrucción», ed. Pere Molas Ribalta, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, pp. 61-203.
- RIBOT GARCÍA, Luis A., «Carlos II: el centenario olvidado», *Studia historica. Historia moderna*, 20, 1999, pp.19-44.
- RIBOT GARCÍA, Luis A., ed., *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.
- RÍO BARREDO, María José del, «El ritual en la corte de los Austrias», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, eds. María Luisa Lobato López y Bernardo J. García García, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 17-34.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «El “bel composto” berniniano a la española», *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 10, 1998, pp. 265-279.
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio, *Etiquetas de la Casa de Austria*, Madrid, Imprenta de Medina y Navarro, 1875.
- RUSSO, Rosa Maria Daria, *Maniera e restaurazione cattolica dopo il concilio di Trento. Catechesi e devozione nei nuovi valori dell'arte*, Reggio Calabria, Laruffa, 2010.
- SAAVEDRA VÁZQUEZ, María del Carmen, ed., *La decadencia de la monarquía hispánica en el siglo XVII. Viejas imágenes y nuevas aportaciones*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2016.
- SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, ed., *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento. Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti*, Roma, Artemide, 2016.
- SÁNCHEZ, Magdalena S., *The Empress, the Queen and the Nun. Women and power at the court of Philip III of Spain*, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Mercedes, «Etiquetas de corte: estado actual de la cuestión», *Manuscr.t.Cao. Revista de manuscritos literarios e investigación*, 3, 1990, pp. 61-77.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Mercedes, «“Poner casa”: problemas en el establecimiento de la etiqueta en la España de los Austrias», *Manuscr.t.Cao. Revista de manuscritos literarios e investigación*, 5, 1993, pp. 103-108.
- SANCHO GASPAS, José Luis, y José Luis SOUTO, «El arte regio y la imagen del soberano», en Ribot García, 2009, pp. 167-185.

- SANTOS, Francisco de los, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Única maravilla del mundo. Fabrica del prudentísimo rey Philipo segundo. Aora nuevamente coronada por el católico rey Philipo quarto el grande con la magestuosa obra de la capilla insigne del pantheon y traslación a ella de los cuerpos reales*, Madrid, Imprenta Real, 1657.
- SANTOS, Francisco de los, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial, única maravilla del mundo, fábrica del prudentísimo rey Filipo Segundo, coronada por el católico rey Filipo IV el Grande, con la magestuosa obra del Panteón, y traslación de los cuerpos reales, reedificada por nuestro rey y señor Carlos II después del incendio, y nuevamente exornada con las excelentes pinturas de Lucas Jordán*, Madrid, Juan Garcia Infancon, 1698.
- SANTOS, Francisco de los, «Historia de la Santa Forma que se venera en la sacristía del Real Monasterio de El Escorial y de su traslación. Función católica y real celebrada en el Real Monasterio de S. Lorenzo, única maravilla del mundo. Año de 1690», en *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol. VI: «Descripción de la octava maravilla del mundo, año de 1690», ed. Benito Mediavilla Martín, Madrid, Imprenta Sáez, 1962, pp. 115-137.
- SANTOS, Francisco de los, «Historia de la Santa Forma. Función católica (c.1690)», en Vega Loeches, 2015, pp. 1030-1050.
- SANZ AYÁN, Carmen, *Pedagogía de reyes. El teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.
- SANZ CAMAÑES, Porfirio, ed., *Tiempo de cambios. Guerra, diplomacia y política internacional de la Monarquía Hispánica (1648-1700)*, Madrid, Actas, 2012.
- SHERGOLD, Norman David, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SHERGOLD, Norman David, y John E. VAREY, *Representaciones palaciegas, 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1982.
- SIERRA PÉREZ, José, «Lectura musicológica del cuadro de “La Sagrada Forma” (1685-1690) de Claudio Coello», en *Literatura e Imagen en El Escorial*, ed. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, pp. 147-224.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. XIII, Madrid, CSIC, 1984.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, «La théâtralité des repas royaux dans l’Espagne des XVI^e et XVII^e siècles», en *La Sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*, eds. Martin Aurell, Olivier Dumoulin y Françoise Thelamon, Mont-Saint-Aignan, Publications de l’Université de Rouen, 1992, pp. 159-168.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, «Los Oficios de Boca», en *La cocina de Palacio, 1561-1931*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 81-94.
- STORRS, Christopher, *The Resilience of the Spanish Monarchy, 1665-1700*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- SULLIVAN, Edward J., «Politics and Propaganda in the Sagrada Forma by Claudio Coello», *The Art Bulletin*, 77/2, 1985, pp. 243-259.
- TAMBIAH, Stanley J., «A Performative Approach to Ritual», *Proceedings of the British Academy*, 65, 1979, pp. 113-169.
- TORMO Y MONZÓ, Elías, «Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado del Escorial», *Archivo español de arte y arqueología*, 1/2, 1925, pp. 117-146.
- TORMO Y MONZÓ, Elías, «El Centenario de Claudio Coello en el Escorial», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte. Arqueología. Historia*, 50 (Tercero y cuarto trimestre), 1942, pp. 157-181.

- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, «Luca Giordano y Carlos II», en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, ed. Fernando Checa Cremades, Madrid, Seacex, 2003, pp. 73-84.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, ed., *Luca Giordano. Técnica, pintura mural*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Brepols, 2010.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, vol. I: A-L., Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- VARELA MERINO, Elena, «Guía de etiquetas para los siglos XVI y XVII», *Voz y letra. Revista de literatura*, 11/2, 2000, pp. 73-92.
- VARELA MERINO, Elena, *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVII*, vols. I-II, Madrid, CSIC, 2009.
- VAREY, John E., «La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4, 1969, pp. 145-168.
- VAREY, John E., y Norman David SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, London, Tamesis, 1974.
- VAREY, John E., y Norman David SHERGOLD, *Comedias en Madrid, 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London, Tamesis books, 1989.
- VÁZQUEZ GESTAL, Pablo, «Sólidas, útiles, bellas. Las escaleras y la cultura occidental», en *Setenta escalones. La escalera en el tiempo y en el espacio*, ed. Antonio Ruiz Barbarin, Madrid, Caser, 2012, pp. 14-38.
- VÁZQUEZ GESTAL, Pablo, *Una nueva majestad. Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1729)*, Madrid, Fundación de Municipios Pablo de Olavide/Marcial Pons, 2013.
- VÁZQUEZ GESTAL, Pablo, «Maria Amalia di Sassonia, fra Spagna e Italia: storia e storiografia di una regina», en *Verso la riforma della Spagna. Il carteggio fra Maria Amalia di Sassonia e Bernardo Tanucci (1759-1760)*, vol I: «Introduzioni», ed. Pablo Vázquez Gestal, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2016, pp. 171-233.
- VEGA LOECHES, José Luis, «Fray Francisco de los Santos y el retablo-camarín de la Sagrada Forma de El Escorial», en *Carlos II y el arte de su tiempo*, eds. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 549-574.
- VEGA LOECHES, José Luis, *Idea e imagen de El Escorial en el siglo XVII: Francisco de los Santos*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- VILLARS, Marie Gigault de Bellefonds, marquise de, *Lettres de Madame de Villars à Madame de Coulanges (1679-1681). Nouvelle édition avec introduction et notes*, ed. Alfred de Courtois, Paris, Henri Plon, 1868.
- VILLARS, Pierre de, *Mémoires de la cour d'Espagne, de 1679 à 1681*, ed. Alfred Morel-Fatio, Paris, Plon, 1893.
- WATRIGANT, Henri, *La Genèse des exercices de Saint Ignace de Loyola*, Amiens, Imprimerie Yvert & Tellier, 1897.
- WELLEN, Judith, *Bilder wider das Ende der Dynastie. Kunst als Vermittlungsform der königlichen Herrschaft Karls II. von Spanien in El Escorial*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2015.
- WILKINSON, Catherine, «The Escorial and the Invention of the Imperial Staircase», *The Art Bulletin*, 57/1, 1975, pp. 65-90.
- XIMÉNEZ, Andrés, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, su magnífico templo, panteón y palacio, compendiada de la descripción antigua y exornada con nuevas vistosas láminas de su planta y montea, aumentada con la noticia de varias grandezas y alhajas con que han ilustrado los Católicos Reyes aquel Maravilloso Edificio y coronada con un tratado apéndice de los Insignes Profesores de las Bellas Artes Estatuaria, Arquitectura, y*

Pintura, que concurrieron a su fundación, y después le han enriquecido con sus Obras, Madrid, Antonio Marín, 1764.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa, *La entrada en la corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

*

VÁZQUEZ GESTAL, Pablo. «La majestad de los sentidos. Teatro, imágenes y performance en la corte de Carlos II». En *Críticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 161-215.

Resumen: Empleando el concepto anglosajón de performatividad, este artículo defiende que la cultura hispánica del siglo XVII no puede ser analizada ni tampoco comprendida si se le mutila tanto de su dimensión espacio-temporal como de su contexto sensorial. Tres ejemplos específicos creados en el arco de una década durante el reinado de Carlos II (1665-1700) —una pieza de teatro áulico, una ceremonia religiosa y una pintura mural— nos ayudarán a entender cómo el oír, el ver y el tocar —así como el gustar y el oler— fueron herramientas indispensables de una *performatividad* cultural cuyo fin último parece haber sido el de querer transmitir de manera efectiva y eficaz mensajes sociopolíticos precisos.

Palabras clave: Carlos II, cultura cortesana, España, performance, emociones, sentidos, teatro, Coello Claudio, El Escorial (San Lorenzo de), Giordano Luca, majestad, representación

Résumé: En partant du concept anglais de performativité, on veut démontrer que la culture espagnole du XVII^e siècle ne peut être ni analysée ni comprise si l'on ne prend pas en compte aussi bien sa dimension spatio-temporelle que son contexte sensoriel. Trois exemples particuliers inscrits dans l'arc temporel d'une décennie du règne de Charles II (1661-1700) —une pièce du théâtre de cour, une cérémonie religieuse et une peinture murale— nous feront comprendre comment la vue, l'ouïe, le toucher —tout comme le goût et l'odorat— constituèrent les instruments indispensables d'une performativité culturelle dont la fin dernière semble avoir été une volonté de transmettre de façon effective et efficace des messages socio-politiques précis.

Mots clefs: Charles II d'Espagne, culture courtoise, Espagne, performance, émotions, sens, théâtre, Coello Claudio, El Escorial (San Lorenzo de), Giordano Luca, majesté, représentation

Summary: By using the English concept of performativity, this article defends that culture in seventeenth-century Spain cannot be analyzed nor understood if it is mutilated both from its spatio-temporal dimension and from its sensory context. Three specific examples created during the reign of Charles II (1661-1700) will be studied: a piece of court theater, a religious ceremony and a fresco painting. They will help us understand how the five senses were part of a cultural performativity aimed to deliver effective and efficient sociopolitical messages.

Keywords: Charles II of Spain, court culture, Spain, performance, emotions, senses, theater, Coello Claudio, El Escorial (San Lorenzo de), Giordano Luca, majesty, representation

El autor: Pablo Vázquez Gestal es *chercheur associé* en el Centro Roland Mousnier (Sorbonne Université-CNRS) y profesor en la Boston University (Paris Campus). Sus investigaciones tienen por objeto el estudio de las culturas políticas y las políticas culturales entre España, Italia y Latinoamérica durante los siglos XVII y XVIII. Es autor de numerosos trabajos, destacando sus monografías *El espacio del poder. La corte en la historiografía modernista española y europea* (2005) y *Una nueva majestad. Felipe V, Isabel de Farnesio y la identidad de la monarquía (1700-1729)* (2013), distinguido con el IV Premio de Ensayo Pablo de Olavide. Es además el editor de *Verso la riforma della Spagna. Il carteggio fra Maria Amalia di Sassonia e Bernardo Tanucci (1759-1760)*, vol. I: *Introduzioni*; vol. II: *Carteggio – Appendice* (2016).
pvgestal@gmail.com

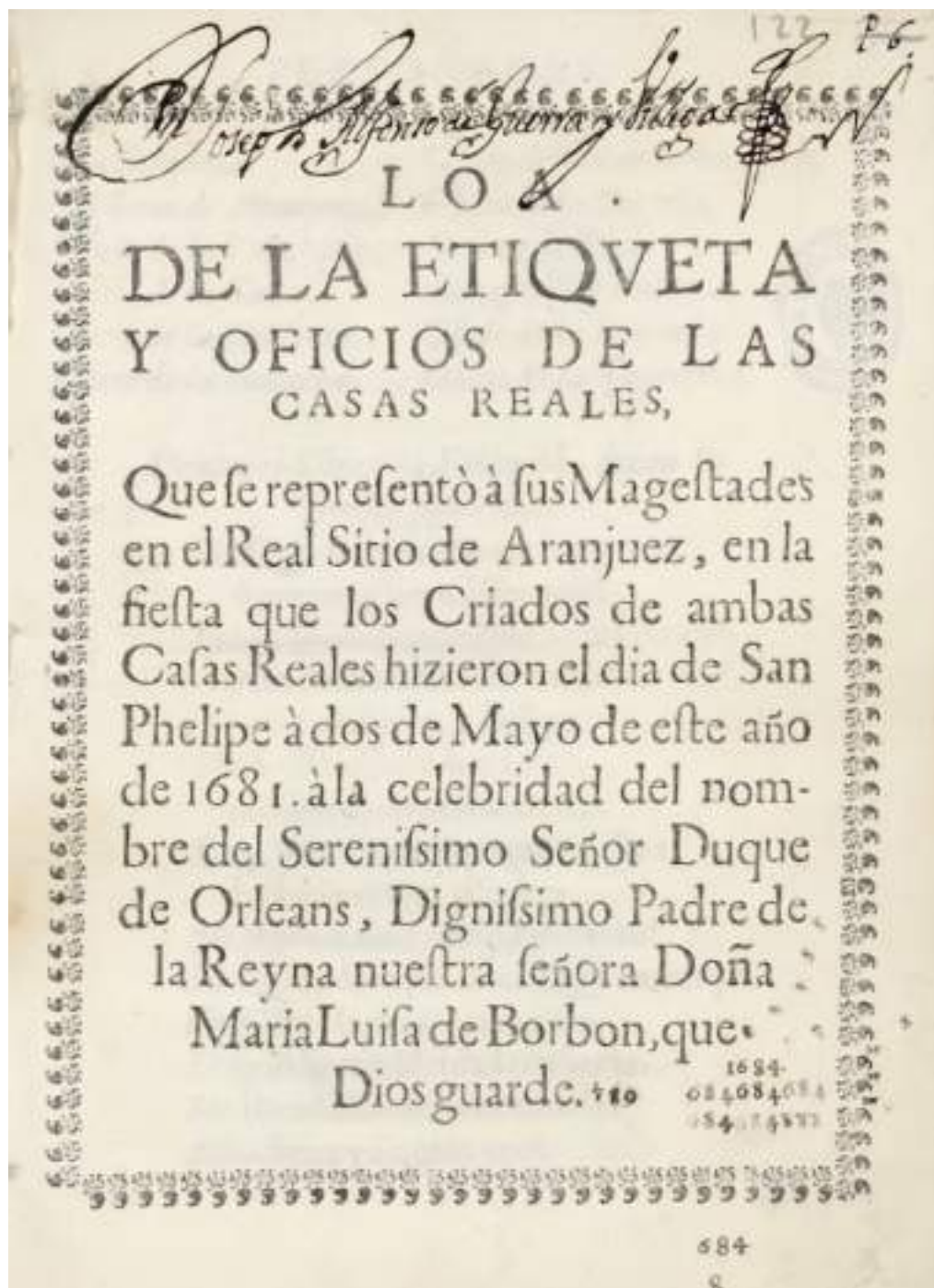


Fig. 1. Portada. *Loa de la etiqueta y oficio de las Casa Reales*, 1681.



Fig. 2. Jacobus Harrewijn y Philibert Bouttats, *Marie-Luise d'Orleans, reine d'Espagne*, c. 1679. Estampe: gravure en taille-douce, burin et eau-forte, 38,5 x 50,5 cm. BnF, Département des Estampes et de la photographie, Qb4, Histoire de France 1668-1697, 1679 (P69301).



Fig. 3. Detalle Fig. 2.



Fig. 4. Detalle Fig. 2.



Fig. 5. Detalle Fig. 2.



Fig. 6. Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, *Emblema*, en Vera Tassis y Villarroel, Juan de, *Noticias historiales de la enfermedad, muerte, y exsequias de la esclarecida reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleans, Borbon Stuart y Austria, nuestra señora, dignissima consorte del rey nuestro señor Don Carlos segundo de Austria, a cuya Catholica, y Augusta Magestad las dirige, y consagra don Ivan de Vera Tassis y Villaroel.* Madrid, Por Francisco Sanz, 1690.



Fig. 7. Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, *Emblema*, en Vera Tassis y Villarroel, Juan de, *Noticias historiales de la enfermedad, muerte, y exsequias de la esclarecida reyna de las Españas Doña Maria Luisa de Orleans, Borbon Stuart y Austria, nuestra señora, dignissima consorte del rey nuestro señor Don Carlos segundo de Austria, a cuya Catholica, y Augusta Magestad las dirige, y consagra don Ivan de Vera Tassis y Villaroel.* Madrid, Por Francisco Sanz, 1690.



Fig. 8. Sacristía, Monasterio de El Escorial.



Fig. 9. Lázaro Gómez y Juan Bernabé Palomino, *Retablo de la Santa Forma en la Sacristía del Monasterio de El Escorial*, 1764. Grabado. Forma parte de Ximénez, 1764.



Fig. 10. Claudio Coello, *La Adoración de la Sagrada Forma de Gorkum*, 1690.
Óleo sobre lienzo, 500 x 265 cm. Sacristía, Monasterio de El Escorial.

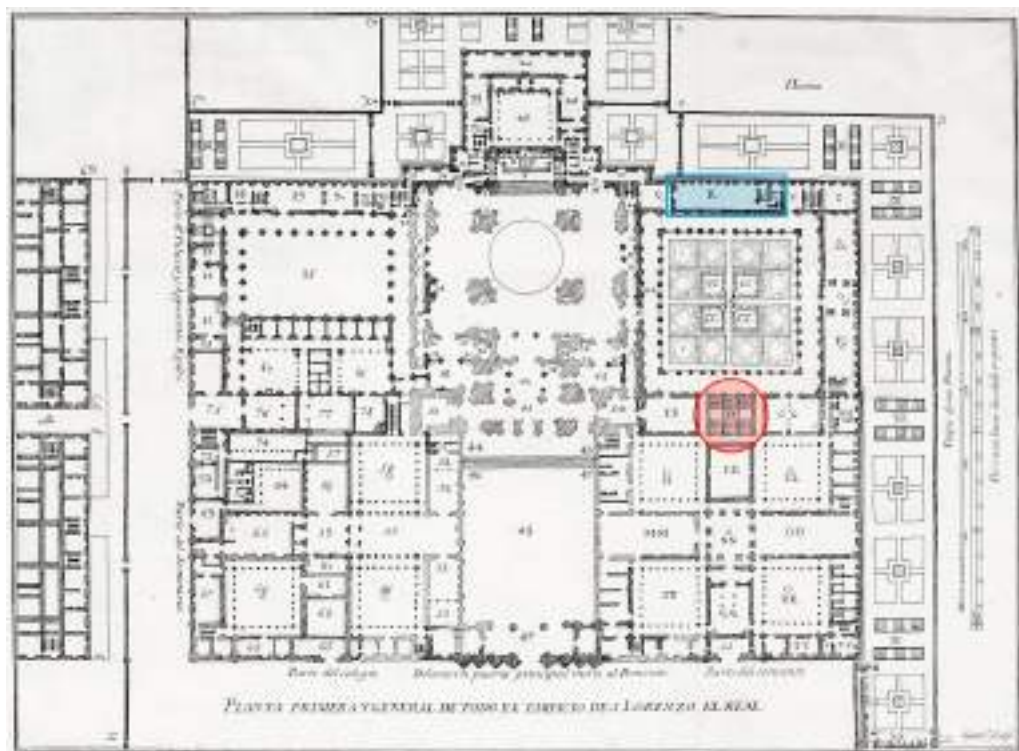


Fig. 11. Lázaro Gómez y González, *Planta primera y general de todo el edificio de s. Lorenzo*, 1764. Grabado. Forma parte de Ximénez, 1764.

EXPLICACION DE LA PLANTA GENERAL de la Fábrica de San Lorenzo el Real.	
A. B. C. Altar Mayor.	11. Entrada al Seminario.
D. E. D. F. Oratorios Reales.	12. Aula de Teología.
F. Presbiterio, ó Capilla Mayor.	13. Aula de Filosofía.
G. H. Pizarra dentro de las Balcasas.	14. Claustro con Fuente del Colegio.
I. K. L. M. Balcasas, y sus Altaras.	15. Páseo del Colegio.
N. Detras de la Escalera del Seminario, y sobre la de Palacios.	16. Cámara con Fuente del Colegio.
O. P. Q. Atrio de la Sacristía, y Capilla de nuestra Señora del Patrocinio.	17. Lugar Común de Palacio.
R. Sacristía.	18. Biblioteca del Colegio.
S. Capilla de la Santa Forma.	19. Torre, ó Letania del Colegio.
T. V. Píezas donde se guardan los Adoquines para el Canto de la Santa Forma.	20. 61, y 62. Oficinas del Colegio.
X. V. Escalera para las Oficinas de Sacristía, y Celda Prioral.	63. Entrada, y Zaguán del Seminario.
Z. Torre de la Celda Prioral.	64. Corral del Colegio.
A. A. Claustro Principal.	65. Cocina del Colegio.
B. B. Torreón, ó Casa de Fábrica.	66. Páseo con Fuente del Seminario.
C. C. Quatro Estanquillos con sus Fuentes.	67. Donatario de los Niños del Seminario.
D. D. Puerta Principal, y Torre de las Campanas.	68. Aula del Seminario.
E. E. Reclinatorio.	69. Entrada, y Zaguán del Colegio.
F. F. Escalera Principal.	70, y 71. Cocinas particulares de Palacio.
G. G. Iglesia Antigua.	72, y 73. Oficinas de Palacio.
H. H. Oficina de V. Platería.	74. Páseo de las Cocinas particulares.
I. I. Páseo con Puente de la Bendición.	75. Entrada, y Zaguán de Palacio.
K. K. Lugar Común del Convento.	76. Cocinas de Estado.
L. L. Biblioteca, y Cámara de los Emperadores de los Indios.	77, y 78. Cocinas Reales.
M. M. Reporio.	79. Escalera del Colegio.
N. N. Torre llamada Letania del Refectorio.	80. Páseo de las Cocinas de Palacio.
O. O. Refectorio del Convento.	81. Balcón de la Casa.
P. P. Páseo con Fuente de la Procuración.	82, 83, y 84. Oficinas de Palacio.
Q. Q. Cocinas del Convento.	85. Páseo Principal de Palacio.
R. R. Páseo con Fuente de la Enfermería.	86. Balcón, y Pasadizo de Palacio.
S. S. Puerta llamada de las Cocinas, y entrada á la Botega.	87. Desiguaderos de Palacio, y Torre de las Damas.
T. T. Refectorio, y Oficinas de la Enfermería.	88. Oficinas de Palacio.
V. V. V. Botica, y su Torre.	89. Sala del Cuerpo de Guardia.
X. X. Pasadizo para la Casa de Oficios, ó Compañía.	90, 91, y 92. Oficinas de Palacio.
31, 32, 33. Balcón, y 39. Altiplano de la Iglesia.	93. Juego de Pelota.
40. Píezas debajo del Coro.	94. Puerta, y Entrada al Juego de Pelota.
41. Páseo de Palacio.	95, y 96. Galería, que va á los Aposentos Reales.
42. Páseo del Convento, ó Monasterio.	97. Ante-Oratorio.
43. Atrio del Templo.	98, y 99. Ante-Cámara de la Reyna.
44, y 45. Mesa de las Gradass para subir al Templo.	100. Galería Principal de los Aposentos Reales.
46, y 47. Gradas del Páseo llamado de los Reyes.	101. Ante-Cámara del Rey.
48. Páseo de los Reyes.	102. Ante-Oratorio.
49. Verico Principal.	103. Páseo llamado de los Mascarones.
50. Puerta del Colegio, y Torre del Organero de Campanas.	M. N. Escaleras en los Jardines.
	O. P. Q. Atrio, y Salas de los Capitanes.
	R. S. T. Puercas, que forman la Lonja.
	U. V. W. Plaza del Bosquecillo.
	X. Y. Z. Casa de Oficios de Palacio.

Fig. 12. Explicación de la planta general de la Fábrica de San Lorenzo el Real. Forma parte de Ximénez, 1764.



Fig. 13. Luca Giordano, *La Gloria de la Monarquía Hispánica*, 1692-1693, Fresco, 17,60 x 12,67 m. Escalera principal, Monasterio de El Escorial.



Fig. 14. Detalle Fig. 13.



Fig. 15. Detalle Fig. 13.



Fig. 16. Lázaro Gómez y José Murguía, *Cortado de la escalera del Monast[er]io del Escorial y Planta baja reducida a la mitad del alzado de la escalera principal*, 1764. Grabados. Forman parte de Ximénez, 1764.

Encuentro con Ana Zamora

Ana Zamora es directora artística del colectivo Nao d'Amores, creado en 2001, que reúne a artistas vinculados al teatro clásico, a los títeres y la música antigua. Hoy en día es la única compañía especializada en el llamado teatro primitivo. Entre sus espectáculos se cuentan varios autos de Gil Vicente (el *Auto de la Sibila Casandra* en 2003, el *Auto de los Cuatro Tiempos* en 2004), el *Auto de los Reyes Magos* (2008), las farsas y églogas de Lucas Fernández (2012), *Triunfo de Amor*, a partir de textos y músicas de Juan del Encina (2015), la *Comedia Aquilana* de Torres Naharro (2018, premio Max 2019 al mejor diseño de Vestuario) y *Nise, la tragedia de Inés de Castro* (2019). Desde 2015 Ana Zamora forma parte también del equipo docente del Máster en Creación Teatral que dirige Juan Mayorga en la Universidad Carlos III, y desde 2019 del Máster de Estudios Avanzados en Voz y Habla Artística del ITEM de la Universidad Complutense y Fuentes de la Voz. (artistico@naodamores.com)

Florence d'Artois. ¿Podrías contarnos un poco de dónde procede tu interés por lo que se ha llamado el teatro primitivo, y explicarnos en qué consisten tus propuestas escénicas? Llevas a cabo una investigación, trabajas con fuentes históricas, pero no trabajas con una perspectiva arqueológica.

Ana Zamora. Sí, yo monto obras del teatro primitivo o prelopesco, como queramos llamarlo, aunque los filólogos se enfadan mucho cuando se usan estos términos porque parece que siempre es ponerlo por debajo del Siglo de Oro. A mí me da igual, yo no tengo prejuicios y podemos llamarlo como queramos, ¿no? Eso se lleva estudiando desde hace ya muchas décadas y está muy bien estudiado. El problema somos los de la práctica escénica, que no creíamos que este teatro fuese representable. Y yo creo que lo es, y además a *Nao d'Amores* nos ha permitido encontrar una vía para reconocernos en el presente. Y ahí es donde a mí me vale la pena trabajar. Quiero decir: creo que hay una cuestión de responsabilidad, que es cómo uno debe acercarse a esto y a cualquier cosa, desde el arte. No podemos ponernos a opinar, no podemos ponernos a mover fichas hasta que no entendamos muy bien el material de partida. Eso es a lo que yo me refiero cuando hablo de investigar: no investigar para hacer una tesis doctoral, sino la parte divertida de la investigación, la de buscar, buscar, buscar, y luego no tener que demostrar nada porque es para convertirlo en materia artística. Por eso yo dejé la universidad (yo me dedicaba a estudiar historia al principio), porque vi que esto era mucho más divertido, que me daba acceso a la parte buena de la investigación para

luego dar el siguiente paso. Y ahí se pasa muy mal también, cuando hay que estrenar ya y convertirlo todo en materia artística, pero yo creo que dedicar una vida entera a la creación artística — porque esto no se puede hacer a medias: si uno se dedica a ello, se entrega las veinticuatro horas del día; no hay otra vida más que pasar del texto al teatro — solamente tiene sentido si podemos hablar de algo que tenga que ver con el espectador actual, algo en el que se pueda reconocer.

Creo además que hay una cuestión importante. Yo no sé cómo está la cosa en Francia, pero en España hay una desconexión absoluta entre el ciudadano medio y lo que es todo este tipo de repertorio de los siglos xv y xvi, y el Renacimiento. Porque esto no se estudia: ni en las escuelas ni apenas, muchas veces, en la universidad. En las escuelas de arte dramático, ni te cuento. Con lo cual hay que hacer un trabajo extra. Y sobre todo yo creo que hay incluso un nivel de responsabilidad vinculada al servicio público, porque estas obras hay que sacarlas de los libros, y hay que ponerlas en las tablas, y hay que hacer que sea una vía más, si no de ocio, sí de crecimiento, de lo que debe ser la base intelectual del país.

De todas formas, respecto a esta cuestión del historicismo, en España casi todo el mundo piensa que yo monto las obras como se hacían, cuando no tiene nada que ver. Lo que pasa es que esa vía de manejo de las fuentes originales hace que los espectáculos tengan un olor a ciertas cosas inspiradas en ese mundo renacentista y hoy el espectador, que no sabe muy bien a qué puede agarrarse, piensa que es una recuperación historicista, pero no lo es.

Héctor Ruiz Soto. Esa investigación sobre las fuentes históricas y esa parte divertida de la investigación, ¿cómo se convierte en un proceso creativo? ¿Cómo es el proceso creativo en el paso del texto al escenario?

Ana Zamora. Pues a ver, yo intento siempre no hacer más de un proyecto por temporada. Entonces elegimos o un texto, o una idea, o un concepto, algo que nos va a servir para dedicarle todo el año de trabajo. Yo llevo al final el *maillot* de leader de la vuelta ciclista que supone todo esto, pero hay un equipo artístico estable con el cual llevamos muchos años trabajando juntos, y así podemos ir saltándonos etapas, porque no tenemos que partir de cero cada vez. Entonces yo, por ejemplo, sí llevo muy de la mano a los plásticos. Yo hago también todo lo que tiene que ver con esa búsqueda histórica, de historia de la puesta en escena, de conexión con lo antropológico y lo etnográfico, que yo creo que es una cosa imprescindible a la hora de abordar este tipo de textos. Y luego tengo una cómplice fundamental, Alicia Lázaro, para toda la cuestión musical, que es una cosa tan específica donde yo no me puedo meter, porque quedaría justamente chato y hasta aficionado. Pero ella lleva toda la vida en esto y es la que hace ese asedio de materiales que en su gran mayoría se va a quedar por el camino pero que me va a mí guiando también hacia otros sitios. Y todo eso llega el primer día de ensayo.

Como digo, un año más o menos de búsqueda y luego, lo que es el proceso creativo en sí, son dos meses. Pero dos meses fuera de lo que son los procedimientos habituales de puesta en escena. En España tenemos un convenio de la Unión de Actores que es una cosa bastante terrorífica, porque legalmente se nos permite ensayar cuarenta y cinco días. En cuarenta y cinco días es muy difícil hacer un trabajo de creación escénica con

materiales tan complejos como estos. Nosotros lo que hemos hecho ha sido por un lado ampliar esto, con un sistema de talleres que nos permite, antes de empezar a montar, hacer un acercamiento al material. Por ejemplo, estábamos viendo antes alguna imagen de *Farsas y Églogas* de Lucas Fernández [Figura 1]. Nosotros empezamos reuniéndonos antes, trabajando a través de la idea de la percusión popular, que ya tenía que ver con lo que íbamos a hacer, relacionada con un trabajo de cuerpo muy específico. También tuvimos por ejemplo talleres que tenían que ver con el canto, porque había cosas asociadas a lo polifónico, mezclado con lo popular a veces. Esos talleres previos no solamente los hacen los propios actores y los músicos que van a salir a escena, sino que los hacemos todos: yo también estoy aprendiendo a tocar el pandero, y el productor de la obra también, porque todo el mundo tiene que formar una especie de equipo en el que las pistas de la puesta en escena vengan de mucho más allá que de las propias palabras del texto.



Figura 1. *Nao d'Amores, Farsas y Églogas* de Lucas Fernández, 2012 (fotografía de Ceferino López).
http://www.naodamores.com/marcos/Dosier_Farsas_Eglogas/dosier_farsas_Fotos.html

Entre una fase y otra son dos meses, pero son dos meses de encierro. Nosotros tenemos un convenio con el ayuntamiento de Segovia, un poco también como una declaración de principios. En España existe la idea de que solamente se puede ser profesional en Madrid o en Barcelona. Pues no, señores: hay otras maneras de vida, hay otros espacios también donde se puede crear. Y yo soy de Segovia. Firmé un convenio con el ayuntamiento. Tenemos una especie de torre, adosada a una de las puertas de la muralla, en la judería, que es la sede de *Nao d'Amores*. Está ahí la plaquita en la puerta,

que de alguna manera hace que también la ciudad nos ponga cara y nos permita interactuar de otra manera. Ese convenio nos permite ensayar en una antigua iglesia románica, transformada en teatro: la iglesia de San Nicolás, que utilizamos durante la primera fase de trabajo, que compaginamos con el taller municipal de teatro. Pero llega un momento, cuando tenemos que empezar a montar escenografía, en el que ya no podemos conciliar las dos actividades. Y para eso tenemos una nave, a 7 km, donde tenemos los almacenes, tenemos nuestro propio espacio, tenemos luz de teatro, y es allí donde todo coge forma. Pero como digo, aparte de esa fórmula, esos dos meses son de absoluto encierro monástico. Es decir nosotros alquilamos casas para los actores, los músicos y el equipo y todo el mundo se va a Segovia, dejando sus vidas, sus trabajos, sus niños... Y entonces no es que ensayemos las 6 horas 45 que manda el convenio: es que de las 7 de la mañana a las 3 de la madrugada si hace falta, estamos trabajando. Y eso permite, en ese poco tiempo, un tipo de resultado que en condiciones normales nos exigiría seis o siete meses de trabajo. Nos permite llegar al estreno con todo, por lo menos, alambicado. Y también somos una compañía de repertorio que intentamos mantener las obras cuanto más tiempo mejor, lo que quiere decir que los espectáculos siguen creciendo, modificándose y evolucionando con nosotros.

FRAGMENTO DE *FARSAS Y ÉGLOGAS* DE LUCAS FERNÁNDEZ

Ana Zamora. Esto fue una coproducción con la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en el 2012, cuando éramos pequeños, ya casi. Es la primera vez que se ponía a Lucas Fernández casi íntegro en escena. Este espectáculo era un poco un homenaje a mi abuela, María Josefa Canellada, que hizo la primera gran edición de Lucas Fernández, para los Clásicos Castalia, en su época. Básicamente lo que hice fue centrarme en la parte profana, que es la que no se había tocado. Porque el *Auto de la Pasión* sí se ha puesto varias veces en escena, pero queríamos llevar a cabo una búsqueda en torno a la conexión con el mundo salmantino, fundamentalmente.

Héctor Ruiz Soto. Hay en ese espectáculo varias farsas o cuasi comedias que tratan de temas de amor, introducidas por fragmentos de este «Diálogo para cantar».

Ana Zamora. El «Quién te hizo Juan, pastor».

Héctor Ruiz Soto. Sí, ¿cómo se integra la música en este proyecto, y en tus proyectos en general?

Ana Zamora. Es complicado lo de hablar del trabajo de uno, muchas veces cuando es de este tipo. La presencia de la música para mí es una cuestión absolutamente normal. Es decir, mi acercamiento al teatro no se hace directamente por el texto, aunque también, por venirme esto de rancio abolengo filológico: yo he vivido muy cerca de todo este mundo filológico, y la parte de texto ya me viene de casa. Evidentemente algo queda. Pero mi perspectiva de la teatralidad ha estado siempre cerca de otro tipo de referentes. Porque yo soy una apasionada de toda la vida del teatro de títeres. He crecido en una ciudad donde hemos tenido unos festivales impresionantes de música, de clásica, de folk,

etc., donde ha habido mucho teatro de calle y, además, yo me he criado también muy cerca del ámbito etnográfico. Mi madre se dedicaba, cuando éramos muy pequeños nosotros, a todo eso. Entonces me he criado en romerías, en procesiones, en vinculación con el ámbito etnográfico y arqueológico, porque mi padre es arqueólogo, con lo cual tengo una mezcla de referencias tal que hizo que yo tendiese a unificar expresiones que nos pueden llevar a reinterpretar nuestra historia, de alguna manera. La música también es un elemento que ha estado muy cerca gracias a mi padre. Tocaba en uno de los primeros grupos de recuperación de música antigua en los sesenta: hay algo que también viene de ahí. Con lo cual ese concepto, que yo siempre lo he relacionado con lo renacentista, de la fusión de las diferentes vías de expresión artística, siempre está a la hora de entender el texto teatral. Yo estoy leyendo un texto y no me queda más remedio que ver la rima y el cómputo, pensar en lo que no voy a poder cortar. Y pensar: «Señor, que ya no voy a poder cortarlo», con la facilidad con la que corto... Pero siempre hay una perspectiva que tiene que ver con la búsqueda de relaciones entre distintos elementos, primero para yo entender ese texto, y segundo para ponerlo en vida. Y en cuanto a la música, es que evidentemente este teatro estaba pensado para hacerse así. No es que yo me lo haya inventado, es que está allí, y no solamente en las notas, en las partituras que se pueden encontrar todavía en muchos autores, como en el caso de Juan del Encina.

Por ejemplo, ahora con Torres Naharro [el último espectáculo de la compañía en el momento de la entrevista], ha habido que inventarse la música y buscarla en otros sitios porque no están las fuentes en el propio texto. Pero aun así, siempre hay una presencia musical que va más allá de lo puramente solfeístico, algo que tiene que ver con el verso, para empezar, que también es música. Con la palabra, con la lírica incluso. Hay todo un mundo acústico que yo creo que es fundamental a la hora de poder entender este tipo de teatro; y, además de entender, considerar que hay otros sentidos y que el teatro tiene que tocar otro tipo de resortes. Y la música también es un elemento que nos ayuda a estructurar y a crear dramaturgias y narrativas que sustenten un teatro que está todavía muy lejos de las preceptivas lopescas. Por eso siempre digo que de alguna manera hay que deconstruir para volver a construir sobre otros parámetros que nos permitan acercar esto más al público, ¿no? Y la música es un elemento que viaja desde el pasado al presente.

Yannick Barne. Y respecto a esa dimensión acústica: ¿Cómo trabajáis el verso y la fonética, no modernizada, que contribuye a la dimensión sensorial de tus espectáculos?

Ana Zamora. Pues a ver, eso era un riesgo. En los primeros espectáculos, nosotros trabajábamos mucho más libres, sin asesor de verso, con fonética moderna... Y rápidamente, ese nivel de profundización y de aprendizaje del manejo de los elementos sobre los que construir nuestra manera de contar, a mí me fue llevando poco a poco hacia allí. Hasta que en el año 2009-2010, cuando hicimos el *Auto de los Reyes Magos*, empezamos a trabajar con Vicente Fuentes. Vicente Fuentes es una persona fundamental para entender el proyecto *Nao d'Amores* y para entender lo que ha sido el trabajo de verso en España durante los últimos años. Vicente es también asesor de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y además fue el encargado de retomar la Joven Compañía

Nacional, cuando se recuperó en la era Eduardo Vasco. Vicente es una persona que a finales de los sesenta, principios de los setenta, recibió una beca de la Fundación Juan March para salir e irse a Inglaterra a estudiar lo que se estaba haciendo en la *Royal Shakespeare Company*. Y a partir de ahí empezó a hacer una formación europea para entender lo que ha pasado con los diferentes tipos de versos, cómo es esa verbalización que tiene que ver con las escuelas nacionales —y que no se había tocado en España, donde seguíamos con una tradición puramente decimonónica de declamación—, o con la ruptura absoluta del verso y la prosificación, ¿no? Pasó por Inglaterra, luego por Francia, Polonia, estuvo con los Odin [Teatret] también... Tiene un recorrido impresionante y acabó regresando a España para intentar poner en práctica ese tipo de reflexiones, que además llegan desde una perspectiva que es puramente europea: aquello de que no se puede entender el verso como un ente solo en el mundo, de que no se puede entender el verso separado de la palabra, la palabra separada de la voz, la voz separada de lo que es el trabajo corporal... Es la búsqueda de una manera de volver a verbalizar ese lenguaje poético, convencional, desde una cosa mucho más integral, a nivel actoral. Vicente, cuando trabaja en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, tiene muy poco tiempo para profundizar en eso, porque los procesos son de otra manera, y al final uno termina convirtiéndose muchas veces, como yo digo, en un policía de sinalefas. Y entonces realmente el espacio donde él puede estar desarrollando más ese tipo de trabajo es con nosotros, en este tipo de encierro y de investigación.

Y es verdad que todo esto conlleva un riesgo, pero nos lo podemos permitir. Primero porque lo bueno de haber abordado un tipo de repertorio que nadie había puesto en escena hasta ahora es que nadie nos podía decir cómo se hacía. Hoy montas a Lope y te siguen diciendo «No, es que Lope no se monta así». Incluso Calderón, lo mismo: «No, no, es que no sabes montar a Calderón». Pero claro, a mí eso no me lo puede decir nadie cuando monto a Gil Vicente, o cuando monto a Juan del Encina, o a Torres Naharro, o a Lucas Fernández. Aunque hay algún filólogo que todavía se atreve... Eso es una ventaja también, y da una libertad que ojalá tuviéramos en todos los ámbitos teatrales. Y además es muy curioso: yo cuando he entrado sobre otro tipo de temas, más hechos por ejemplo, la perspectiva que vi es bastante distinta. Recuerdo, por ejemplo, un Valle-Inclán, que monté para la Compañía Nacional, y ya todo el mundo me decía «Valle-Inclán no se monta así» o «Valle Inclán se monta de otra manera»... Yo estoy libre de eso. Y también por eso estamos donde estamos, por eso nos hemos convertido en una especie de referente en el teatro clásico en España ahora mismo. Porque nosotros no suponíamos un peligro para nadie, porque no veníamos a quitarle el hueco a otro director. Porque esto no le interesaba a nadie, y sigue sin interesar. Entonces no hay ningún problema. Yo tengo todo el repertorio por delante porque de momento no está saliendo más gente que quiera trabajar sobre eso.

Florence d'Artois. El baile está omnipresente en tus montajes. ¿Lo ves como un continuum lógico con la música, en esta visión casi para-ritual del espectáculo teatral?, o ¿cómo lo trabajas? ¿Tiene el baile una función estructurante?

Ana Zamora. Hemos pasado por distintas etapas también. Yo creo que tiene que ver con lo que tú dices, con parte de esa concepción musical. Nosotros lo que hacemos son

musicales, ¿no? A mí, el género del musical no me gusta nada, he de decirlo. Pero estos sí, son musicales renacentistas, de alguna manera. La danza, hemos ido integrándola poco a poco. Al principio me pasaba lo mismo que con las canciones: no me atrevía a que los actores cantaran. Hasta que empecé a establecer un código muy lúdico que permite que todo el mundo entienda que son actores que cantan, y que hay músicos que actúan, y que hay músicos y actores que bailan. Y realmente es un teatro pre-profesional en el mejor sentido del término. Es que está escrito para eso y lo sostiene muy bien, ¿no? En el caso de la danza, uno de los primeros espectáculos donde yo trabajé de verdad en serio con eso fue la *Tragicomedia de Don Duardos*, que fue una producción para el Clásico, pero éramos los de *Nao d'Amores* trabajando de mercenarios, así de claro, en aquel momento... Yo pude contar con Lieven Baert, que es un coreógrafo belga de danza histórica, extraordinario, y tuvimos el lujo de poder traerlo. Y entonces empezamos a hacer una búsqueda que fue muy bonita porque era cómo crear caracterización de personajes no solamente con la palabra o con la manera de actuar, sino con la propia danza. Evidentemente, no es igual un personaje que entra en escena bailando una piva que otro personaje que entra bailando una *bassadanza*, por ejemplo. Y a partir de ahí eran datos que no solamente eran claros para el público, sino que yo se los daba al propio actor y él construía su personaje desde los propios pasos de danza, el propio carácter a partir de la danza que hacía. En ese espectáculo empezamos a investigar en esa línea y yo enseguida me empecé a dar cuenta de que eso me servía para espectáculos muy cortesanos, o con un aire muy culto, pero que en realidad todo nuestro teatro está absolutamente teñido por lo popular, y que, indagando en esas vías, podía descubrir otras cosas que me sirvieran para la puesta en escena. Entonces como Lieven estaba muy lejos, claro, como para venir a cosas cortas, empecé a colaborar con quien trabajo ahora, que es Javier García Ávila. Es una figura muy interesante porque ha estado muy cerca de la danza histórica, es íntimo amigo también y compañero de Lieven, pero es especialista en baile tradicional español, en general. Él trabaja en el ámbito de Madrid, pero sabe muchísimo de danza charra. Tiene un poco de control, además, de ese tipo de cosas apasionantes como los ritmos irregulares de la tradición... Y esa asociación entre lo culto y lo tradicional, que está en lo textual, que está en lo musical, pues de repente coge otro tipo de peso con el mundo de la danza también.

Florence d'Artois. Y en la *Comedia Aquilana*, ¿cuál fue la opción coreográfica?

Ana Zamora. Bueno la *Aquilana* tiene también esta dinámica. La *Aquilana* es un espectáculo que yo preparé, para lo que fue la fase previa, en Italia. Tuve una beca de la Real Academia de España en Roma y me fui a prepararla allí, directamente. Entonces traje muchos referentes de aquella zona. Hay también un intento de configuración de los personajes en función del ámbito al que pertenecen. Entonces, evidentemente, los personajes nobles bailan de forma más historicista; los personajes populares, de manera mucho más popular. Y luego hay hasta una especie de guiño, de mezcla entre piezas, una especie de tarantela, de cosa española atarantelizada al mismo tiempo. Hay muchas cosas que tienen que ver con eso.

En la *Aquilana* había que tomar muchas decisiones en cuanto a ese mundo de cosas tan diversas. El tema de las elecciones verbales, por ejemplo, de la pronunciación, de la

fonética resultó complicado porque nos encontramos en un momento en el que ya no está tan claro qué está pasando. Y además todo esto saltó cuando yo me puse a trabajar sobre las diferentes ediciones. Julio Vélez, muy amigo mío, acababa de sacar la edición de Cátedra y cuando me puse a trabajar me di cuenta de que había actualizado la grafía. «Pero bueno, ¿qué pasa? ¡Si ha actualizado la grafía!». Lo llamo y le digo: «Julio, no me hagas esto». Entonces Julio me decía: «No, no, ya en esta época el cambio fonético ya está absolutamente claro». Y digo: «No está tan claro», pero que él confiaba en los estudiosos que dicen que sí que lo está. Al final me tuve que ir a otras fuentes y tomamos como perspectiva de construcción de personajes la de la mezcla... Claro, Torres Naharro es un hombre que viene de Extremadura, donde todavía se supone que en ese momento se está hablando un castellano más antiguo, pero que luego pasa por toda la zona levantina, y además muchos de sus personajes hablan valenciano perfectamente, con lo cual aquí ya se complica la cosa. Y luego se cruza el Mediterráneo y aparece en las cortes de élite romanas. ¿Cómo hablaba este hombre? Y ¿cómo deben hablar sus personajes? Y no pasa nada, me lo puedo inventar, porque esto es teatro. Pero yo misma, poniéndome estas reglas, me obligo a tomar decisiones en función de algo, siempre. Al final lo que decidimos fue trabajar con ese periodo de cambio, entre un sitio y otro. Entonces los personajes cortesanos hablan ya un español renacentista más tardío y los personajes rústicos, los hortelanos, hablan un español tardomedieval todavía. Con lo cual ese mundo de verbalización se relaciona también de alguna manera con el propio mundo de expresión de la danza, ¿no?

Yannick Barne. Y hablando de la *Aquilana*: hay que reconocer que a nivel visual es algo exquisito, es precioso [Figura 2]. ¿De dónde proceden los distintos elementos que componen el aspecto visual de la obra?

Ana Zamora. Hombre, es seguramente la más espectacular. Primero, es una coproducción con la Nacional de Teatro Clásico, lo que nos da más dinero para que aquello luzca más, ¿sabes? (*risas*). También eso ayuda, no te voy a decir que no. Y luego tiene que ver con ese viaje mío a Italia, esta búsqueda de referentes plásticos, porque más que documentos, yo iba a ver un poco en qué ámbito vivió Torres Naharro... Digamos que mi obsesión en aquel momento era intentar encontrar una vía que me hiciera comprender qué ha pasado con Torres Naharro en los últimos siglos. Es el autor más famoso de su época, seguramente el más editado, y no lo hemos visto sobre las tablas en ningún momento. Es como que nos hemos desconectado absolutamente de aquello que podía hacer triunfar, en aquel momento, sus propias obras. Entonces lo que yo me planteé es que seguramente el problema no era de Torres Naharro sino nuestro, que no sabemos leer a Torres Naharro. Y mi hipótesis fue que estábamos intentando leerlo como un Lope imperfecto. Como ya Torres Naharro empieza a construir la nueva comedia, pues lo leemos como si fuera un dramaturgo que ya quiere ser Lope pero que todavía está a mucha distancia y lo hace mal. No señores: es que no es Lope ni es barroco. Estamos en pleno Renacimiento. Nos tenemos que obligar a olvidarnos de nuestra tendencia natural que es irnos hacia el Siglo de Oro —que es lo que más presente tenemos, porque es lo que hemos visto siempre en el teatro, y lo que más hemos leído—, y volver a buscar esos referentes escénicos, porque los literarios, las influencias

italianas en el nacimiento de la comedia renacentista española, están claros, están editados. Pero ¿qué está pasando? ¿Qué está viendo Torres Naharro para construir ese teatro? Yo me dediqué sobre todo a eso, a buscar la conexión con ese teatro popular que luego va a dar nacimiento a la Comedia del Arte, buscar la conexión con el teatro cortesano, y empezar a recorrerme los sitios donde se hacía teatro en el Renacimiento, desde Sant'Angelo hasta el gran Salón de Urbino, y las documentaciones que hay sobre las representaciones de *La Calandria*, por ejemplo, los Peruzzi... Y entonces volví a España con gran cantidad de materiales, aparte de estar en contacto con mis colaboradores todos los días ya desde Italia.



Figura 2. Nao d'Amores, *Comedia Aquilana*, Clásicos en Alcalá, 2018 (fotografía de Rubén Gámez).
<http://www.naodamores.com/marcos/DossierAquilana/DossierFotos.html>

También está esa idea del trampantojo, tan presente, de esa representación de la naturaleza que en la *Aquilana* de Torres Naharro es fundamental, ¿no? Esa convención de un espacio de referencia que es la huerta de Felicina, que es la huerta de Flérida en Gil Vicente, que es esa especie de *locus amoenus* al mismo tiempo... Y entonces a partir de ahí, pues empezamos a tirar del hilo. También fue bonito que mis colaboradores no hubieran venido a Italia, con lo cual estaban muy limpios de muchos referentes que a mí me tenían obsesionada y que eran vías que no llevaban a ningún sitio. Empezamos a tirar también de cierto aire manierista, que nos empezó a llevar hacia Arcimboldo y todo ese mundo, y acabamos pues imprimiendo estas telas florales y convirtiéndolas en

la proyección de lo escenográfico... O sea si la escenografía era un teatro, un teatrillo de comedia, pues la propia huerta iba sobre los propios actores.

Héctor Ruiz Soto. Esta modernización a distintos niveles, según los personajes, de la que hablabas, ¿determina de alguna forma el lenguaje gestual, más allá de los bailes? El vestuario, por ejemplo, ¿qué papel tiene en este sentido?

Ana Zamora. Cuando yo os cuento lo de que los talleres previos los hace todo el equipo, tiene que ver con estas cosas, con que yo hago las adaptaciones al mismo tiempo que estoy trabajando con la figurinista, por ejemplo, con lo cual de alguna manera la figurinista también es dramaturgista y también sabe cuáles son los puntos de construcción de la representación, y todo va haciéndose sobre la marcha, todos los elementos van encajando. Es decir: alguien que quiera hacerse famosísimo como diseñador de moda no puede trabajar en *Nao d'Amores* porque todos los colaboradores artísticos trabajan aquí en función de una propuesta escénica. Trabajar con Deborah Macías, por ejemplo, es un gusto porque hay espectáculos como la *Aquilana*, que requieren mucho esfuerzo, y de repente le toca otro espectáculo como el *Auto de los cuatro tiempos*, que es de títeres, y lo que hay que hacer es una cosa absolutamente sencilla: un fondo de terciopelo.

Pero pasa lo mismo con los actores. Yo nunca entrego las versiones de los textos, las adaptaciones, antes de llegar a los ensayos. Yo sí que tengo un primer peinado de cortes, algo general, pero necesito trabajar de oído, y eso tiene mucho que ver con lo que estamos tratando aquí. Hay cosas que uno no puede hacer él solito en su casa. Entonces nosotros lo que hacemos normalmente es que no solamente no les doy los cortes, sino que trabajamos sobre más obras. Por ejemplo: cuando estábamos trabajando sobre Torres Naharro, nosotros no trabajamos solamente sobre la *Aquilana*. Estuvimos leyendo, todos juntos con Vicente y conmigo, diferentes obras, intentando entender, intentando ver. Luego ya sobre la *Aquilana* entera. Luego ya empiezo a pasarles cortes generales. Empiezo a hacer reparto, y esto requiere un nivel de confianza plena en el equipo. Imagínate: has dejado a tu familia dos meses para irte a Segovia y no sabes si te va a tocar el monólogo de tu vida o un personaje que no te hace ninguna gracia. No lo sabes, porque es igual que la figurinista: es que hay que estar al servicio de la idea, no al servicio del lucimiento de uno. Y a partir de ahí yo voy directamente entregando escenas día por día. Y durante los mismos ensayos siguen cayendo textos. Yo además soy una jardinera en el corte de texto. En el caso de la *Aquilana* por ejemplo: es una obra muy larga y muy repetitiva. Ahí sobre las tablas lo que se ve es como una tercera parte del texto original. Pero no se nota nada. Nadie se ha quejado, de momento... Seguramente porque no lo lee casi nadie...

Yannick Barne. Volviendo a la dimensión plástica y a la conexión con el teatro de títeres, me gustaría que nos hablaras del *Misterio del Cristo de los Gascones* [Figura 3].



Figura 3. Nao d'Amores, *El Misterio del Cristo de los Gascones*, 2007 (fotografía de Esther Candela).
<http://www.naodamores.com/marcos/Dosier%20Cristo/general%20fotos.html>

FRAGMENTO DEL *MISTERIO DEL CRISTO DE LOS GASCONES*

Ana Zamora. Esto es un clásico entre los clásicos. *El Misterio del Cristo de los Gascones* es un espectáculo que se estrenó en el 2007 y que sigue girando: es un espectáculo que sigue abriendo todavía al día de hoy la Semana Santa de Segovia. ¿Por qué? Porque esa imagen que veíamos ahí es una réplica de un Cristo románico conservado en Segovia. Era un Cristo articulado, pero articulado solamente en el hombro, y también en el codo, que es una cosa rara. Forma parte de ese tipo de vía iconográfica, de imágenes creadas para ser utilizadas en ceremonias paralitúrgicas vinculadas al ciclo de Semana Santa.

Lo que pasó con este espectáculo fue que yo venía de trabajar en los Nacionales, había estado en la Abadía, había estado en la Compañía Nacional... Estaba un poco desesperada, viendo que yo no encontraba cuál era realmente mi manera de expresión teatral, y entonces decidí dejarlo todo, recluirme en mi casa y ensayar en mi salón un

espectáculo con lo que yo quería contar en ese momento y con la responsabilidad solamente mía, sin tener que dar cuentas a nadie. Y fue un trabajo muy bonito porque empezamos a trabajar con las cofradías de Segovia: una conexión un poco distinta a lo que es el procedimiento teatral, profesional.

Y entonces fue tirarnos a la piscina e indagar en un ámbito que no estaba nada de moda, que no se había hecho, porque en España ya van muchos años sin hacerse teatro sacro. Y sobre todo yo siempre digo que éramos la primera generación que podíamos abordar el teatro sacro limpios de prejuicios, ¿no? Por un lado sin esa presión que habían tenido nuestros padres, y por otro lado no tan desconectados como la generación que viene después que no sabe absolutamente nada ni de historia bíblica ni de nada que tenga que ver con eso. Teníamos allí un mundo por descubrir y entonces pues yo me metí sobre todo con la obsesión de buscar las conexiones entre el rito y el teatro, que era apasionante y que todavía es una cosa que me tiene fascinada, que nos da para mucho más. Cuando uno piensa además en todo esto, siempre piensa en el teatro del este, o en Eugenio Barba... Pero ¿por qué vamos a buscar a Eugenio Barba en una tierra como España, llena de manifestaciones teatrales vinculadas a la ritualidad?

A partir de ese espectáculo yo empecé a trabajar también muchas veces más con historiadores del arte que con filólogos. Me interesa toda esa conexión que se está haciendo desde estudios vinculados a la arquitectura sobre los usos litúrgicos y todo este tipo de vía que nos separa un poco del texto y que nos permite entrar en esta cuestión de los sentidos. Y para este tipo de búsqueda los títeres son fundamentales, porque seguramente es lo más totémico que nos queda. Hay ahí ese tipo de conexión con una necesidad de teatro y con qué nos puede aportar, qué nos puede explicar de nosotros mismos. Este sentido trascendente y espiritual, con mayúsculas.

Lo curioso también es que cubrió un espacio que no se estaba cubriendo. Yo siempre digo que es un espectáculo en el que yo he visto muchos más ateos que cristianos llorar al salir de la función. ¿Por qué? Pues porque el cristiano está acostumbrado a revivir diariamente algo semejante, todas las semanas va a misa... Y todos los que nos hemos desconectado absolutamente de la religión, y que no tenemos dónde agarrarnos, que se nos desmorona todo muchas veces, pues cuando nos encontramos con un espectáculo así, hay como una especie de reencuentro con la base de nuestra cultura. Entonces yo creo que conseguimos despertar esos sentidos que normalmente el espectador normal no encuentra en el teatro.

Florence d'Artois. Y esta conexión con lo ritual, la asociación de lo litúrgico con lo espectacular, ¿alimentó tu trayectoria en adelante?

Ana Zamora. Sí, como te digo, es un espectáculo que se ensayó en el salón de mi casa, y la revista de cultura de *El Mundo* lo declaró el mejor espectáculo del 2007. Así de trascendente, ¿no? Y sí, te abre la puerta a otro universo.

Florence d'Artois. ¿Y ves claramente una continuidad entre la espectacularidad litúrgica y la teatral? Está claro que trabajas en esta dirección.

Ana Zamora. Hombre, yo creo que es fundamental. Yo me lo paso mucho mejor... Iba a decir «yendo a misa». No, allí no se lo pasa bien nadie (*risas*). No, quiero decir: yo cuando voy a otros países, por ejemplo a Irlanda, lo primero que hago es irme a la catedral a ver un rito anglicano, ¿sabes? ¿Por qué? Pues porque me parece que hemos desaprendido muchísimas cosas profesionalmente en el teatro, cosas que tienen que ver con vías de manifestación que para mí son fundamentales. Yo recuerdo, por ejemplo, cuando estaba montando el *Auto de la Sibila Casandra*, de Gil Vicente, en el 2003. Estaba obsesionada con el texto, claro, con esa preocupación de la responsabilidad, del «yo no sé de esto». Y me iba a ver a mi abuelo, también, al filólogo. Y me sentaba allí con él y le decía que no entendía, le pedía que me contara tal o tal cosa, etc. «Abuelo, no entiendo. Cuéntame esto, qué tiene que ver y tal», porque estaba obsesionada por buscar los referentes literarios. Y lo quieras o no, te viene Garcilaso, aunque sepas que es otra cosa: es un auto pastoril, es un auto navideño. Y mi abuelo me dijo claramente: «Ana, olvídate del texto. Eso ya lo tienes. Si quieres entender lo que está haciendo Gil Vicente allí, vete a León a ver una pastorada en Navidad. Y vas a entender lo que es el teatro renacentista». Y hoy lo tengo más claro que nunca. ¡Y era filólogo! (*risas*). De los viejos, pero era filólogo.

Florence d'Artois. Para volver a conectar con lo que veíamos al principio, nos has contado cómo te centraste esencialmente en un periodo histórico. ¿Cómo ves las formas espectaculares más tardías? ¿Es un teatro que te atrae? ¿Te parece que es esencialmente diferente del de principios del xvi?

Ana Zamora. A ver, me da más pereza. Por ejemplo, cuando yo pienso en las cosas posteriores, en el barroco, pues sí, por ejemplo, claro que me apetece una comedia de santos de Calderón. Eso sí. Pero por ejemplo las comedias de capa y espada a mí me dan mucha pereza. ¿Por qué? Porque vengo de un momento en el que tengo mucha más libertad como creadora para trabajar que si me tengo que poner al servicio de Lope. Y Lope manda mucho. Y yo lo que no voy a hacer es destrozar a Lope para contar lo que yo quiero contar. Además, yo creo que como creadores teatrales podemos hacer lo que queramos, pero yo tengo una responsabilidad. Yo cuando monto a Gil Vicente intento ser lo más fiel del mundo a Gil Vicente, y aunque para eso tenga que cortarlo, recortarlo, buscar otras vías escénicas... Yo creo que hay un punto de inflexión que es a partir de la creación de la comedia nueva, que ya el autor manda. El autor manda y yo allí me resisto y acabamos peleando. Cuanto más autor, cuanto más dramaturgo en el sentido moderno es el autor, mas discutimos él y yo.

Florence d'Artois. Es interesante que lo formules así...

Ana Zamora. Sí, sí, estamos ahí. Es mi lucha. Por ejemplo con Juan del Encina no nos entendíamos... No había manera (*risas*). Estuvimos dos meses peleando y al final encontramos un punto de entendimiento. Y con Torres Naharro he ganado yo. He tenido que sacrificarlo mucho, sí, porque si yo me ponía a su servicio, el espectáculo no terminaba de funcionar. Además es muy bonito, porque de la mayoría de estos autores no tenemos cara. Entonces yo peleo con gente que no tiene rostro. Soy de las que

sueña: «Y me encontré con tal, y con cual...». Por eso también muchas veces he puesto a actores que hacen de autores. En la *Aquilana* por ejemplo Juan Meseguer hace de Torres Naharro y hay un trocito del Proemio de la *Propalladia* abriendo la función. De alguna manera me permite también a mí entenderme y luchar de igual a igual. O en el *Don Duardos*, Paco Merino hacía también de Gil Vicente.

Florence d'Artois. Pero ¿te parece que mandan más Lope y Calderón?

Ana Zamora. Sí.

Florence d'Artois. ¿Ellos en cuanto autores o como patrimonio?

Ana Zamora. No, más allá de que están más hechos y todo ese tipo de cosas, es que son autores con una conciencia mucho mayor ya de lo que están haciendo. Entonces, tú allí tienes que buscar tu hueco, tienes que ponerte un poco más en segundo plano. Yo por lo menos lo siento así. En el 2002, hice *El amor al uso*, de Antonio de Solís y Rivadeneyra. Y ahí yo decidí que yo tendría que tomarme un tiempo de limpieza para poder abordar un autor de este tipo. Sí, es verdad, porque tienes que quitarte muchas cosas. Y además, al especializarme en este periodo, tengo muy bien acotados los referentes, y todo muy bien atado. Si te vas un poquito más hacia el siglo XVII, tienes que construir un mundo que no tiene que ver con el que yo he construido. Y sobre todo hay una cosa que a mí me obsesiona: me preguntan muchas veces si no me da miedo encasillarme. A mí me da igual, creo que no tengo que demostrar nada. Lo que pasa es que pienso que uno de los males de nuestro teatro, de nuestra puesta en escena actual, es que nadie termina nunca de profundizar. Yo llevo desde el 2001 trabajando sobre esto y sigo descubriendo cosas todos los días. Esta cosa que tenemos de intentar demostrar que sabemos hacer de todo, hace que picoteemos y que nunca podamos encontrar de verdad la profundidad del material que tenemos. Y yo siempre digo que se acabó, que ya me he cansado de los primitivos, pero luego, claro, al siguiente que hago, me doy cuenta de que hay toda una vía que no he investigado. Y también es verdad que dejas algunas cosas a medio hacer...

Daniele Crivellari. Tengo una pregunta y una propuesta. La pregunta es ¿cuánto influye, si es que influye, el público, la respuesta del público, en tus espectáculos? Sobre todo en los montajes que vas proponiendo año tras año: me imagino que tú estás presente, de vez en cuando, o siempre, no lo sé...

Ana Zamora. Siempre, yo voy de gira con ellos.

Daniele Crivellari. Entonces verás cómo reacciona el público, si gusta, si no gusta, dónde se ríe la gente, dónde llora... Y entonces me gustaría saber si tú decides ajustar un poco la representación según las reacciones del público. Y la propuesta es: trabaja el Lope ante-Lope. No sé si te los has planteado nunca. El Lope anterior a Lope. Sabes que en Lope se ha propuesto una fórmula de «Lope Lope» (*risas*)...

Ana Zamora. Tenemos *Prolope*, Post-Lope...

Daniele Crivellari. Es el Lope anterior a sí mismo, es decir el Lope antes de que crease la comedia nueva, el Lope anterior a 1580. O el fondo Gondomar, que son obras que tienen cuatro actos a veces, anteriores a Lope... Y podrías decir que has montado un Lope...

Ana Zamora. No voy a ser moderna nunca (*risas*). Eso no se va a arreglar.

Daniele Crivellari. La propuesta no cuenta. La pregunta, si te interesa.

Ana Zamora. La pregunta era el público. A ver, cuando yo empecé a trabajar esto, todo el mundo me decía que estaba loca, que esto no iba a interesarle a nadie. Y al final lo que ha pasado es que ha interesado a todo tipo de público porque hemos aprendido a trabajar con varios niveles de lectura, o con una complejidad iconográfica como la que requiere el *Auto de los Reyes Magos*, pero al mismo tiempo es un teatro donde las historias, las anécdotas son muy claras y muy cercanas. Es decir: es mi historia y la de este chico y la de esta señora. Es que es así: pastor quiere pastora, pastora no quiere pastor. Punto. Y es que no es poco. Si limpiamos de psicologismos el teatro, volveríamos a eso muchas veces, ¿no? Eso el público lo entiende perfectamente. Además, toda esa conexión con lo tradicional y con lo religioso abre, como decíamos, compuertas que van directamente a la noche de los tiempos, como dicen los que hacen música celta: «Esto nos viene de la noche de los tiempos». Pues esto es igual. Con lo cual, sí hay una cosa con la que el público se identifica... Luego, yo siempre me obligo a hacer espectáculos que duren una hora, como muchísimo hora y cuarto, porque creo que es el tiempo que el espectador puede dedicar a un nivel de atención como el que esto requiere. Porque con Lope se te acostumbra la oreja, con Lucas Fernández no. Entonces hay que estar muy concentrado durante una hora y cuarto. Al que no le gusta lo aguanta perfectamente y al que le gusta se queda con ganas y vuelve al teatro otro día. Y si te has perdido en el sentido, tienes la música, tienes la danza, tienes el mundo acústico de referencia. Yo trabajo casi haciendo maquinarias de relojería: una vez que estás dentro, todo empieza a girar y te arrastra desde dentro. Y por eso también creo que no hay que facilitar, que no hay que actualizar textos, que no hay que hacer nada específico, ni modernizar para hacerlo llegar al público...

Nosotros hemos estado un mes, en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el año pasado, pero fundamentalmente hacemos carretera. Carretera y manta, con la furgoneta, y actuamos en muchos pueblos. Y la gente allí queda fascinada. De hecho, yo tengo una venta muy bonita, en un pueblo de Segovia. La furgoneta no está en *Nao d'Amores*: muchas veces se la lleva mi socio, que tiene un grupo de rock'n' roll y toca todas las noches. Entonces se llevan el equipo de sonido en la furgoneta de *Nao d'Amores*, y cuando llegan a un pueblo a veces oyen: «¡Hombre, viene *Nao d'Amores*!». «Pero ¿ustedes saben quiénes son?». «Hombre claro, la compañía que monta a Gil Vicente». Una señora de pueblo, que antes que nosotros existiéramos, jamás hubiera sabido quién es Gil Vicente, ¿no? Entonces, yo creo que al público hay que llegarle más por la fascinación, muchas veces, y por la creación de esos mundos exóticos que no forman parte de su cotidianidad, que por la comprensión directa.

Lo de cambiar en función de quien sea... no, en principio no. Como yo hago esas maquinarias tan encajadas, no puedes quitar una cosa, poner otra... Sí que hay sitios donde he tenido algún conflicto. Por ejemplo, el *Cristo de los Gascones* se ha hecho en todas las iglesias del mundo, en catedrales, en todas partes, y hubo un día un cura que nos quería contratar la función pero que me hacía cambiar un par de escenas. ¿Por qué? Porque era una iglesia complicada, que pertenecía al Opus Dei... El cura era un apasionado de su trabajo pero no se podía arriesgar. Y entonces, yo me senté con él y le dije que entendía que la obra le valiera para catequizar, pero que era un espectáculo teatral, y no solamente eso, sino que además estaba lleno de herejías. Pero como nadie sabe de historia sagrada, pues nadie se entera de que la Magdalena no era una de las tentaciones, como ocurre en la función... Y se lo pensó: estuvo una semana dándole vueltas y al final me llamó y me dijo que fuéramos para adelante con todo. Yo allí sí que soy muy estricta en no modificar.

Pero claro, evidentemente, los propios actores, en función de lo que se encuentran enfrente, trabajan de una manera o de otra. Y cuando ven que el público está lleno de señoras de pueblo que no están acostumbradas a ver teatro, pues rápidamente tienden a hablar más despacio, a buscar otras vías... Nosotros tenemos una cosa que yo creo que es muy buena también y es que antes del estreno, como la nave la tenemos en un pueblo, hacemos funciones abiertas para la gente de allí. Ponemos unos carteles en la panadería, en el bar, en el ultramarinos, y entonces la gente se apunta. Y los primeros que vienen al ensayo son personas que no son los madrileños que van a un estreno de los nuestros. Entonces allí tú cotejas directamente... Muchas veces engaña, porque hay cosas que entienden ellos y que en Madrid no se van a entender (*risas*). Por ejemplo, cuando hicimos *El Triunfo de Amor*, sobre textos de Juan del Encina, llega la parte de la vigilia de la enamorada muerta, y eso en Madrid, en un teatro como el Teatro de la Abadía, nadie de nuestra generación entiende lo que es el oficio de difuntos, ni entiende el doble juego que se está haciendo... Las viejas del pueblo donde estábamos nosotros se partían de la risa. Entendían perfectamente lo que estaba pasando, y hasta recitaban los versos. Era una cosa... O sea que al final uno siempre se adapta pero sin cambiar, sin cortar escenas... Muchas veces, por ejemplo cuando vamos a sitios pequeños, yo sí salgo y hago una contextualización, una introducción. Por ejemplo: lo último complicado que hemos hecho ha sido una dramatización del *Discurso sobre Europa* de Andrés Laguna. Es un discurso político del siglo XVI. Lo hicimos en Sorihuela, donde tenemos la sede de *Fuentes de la Voz*, donde Vicente Fuentes tiene su centro de investigación ahora mismo. Yo salí a escena y me encontré a señores de ochenta años, con la cachava, con tal... Entonces yo les expliqué de qué iba, lo relacioné con la serie de *Carlos Emperador*... Los ubiqué más o menos y lo entendieron todo, y más. Por ejemplo en una escena hay un guiño al Brexit: el personaje está explicando lo que es Europa y lleva toda Europa pintada encima [Figura 4], y entonces empieza a buscar a Inglaterra. «¿Inglaterra? ¿Inglaterra?...» Y una señora, muy viejita, de atrás, gritó «¡Qué se vayan! ¡Qué se vayan!» (*risas*). O sea que entienden mucho más de lo que uno puede pensar. Y yo creo que es una cosa más fundamental en nuestro teatro: que dejemos de pensar que el público no entiende, que hay que dar las cosas machacadas. Yo discuto mucho con mi padre, porque tiene siempre esa obsesión: que se entienda. Y yo le digo que soy

directora de escena y que hago poesía. Y al final tiene más que ver con eso, con una conexión mucho más poética con el público. Y es posible. Claro que es posible.

Joseph Roussiès. No sé lo que pasará con Lope, pero es verdad que gran parte del público, y no solo el público, sino también el director de festival, quieren ver una idea de cierto teatro... Voy a hacer la comparación con la música barroca, que conozco mejor, y sé que hay ciertas maneras de hacer que pueden ser incluso más historicistas en el funcionamiento pero que nunca van a poder pasar al escenario porque ya hay una expectativa que corta las posibilidades artísticas.

Ana Zamora. Ya.

Joseph Roussiès. Entonces seguramente con Lope esto va a pasar mucho más que con lo que estás tratando, porque si eres la primera en hacerlo, por lo menos la libertad la tienes. Incluso haciendo cosas que para mí son muy radicales, pero que me interesan mucho, como el trabajo en la pronunciación, por ejemplo. Y al final no es esto lo que la gente no va a entender, eso no plantea problemas en realidad. Y justamente, irse hacia un teatro más conocido es arriesgar esto, pero también es ver que hay mil maneras de hacerlo, y no veo por qué no podrías hacerlo.



Figura 4. Nao d'Amores, *Europa*, de Andrés Laguna, 2016 (fotografía de Rubén Gámez).

<http://www.naodamores.com/marcos/DossierEuropa/DossierFotos.html>

Ana Zamora. Es que la situación que tenemos en España ahora mismo hace que uno normalmente no pueda montar lo que quiere. Lo nuestro, este mundo raro de trabajar unas cosas que están fuera del repertorio y fuera del ámbito comercial, y llevar dieciocho años como llevamos nosotros, es una cosa extrañísima. El ámbito del teatro clásico está cada vez más reducido y hay que montar o Lope o Calderón si quieres vivir de esto. Y además no cualquier Lope: ¿cuántos títulos nos quedan todavía? La gente no quiere ver cualquier Calderón. La gente quiere ver *La vida es sueño* otra vez. Es así, ¿no? Y aparte de eso, tenemos unos festivales donde además te reúnes con los filólogos, con todo el mundo, pero luego al largo del año no hay una continuidad, entonces tampoco hay tanta gente que se pueda lanzar a buscar otras maneras de contar a Lope. Eso es así.

Clara Chevalier Cueto. Yo me imagino que la cuestión del historicismo, en este tipo de obras, vendrá también de lo que es o no conocible, ¿no? Porque en el teatro que trabajas no hay una codificación como la barroca. Tampoco se sabe exactamente cómo se hacía, delante de quién, cómo iba pintada la escenografía... No sé además si hay tantos documentos como para el teatro barroco...

Ana Zamora. Hay bastante. De hecho, se podría intentar hacer una reconstrucción historicista. Lo que pasa es que eso lo tendría que hacer el Museo Nacional de Teatro.

Clara Chevalier Cueto. Sí. A mí lo que me ha interesado en tu trabajo es la fidelidad poética a esos autores. Es decir, no se trata tanto de saber cómo iba esto, si se puede cortar aquí o allí, o añadir tal o tal elemento, sino cómo la estructura misma de la obra, o la del verso, llama a una interpretación, que puede ser con un vestido vaquero que en aquel momento no se utilizaba, por ejemplo, pero que no contradiga el sentido general.

Ana Zamora. Sí, es otro tipo de fidelidad, ¿no?

Clara Chevalier Cueto. Sí, exactamente. Y quizás este tipo de fidelidad sea posible con ese teatro al no tener a toda la gente detrás regañando, ¿no?

Ana Zamora. Seguramente, sí. Y lo que ocurre es que también hay una cuestión de sensibilidad, de dónde uno se reconoce más. Y yo me reconozco mejor en Gil Vicente que en Lope. Y eso que Lope me apasiona también. Y llegaré a él. Tarde o temprano llegaré, si tengo vida para todo lo que quiero hacer. Pero es una cuestión también de qué te toca la fibra, por dentro. Y yo creo que para tú poder traspasar la frontera del escenario y llegar al público, eso tienes que verlo tú claro, primero, como creador, y a partir de allí ya entenderte. Yo por ejemplo, muchas veces, cuando veo manipulaciones de autores, o sea puestas en escena contemporáneas que destrozan el sentido básico de un autor, hay una cosa que me duele muchísimo. Y no es que no se deba hacer por principios. No es cuestión ética, no es cuestión moral. Es una cuestión que tiene que ver con nuestra responsabilidad.

Mercedes Blanco. Te quería preguntar algo sobre lo que has dicho de que las posibilidades de hacer teatro clásico son muy restringidas, que tu caso aparece como excepcional... Tú tienes un espacio de creación, tienes los medios para hacer algo que nadie ha hecho. Y ese carácter único de tu posición, ¿de dónde viene, a tu entender? ¿Piensas que es precisamente el tipo de repertorio que has escogido? ¿Es tu manera de trabajar? ¿O acaso has desarrollado una estrategia más hábil que otros?

Ana Zamora. Pues no sabría decirte. Hay varias cosas. En el fondo, es una cosa que era, y que es, necesaria. Tenemos también toda una vía de protección que tiene que ver con el ámbito académico. Tenemos mucha cabida siempre allí. No tenemos un apoyo, que si estuviéramos en Francia seguramente sí lo tendríamos, que tiene que ver con una subvención constante. Nosotros no dependemos del Estado. Y eso que estamos haciendo una labor que debería hacerse desde la Nacional de Teatro Clásico, pero claro, la Nacional, con todo lo que tiene que tocar del siglo XVII, no puede abordar también este repertorio. Y luego también tiene que ver, seguramente, con una falta de ambición mía, que yo no he querido lanzarme a otros territorios, porque a mí me da igual. Yo lo que quiero es hacer buen teatro, es contar estas historias, ¿no? Entonces he permanecido allí con un grupo muy pequeño, siempre fiel. Como decía antes: dando mi vida al teatro. Yo no tengo otra cosa en la vida más que esto, con lo cual no necesito otro tipo de dinero o de ingresos. Cuando de repente la cosa no va en *Nao d'Amores*, pues me voy, hago un trabajo de *freelance*, me traigo el dinero y lo invierto en *Nao d'Amores*, ¿no? Pero tiene que ver también con eso: haber sido capaces de trabajar muchas veces con muy pocos recursos.

Creo que al final, lo que ha pasado en los últimos años en España, es que se rompió esta idea de lo que es una compañía como equipo artístico. Los sellos artísticos. ¿Por qué? Porque de repente había que ser empresa, y se empezó a hablar de las industrias culturales y entonces todo el mundo perdió un poco el rumbo. Y nosotros nos hemos mantenido haciendo eso, un trabajo reconocible que ha adquirido muchísimo prestigio. Y ante ese prestigio nadie se ha atrevido a tirarnos abajo. Entonces incluso el programador a quien no le gusta el teatro clásico sabe que una vez cada dos años, tiene que llevar a *Nao d'Amores*. Eso nos ha permitido sobrevivir, muy dignamente. Y luego lo que ha sido fundamental, y lo que nos permite seguir trabajando, es que a partir de ese prestigio, podemos hacer colaboraciones y coproducciones con instituciones importantes, y de ahí sacamos el dinero, básicamente. La *Aquilana* se ha hecho así, gracias a la Compañía Nacional; con el Teatro de la Abadía también hemos coproducido, con el Teatro de Almada, el Teatro da Cornucópia... Buscamos instituciones que de verdad sí tienen una conexión con lo estatal, trabajamos con ellos y podemos poner a su servicio este sello artístico. Respecto a lo que decíamos antes, por ejemplo, del Clásico y del *Don Duardos*: nosotros, como decíamos, íbamos de mercenarios. Estamos hablando del 2005. Cuando me llamaron otra vez en el 2013 para llevar las *Farsas y Églogas*, me llamaban para hacer un espectáculo, y yo les dije que a estas alturas no iba a poner otra vez toda la firma artística de un equipo muy comprometido para que figurase como Compañía Nacional. Les propuse una coproducción. Eso implica que yo tengo que poner también medios. Pero firmamos a medias. Es la Compañía Nacional, pero no se va a perder el sello *Nao d'Amores*. Y

ahora con la *Aquilana*, lo mismo. Entonces digamos que uno va cogiendo una solvencia y una seguridad que le permite también que ese proyecto vaya creciendo y ampliándose, fuera de lo comercial, pero con cierto prestigio.

Margaret Rich Greer. Una pregunta muy básica. ¿Con cuántos actores trabajas?

Ana Zamora. Depende. Para una coproducción como la *Aquilana*, en el momento en el que nos llega dinero para poder hacerla, podemos trabajar hasta ocho actores. Ocho personas en escena entre músicos y actores. Los límites siempre están un poco difusos ahí, entre lo que es una cosa y lo que es otra, pero normalmente ocho personas, porque yo luego tengo que recuperar la inversión en gira, con lo cual no puedo llevar más personas porque no podría poner un caché para vender esto a los teatros. Entonces para un espectáculo con coproducción son ocho personas. Si no, pues me tengo que inventar cosas como el *Discurso sobre Europa*, que era un actor y dos músicos, o buscar cosas mucho más pequeñas. Normalmente, durante todo el año, estamos trabajando dos personas: yo en lo artístico, y Germán, mi socio, en toda la parte de producción. Eso es lo cotidiano, lo que a las nueve de la mañana se pone en funcionamiento. Y luego dependiendo de cada proyecto, una gente u otra. Y luego hay actores o músicos que están en varios espectáculos a la vez. Entonces hoy vienen a hacer el *Cristo* pero mañana hacemos la *Aquilana*, y nos vamos manteniendo más o menos con eso. Para el proceso de trabajo es diferente. En la *Aquilana*, por ejemplo, en Segovia, podemos ser veinticinco personas, entre unas y otras, con todos los colaboradores, con la gente que está construyendo, con los ayudantes... Y hay que añadir luego la gente que viene por allí a ayudar: yo trabajo siempre por ejemplo con filólogos que me echan una mano y el día de la representación vienen a ver cómo arranca todo. Mucha gente gira en torno a este universo.

Margaret Rich Greer. Yo lo pregunto, porque una de las cosas que me interesan de los manuscritos es donde hay una nota que dice que tal escena se puede hacer con un número de personas, tal otra no... Digamos en el mundo del teatro del siglo XVII, digamos en Calderón. Y estoy imaginando alguien con tu talento que se comprometiera a intentar algo semejante, doblando papeles...

Ana Zamora. Triplicando papeles (*risas*).

Margaret Rich Greer. Sí. Pero eso en sí puede ser interesante, el hecho de que una misma persona tenga varios papeles.

Ana Zamora. Sí. Por ejemplo, cuando yo hice el *Don Duardos* en el Clásico, yo tenía en escena como veinte actores. Y una de las cosas que a mí no me gustaban del resultado final es que ese teatro, esa obra, está hecha para hacerse con menos gente. Yo no creo que nos viniera bien para nada un actor que sale, dice cuatro versos y ya no tiene nada más que hacer. Creo que hay una cosa de juego, de encaje, y yo todo el rato me preguntaba qué íbamos a hacer con veinte actores, puesto que con diez bastaba. Entonces al final son cosas que no permiten hacer el trabajo de síntesis que requiere este

tipo de teatro, el de quitar todo lo que sobra. Hay que ir a lo esencial. Seguramente en todo el teatro clásico. Hay que quitar el adorno e irse a la almendra de la cuestión.

Entrevista transcrita por Yannick Barne (Sorbonne Université)

*

«Encuentro con Ana Zamora». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 217-237.

Resumen: Entrevista con Ana Zamora.

Palabras clave: Nao d'Amores, Fernández Lucas, Torres Naharro Bartolomé de, dirección teatral, montaje contemporáneo vs. reconstitución, baile, ritual

Obras estudiadas: Comedia Aquilana (Torres Naharro), Misterio del Cristo de los Gascones, Farsas y églogas (Lucas Fernández)

Résumé: Entretien avec Ana Zamora.

Mots clefs: Nao d'Amores, Fernández Lucas, Torres Naharro Bartolomé de, montage, mise en scène contemporaine vs. reconstitution historique, danse, rite

Œuvres étudiées: Comedia Aquilana (Torres Naharro), Misterio del Cristo de los Gascones, Farsas y églogas (Lucas Fernández)

Abstract: Interview with Ana Zamora.

Keywords: Nao d'Amores, Fernández Lucas, Torres Naharro Bartolomé de, theatre direction, present staging vs. reconstruction, dance, ritual

Works studied: Comedia Aquilana (Torres Naharro), Misterio del Cristo de los Gascones, Farsas y églogas (Lucas Fernández)

Composición, estilo y síntesis en las metáforas náuticas de las odas I, XIV y XXI de fray Luis de León

Renato Guizado Yampi

Universidad de Piura

Para Ricardo Silva-Santisteban, maestro y amigo

Que la poesía del maestro salmanticense fray Luis de León posee unidad es una verdad consensual. Hay quienes, con fuertes razones, concluyen que sus *Poesías* no son una reunión casual o cronológica de textos, sino que presentan la estructura coherente y unitaria de un poemario. Por un lado, están los que observan en su tripartición una secuencia parcial, a la que ya se alude en la «Dedicatoria»: siguiendo un orden ascensional, el libro inicia con las poesías propias; sigue con las versiones e imitaciones de clásicos latinos, griegos e italianos; y corona su ascenso con las versiones de textos bíblicos¹. Por otro lado, quienes estudian las relaciones dentro del conjunto de las poesías propias llegan a observar importantes convergencias temáticas.

En esa línea, por ejemplo, se sostiene que los versos originales tratan del impulso por escapar de una situación adversa como tema capital². Esa unidad temática del conjunto se esboza ya en la oda primera, «Vida retirada», composición programática que, al tratar sobre la condición y la dignidad de la poesía, justifica la aventura creativa del agustino y «dirige la lectura “al son dulce acordado” de los otros poemas del salterio luisiano»³. Esta oda, pues, sintetiza temas, motivos y gran cantidad de las imágenes que los poemas posteriores desarrollan. Pero las marcas de unidad en el conjunto propio son transversales y se encuentran en distintos estratos de la escritura. En un aspecto más

¹ Cuevas, 2001, pp. 20-21.

² Baena, 1989, pp. 154-157.

³ Alcántara Mejía, 2003, p. 258.

puntual, como sostiene Senabre, las odas establecen un idiolecto particular, en que las palabras y metáforas habrán de fundarse sobre referentes bíblicos y cristianos, insustituibles para su comprensión⁴. La recurrencia de imágenes en las odas es pieza fundamental para la conformación de ese idiolecto: he ahí el motivo de la música, el huerto anhelado; y las escenas de navegación y naufragio.

A propósito de esas escenas náuticas, casi siempre metafóricas, debe anotarse que son las que gozan de mayor cuerpo y relevancia en la poesía de fray Luis, superadas solo por el *locus amoenus*. El mar es una metáfora axial en su poesía⁵. La navegación está presente en nueve de las veintitrés odas; y el motivo de su recurrencia descansa en el origen textual y, especialmente, en sus posibilidades de variación semántica, que la hacen útil en distintos contextos. Senabre aclara que la base de su significado es la analogía de la vida como navegación, que en la poesía luisiana adopta principalmente el matiz dramático de la vida como naufragio⁶. Sin duda, una de sus procedencias es bíblica, y de ahí se nutre su significado espiritual: el hombre está agobiado por un mar de sufrimientos, peligros y pecados frente a los cuales solo Dios es tierra firme y segura. Imágenes de naufragio habrán de hallarse con ese sentido en, por ejemplo, el libro de la *Sabiduría* de Salomón y en el salmo 106 (hoy 107), que el agustino traduce; y de ahí pasa a la literatura cristiana, como en san Agustín, san Juan Crisóstomo y el mismo fray Luis, quien la emplea en sus comentarios bíblicos⁷.

Como explica Senabre, al ser tan amplios los términos de la analogía base, sobre la escena náutica se pueden inscribir más imágenes y campos semánticos, y «se extiende hasta abarcar [...] la contraposición entre cielo y tierra, entre la patria del alma y el destierro del cuerpo»⁸. De esa manera, en la oda «Al apartamento» (XIV)⁹ la metáfora de la navegación dará pie a la del «puerto», formando una contraposición semántica: la navegación accidentada, que otros tripulantes sufren, es el antiguo vivir errado del yo lírico y el puerto es la salvación¹⁰. En «Vida retirada» (I)¹¹ también habrá oposición: el mar es contraparte del huerto, metáfora de plenitud espiritual; y, en consecuencia, sintetiza e intensifica los antivalores de la vida dada al mundo y su vanidad. Y en la oda «A nuestra Señora» (XXI)¹², los embates del naufragio metaforizan las congojas del sujeto lírico, que, como suele afirmar la crítica, son las del agustino en su encierro en Valladolid¹³.

Pero fray Luis se preocupa además por elaborar una metáfora que transmita con más plasticidad y emociones vívidas su reflexión sobre la existencia humana iluminada por la doctrina. Por ello, sus cuadros náuticos adquieren complejidad y detalle, que el poeta

⁴ Senabre, 1998, pp. 11-38.

⁵ Alcalá, 1991, p. 447.

⁶ Senabre recuerda que las imágenes marinas no siempre son metáforas ni presentan el mismo valor negativo en todas las odas: por ejemplo, en «A Santiago» la nao es «dichosa» (Fray Luis de León, *Poesías completas*, p. 164).

⁷ Senabre, 1998, pp. 42-48.

⁸ Senabre, 1998, p. 57.

⁹ Fray Luis de León, *Poesía*, ed. 2012, pp. 91-96.

¹⁰ Véase Uría Maqua, 2004, p. 376.

¹¹ Fray Luis de León, *Poesía*, ed. 2012, pp. 9-15.

¹² Fray Luis de León, *Poesía*, ed. 2012, pp. 138-143.

¹³ Véase Nowak 2005, p. 495.

logra por medio del trabajo minucioso sobre distintos estratos de la construcción poética: la disposición, la sintaxis, el léxico, los sonidos¹⁴. Fray Luis sabe bien que toda expresión elevada es fruto de una preocupación por el estilo; pues, como explica en *De los nombres de Cristo*,

el bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio, [...] y negocio que [...] elige [las palabras] que convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que pretenden decir, sino también con armonía y dulzura¹⁵.

Esa «dulzura» que menciona como efecto que el lenguaje debe procurar no remite al sentimiento de la ternura. Es en realidad un término técnico de la retórica «que designa la capacidad de un poema de remover nuestras emociones» y no necesariamente en dirección positiva, porque «su concepto abarca asimismo la oximorónica emoción de la dulzura triste, y aun las pasiones trágicas»¹⁶.

En el caso concreto del cuadro del naufragio, la fuerza y la expresividad se deben, en primera instancia, a que el agustino lo estructura con amplitud. Al respecto, son representativas las mencionadas odas I, XIV y XXI, en cuyos versos se confirma perfectamente lo anterior: cada una contiene una escena marina extensa y detallada. Con el fin de estudiar la destreza con que el poeta diseña estas metáforas, el presente artículo propone un análisis de las odas referidas, el cual se complementa con el comentario de los criterios filológicos con que fray Luis estudia algunos textos bíblicos, que ofrecerá un panorama justo de su dominio de cuestiones de retórica y poética. Se concluye que el salmanticense alcanza principios compositivos bastante desarrollados para dichas metáforas, los cuales se aplican con variaciones en las distintas odas; y se reflexiona, además, sobre las razones de su especial cuidado e interés en las mismas.

LA EVIDENTIA COMO VIRTUD POÉTICA ABSOLUTA

Fray Luis de León es uno de esos poquísimos escritores cuyo trabajo intelectual posee, dentro de su gran diversidad de géneros y materias, integridad en cuanto a intereses y objetivos. Al contrario de lo que se podría inferir del prólogo de sus poesías en el que las llama «obrecillas» que se le cayeron de las manos¹⁷, la creación poética y la exégesis de textos sagrados, de vital importancia académica y personal, se generan en íntima relación. Y es que la obra de fray Luis puede entenderse como un proceso que parte de la comprensión de las escrituras sagradas y de los clásicos (en las prácticas de la traducción y la explicación), hacia la génesis de una expresión y de una creación propias¹⁸. Entonces, para conocer correctamente cómo fray Luis comprendía las

¹⁴ Susan Hill Connor también resalta el realismo de las imágenes marinas de fray Luis y que este se busca en distintos estratos de la lengua (1980, pp. 39-42).

¹⁵ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, p. 497. Se modernizan las grafías. Lamentablemente, no tenemos a la mano la edición más moderna y anotada de Javier San José Lera (2008, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores), en la que la cita se encuentra en p. 333.

¹⁶ Sebold, 2014, p. 79.

¹⁷ Fray Luis de León, *Poesías completas*, pp. 81-82.

¹⁸ Alcántara Mejía, 2003, pp. 25-29.

posibilidades estilísticas de sus versos, son insustituibles sus comentarios sobre las formas de expresión de otros textos.

Y afortunadamente es bastante lo que escribe sobre esto, porque su método de exégesis de libros bíblicos supone un primer acercamiento al texto desde el sonido de la palabra, esto es, el examen de su forma lingüística y sus figuras retóricas¹⁹. Por ejemplo, una de sus primeras aseveraciones sobre el *Cantar* en *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio* (1582, segunda edición corregida) es la distinción del tipo de alegoría que constituye su argumento, así como la metáfora es una de sus preocupaciones constantes²⁰. Su juicio se detiene en distintos estratos de la lengua, a cuya estructuración concede efectos sensoriales y afectivos: por ejemplo, de una repetición en el capítulo cuarto del *Cantar*, dirá que provoca mayor atención en la hermosura de la Esposa²¹; y del uso de un verbo hebreo en el salmo 41 inferirá una amplificación de la emoción²². Los criterios para comentar las Escrituras no solo parten de un rico conocimiento del hebreo y del latín de la *Vulgata*: sus apreciaciones de la intención estilística del lenguaje se fundan también en lo que la poética y retórica clásicas, aprendidas de su formación humanística, enseñan de la *elocutio*²³. Lugar especial en esto tienen Horacio, Cicerón y Quintiliano, cuyos tratados el agustino conocía bien, y a quienes cita en algunos pasajes²⁴.

A este respecto, es iluminador, por la magnitud de sus conclusiones, el comentario de un pasaje del *Cantar* que muestra el decaimiento de la Esposa como expresión de amor:

Y ciertamente, para decir en este lugar, lo que casi en cada lugar de este cantar puede ser dicho con justicia, es increíble [...] la excelencia de estas letras, como *la poesía no sea otra cosa que una pintura hablada*, y todo su estudio verse en la imitación de la naturaleza, *a lo que muchos poetas nuestros, que escribieron cosas amorosas, ciertamente poco atentos, cuando pensaban que hablaban muy bien, se apartaron mucho del oficio del buen poeta*. Pero [...] como la poesía imite la naturaleza, [...] y como en esto solo el poeta deba trabajar mucho, en que las cosas que están en el asunto propuesto o las que les son semejantes según la naturaleza del asunto, esas cosas expresadas como con los colores de las sentencias y palabras, y descritas de tal manera *las presente a la mirada de los ojos, que no parezcan tanto decir como hacer [...]*²⁵.

Para el agustino, la principal virtud poética del *Cantar* reside en la naturalidad y pertinencia de las palabras²⁶, y en la capacidad del lenguaje de poner lo dicho ante los ojos, al punto que las cosas parecen hacerse más que decirse (*«atque scripta ita exhibeat*

¹⁹ Como indica Javier San José Lera, este ejercicio constituye una novedad de fray Luis (1992b, p. 62).

²⁰ Fray Luis de León, *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, f. 1r.

²¹ Fray Luis de León, *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, f. 133v.

²² Fray Luis de León, *Obras completas castellanas*, t. I, p. 893.

²³ San José Lera, 1992c, pp. 96-99.

²⁴ Lázaro Carreter, 1996, p. 26.

²⁵ Fray Luis de León, *Triple explicación de El cantar de los cantares*, t. I, pp. 199-200. Cito la traducción que hace José María Becerra Hiraldo del libro *In Canticum Canticorum triplex explanatio* (1589), porque el texto de esa primera explicación es el mismo que el de 1582. El énfasis es nuestro. *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, f. 72v-73r.

²⁶ Por razones expositivas, se omiten los segmentos que tratan de este fin estilístico, pese a que en su explicación ambas capacidades del lenguaje de Salomón se mezclan.

oculis conspicienda, ut non tam dici, quam agi videatur»²⁷). Pero el segundo valor importa especialmente al poeta salmanticense, pues lo declara desde el prólogo de la *Explanatio* como función primera del alegorismo del texto sagrado²⁸. Fray Luis apunta cuatro técnicas con las cuales el *Cantar* consigue tal bondad estilística²⁹. La primera es que Salomón no obvia ningún detalle de las escenas amorosas. La segunda, que las dispone según el orden natural de los trabajos del amor. La tercera, el uso del lenguaje figurado, especialmente el símil (sobre lo cual se extiende en otros fragmentos). La cuarta, exponer los sucesos como si se estuvieran dando, reproduciendo incluso los diálogos. Con ello, el *Cantar* no solo transmite imágenes, sino además emociones y movimientos, con tal de hacer sensibles los amores espirituales que reviste: Salomón sobresale entre otros escritores porque no pinta una sombra del amor, sino una imagen sólida, expresa, muy viva y activa («*solidam autem, & expressam, atque adeo vivam, & spirantem, atq; agentem imaginem*»).

El análisis de fray Luis entretiene ideas de tres autores clásicos no mencionados, y las toma por consecutivas. El tópico del *ut pictura poesis* de Horacio abre el comentario: se presenta con la aseveración de Simónides de la poesía como «pintura hablada» (*quam pictura loquens*), y luego se propone como una forma de mimesis, que es concepto aristotélico. Enunciar la idea general a partir del Horacio de *Epistula ad Pisonem* tiene claras intenciones expositivas y persuasivas. Con ello, fray Luis procura enmarcar dentro de una discusión puramente poética los criterios que tomará de las retóricas de Cicerón y, principalmente, de Quintiliano; y quiere ensalzar el valor de la *elocutio* poética de Salomón por encima de los intentos de los oradores³⁰. Del mismo modo, si introduce el tópico horaciano con la paráfrasis de Simónides, es porque quiere extraer de este la recomendación de la unidad del poema lograda en la coherencia de sus componentes (vv. 1-23)³¹ y, a la vez, el sustento para enfatizar el valor de la plasticidad del lenguaje salomónico. Es así que arguye la necesidad del *decorum* en la selección de objetos y palabras aptos para el asunto tratado³²; y de ello infiere que la descripción de una escena, además, no puede omitir sus detalles más expresivos.

En esa recomendación, fray Luis introduce el motivo central de su comentario: la utilización en el *Cantar* del recurso de la *evidentia* (o *enárgeia*), cuyas definición y formas obtiene en gran medida de Cicerón y Quintiliano, sin hacer mención de los autores ni del término. Al igual que fray Luis, los retóricos latinos tienen este recurso por gran virtud del estilo³³. Sobre una cita de Cicerón, Quintiliano define la *evidentia* como un *ornato* de la *elocutio*; pues el lenguaje pone los objetos y abstracciones frente a

²⁷ Fray Luis de León, *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, f. 73r.

²⁸ «Además también consta que los escritos de este género muestran abiertamente un sentido y sentencia y lo presentan a la vista [...]» (Fray Luis de León, *Triple explicación de El cantar de los cantares*, t. I, p. 40. *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, f. 1v).

²⁹ Fray Luis de León, *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, f. 73v-74v.

³⁰ Fray Luis de León, *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, f. 73v.

³¹ Horacio, *Arte poética*, pp. 1-2.

³² El concepto de *decorum* le sirve al agustino especialmente para comentar la pertinencia entre los personajes y sus rasgos, y entre los términos de las metáforas que los ilustran: por ejemplo, el comentario sobre la mención de la piel morena de la Esposa en el primer capítulo del *Cantar* (Fray Luis de León, *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, f. 10r-11r).

³³ Cicerón, *El orador*, p. 57.

la vista y, más que decir, parece hacer ver lo que dice (VI, 2, 32)³⁴. Las coincidencias con las palabras del salmanticense son obvias, y hay otras. Así, para Quintiliano la *evidentia*, recurrente en las narraciones, se logra al describir una escena con diferentes rasgos, circunstancias, gestos y pormenores, con tal detalle que se puedan transmitir aun las emociones (VIII, 3, 62-70). Adopta también fray Luis los comentarios sobre la utilidad del símil para la *evidentia* (VIII, 3, 72)³⁵ y de la relación vívida de sucesos (*subiectio*) (IX, 2, 40)³⁶ que también define Cicerón³⁷; y la recomendación de observar la naturaleza y seguirla (VIII, 3, 71)³⁸.

En el discurso de la *Explanatio* el ejemplo más alto de esos valores de la poética y la retórica clásicas resulta ser un texto bíblico. Esta valoración formal se funda también en una valoración de contenido: para fray Luis, la poesía debe ser un medio para conocer los temas divinos, por lo cual tiene la de las Escrituras por poesía verdadera³⁹. Que fray Luis evitase las referencias directas a los términos retóricos responde a la necesidad de entrelazar flexiblemente las ideas de diferentes autores, evitando controversias entre estos⁴⁰, y procurando extenderse con detalle y adecuación en lo que para él es tan importante rasgo de la obra que analiza⁴¹. Tan importante que la comparación poesía-pintura se repite en varios de sus textos⁴². La *Exposición del Cantar de los Cantares* de 1561, escrita en romance y germen del comentario latino, contiene observaciones muy semejantes sobre el realismo y la sensualidad de las escenas del libro sagrado (aunque menos detalladas)⁴³. También hay comentarios sobre la *evidentia* en la *Exposición del Libro de Job*. En parte, la relevancia que fray Luis concede a esta forma de estilo se explicaría porque tiene un papel principal para la oratoria sagrada, puesto que es capaz del *movere* anímico que san Agustín recomienda⁴⁴.

En el comentario analizado se cumple un rasgo fundamental de la exégesis luisiana: el teólogo y el poeta se funden con gracia y luz⁴⁵. Y es que, además, en ciertos pasajes de esta obra, fray Luis no oculta su papel de preceptor en cuestiones poéticas universales y, si se permite el término, intemporales: como se lee en la cita, propone la *elocutio* del *Cantar* como ejemplo para los poetas contemporáneos. Y así, indirectamente, fray Luis

³⁴ Quintiliano, *Institutionis oratoriae*, vol. II, p. 338.

³⁵ Véase la primera explicación del capítulo IV, donde discute la familiaridad del contexto de Salomón con las imágenes de los símiles, lo cual es recomendación de Quintiliano (Fray Luis de León, *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, f. 133-147. *Triple explicación de El cantar de los cantares*, t. II, pp. 9-21).

³⁶ Quintiliano, *Institutionis oratoriae*, vol. III, p. 312.

³⁷ Cicerón, *De oratore*, t. II, p. 218 (III, 53, 202).

³⁸ Quintiliano, *Institutionis oratoriae*, vol. III, pp. 202-204.

³⁹ San José Lera, 2006.

⁴⁰ Por ejemplo, de haberse adscrito por mención a los planteamientos horacianos, habría surgido una contradicción parcial en su discurso sobre el «hacer ver» del lenguaje; puesto que Horacio indica explícitamente que la experiencia de lo visto en la representación dramática es superior a lo oído en una narración (vv. 179-182), mientras que para Cicerón y Quintiliano la narración tiene mayores posibilidades.

⁴¹ San José Lera indica que en sus exégesis en romance, la evasión de los términos latinos en pro de uno castellano o bien de la explicación de una figura es usual (1992a).

⁴² Véase López Gajate, 1996, p. 159.

⁴³ Nahson, 2006, pp. 144-146.

⁴⁴ San José Lera, 2003; Eguiluz, 1992, p. 250

⁴⁵ San José Lera, 1991, p. 16.

la propone también como horizonte de su propia expresión poética. Esa intención es declarativa en *La perfecta casada*, con palabras convenientemente similares:

Y así, *conforme a lo que suelen hacer los que saben de pintura*, y muestran algunas imágenes de excelente labor a los que no entienden tanto del arte, [...] ni más ni menos mi oficio, en esto que escribo, será presentar a Vmd. Esta imagen que he dicho, labrada por Dios y *ponérsela delante de la vista* y señalarle con las palabras como con el dedo, cuanto en mí fuere, sus hermosas figuras con todas sus perfecciones, y *hacerle que vea claro lo que con grandísimo artificio el saber y mano de Dios puso en ella encubierto*⁴⁶.

Entonces, por ejemplo, se observa la *evidentia* en sus paráfrasis de los salmos, como halla San José Lera⁴⁷. También en su tratamiento del *locus amoenus*, para el que goza de una interesante capacidad de descripción, en que reluce «su sensibilidad para los cambios de luces, los matices cromáticos, las distancias, las formas y los volúmenes»⁴⁸. Y de igual manera ocurrirá que las escenas náuticas de sus versos se componen tomando la virtud de la *evidentia* como principio formal.

Debe notarse que es común para los escritores de la época, tan imbuidos en la retórica clásica, alinear su estilo en pro de dicha figura. Como estudia Luisa López Grigera, las formas de la *evidentia* explican el realismo que caracteriza muchas obras de la literatura española áurea, y el concepto aparece en tratados como el de Alfonso García Matamoros (1548), en *Ecclesiasticae Rhetoricae* de fray Luis de Granada (1576), o en los comentarios de Herrera a las poesías de Garcilaso (1580)⁴⁹. Sin embargo, las bondades de la *elocutio* luisiana no se reducen a un formalismo de manual. Su calidad destaca y la celebran ya sus congéneres y las generaciones inmediatamente subsiguientes, autores que también tenían amplios conocimientos en retórica⁵⁰. Tuviese o no fray Luis el talento innato, lo cierto es que la belleza de su estilo es producto de una búsqueda personal y una esforzada dedicación a las letras, que lo diferencian de otros escritores en tanto que este analiza y admira la *evidentia* (entre otras bellezas) de las Escrituras.

SENSIBILIDAD, LÉXICO Y POLARIDAD

Extrapolando un comentario de fray Luis sobre la figuración del *Cantar*, la escena náutica constituiría una alegoría híbrida⁵¹, en la que el texto alterna el sentido real y el

⁴⁶ Fray Luis de León, *Obras completas*, t. I, pp. 246-247. Los énfasis son nuestros.

⁴⁷ Por ejemplo, en los salmos 1 (San José Lera, 2003) y 106 (San José Lera, 2006, p. 30).

⁴⁸ Cuevas, 1977, pp. 100-101.

⁴⁹ López Grigera, 1994, pp. 133-139.

⁵⁰ La poesía de fray Luis es singular: su conocimiento de los poetas de su época es amplio, pero sus odas se separan de la tradición poética castellana (Blecua, 1981, p. 87). Otro caso de singularidad: Russell P. Sebold sostiene que la poesía de Garcilaso de la Vega resalta entre la de sus coetáneos por una sensibilidad que capta los detalles individuales de los objetos, distinta de la escolástica que los concibe desde la idea abstracta. Eso explica la riqueza de sus imágenes frente a la expresión fría y esquemática que podía aprenderse en las lecciones de poética (2014, pp. 62-65).

⁵¹ Alcalá acierta en cuanto a la diáfana distinción de alegoría y metáfora que plantea el agustino. Mientras la metáfora es la traslación del término de un campo a otro; la alegoría es una metáfora continua, la traslación de varios términos de un campo a otro, basada en la semejanza (1991, pp. 415-417).

imaginario con la intención de infundir luz e interpretarse a sí mismo⁵². Esto ocurre en las tres odas escogidas: por ejemplo, en «A nuestra Señora» se expone directamente la situación angustiosa del sujeto lírico antes de la imagen marina; y «Al apartamento» abre invocando al «puerto» en el que termina su «error», con lo que se descubre que la navegación remite a una forma de vida errabunda. Pero sus escenas marinas tienen una presencia bastante nítida, porque se plantean con riqueza de detalles (al igual que, según indica el poeta, las escenas amorosas del *Cantar*).

No se trata de una mención general o sencilla, sino que la metáfora del naufragio se forma con diversos elementos naturales y humanos. Ese es su rasgo primero. El cuadro, entonces, no es simple, se compone de algo más que solo una nave sobre el mar: incluye seres humanos que llevan a cabo diferentes acciones, las quejas, la oscuridad de la noche, el detalle de la antena de la nave, vientos que arrecian, el oleaje, el fondo marino, las peñas, etc. Todo ello es ejemplo de la naturalidad que tanto elogia el poeta del *Cantar*⁵³: no escatima en los detalles que le son propios al cuadro. Asimismo, existe una interesante variedad léxica para referir dichos elementos. Para designar la embarcación, la oda I emplea «navío» y «leño»; la oda XIV, «leño de vela y remo» y «tabla»; y la oda XXI, «navío», «nave», «leño» y «tabla». El mar será «agua», «húmedo elemento», «Neptuno», «ondas», «mil olas», «abismo». Y los vientos, «cierzo», «ábreo», «soplo», «aire».

Para comprender a cabalidad el trabajo creador de fray Luis, es necesario señalar las fuentes clásicas del cuadro. Si bien la base semántica espiritual y algunas imágenes están en los textos apuntados; numerosas imágenes y escenas de navegación, con otros detalles, las halla el agustino en la obra de Horacio y en la *Eneida* de Virgilio, de donde bebe principalmente. En concreto, de Virgilio deben mencionarse los episodios de tempestad de la *Eneida* y de Horacio, las odas I, 3; I, 5; I, 14; y la III, 29⁵⁴; entre otras odas y otras fuentes latinas y modernas de las que fray Luis también toma. La escena de la navegación en tempestad es un tópico literario con una tradición antigua y extendida, especialmente empleado como molde en la épica, y también lo es la actitud de rechazo de la navegación⁵⁵. La tradición de esos tópicos es un amplio catálogo de imágenes: de ahí proceden la antena que cruje, el ábreo, las arenas de la profundidad y la mayoría de las que aparecen en los poemas del agustino. Sin embargo, queda a su criterio la variada selección que hace de estas y su integración en una estructura superior⁵⁶. Y también queda del poeta el lenguaje con el que planteará la escena: este indaga dentro de las posibilidades de su lengua vernácula por las formas estilísticas adecuadas a su fin estético (o bien las adapta de la literatura clásica con eficiencia expresiva) y por la manera de expresar con todo ello los contenidos espirituales y afectivos de su interés.

⁵² Fray Luis de León, *In Cantica Cantorum Salomonis explanatio*, f. 15r-16r.

⁵³ Véase Alcalá, 1991, p. 417.

⁵⁴ Fray Luis de León, *Poesías completas*, p. 91, nota para los vv. 63-70; Fray Luis de León, *Poesía*, ed. 2011, pp. 73-74, notas para los vv. 62-65 y 66-70; y Rabone, 2016, pp. 207-209.

⁵⁵ Véase para la historia del tópico y su incidencia en la épica del Siglo de Oro el trabajo de Vicente Cristóbal López (1988). Antonio Ramajo Caño estudia el motivo de la execración de la navegación en la lírica áurea (2001).

⁵⁶ Fernando Lázaro Carreter acierta al llamar «imitación compuesta» esta selección e integración que el agustino hace de sus diferentes fuentes (1979).

Los cuadros náuticos de fray Luis no son simples calcos, porque los dota de expresividad y contenido diferentes.

Entonces, su metáfora náutica es distinta por compleja en su pintura: las imágenes apelan a sensaciones más detalladas, apreciaciones de carácter moral e intensas reacciones emotivas. Esas dimensiones confluyen en la misma escena. De ese modo, el poeta configura un yo lírico con una sensibilidad más fina y analítica, que lo dota de una expresión genuina y humana, en vez de hacer de su voz una predicación religiosa. Así, la percepción del naufragio en «A la vida retirada» tiene tal grado de detalle que diferencia el crujir de la antena y la «vocería» humana (vv. 66-69). En «A nuestra Señora», el viento es oído (v. 80); y la embarcación no es movida de manera rectilínea, sino que cada elemento tira de esta según su conveniencia: el mar la empuja en una dirección, la «noche» en otra y en otra el «viento» (vv. 84-85), distinciones con las que el poeta expresa el desorden de la turbulencia. Asimismo, los planos moral y sensorial pueden mezclarse. Por ejemplo, en la oda I, el «falso leño» (v. 62) designa el hecho físico de la engañosa firmeza de la embarcación y la valoración moral de la vida vana que encarna la nave; y en «Al apartamento», el mar será, por metonimia alusiva, un «avaro / Neptuno» (vv. 53-54), cuyo pecado metaforiza la avidez con que la nao es absorbida.

En el mismo sentido, otra de las particularidades de fray Luis es que redobla los rasgos de violencia del naufragio, por lo que sus escenas marítimas son mucho más amenazantes. La selección de adjetivos y verbos se ocupa de ello. Por ejemplo, en la oda XXI, el agua es «violenta», el aire «trueno», y las olas se tornan hipérbole con el determinante «mil». En la oda XIV, el mar «sujeto»⁵⁷ «va cortando» y el soplo es «bravo». En ambas odas fray Luis utiliza la imagen amenazante de la profundidad del mar como «abismo»⁵⁸, bien figurando una honda aflicción (XXI)⁵⁹, bien otorgándole connotaciones cristianas (XIV). En «Al apartamento», el «abismo» adquiere fuerza y movimiento con su doble adjetivación (v. 60). Por otro lado, la agitación de la tempestad resalta, por contraste, la seguridad del «puerto» de la oda XIV; y frente al «mar tempestuoso» de la oda XXI, la Virgen es «clara guía», y las imágenes insisten en su carácter luminoso y esperanzador⁶⁰. Todo esto expresa no solo un rechazo, sino un intenso temor por el mar y todo lo que simboliza. Es decir, la tendencia léxica refuerza el contenido emocional de las odas. Evidentemente, todo esto es producto de la variedad del léxico que fray Luis procura, la cual suma planos semánticos y otros matices a lo que de otra forma sería llana descripción.

Como se adelantó, la oposición de polos es el esquema predilecto del desarrollo semántico y estilístico de la metáfora del naufragio. Las odas presentan, pues, dos polos que se delinean mutuamente: uno positivo, los elementos del bien deseado por el sujeto lírico; y otro negativo, al que pertenece la escena náutica. Cada polo se construye textualmente desde un concepto espiritual y moral del bien o del mal, que se amplifica con correspondencias sensoriales y afectivas. Esa ilación es declarativa en «A nuestra Señora»: la maldad del otro hace sufrir al inocente. Pero el poeta, más que explicar

⁵⁷ El adjetivo «sujeto» es un cultismo semántico con el sentido de ‘levantado’ de *subiectum* (Fray Luis de León, *Poesía*, ed. 2011, p. 147, nota para el v. 36).

⁵⁸ Fray Luis de León, *Poesías completas*, p. 145, nota para el v. 60.

⁵⁹ Fray Luis de León, *Poesía*, ed. 2012, p. 143, nota para los vv. 76-88.

⁶⁰ Fray Luis de León, *Poesía*, ed. 2012, p. 138 (comentario al poema). Véase Acereda, 1993.

literalmente, delinea y opone los polos en el estilo. Las construcciones paralelísticas son las predilectas del poeta para plantear esta polaridad⁶¹. Estas marcan el contraste entre tierra y mar en la oda XIV, como observa Isabel Uría Maqua⁶²; y son fundamentales en las odas I y XXI.

El caso más paradigmático y trabajado es «Vida retirada», oda en que plenitud espiritual y vanidad mundana, a la vez que son conceptos de la doctrina, forman una tensión sentida por el sujeto lírico⁶³. Así, de la oposición moral, brota otra de la música concertada en la que el enunciante quiere sintonizar con la armonía divina (vv. 81-85) frente al bullicio desconcertante de lo mundano, del que participan los ruidos del naufragio. La selección del léxico persigue este propósito. En consecuencia, el crujir de la antena y el vocerío de los tripulantes (vv. 66-70) contrastan con el «cantar sabroso» de las aves (vv. 31-32) y el sonar «manso» del viento entre los árboles (vv. 58-59). Esta oposición de sonidos propone conceptos neoplatónicos y pitagóricos de la naturaleza y la música como medios de la armonía universal⁶⁴. Del mismo modo, surgen las imágenes de serenidad frente a las de agitación y peligro que, ecualizadas en los sentimientos de angustia y de anhelo de seguridad, configuran la sensibilidad del yo lírico de la oda. Ese peligro se plasma contundente en la escena náutica, con lo cual queda resaltado el sosiego y la seguridad del huerto, donde el viento, en vez de «porfiar» (v. 65), «orea» (v. 56), y hay «reposo» en lugar de «tempestad» (vv. 24-25).

Si fray Luis dispone dimensiones sensibles con el fin de transmitir y amplificar (no sencillamente ilustrar) un significado conceptual profundo, es porque, como exégeta, también desglosa tales planos de los textos. Sucede con el *Cantar*. Pero también ocurre que en algunas de sus exégesis el agustino recurre a su creatividad y sensibilidad para amplificar, con fines argumentativos, las obras que comenta⁶⁵. En una exégesis del salmo 103, elabora una oposición entre mar y tierra harto semejante a la que estructura la oda I:

Aquí [...] fundó Dios la tierra sobre *cimientos firmes*, adonde *permanece y nunca se mueve*; y como primero estuviese anegada en la mar, mandó Dios que se apartasen las aguas, las cuales [...] se apartaron a su lugar, adonde guardan continuamente su puesto, y, luego que ellas huyeron, la tierra descubrió su figura [...]. Allí *el cuerpo macizo* de la Iglesia [...] recibió asiento por mano de Dios en el fundamento *no mudable* que es Cristo, en quien *permanecerá con eterna firmeza*. En su principio la cubría y como anegaba la gentilidad, y aquel *mar grande y tempestuoso* de tiranos y de ídolos la tenían cuasi sumida, mas sacola Dios a la luz con la palabra de su virtud, y arredró della *la amargura y violencia de aquellas olas* [...] ⁶⁶.

El salmo comentado relata la formación de la tierra que, por voluntad de Dios, se yergue de entre los mares que la cubrían. Leyéndolo como alegoría, fray Luis interpreta

⁶¹ Uría Maqua, 2002, pp. 2120-2021.

⁶² Uría Maqua, 2004, p. 396.

⁶³ Guizado Yampi, 2019, pp. 801-805.

⁶⁴ Véase López Castro, 1996, p. 656.

⁶⁵ Ocurre también en la *Exposición del Libro de Job* e incluso en sus paráfrasis bíblicas (San José Lera, 2010).

⁶⁶ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, p. 303. Los énfasis son nuestros. Se modernizan las grafías.

a partir de ello el origen histórico de la Iglesia fundada por Cristo, que, como la tierra, se levanta sobre los imperios y falsos dioses del pasado, que son como las aguas. Pero para hilar su interpretación redobla y aumenta elementos. Para transmitir los conceptos de la fortaleza en Cristo y la eternidad del poder espiritual de la Iglesia, el léxico reitera la cualidad física de solidez y firmeza de la tierra, y la opone a la liquidez del agua, que se mueve y cambia, y así metaforiza al poder político temporal y las creencias perecederas. A esa fluctuación de las olas, suma el tema del peligro en las palabras «grande y tempestuoso» y «violencia», frente a lo cual la Iglesia es seguridad y salvación. Ese alivio se atribuye a Cristo párrafos después, cuando la salvación adopta la imagen de puerto tras una peligrosa navegación:

No falta allí también [en el orden espiritual e invisible] otro océano, [...] cuyas aguas, aunque son fieles, son, no obstante eso, aguas amargas y carnales, y movidas tempestuosamente de sus violentos deseos; cría peces sin número, y la ballena infernal se espacia por él; en él y por él van mil navíos, mil gentes aliviadas del mundo, y como cerradas en la nave de su secreto y santo propósito. Mas ¡dichosos aquellos que llegan salvos al puerto!⁶⁷

Es el mismo alivio metaforizado en el puerto de la oda XIV. La polaridad a que está sujeta la metáfora del mar constituye la sensibilidad particular de fray Luis de León, puesto que refleja su pensamiento teológico, e incluso, si se quiere, codifica su experiencia personal⁶⁸.

A juicio de Alcalá, esa polaridad es fundamental en la conformación del sistema metafórico dual de la poesía luisiana, y adscribe al mar a otras imágenes recurrentes en las odas, como la «noche», el «valle», el «destierro», etc.⁶⁹. En consonancia con este juicio, ya el padre Vega comentaba que una de las funciones axiales de las tempestades marinas era ser «un elemento de contraste y una imagen apropiada para hacer resaltar más la idea de sosiego y de paz»⁷⁰. Fray Luis delinea artísticamente la oposición. Y es que al *poner frente a los ojos* (y especialmente frente al corazón) lo amenazante del naufragio, el impulso de huir y alcanzar el anhelo de salvación se hace más apremiante; y por eso el anhelo se torna más real y sensible ante la esperanzada conciencia del yo lírico⁷¹. De esa tensión, que alterna y tensa los polos, nace la intensidad de su lírica, y el rasgo principal del sujeto de sus poesías originales: un sujeto en constante deseo.

UNA ESCENA VIVA ET AGENS

En fray Luis, el anhelo se manifiesta como impulso de desplazamiento hacia una realidad, con que evita permanecer o caer en otra. Su cristalización más nítida es el tema de la huida. Su poesía, por tanto, presenta un importante dinamismo que determina diferentes elementos del discurso.

⁶⁷ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, p. 305. Se modernizan las grafías.

⁶⁸ Alcalá, 1991, pp. 450-452.

⁶⁹ Alcalá, 1991, pp. 447-448.

⁷⁰ Fray Luis de León, *Poesías*, p. 353

⁷¹ Para Armando López Castro, la intensidad del anhelo luisiano se debe a que presenta, más que una huida, un combate contra el mundo en pos de la armonía (1996, p. 656).

Se evidencia al indagar por el lugar de enunciación del sujeto lírico. Aunque este nunca enuncia desde la meta alcanzada, su posición no es estática; el poeta emplea matices y arma juegos de focalización. El enunciante de «A nuestra Señora» se encuentra inmerso en el mar de su desgracia, de ahí observa a quienes lo ven desde la orilla. «Al apartamento», en cambio, presenta un sujeto lírico que acaba de arribar al puerto y, desde ahí, enumera los peligros de sus compañeros tripulantes y exclama el deseo de seguir ascendiendo en tierra firme. Pero la circunstancia del sujeto lírico es indicada de forma muy sutil, prescindiendo de contextualizaciones explícitas: solo se refiere con la preposición «de⁷² ti... / contemplaré el aprieto» (vv. 36-38) y el modificador adverbial en «ya seguro» (v. 1), que sugiere un arribo reciente, y es la única indicación de que el yo lírico estuvo antes en la nave. Así, al no explicar los antecedentes, el suceso de «Al apartamento» inicia *in medias res*, en la constatación del sujeto lírico de los peligros que acaba de huir. Esa sutileza es un recurso técnico en la oda I: no podría decirse que su yo lírico esté en el mar, pues de ahí está huyendo, en tiempo presente (v. 25); sino que su posición es indeterminada, se encuentra en el tránsito activo, y esto le permite trasladarse cómodamente entre las visiones del huerto y las del naufragio⁷³.

El dinamismo es principio compositivo de las escenas de naufragio, tanto para el ordenamiento de las imágenes como de las palabras, las frases y sonidos⁷⁴. Por ese dinamismo adquieren la agitación y velocidad propias de un hecho violento. Que la poesía debe evocar movimientos para lograr la *evidentia* es una idea que el agustino enfatiza al afirmar que Salomón produce una imagen del amor «*vivam, & spirantem, atq; agentem*»⁷⁵. Entonces, los cuadros náuticos de las tres odas se construyen sobre esquemas secuenciales con rasgos narrativos. Y en esto también se aleja el poeta de los modelos horacianos, cuyas imágenes náuticas no se integran en un suceder, como sí ocurre en los relatos de tempestades de la epopeya de Virgilio. Sin embargo, sus cuadros no llegan al punto del relato nutrido de fórmulas narrativas y conectores temporales; sino que la secuencia se esboza en la disposición de las imágenes e impulsada especialmente por la sintaxis. El cuadro náutico, pues, se presenta como un acontecer realista en el que las acciones surgen directas y con un movimiento natural.

En «Vida retirada», la secuencia está intercalada y comprende tres etapas que intensifican progresivamente el peligro:

roto casi el navío,
a vuestro almo reposo
huyo de aqueste mar tempestuoso. (vv. 23-25)

⁷² La preposición «de» tiene el sentido de ‘desde’.

⁷³ Guizado Yampi, 2019, p. 806.

⁷⁴ No puede dejarse de lado que en estas odas el estrato fónico es una preocupación del poeta. Es consciente de que en poesía pueden recrearse las resonancias del viento y del mar: lo hace en su versión castellana de la oda II, 14 de Horacio, extrapolando ese efecto del original (Gallardo, 1992, p. 75). En el caso concreto de estas odas, fray Luis procura el dinamismo empleando constantemente encabalgamientos, lo que propicia, entre otros efectos (véase Senabre, 1998, pp. 119-143) una recitación entrecortada y, por tanto, agitada.

⁷⁵ Fray Luis de León, *In Cantica Cantorum Salomonis explanatio*, f. 73v.

[...]
 Ténganse su tesoro
 los que de un falso leño se confían;
 no es mío ver el *lloro*
de los que desconfían
*cuando el cierzo y el ábrego porfían*⁷⁶. (vv. 61-65)

La combatida antena
cruje, y en ciega noche el claro día
se torna; al cielo *suena*
 confusa vocería,
 y la mar *enriquecen* a porfía. (vv. 66-70)

En un primer momento, el mar solo es una amenaza; luego, los vientos arrecian; y por último destruyen la nave y los tripulantes se ahogan. La escena es trepidante: al detalle de las imágenes, los sonidos estrepitosos y el horror humano, se suman la agilidad y contundencia con que se suceden las acciones. Por ejemplo, el paso del día a la noche, que confiere mayor movimiento, parece caer repentino y absoluto, gracias al orden de la oración: la anteposición del complemento coloca el «claro día» entre la «noche» y el verbo que designa el anochecer, lo que ocasiona la oscuridad resaltada en el adjetivo «ciega».

Del mismo modo, el trabajo sobre la construcción de los periodos es crucial a estos propósitos: en contraste con las demás estrofas que tienden a la subordinación oracional, los vv. 61-66 presentan cuatro oraciones principales de brevísima extensión, bien yuxtapuestas o bien coordinadas, todas en presente indicativo. El paso de una acción a otra se percibe como inmediato, y la densidad verbal redobla la tensión del clímax de la secuencia. Y según dicha progresión calibra y dispone las palabras: la nave pasa de ser la construcción «navío» a descomponerse en su material elemental de «leño» y, conocedor de matices y transiciones, el poeta se preocupa por señalar que el navío aún no está destruido al inicio, sino «casi roto». Además, al designarlo como «falso leño», poniendo énfasis en su debilidad material, revela su realidad moral de vana confianza.

Las estrofas de la oda «A nuestra Señora» se construyen sobre una misma fórmula de invocación a la Virgen, en la que se inserta la escena náutica, cuya composición es semejante a la de «Vida retirada» en algunos aspectos. Con verbos en presente indicativo y una secuencia seccionada en dos etapas, el poeta describe cómo la nave se precipita progresivamente en el peligro:

miran de la ribera
 seguras muchas gentes mi caída,
 el agua violenta, el flaco aliento:
 los unos con contento,
 los otros con espanto; el más piadoso
 con lástima la inútil voz fatiga;

⁷⁶ Los tripulantes lloran al presentir su destino inmediato en la violencia con que los vientos mueven la nave.

yo, puesto en ti el lloroso
 rostro, cortando voy onda enemiga. (vv. 48-55)

[...]
 mil olas a porfía
 hunden en el abismo un desarmado
 leño de vela y remo, que sin tiento
 el húmedo elemento
 corre; la noche carga, el aire truenas;
 ya por el cielo va, ya el suelo toca;
 gime la rota antena;
 socorre, antes que embista en dura roca. (vv. 81-88)

Sin embargo, el dinamismo de esta oda comprende formas sintácticas particulares. Para introducir el naufragio, el autor prescinde de verbo; y se apoya en la yuxtaposición de tres objetos directos, que ordena según el discurrir natural de la acción (vv. 49-50). Así, tres imágenes abren el suceso de forma analítica: el movimiento de la «caída» (palabra que realza la violencia), la acción de las aguas y la reacción humana. Mientras que para la enumeración de los peligros se emplea un periodo más trabajado: del objeto directo de «hunden», «leño», surgen tres oraciones de relativo yuxtapuestas («corre», «carga» y «truenas»); repentinas, tres oraciones engarzadas por nexo distributivo se yuxtaponen a la principal del inicio, pero semánticamente continúan los eventos de las subordinadas anteriores. Aunada a la brevedad de las frases y la abundancia de verbos de movimiento, la construcción propicia una recitación ágil que imita la potencia con que el viento mueve la nave.

El dinamismo incrementa con una interesante y fluida alternancia de la agencia de las acciones. En principio, el poeta ha planteado la escena en distintos focos: las miradas del yo lírico y de quienes lo ven caído (con sus tres actitudes diferentes). Sucede que el poema expresa su angustia al enfatizar la soledad y vulnerabilidad del yo lírico, por lo que busca marcar su carácter aislado y de objeto indefenso de las acciones. En correspondencia, en el segundo tramo del cuadro, la nao será el objeto directo de cuatro verbos consecutivos. La oda XXI es, por este realce de la debilidad del sufriente, una de las más sentidas del conjunto, y la metáfora marina constituye su clímax afectivo⁷⁷.

La secuencia en «Al apartamento», por su parte, es continua y describe un progresivo alejamiento de los tripulantes desde la costa hacia altamar. De esa manera, la oposición entre el error y la salvación se plantea con el movimiento: mientras el yo lírico quiere adentrarse en la tierra segura y ascender por la «sierra»; en dirección contraria, los otros tripulantes se adentran en el mar:

De ti, en el mar sujeto
 con lástima los ojos inclinando,

⁷⁷ Algunos comentaristas señalan de esta oda la discordancia entre lugares tópicos de la piedad mariana y declaraciones intimistas que remiten a la experiencia del encierro (Nowak, 2005, p. 495). Por la importancia que tiene la escena náutica para la emotividad del discurso, la discusión se enriquece si toma en cuenta que dicha tónica es heredada, pero el agustino se apropia de ella y la hace vehículo de su lirismo y de su visión del mundo.

contemplaré el aprieto
del miserable bando
que las saladas ondas va cortando;

el uno, que surgía
alegre ya en el puerto, salteado
de bravo soplo, guía,
en altamar lanzado,
apenas el navío desarmado;

el otro en la encubierta
peña rompe la nave, que al momento
el hondo pide abierta;
al otro calma el viento;
otro en las bajas sirtes hace asiento;

a otros roba el claro
día, y el corazón, el aguacero;
ofrecen al avaro
Neptuno su dinero;
otro nadando huye el morir fiero.

Esfuerza, opón el pecho,
mas ¿cómo será parte un afligido
que va, el leño deshecho,
de flaca tabla asido,
contra un abismo inmenso embravecido? (vv. 36-60)

En su detenido análisis de la oda, Uría Maqua observa cómo fray Luis recrea la violencia de la escena por medio del estilo, especialmente en el uso de verbos de movimiento⁷⁸. Es el poema de mayor *evidentia* por la detallada descripción del cuadro náutico y la representación de las fuerzas del viento y del mar. Dinamismo y realismo suponen aquí un minucioso empleo de contrastes, gradaciones e ironías. El poeta procura reproducir una tempestad que empuja en vaivén, una fuerza variante y no uniforme: por eso, cuando más recio parece el temporal y todos los tripulantes pierden la vida, uno de ellos logra salvarse eventualmente (v. 55); mientras que la suerte del primero, «alegre», da un vuelco absoluto cuando el viento lo aleja del puerto (vv. 41-44).

Con esa inversión de acciones, el cuadro obtiene un efecto de inmediatez y de presente temporal⁷⁹. En correspondencia, la oscuridad cae repentina e irremisible, en una construcción similar a la del anochecer de «Vida retirada»: el «claro día» está rodeado por el verbo y el sujeto que lo opacan («roba» y «aguacero»). Especialmente en esta oda, el acontecimiento parece darse a la vez que el discurso, lo cual es coherente con que el enunciante se instituya en testigo («contemplaré», v. 38) que observa

⁷⁸ Uría Maqua, 2004, pp. 394-395.

⁷⁹ Uría Maqua también nota esa inmediatez, y que el poeta la procura con los adverbios temporales «apenas» y «al momento».

compadecido la escena. Pero en la lira 12 la inmediatez se torna discurso vivo sobre un hecho presente, puesto que el sujeto lírico interpela al tripulante que huye y su destino, en vez de declararse, es sugerido en una interrogación retórica, que más bien parece suspender el desenlace en la espera de que suceda.

Léxico y sintaxis de la oda están cuidadosamente calibrados en número e intensidad. Cuando busca reproducir la magnitud del mar, el poeta lo hace en contraste con la debilidad de los naufragos. Así, lo personifica con la majestad de «Neptuno». Y en sentido contrario, la nave se descompone progresivamente, lo que se marca con las palabras: de «navío» pasa a ser un «leño deshecho» y, por fin, una «flaca tabla». Es el mismo mecanismo de la oda I, y también toma en cuenta la sutileza del adverbio temporal («apenas», v. 45). El final de la progresión marca el clímax del poema en la lira 12; porque enfrenta la «flaca tabla», su último término, a la fuerza del mar, reproducida en la desproporción de la cantidad e intensidad de adjetivos: le concede la doble adjetivación aumentativa «inmenso embravecido» (v. 60). Evidentemente, la variedad léxica de fray Luis es algo más que evitar iteraciones, puesto que, al marcar con ella grados e intensidades, le otorga plena función semántica.

En la sintaxis, al igual que las odas anteriores, el periodo ostenta la agilidad de la parataxis y las frases breves: presenta una oración introductoria (vv. 36-40) yuxtapuesta a una extensa construcción distributiva (vv. 41-55), que se yuxtapone a dos oraciones breves, coordinadas por nexo adversativo a la interrogación final (vv. 56-60). No obstante, contiene algunas particularidades en pro de enfatizar ese movimiento alternado de la tempestad. A la sazón, la construcción distributiva describe dos anáforas: el inicio de oración con «otro» (vv. 46, 50 y 55) y el inicio con «a otro» (vv. 49 y 51)⁸⁰. Y hay alternancia tanto entre esas anáforas como entre las funciones que desempeña el pronombre «otro», que en unos casos es sujeto y en otros, objeto indirecto. De esa manera, el vaivén sintáctico plasma el de los movimientos de la naturaleza.

En el análisis de estas tres odas, se observa cómo, en pro de elaborar un cuadro náutico siguiendo el principio de la *evidentia*, el poeta salmanticense escoge las palabras según su intensidad y sus matices semánticos, las compara y distribuye, considerando su cantidad y la extensión de las frases. Y entonces, es plausible conjeturar que a estos giros lingüísticos se refiere fray Luis de León cuando, al describir los esfuerzos en pro del «bien decir», declara que las palabras se deben «pesar», «medir» y «componer».

EVIDENTIA Y RIQUEZA DE LA SINTAXIS LUISIANA

De los comentarios anteriores, se extrae que fray Luis de León emplea las construcciones paratácticas en sus escenas de tempestad con el fin de conferirles agilidad y movimiento, lo que además se beneficia con el uso de frases breves. Sin embargo, el efecto no sería tan perceptible si la parataxis fuese una condición general de su lengua poética. Y es todo lo contrario: sus odas contienen coordinación, yuxtaposición y subordinación; su estilo presenta un rico repertorio de formas del período, en las cuales se alternan y matizan las diferentes relaciones oracionales. Ya sus construcciones paratácticas mezclan coordinación y yuxtaposición, o bien introducen cláusulas

⁸⁰ Uría Maqua nota una sola anáfora y no la alternancia.

subordinadas entre miembros yuxtapuestos, como se observa en tres miembros del periodo analizado de «Al apartamento» (vv. 40, 41 y 47). Es un rasgo de su sintaxis que no duda en usar incluso en la traducción del relato de la tempestad del salmo 106:

También los que corrieron
la mar con flaco leño, volteando
por las profundas aguas, y probaron
en el abismo y vieron
de Dios las maravillas grandes, cuando
mandándolo Él los vientos se enojaron
y las olas alzaron
al cielo furiosos; ya se pega
con las nubes la nave, ya en el suelo
se hunde, y el recelo
atónitos los turba, ahíla y ciega,
el grito al cielo llega; (vv. 68-79)⁸¹

En otro ámbito, un fenómeno también interesante de esta variedad sintáctica es la recurrencia del ablativo absoluto. El poeta emplea dicho cultismo sintáctico cinco veces en «Vida retirada» y «Al apartamento». Y lo interesante radica en que, si bien puede rastrearse ya en los albores de la literatura castellana⁸², el ablativo absoluto adquiere en esta poesía una función estilística calibrada por el autor. Cuatro de dichos absolutos aparecen en una secuencia del naufragio:

roto casi el navío,
a vuestro almo reposo,
huyo de aqueste mar tempestüoso. (I, vv. 23-25)

el uno, que surgía
alegre ya en el puerto, salteado
de bravo soplo, guía,
en alta mar lanzado,
apenas el navío desarmado; (XIV, vv. 41-45)

[...] ¿cómo será parte un afligido
que va, *el leño deshecho,*
de flaca tabla asido
contra un abismo inmenso embravecido? (XIV, vv. 57-60)

Y tres de ellos («roto», «desarmado» y «deshecho») tienen por tema la destrucción de la nao, propuestos como complementos de tiempo anterior inmediato. Al ser complementos que se expresan como yuxtapuestos al verbo principal, adquieren un sentido verbal pleno y, con ello, su inmediatez temporal se hace sensación de paso repentino entre una y otra acción. Así, los versos de «Vida retirada» presentan la voluntad del yo lírico de huir como una reacción urgente y desesperada frente a la

⁸¹ Fray Luis de León, *Poesías completas*, pp. 479-482. Se modernizan las grafías.

⁸² Alonso, 1978, p. 179.

imagen del navío roto. Los versos del tercer caso, apoyados en el orden secuencial de los sintagmas, reproducen la violencia del mar en la rapidez con que el «leño» se hace «flaca tabla» y pone al náufrago frente al abismo. El segundo fragmento citado es el más notable: carece de forma conjugada y la función de verbo principal la desempeña el ablativo absoluto «lanzado»⁸³, del que brota otro, «desarmado». Y aquí la notoria ausencia de núcleo oracional conjugado genera un desconcierto en la lectura, que busca reflejar el ya mencionado desconcierto de los movimientos del viento y el mar.

Resulta evidente, entonces, el criterio estético con que fray Luis de León recurre a tan variadas formas de la frase y el periodo. También aquí se da ese «medir» y «componer» las palabras y frases.

LA ACERTADA OBSERVACIÓN DE QUEVEDO

El alto valor de la *elocutio* de la poesía de fray Luis de León se celebra desde antiguo. Precisamente, es una de las bondades en que Francisco de Quevedo, primer editor en imprenta de esta obra (1631), funda su admiración por el agustino. La «Dedicatoria» al conde duque de Olivares, prólogo de su edición de las poesías del fraile, elogia principalmente la claridad de su lenguaje, que «da luz a lo escondido y ciego de los conceptos». En general, no se ha visto en este prólogo, en el que Francisco de Quevedo saca a relucir su alto dominio de preceptivas retóricas y poéticas, un testimonio de conocimiento de la obra del poeta salmanticense, sino la ocasión de criticar los excesos de oscuridad de la poesía de Góngora y de sus seguidores, en contraposición a la claridad luisiana⁸⁴; o bien una justificación de su poética personal⁸⁵. Sin embargo, a la luz de la base clásica de los comentarios de la *Explanatio* y de las interesantes elaboraciones estilísticas de fray Luis de León, es menester reconocer el acierto de Quevedo en algunas de sus apreciaciones, porque demuestran un conocimiento y admiración por la obra del agustino más sinceros de lo que se suele aceptar.

Casi al final de la dedicatoria, Quevedo señala que la claridad se logra en la *elocutio*, particularmente con la antes mencionada *evidentia*, la cual se alcanza por medio de procedimientos gramaticales y descriptivos⁸⁶. La fuente retórica de este comentario es Lulio, quien se funda en Cicerón y Quintiliano⁸⁷. Asimismo, puede hallarse un paralelo entre las palabras de Quevedo sobre la claridad y los también citados propósitos de fray Luis en *De los nombres de Cristo*⁸⁸ y en *La perfecta casada* (cuya remisión a la *evidentia* de los retóricos es más clara). Puede decirse que tanto el poeta como su editor conocen y utilizan el mismo criterio al que otorgan similar relevancia como fenómeno poético.

No es posible señalar con exactitud qué giros estilísticos de fray Luis toma Quevedo por formas de *evidentia*, porque no ilustra sus afirmaciones con citas de las poesías. En

⁸³ Hay dos lecturas posibles de los vv. 41-43 de la oda XIV. Una, en la que «guía» es aposición explicativa de «soplo», con lo que se entiende que el viento guía al tripulante empujándolo. Otra, en la que «guía» es verbo de «El uno» y principal de la estructura, con lo que el tripulante sería quien dirige a los otros. La primera lectura es la más coherente en el contexto.

⁸⁴ Azaustre, 2003.

⁸⁵ Martinengo, 2000.

⁸⁶ Quevedo, *Prólogo a las obras de Fray Luis de León*.

⁸⁷ Azaustre, 2003, p. 93, nota 147.

⁸⁸ Quevedo, *Prólogo a las obras de Fray Luis de León*, nota 178.

cambio, toma cuatro citas de la *Eneida*: en la primera, valora el corte de una oración como expresión de la ira de un personaje; en la segunda, juzga que el uso del deíctico confiere presencia al objeto; las dos últimas son pasajes saltantes por su plástica descripción e impresión de movimiento⁸⁹. Pero tales ejemplos, bastante significativos y equiparables a los elementos examinados en las odas, permiten pensar que Quevedo gustó de la sensorialidad y del minucioso trabajo lingüístico de la poesía luisiana. Por el detenimiento con que trata la *evidentia*, no pareciera ser tema secundario del prólogo; antes bien, sus razones para no ejemplificarla con versos de fray Luis parecen deberse a un límite de extensión del discurso, tanto por lo abrupto de la despedida como por declaración misma del autor. Quevedo anuncia el rasgo específico que considera el más destacado de la lengua del salmanticense y, como es su estrategia argumentativa, lo justifica y encumbra citando a Virgilio.

CONCLUSIONES

Fray Luis de León construye una obra poética unitaria y, principalmente, unificante. Su predilección por las metáforas náuticas se debe a que conoce su capacidad de cohesión. Las escenas de naufragios son puntos cohesivos debido a su recurrente aparición (con que se establece un sistema metafórico) y porque corresponden al tema de la huida, que rige las odas originales. Pero además se constituyen en sí mismas por una síntesis, porque en ellas fray Luis condensa las dos herencias que le son tan preciosas: cristiandad y clasicismo. El maestro salmanticense supo apreciar la coincidencia de los textos religiosos y de la literatura clásica en el diseño de vívidas imágenes de navegación; y notó que tales imágenes eran, al igual que las escenas del *Cantar*, susceptibles de un contenido alegórico.

Como se estudió, la síntesis de sus horizontes literarios no obstruye el amplio ejercicio de la originalidad en la composición estilística y semántica de la metáfora. Por el contrario, esta se diseña desde una sensibilidad personal y se sirve de las posibilidades de su lengua vernácula. Pero, a la vez, en el pleno ejercicio de sus facultades creativas, fray Luis realizará nuevamente una síntesis, aunque en otro nivel. Porque el salmanticense requiere para sus escenas marinas la vida y el realismo que solo se alcanzan con la *evidentia*, la cual reconoce como virtud absoluta (y actual) del estilo poético en la que, según su entendimiento filológico, coinciden una vez más los escritores clásicos y la literatura sagrada, como el *Libro de Job* y especialmente el *Cantar de los Cantares*. Y, de hecho, fray Luis muestra este último como máximo exponente de *evidentia* y modelo de la más sublime poesía. Cabría destacar la originalidad de su intuición filológica y de su exposición, pues entreteje con fluidez las ideas de poética de diferentes autores con el fin de ceñirse a los rasgos textuales de su preciado *Cantar*. Las metáforas náuticas, pues, constituyen otro de los puntos de la creación poética de fray Luis en los que se vierte su labor filológica.

A tan altas aspiraciones poéticas se debe el cuidado especial del agustino por dotar la metáfora náutica de una estructuración compleja. Su trabajo no desdeña ningún ámbito de la lengua, por lo que llega a establecer ciertos rasgos compositivos básicos de las escenas marinas, que se repiten en las odas analizadas, pero que, a su vez, se actualizan

⁸⁹ Azaustre, 2003, p. 94.

y adoptan formas propias adecuadas a cada contenido poético particular. Y la intensidad expresiva consecuente le es tan satisfactoria que le confía al cuadro marino los climas afectivos de esas odas. Es así, pues, que la metáfora náutica constituye uno de los logros mejores de la poesía de fray Luis de León.

Referencias bibliográficas

- ACEREDA, Alberto, «El prototipo femenino en la poesía de fray Luis de León», *Cuadernos de ALDEEU*, 9, 1993, pp. 171-192.
- ALCALÁ, Ángel, «“Este mar del vivir”: De la doctrina y uso de la metáfora en el sistema poético de fray Luis de León», *La Ciudad de Dios*, 204, 1991, pp. 407-452.
- ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón, *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de fray Luis de León*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2003.
- ALCINA, Juan Francisco, «Introducción», en [fray] Luis de León, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 9-60.
- ALONSO, Dámaso, *Obras completas, V. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1978.
- AZAUSTRE, Antonio, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León», *La Perinola*, 7, 2003, pp. 61-102.
- BAENA, Julio, *El poemario de fray Luis de León*, New York, Peter Lang, 1989.
- BLECUA, Luis Alberto, «El entorno poético de fray Luis», en *Fray Luis de León: Actas de la I Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 77-99.
- CAMARERO, Antonio, «Teoría del decorum en el *Ars Poetica* de Horacio», *Helmantica*, 124-126, 1990, pp. 247-280.
- CICERÓN, Marco Tulio, *El orador*, eds. y trads. Antonio Tovar y Aurelio Bujaldón, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1977.
- CICERÓN, Marco Tulio, *De oratore. Acerca del orador*, ed. y trad. de Amparo Gaos, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 2 t.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «Tempestades épicas», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14, 1988, pp. 125-168.
- CUEVAS, Cristóbal, «Introducción», en [fray] Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 11-123.
- CUEVAS, Cristóbal, «Introducción», en [fray] Luis de León, *Poesías completas*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 9-45.
- EGUILUZ, Juan, «Fray Luis de Granada y la retórica», en *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio Bustos Tovar*, eds. José Antonio Bartol y otros, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992, vol. 1, pp. 243-254.
- GALLARDO, Carmen, «Las resonancias de Horacio en fray Luis de León», *Edad de Oro*, 11, 1992, pp. 73-86.
- GUIZADO YAMPI, Renato, «La reelaboración de tópicos clásicos en la oda a la “Vida retirada” de fray Luis de León», *Hipogrifo*, 7, 2019, pp. 799-819.
- HILL CONNOR, Susan, «Las resonancias de Horacio en fray Luis de León», *Hispania*, 63, 1980, pp. 38-47.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Arte poética*, ed. y trad. de Tarsicio Herrera, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1970.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Odas y Epodos*, eds. y trads. de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2007.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de estudios filológicos*, 2, 1979, pp. 89-119.

- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Fray Luis de León y la clasicidad», en *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, eds. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 15-28.
- LEÓN, Luis de [fray], *De los nombres de Cristo*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977.
- LEÓN, Luis de [fray], *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, 2ª ed. revis., Salamanca, Excudebat Lucas à Iunta, 1582.
- LEÓN, Luis de [fray], *Obras completas castellanas*, ed. P. Félix García, Madrid, Editorial Católica, 1967.
- LEÓN, Luis de [fray], *Poesía*, ed. Juan Francisco Alcina, Madrid, Cátedra, 2011.
- LEÓN, Luis de [fray], *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Madrid/Barcelona, Real Academia Española/Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.
- LEÓN, Luis de [fray], *Poesías*, ed. P. Ángel C. Vega, Madrid, Saeta, 1955.
- LEÓN, Luis de [fray], *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2001.
- LEÓN, Luis de [fray], *Triple explicación del Cantar de los Cantares*, trad. José María Becerra Hiraldo, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, 2 t.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, «La armonía en fray Luis de León», en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, eds. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 655-675.
- LÓPEZ GAJATE, Juan, «El emblema de fray Luis de León», en *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, eds. Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 159-172.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *La Retórica en la España del Siglo de Oro (teoría y práctica)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- MARTINENGO, Alessandro, «La descripción del caballo (*Job*, 39, 19-35) y la noción de *evidentia* en la poética quevediana», *La Perinola*, 4, 2000, 215-228.
- NAHSON, Daniel, *Amor sensual por el cielo. La «Exposición del Cantar de los Cantares» de fray Luis de León*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- NOWAK, William J., «Virgin Rhetoric: Fray Luis de León and Maria Piety in *Virgen, que el sol más pura*», *Hispanic Review*, 73, pp. 491-509.
- QUEVEDO, Francisco de, *Prólogo a las obras de Fray Luis de León*, eds. Lía Schwartz y Samuel Fasquel, Paris, Sorbonne Université, Consultado el 24 de octubre de 2019, URL: http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1631_obras-quevedo.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institutionis oratoriae*, ed. y trad. Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Pontificia Universidad de Salamanca, 1997-2001, 5 vols.
- RABONE, Richard, «Horatian roots in Fray Luis's garden: imagery and meaning in the "Vida retirada"», *Hispanic Research Journal*, 17, 2016, pp. 201-213.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, «La execración de la navegación, el *Navigium amoris* y el *Propempticón* en la lírica áurea», *Boletín de la Real Academia Española*, 81, 2001, pp. 507-528.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Exégesis y filología en fray Luis de León», *Ínsula*, 539, 1991, pp. 14-16.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Términos filológicos en la exégesis romance de fray Luis de León», en *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, eds. José Antonio Bartol, Javier de Santiago y Juan Felipe García, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992a, pp. 863-878, 2 vols.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Estudio histórico-literario», en [fray] Luis de León, *Exposición del Libro de Job*, ed. Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992b, pp. 9-68.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Estudio textual», en [fray] Luis de León, *Exposición del Libro de Job*, ed. Javier San José Lera, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1992c, pp. 69-140.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Fray Luis de León, "Salmo I": traducción, poesía y hermenéutica», *Bulletin Hispanique*, 105, 2003, pp. 51-97.

- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Las paráfrasis bíblicas de fray Luis de León: poética, retórica y hermenéutica», *Via Spiritus*, 13, 2006, pp. 19-44.
- SAN JOSÉ LERA, Javier, «Exégesis bíblica y poesía en la paráfrasis del salmo 102 de fray Luis de León», en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Ruth Fine, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 421-443.
- SEBOLD, Russell P., *Garcilaso de la Vega en su entorno poético*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014.
- SENABRE, Ricardo, *Estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.
- URÍA MAQUA, Isabel, «El mar monstruoso y la fiel montaña en la “Oda II” de Luis de León», *AFA*, 59-60/2, 2002, pp. 2111-2122.
- URÍA MAQUA, Isabel, «Estructura y sentido de la oda “Al apartamento” de Luis de León», *Revista de Filología Española*, 84, 2004, pp. 375-397.

*

GUIZADO YAMPI, Renato. «Composición, estilo y síntesis en las metáforas náuticas de las odas I, XIV y XXI de fray Luis de León». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 239-261.

Resumen: El presente artículo analiza la composición y el estilo de las metáforas náuticas de las odas «Vida retirada», «Al apartamento» y «A nuestra Señora» de fray Luis de León, con el fin de estudiar la destreza poética con que las plantea. El análisis se complementa con una observación de los criterios filológicos con que el autor estudia los textos bíblicos, especialmente en *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, donde muestra su dominio de cuestiones de retórica y poética y exalta la *evidentia* como forma de estilo principal para la poesía. Se propone que la *evidentia* es la directriz expresiva de los cuadros náuticos del poeta salmanticense, con la cual alcanza principios compositivos cristalizados en pautas de estilo. A partir de esto, se reflexiona sobre las razones del especial cuidado e interés de fray Luis en dichas metáforas.

Palabras clave: León Luis de, metáforas náuticas, mar, estilo, evidentia, composición, poética, exégesis bíblica
Obras estudiadas: Odas I, XIV y XXI (Luis de León)

Résumé: Dans cet article on étudie la composition et le style des métaphores nautiques dans les odes «Vida retirada», «Al apartamento» et «A nuestra Señora» de fray Luis de León pour mettre en évidence la qualité poétique de ses créations. L'analyse textuelle est complétée par l'observation des critères philologiques par lesquels l'auteur aborde les textes bibliques et spécialement le *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, où sont manifestées ses compétences en matière de rhétorique, de poétique et où il est fait grand cas de l'*evidentia* comme forme de style privilégié de la poésie. On montre que l'*evidentia* est la référence et la ligne directrice des tableaux nautiques du poète salmantin, par laquelle sont posés des principes de composition qui font le style de cet auteur. Finalement l'article se penche sur les raisons de l'intérêt de fray Luis pour ces métaphores.

Mots clefs: León Luis de, métaphores nautiques, mer, style, evidentia, composition, poétique, exégèse biblique
Œuvres étudiées: Odes I, XIV y XXI (Luis de León)

Summary: This paper analyzes the composition and style of the nautical metaphors of the odes «Vida retirada», «Al apartamento» and «A nuestra Señora» by fray Luis de León, in order to study the poetic prowess with which he builds them. The analysis is complemented by an observation of the philological criteria with which the author studies the biblical texts, especially in *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, where he shows his mastery of rhetoric and poetic questions and exalts the *evidentia* as a main form of style in poetry. The paper proposes that the *evidentia* is the expressive guideline of the marine scenes of fray Luis and that it reaches quite developed compositional principles and stylistic forms. It also asks about the special interest of Fray Luis in navigation metaphors.

Keywords: León Luis de, maritime imagery, sea, style, evidentia, composition, poetics, biblical exegesis

Works studied: Odes I, XIV y XXI (Luis de León)

Autor: Renato Guizado Yampi es profesor de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Piura (Perú) y candidato a doctor en el programa de Español: investigación avanzada en Lengua y Literatura de la Universidad de Salamanca. Sus líneas de investigación son la lírica del Siglo de Oro y la poesía peruana del siglo xx. Ha publicado los libros *Detalle, ritmo y sintaxis en la poesía de José María Eguren* (2017) y *Forma y sentido en la poesía de Ricardo Silva-Santisteban* (2018).
renato.guizado@udep.edu.pe

Disimular por aforismos: *La Doctrina política civil* de Eugenio de Narbona

Alejandro Alvarado Fernández
Universidad Complutense de Madrid

«En los consejos es menester maña: que si lo que se desea no puede hacerse derechamente, se busque rodeo por do se acierte.»

Eugenio de Narbona, aforismo 139¹

Sucedee que, en las noches sin luna, el quedarse mirando fijamente una de las estrellas, la más brillante, con toda la atención dispuesta hacia ella y solo ella, la hace tan presente y singular que dejamos de ver el resto, las otras tantas que hacen del cielo, en propiedad, un cielo estrellado².

La publicación en 1647 del *Oráculo manual y Arte de prudencia* de Baltasar Gracián eclipsó el conjunto de la producción aforística de la primera mitad del siglo XVII, que fue, precisamente, el caldo de cultivo en el que se gestó la obra del jesuita aragonés. Emilio Blanco, quien ha elaborado la edición más actualizada del *Oráculo*, consigna en su estudio introductorio hasta doce autores de aforismos desde 1608 hasta 1647, la mayoría poco menos que desconocidos³. Entre ellos, se menciona en dos líneas la obra de Eugenio de Narbona, su *Doctrina política civil, escrita por aforismos: sacados de la doctrina de los Sabios, y exemplos de la experiencia*⁴, publicada por primera vez en

¹ Narbona, *Doctrina Política Civil, escrita por Aforismos: sacados de la doctrina de los Sabios, y ejemplos de la experiencia*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1621.

² No quiero dejar pasar la ocasión de agradecer la inestimable ayuda que mi tutora, María Inmaculada Osuna Rodríguez, me prestó con su consejo durante la elaboración de este trabajo.

³ Blanco, 2018, pp. 34-38.

⁴ En adelante se citará como sigue: Narbona, *Doctrina*.

Toledo en 1604⁵ y reeditada en 1621⁶ —Blanco cita esta última, la única que ha sobrevivido de las dos—.

Los estudios sobre Eugenio de Narbona son exiguos⁷, si bien su nombre aparece mencionado en cantidad de trabajos dedicados al pensamiento político español de la primera mitad del siglo XVII, sin que se aporte apenas nada en ellos para el conocimiento del toledano y de sus textos; suelen reducirse estas apariciones a la noticia de sus obras, no siempre acertada, y a su clasificación entre los tacitistas de la época. Es, en general, un desconocido, a quien podríamos presentar con dos juicios sobre su obra más destacada, la *Doctrina política civil*, uno recientísimo, el otro, uno de los primeros que conservamos:

Narbona pues no deja lugar a dudas en el reconocimiento de la supremacía de Dios sobre el príncipe [...]. Por ello, según Narbona, el príncipe debe ser bueno, y no solo parecerlo, como recomendaba Maquiavelo, pues considera que es mucho más importante figurar entre los reyes buenos que entre los heroicos. Pero además Narbona limita el poder del príncipe, que termina según él donde empieza lo religioso⁸.

Mínguez argumenta la definitiva preeminencia del cristianismo sobre el maquiavelismo en la obra de Narbona echando mano de los aforismos 1, 5, 6, 10 y 12 —;Cinco de un total de 292...! A los que habría que sumar otros tres, que fueron eliminados de la edición de 1604, que, por cierto, es la que él cita, a pesar de que no haya sobrevivido ningún ejemplar⁹—. Por su parte, el informe sobre la edición de 1605 de Prudencio de Carrión, censor del Santo Oficio, canónigo magistral de Calahorra y consultor del Tribunal de la Inquisición de Logroño¹⁰, es exhaustivo y se detiene en multitud de aforismos —los 24 primeros, 79, 87, 206, 269, 270, 25, 36, 43, 93, 94, 109, 110, 158, 169, 173, 200, 230, 281, 73, 237, 245, 246, 259, 280, 284—, para defender un juicio que en nada coincide con el de Mínguez:

De tal manera se deja llevar este autor de la doctrina y ejemplo de los gentiles que alega allí de la falsa razón de Estado, que con Maquiavelo y Bodino en parte sigue, que viene a contestar y dar por conveniente y lícita en casos —por expresas palabras con que así las nombra— [...], la fraude y engaño, falsedad, doblez y malicia, vicios derechamente opuestos a la verdad y pureza de la ley de Dios [...]. Me parece que este libro se debería recoger y vedar luego, y al autor pedirle cuenta en qué sentido y a qué fin dijo esto y lo otro, para que conforme a lo que dijere y resultare se proceda como más convenga y mejor haya lugar de justicia¹¹.

⁵ «En Toledo. Por Pedro Rodríguez, impresor del rey N. S. M.DC.III». En Pérez Pastor, 1887, p. 184.

⁶ «Madrid, por la viuda de Cosme Delgado. Año 1621».

⁷ Vilar, 1968; Tomás y Valiente, 1985; Aranda Pérez, 2007; Peña, 2013.

⁸ Mínguez, 2007, p. 13.

⁹ Hay una descripción tipobibliográfica de la edición (Pérez Pastor, 1887, p. 184) pero, hasta donde se sabe, no se conservan ejemplares.

¹⁰ Prudencio de Carrión fue uno de los primeros teólogos consultados para la elaboración del índice expurgatorio de 1612 que ya debía de andar en preparación cuando este escribe su informe sobre Narbona (Martínez de Bujanda, 2016, p. 75).

¹¹ Prudencio de Carrión, 1605, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15. En lo que sigue, dado que se trata tan solo de fragmentos del informe de los censores y de la *Doctrina política*, modernizo la ortografía y la puntuación de las citas de ambas fuentes.

¿Quién es entonces Eugenio de Narbona? ¿Cuáles son sus ideas? ¿Qué intención tenía puesta en este libro de aforismos, tan moderno, que está abierto a interpretaciones tan dispares? ¿Y qué es lo que hace que sus palabras ofrezcan argumentos a favor de posturas irreconciliables desde el momento mismo de su publicación y no solo entre lectores distanciados por el paso de los siglos?

*

Eugenio de Narbona publica en octubre de 1604, con licencia y un privilegio de diez años para el reino de Castilla otorgado por Felipe III, su *Doctrina política civil*. La obra ha pasado la censura previa, pero será denunciada, examinada y finalmente retirada en 1606 por orden de la Inquisición. De los interesantes e ilustrativos problemas con la censura de que se han ocupado Vilar y Tomás y Valiente trataré más adelante. Ahora quiero recalcar que Narbona vuelve a imprimir su obra, enmendada, en 1621¹², y que el empeño del autor en publicar, unido a otros factores, puede encaminarnos a entender mejor qué lleva al toledano a escribir este librito del que no hay edición más actual que la de 1779¹³.

¹² La edición de 1621 es la única que ha sobrevivido, que se sepa, y de ella quedan numerosos ejemplares: Biblioteca Geral da Universidade (Coimbra): 3-(5)-1-2 – University Library (Columbia): SELIGMAN 1621 Sp N164 – Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek (Hannover): S-A 507 – Academia das Ciências (Lisboa): [11775]BACL 11 348 41 – Biblioteca Nacional (Madrid): U/1589; R/13369 R/1181; 3/30083 – Real Academia Española de la Lengua (Madrid): 17-XII-32 – Universidad Escolástica San Dámaso (Madrid): 3/24-7-27 – Universidad Complutense, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Madrid): FLL 19386 – Biblioteca de la Provincia Franciscana de Cartagena (Murcia): 1450 – Lobkowitz Library (Nelahozes): VI Ag 16 – Hispanic Society of America (Nueva York): Signatura extraviada – Biblioteca Pública e Arquivo Distrital (Ponta Delgada, Azores): conv.4475 res (bparpd) - cv60 – Biblioteca Nacional (Río de Janeiro): 195, 1, 18 – Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II (Roma): 12. 27.A.33 – Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica (Valencia): Y-11/155 – Monasterio de Poblet (Vimbodi i Poblet): R179-5 – Österreichische Nationalbibliothek (Viena): 33.Z.37 [Relación de ejemplares extraída del USTC, St. Andrews University].

¹³ Después de la de 1621 (con la salvedad de la extraña noticia de una edición de 1633, aparentemente conservada en la Biblioteca Real danesa, a la que no he tenido acceso dentro de los límites de este trabajo: Det Kongelige Bibliotek (Copenhague): Sfv.:1, 375 oktav 62487), es la única reedición: Eugenio de Narbona, *Doctrina política civil escrita en aforismos*, Madrid, Andrés de Sotos, 1779, 424 p. Editada, además, en conjunto con la obra de Furió Ceriol *El concejo y consejeros del príncipe*.

Jean Croizat-Viallet (Université de Toulouse – Jean Jaurès) me ha llamado la atención sobre una publicación de 1790, el *Semanario erudito* editado por Antonio Valladares de Sotomayor entre 1787 y 1791, que en su último número incluye al final —atribuido a don Diego Enríquez de Villegas y titulado *Advertencias eruditas para príncipes y ministros*— una adaptación un tanto deformada de la *Doctrina*; sin duda reconocible, pero con menos aforismos, sin los escolios (que quedan más o menos mezclados con el aforismo correspondiente) y con evidentes alteraciones textuales. El editor defiende la existencia de un manuscrito y asegura que sus conocidos literatos la dan por inédita. El caso es verdaderamente interesante y merece un estudio aparte, especialmente teniendo en cuenta que en él aparecen —aunque desfigurados— los tres aforismos que no sobreviven a la censura en 1620, por lo que esta edición debió de hacerse a partir de un ejemplar perdido de 1604.

LAS INTENCIONES DEL AUTOR

La fecha más aproximada que se puede dar sobre Narbona es la de su muerte, hacia 1625. Perteneció a una familia de probable ascendencia judeoconversa de la que constan expedientes contra varios de sus miembros a lo largo del siglo xvii, destinados a hacer averiguaciones sobre su limpieza de sangre¹⁴. Esto le supuso dificultades a la hora de ascender socialmente y prosperar, tanto a él como al resto de sus parientes, aunque no fueron insalvables. La familia está presente en Toledo desde el siglo xv, pero los problemas con la Inquisición harán que hasta finales del xvi «los Narbona se suman en la típica penumbra del intento de olvido y solo aparezcan esporádica y discretamente, eso sí, con algo más de prosperidad material, como mercaderes de *escritorio* (comerciantes de medio y alto vuelo)»¹⁵.

En los inicios del xvii aparecen fuertemente implantados en la administración municipal, eclesiástico-arzobispal e incluso real, gracias a la formación superior de varios de sus miembros en la Universidad de Toledo. Es apreciable una voluntad colectiva, un proyecto familiar de ascenso social —del que la biblioteca de los Narbona es un bello ejemplo—, que se actualiza en estrategias concretas, como pueden ser la consecución de ejecutorias de hidalguía, los enlaces matrimoniales con la oligarquía toledana y el ingreso en estructuras honoríficas accesibles, como el Santo Oficio, las órdenes militares, el Cabildo toledano o la administración arzobispal¹⁶.

El propio Eugenio encontró acomodo en el estamento eclesiástico. Fue protonotario apostólico de la curia diocesana y cura de la hoy desaparecida parroquia toledana de San Cristóbal, e incluso obtuvo un beneficio-capellanía en la Capilla de San Blas, en la Iglesia Mayor toledana¹⁷. Además, fue un intelectual respetado dentro y fuera de Toledo como doctor canonista, historiador eclesiástico y «una suerte de *filósofo moral* y tratadista político»¹⁸.

Entre sus admiradores destacan Góngora y Lope de Vega, quienes le dedican elogiosos y amistosos sonetos¹⁹ y sus respetos como estadista, y, lo que resulta más revelador, el duque de Sessa, quien, a través de su ilustre secretario le pide consejo en materia política²⁰. Fue el duque quien intentó en varias ocasiones sufragar una edición

¹⁴ Aranda Pérez y Sánchez González, 2005, p. 253.

¹⁵ Aranda Pérez y Sánchez González, 2005, p. 254.

¹⁶ Aranda Pérez y Sánchez González, 2005, p. 256.

¹⁷ Aranda Pérez, 2007, p. 16.

¹⁸ Aranda Pérez, 2007, p. 17.

¹⁹ Como ejemplo, valga el de Lope, «A la muerte del doctor Narbona» (Lope, 2003, p. 115): «Nació en tu misma patria, o gran Narbona, / el envidioso que causó tu muerte, / porque el aliento, que la envidia vierte, / todo espejo de letras inficiona. / Mas si gloriosa y bárbara blasona / de que pudo matarte, y no vencerte, / la fama de tu gloria nos advierte / que con mayor aplauso te corona. / Pero ya que quitarme emprende en vano / la pluma de oro, que a inmortal memoria / eterna consagró tu docta mano. / No te quitó del escribir la gloria, / con que fuiste Salustio toledano, / y el mejor español en breve historia».

²⁰ «Deseo dos papeles de Vuestra Paternidad que no hallo en cuanto he leído: uno, del modo como se debería [sic] haber un hombre de mi calidad si llegase a la gracia de su Príncipe; y otro, de la razón con que se pueda gobernar un señor en sus estados, así personalmente como con sus súbditos y vasallos, y en la administración de su justicia y segura conciencia de tratar las jurisdicciones eclesiásticas y seglares, y acudir a toda su obligación cristianamente» (Carta n° 730, en *Cartas completas*, ed. Ángel Rosenblat, Buenos Aires, Emecé, 1948; *Epistolario de Lope de Vega*, citado por Vilar, 1968, p. 22).

autorizada de la obra de Maquiavelo, «por la mucha falta que hacía difundir los conocimientos políticos y el mucho provecho que redundaría de su lectura para el gobierno del país»²¹; petición siempre denegada, que muestra los intereses de quien podía favorecer con su protección los proyectos de ascenso social del clérigo toledano.

Jean Vilar apuesta, basándose en la comunicación epistolar entre Lope, secretario del duque, y Narbona, a que la reedición de la *Doctrina política civil* de 1621 tiene que ver con las inquietudes literarias del duque de Sessa²². Eugenio de Narbona habría solicitado la revisión de su libro de 1604 —que aparece en el índice expurgatorio de 1612 como reeditable con enmienda²³— no antes de 1620²⁴, porque es en ese momento cuando la coyuntura política y su circunstancia personal le ofrecen una oportunidad de tener un efecto considerable con su obra: no solo el duque y su círculo andaban deseosos de obras acerca de los modos modernos de entender la política, sino que Felipe IV está a un paso de convertirse en rey. Además, la primera edición de 1604 pudo proyectarse aprovechando el motivo del nacimiento del propio Felipe IV. Es cierto que, a pesar de la seguridad con que se puede defender esta hipótesis²⁵, no pasa de ser una conjetura verosímil²⁶.

La hipótesis, nunca comprobable del todo, de que tras la actividad literaria de Eugenio de Narbona late la intención de medrar, de producir efectos más o menos controlados en los lectores que le rodean —algunos de ellos poderosos— y, en definitiva, de influir directamente en su contexto con sus escritos, es la que sostengo en este trabajo.

Para ello, además de la información biográfica, cuento con la materialidad del libro de Narbona, como objeto, y del género que escoge para exponer sus ideas, el aforismo.

La técnica aforística es una novedad de Narbona que no suele tenerse en cuenta debido a que su primera edición, de 1604, es retirada y olvidada, y a que en el tiempo que pasa hasta la reedición de 1621 le adelantan otros muchos escritores que practican este género. A pesar de pertenecer a la moda literaria del periodo posthumanista, «sus aforismos constituyen un elenco sólido e impresionante [...]; no hay exceso de erudición y los lugares comunes no son muchos si lo comparamos con cualquier otra obra de tratadística de la época. Aun de ser una apuesta arriesgada la de escoger un formato novedoso (el aforismo) y emplearlo en el conjunto de su obra, consigue el objetivo prefijado, el de la *practicidad*»²⁷.

El de Narbona es un libro que no está destinado al debate intelectual, es un «epítome o breviario de doctrina política para uso de los altos cargos de la incipiente administración estatal de la Monarquía Hispánica»²⁸. Se publica en formato octavo —en dieciseisavo en 1604—, en letra grande, con márgenes, y en lengua vulgar y «utiliza el recurso a esa especie de píldoras intelectuales que son los aforismos, los cuales

²¹ Maravall, 1984, p. 92.

²² Vilar, 1968.

²³ Pérez Pastor, 1887, p. 184.

²⁴ La solicitud, conservada en el Archivo Histórico Nacional, data del 27 de abril de 1620.

²⁵ Aranda Pérez, 2007, p. 23.

²⁶ Peña, 2013, p. 270.

²⁷ Aranda Pérez, 2007, p. 22.

²⁸ Peña, 2013, p. 271.

permiten leer el texto en períodos muy breves, aunque con el riesgo de que la concisión acarree cierta oscuridad respecto a la interpretación correcta de las expresiones»²⁹. Javier Peña da por hecho que esto es un defecto, que el autor buscaba una interpretación unívoca no lograda, pero bien podría ser un acierto de Narbona, por lo que él mismo dice en su prólogo: un efecto conseguido muy a propósito. En él declara el carácter práctico de su libro, que pretende responder a «la necesidad que tiene el alma (digo el príncipe) de saber dar las órdenes y, como dicen, animar su cuerpo»³⁰, y un poco más abajo insiste en que se trata de ofrecer consejo al príncipe sobre cómo actuar:

Escribo una doctrina civil y política con que un príncipe acierte a ser bueno, justo, grande, generoso, amado de los suyos y temido de los extraños; sin impedir esto (como falsamente entendieron los políticos de este tiempo) la observancia de la verdadera religión de Cristo³¹.

Escribe un manual de actuación que no está, por eso mismo, destinado a la reflexión, sino al manejo rápido, a la memorización y a la visión de conjunto de los consejos, una guía breve que tiene en cuenta los escasos tiempos que los poderosos, los ocupados, pueden y quieren dedicar a la lectura, en la que se pueden leer de una sentada las enseñanzas de grandes maestros y príncipes,

[...] todo con suma brevedad, porque como el enseñar es género de imperio, y la doctrina como ley, y estas han de ser breves, que manden con razón, sin disputa; así lo escribo, y porque para poder leerlo el príncipe no lo impidan las grandes ocupaciones del oficio o el poco gusto que de largos estudios siempre tienen los poderosos³².

Más aún, porque no es solo para el príncipe este manual de la vida práctica, sino para todo aquel que pueda leerlo con aprovechamiento, desde los inmediatos consejeros del monarca hasta cualquiera que deba gobernarse a sí mismo:

Y aunque el título y el argumento y, como dicen, el sobrescrito de este libro va a los reyes, también pueden, y aun deben, leerle los que de allí abajo se hallan en menores lugares; que para acertar a obedecer, importa saber lo que se les ha de mandar. Y, en efecto, no hay familia de dos que no sea un pequeño reino, y aun en el sujeto de un solo hombre se hallará una república muy formada. Por juzgar esta doctrina importante (y aun necesaria a todos) la escribí en lengua vulgar, fuera de que entiendo con Cicerón que no mueven con eficacia las palabras sino a aquellos que de ordinario las profesan y tratan³³.

En las «Advertencias al lector», Narbona insiste una vez más en la voluntad de brevedad, por las razones antedichas en el prólogo, a lo que añade: «y también porque más de una vez se lea, que es en lo que consiste su mayor aprovechamiento»³⁴. Volveremos a este detalle de la relectura, muy revelador, en la última parte del trabajo.

²⁹ Peña, 2013, p. 271.

³⁰ Narbona, *Doctrina*, Prólogo.

³¹ Narbona, *Doctrina*, Prólogo.

³² Narbona, *Doctrina*, Prólogo.

³³ Narbona, *Doctrina*, Prólogo.

³⁴ Narbona, *Doctrina*, Advertencias.

Por si quedase alguna duda de la intención formal del autor, la selección intencionada de un tipo de libro, de una fórmula novedosa y de una expresión fragmentaria y sugerente, están sus palabras: «por esto quizá seré juzgado algo por oscuro; y si lo pareciere, no es acaso: que muy de propósito maté la luz para que se atendiese más a la música»³⁵. El uso de la metáfora nos impide asegurar el motivo último de esta decisión. Eugenio de Narbona sigue ocultándose en su texto. Esta incertidumbre que provoca le llevó a ser juzgado no solo por oscuro, sino por algo más grave.

LAS IDEAS POLÍTICAS EN CONTEXTO

Escribir un manual de práctica política en los primeros años del siglo XVII era meterse de lleno en el problema de la autonomía o subordinación del poder y de la técnica política respecto de la religión cristiana. Las preocupaciones político-reformistas de Narbona eran algo común en la intelectualidad toledana, formada por historiadores, clérigos y economistas políticos³⁶. Esta «Escuela de Toledo» que describe Vilar, consistiría en «un abigarrado núcleo de *científicos* y literatos que desde la ciudad de Toledo [...] iniciaron una serie de fecundas reflexiones sobre la preocupante situación moral y material de la Monarquía Hispánica en la encrucijada de los reinados de Felipe III y Felipe IV»³⁷. Estas reflexiones terminan encauzándose por la vertiente dominante en el pensamiento reformista, el tacitismo, una corriente de pensamiento principalmente político que se expande por la Europa moderna gracias, en parte, a la edición de los textos del historiador latino que venían haciéndose desde principios del siglo XVI, y, en mayor medida, al clima de colapso de los modelos de Estado y los modos de gobierno que perduran, propios del siglo anterior, y que se muestran ineficaces para resolver los problemas contemporáneos.

Beatriz Antón ha estudiado el proceso de la *receptio*, las vías por las que la figura de Tácito se recupera en España —vías hispánica, europea, flamenca y alemana—, a través de sus textos³⁸. De las varias vías, la principal es la flamenca, a través de Justo Lipsio, eminente filólogo que edita las obras completas de Tácito y con quien se cartean representantes de la intelectualidad hispana de los principales focos culturales (incluyendo Toledo, Sevilla, Salamanca...). Deslumbró en su tiempo la erudición filológica del flamenco y su agudeza filosófica e histórica a la hora de «leer en clave actual» la obra de Tácito. Pero Antón también ha desmontado el tópico de que los españoles no lo abordaron desde perspectivas filológicas (que se remontan a principios del XVI), y menciona la obra de Álamos de Barrientos, en el XVII, como ejemplo de una celebrada traducción hispana de Tácito; «otra cosa es que “aprendieran” directamente el tacitismo a través de los trabajos de esos *tacitistas* europeos»³⁹.

El tacitismo es una corriente de pensamiento europea de la primera mitad del siglo XVII que tiene mucho de Tácito, y mucho que no lo es: elementos de otros autores y

³⁵ Narbona, *Doctrina*, Advertencias.

³⁶ Vilar, 1968.

³⁷ Aranda Pérez, 2007, p. 14.

³⁸ Antón Martínez, 1991.

³⁹ Antón Martínez, 1991, p. 17.

corrientes, como Maquiavelo, Erasmo, Séneca o incluso del cristianismo. Así se manifiesta en el propio Narbona, en las fuentes explícitas e implícitas con las que construye su texto, empezando por Lipsio —aunque el toledano no lo nombre—, y continuando por la nómina de autores citados, que puede consultarse en la *Advertencia al lector* del libro: filósofos morales e historiadores, antiguos y contemporáneos.

Los historiadores políticos insertan sin dudar a Narbona en esa corriente, no solo por las fuentes a las que recurre o por sus relaciones personales e intelectuales, sino porque concibe la política como un saber racional y autónomo, dirigido a la consecución de logros que garanticen la conservación del Estado, manteniendo, paralelamente, el respeto a la religión y la moral cristiana⁴⁰.

Maravall reserva su estimación para los dos tacitistas por antonomasia: Álamos de Barrientos y Laciana. El libro de Álamos, una traducción íntegra de las obras de Tácito, es espectacular y, además, está lleno de aforismos del propio traductor, anotados al margen, conformando una obra paralela a la del romano⁴¹ que suele añadirse a las dos listas en las que aparece la *Doctrina* de Narbona: la de libros tacitistas y la de aforismos de la primera mitad del siglo XVII. Y la comparación es interesante porque Narbona no pretende publicar un tratado teórico que pase a formar parte de las discusiones intelectuales sobre los modos de hacer política, sino un pequeño manual de uso práctico. Las dimensiones de su obra distan mucho de las de un Álamos, quien escribió más de cinco mil aforismos (frente a los menos de trescientos del toledano). Está claro que el proyecto de Álamos de Barrientos dista mucho de las intenciones del librito de Narbona. A pesar de emplear ambos el aforismo como vehículo, como unidad de sentido, y de tratar la política desde el tacitismo, pertenecen a géneros muy diferentes y a intenciones diametralmente opuestas. Uno es un tratado, el otro una guía, y comparar la pureza del tacitismo de sus autores, fuera de ser válido para entenderlos, no debería llevar a menospreciar uno u otro. Eugenio de Narbona tenía confianza en su texto, útil para manejarse en ese panorama de pesimismo, derrota y cambio histórico y político⁴²:

Que este trabajo haya de ser de provecho, jamás llegué a dudar, ni creo lo dudará quien conociere que las repúblicas se acaban y son llevadas —como todas las cosas naturales— del raudal del tiempo y de la mudanza. Y a esta están sujetas las muy grandes repúblicas, a quien su misma grandeza es peligrosa. Esta caída y mudanza se dilata más, y cuando acaece se hace menos terrible con la observancia de esta doctrina, cuyos preceptos serán como preservativos de esta corrupción o estribos que detengan este gran edificio⁴³.

Los escritores que afrontan esta circunstancia eligen la figura de Tácito como modelo de análisis por varias características de sus reflexiones:

⁴⁰ Peña, 2013, p. 275.

⁴¹ Álamos de Barrientos, 1987.

⁴² El inicio de lo que se llamaría la Guerra de los Treinta Años en 1618; la división entre los consejeros del rey, quien terminará por decidirse a intervenir en favor del futuro emperador Fernando II; el ascenso de nuevos ministros a las esferas de poder a costa de la caída del valido, el duque de Lerma; la corrupción denunciada y lamentada por los escritores; la enfermedad que llevó al monarca a la tumba en tan solo dos años... son muestras claras de la inestabilidad de la situación.

⁴³ Narbona, *Doctrina*, Prólogo.

[...] por atenerse al plano natural de la experiencia, con más rigor que el propio Maquiavelo; por el desarrollo inteligente de una técnica de observación; por el empleo frecuente del método inductivo; por la firme matización psicológica en la materia política. Y junto a todo esto, por una razón pertinente a la situación política real del siglo XVII: la adecuación a los problemas de una monarquía, rodeada de dificultades⁴⁴.

El tacitismo no es un criptomaquiavelismo —una manera oblicua de citar al florentino— en la medida en que los tacitistas sí consideran bienes en sí mismos la religión y la rectitud moral. Pese a ello, Tácito pasa a ser un autor que inspira desconfianza, por asimilarse a aquellos que defienden la razón de Estado, y por eso mismo se le condena⁴⁵. Es una de las razones que alega Beatriz Antón para explicar la escasez de traducciones y ediciones de sus obras en España, y Maravall señala las posibles intenciones políticas ocultas de Álamos contra Felipe II en su traducción⁴⁶.

En definitiva, «no es fácil determinar cuál sea el fondo último de la posición de Narbona»⁴⁷. ¿Cómo sería posible que Narbona no se aplicase a sí mismo esta actitud que tanto conoce y admira, que tanto recomienda, para guiar sus acciones en conjunto, aventuras editoriales incluidas? La elección de la forma expresiva debería ir ligada a la ideología que promueve: a la penetración psicológica, a la observación astuta de la realidad social, al encubrimiento de las propias intenciones y al control de la recepción de la propia imagen. El aforismo es excelente para ese fin: la fragmentariedad permite no comprometerse del todo con lo dicho, disimular en el propio texto. Esta indefinición de la forma es lo que hará saltar las alarmas inquisitoriales en el caso de Narbona, y lo que llevará a la retirada de circulación de la edición de 1604.

LOS AFORISMOS PROBLEMÁTICOS

Como señalé más arriba, la primera edición del texto es de 1604. Denunciada, pasa a examen en 1605 y en 1606 se ordena su retirada. Más tarde, aparece en el índice expurgatorio de 1612 como prohibida hasta que sea enmendada⁴⁸, sentencia que se reeditará de índice en índice, salvo una ausencia en el de 1640, hasta el de 1790⁴⁹. Ya he hablado de los posibles motivos que llevan a Narbona a esperar hasta 1620 para solicitar un informe con las enmiendas necesarias; el hecho es que en el legajo conservado en el Archivo Histórico Nacional, con la signatura INQ. leg. 4467, exp. 15, el documento más antiguo es la carta del toledano con dicha solicitud, firmada en abril de 1620 y que, junto a la sentencia de 1606 y las calificaciones finales de 1621, se transcribe como anexo en el artículo de Tomás y Valiente⁵⁰. La carta de Narbona

⁴⁴ Maravall, 1984, p. 96.

⁴⁵ Maravall, 1984, p. 89.

⁴⁶ «En un momento dado, puede llegarse a sospechar que la traducción y el comentario de Álamos, iniciada en España por él antes que por ningún otro, probablemente, venga a ser una cuestión relacionada con la actitud hostil de él y de su amigo Antonio Pérez, contra el rey, o, por lo menos, que forme parte de la maquinación urdida por ambos en relación a Felipe II: así lo declara expresamente un testigo, Diego de Bustamante» (Maravall, 1984, p. 90).

⁴⁷ Peña, 2013, p. 282.

⁴⁸ Pérez Pastor, 1887, p. 184.

⁴⁹ Martínez de Bujanda, 2016, p. 829.

⁵⁰ Tomás y Valiente, 1985, pp. 414-416.

desencadena un proceso rapidísimo que ha quedado registrado y que termina dictaminando unas calificaciones de enmienda para reeditar la obra y para expurgar los ejemplares de la de 1604 que quedasen en circulación.

El expediente, además de las cartas que solicitan, ratifican u ordenan, contiene numerosos informes de evaluación: los del doctor Prudencio de Carrión, fray Alonso Barrantes, fray Andrés de Orduña, fray Cristóbal Rodríguez, un anónimo, Antonio de Padilla, Francisco de Galarza (estos dos últimos, jesuitas) y fray Diego Nuño —todos ellos de 1605—, a los que se añaden en 1620 los de fray Juan de Miranda y Lorenzo Gutiérrez⁵¹.

Los dos estudiosos que se han ocupado del expediente, Jean Vilar y Francisco Tomás y Valiente, han hecho un gran trabajo presentando los criterios de los censores divididos en dos grupos, los favorables a Narbona (los jesuitas, principalmente, aunque también Lorenzo Gutiérrez) y los que lo condenan, a veces con virulencia (el que más, Prudencio de Carrión). Sin embargo, algunas afirmaciones de sus respectivos artículos parecen apresuradas.

Vilar dice que el texto se reedita en 1621 muy enmendado⁵². En realidad, entre todos los censores no se señalan más de 33 aforismos —de los 295 que conformaban el libro— y en las calificaciones finales de 1620 tan solo se borran o enmiendan 11 —aparte de dos modificaciones que no corresponden a aforismos, sino al prólogo y a la tabla de materias—. No parece, pues, que sospechar de 33, ni finalmente condenar 11 de los 295 aforismos sea mucha enmienda, más bien al contrario.

Por otra parte, tampoco parece justa la apreciación de Tomás y Valiente: «Llama mi atención cómo la resolución de 1621 recoge las más persistentes y razonadas censuras formuladas por los calificadores de 1604. Continuidad institucional. Y predominio final de las doctrinas más conservadoras doctrinalmente, aunque mitigadas en su rigor»⁵³. Cuatro de los aforismos castigados —13, 24, 141 y 273— fueron señalados exclusivamente por quienes defendían a Narbona, por los censores menos estrictos, los jesuitas. En otros cuatro —79, 80, 87 y 206— hay un clarísimo común acuerdo entre los censores de ambas épocas en tanto que no apropiados para la publicación. Otro aforismo —el 270— queda enmendado por la intervención de un censor en 1620, cuando había pasado casi desapercibido en 1605. Hay, es verdad, dos aforismos —231 y 256— que se enmiendan o borran de acuerdo con los criterios más estrictos de 1605. Pues bien, no parece que predominen las doctrinas más conservadoras cuando solo un tercio de los aforismos puestos en cuestionamiento en 1605 acaban en las calificaciones de 1620, con los matices añadidos que he señalado.

⁵¹ Uno de los regalos escondidos entre los informes son los aforismos finalmente eliminados, transcritos por los censores que se ocuparon de comentarlos (1605, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15):

Aforismo 24: Si hay miedos que por castigar algún hereje habrá turbación pública, suspéndase el castigo para mejor ocasión, que aguardar tiempo y coyuntura no es falta, sino prudencia.

Aforismo 206: De gran importancia es sembrar, aunque falsas, buenas nuevas para alegrar el pueblo, o malas, para obligar a nuevos servicios y socorros en las necesidades, que el vulgo todo lo cree.

Aforismo 256: Dejar el Príncipe a su sucesor grandes tesoros es dejarle en principios de tirano.

⁵² Vilar, 1968, p. 7.

⁵³ Tomás y Valiente, 1985, p. 413.

Lo que sí es evidente es que los censores pueden dividirse en dos grupos: los que inculpan y los que exculpan a Narbona del contenido de algunos de sus aforismos, si bien todos encuentran problemas en pocos o en muchos de ellos. Es el debate de la época: la monarquía cristiana contra la razón de Estado. En general, los censores prefieren atribuir a la inconsciencia del autor las proposiciones de leve sabor herético, aunque no todos; uno incluso afirma que Narbona copia a Lipsio o a Maquiavelo al pie de la letra. Para Vilar,

Narbona transparaît en effet dans le dossier de son œuvre. Homme d'Église, il s'est attaché à l'étrange entreprise de tirer une politique de l'exemple des païens, tombant en cela dans l'intromission pure, hors des limites de son état. [...] Le contenu de cet ouvrage pourrait répondre à des visées subversives (sediciosas). D'où l'inquiétude de ses admirateurs. Ainsi Galarza⁵⁴.

Así expresan sus recelos Diego Nuño, Prudencio de Carrión y Galarza. Temen que la oscuridad expresiva, la sugestiva polisemia del aforismo, en definitiva, las consecuencias de la concreta expresión del toledano —principalmente el despliegue de inferencias que propician sus proposiciones, por otra parte más o menos explícitas— se deban, no al descuido, al defecto de la forma, a la incapacidad para atajar las ramificaciones de lo no dicho, sino al contrario, a un empeño en decir lo que no se debe decir mediante maniobras de ocultación, equívocos y una estratégica lucha por buscar el límite de lo permitido.

Entre los censores hay quienes van aforismo por aforismo, examinando aisladamente el contenido de cada uno y decidiendo en cada caso la fortuna de la proposición que contiene, como los examinadores fray Alonso Barrantes, fray Andrés de Orduña y fray Cristóbal Rodríguez, en el informe que escriben conjuntamente: «Fol. 23. Cita a S. Basilio diciendo que dice que algunas veces y en ocasión es honesta y justa la malicia. Esto no puede decirlo S. Basilio, que la proposición de suyo es errónea»⁵⁵. Esta forma de proceder es la más extendida entre los censores, la que les lleva a calificar proposiciones aisladas de escandalosas, malsonantes, temerarias o sediciosas y a señalar la necesidad de enmendarlas o eliminarlas del todo⁵⁶.

⁵⁴ Vilar, 1968, p. 13. «En efecto, se adivina a la persona Narbona en el informe de su obra. Siendo clérigo, se empeña en la tarea peregrina de sacar una política de los ejemplos de los paganos, y en eso se entromete de lleno y traspasa los límites de su estado. [...] El contenido de su obra podría responder a intenciones subversivas, 'sediciosas'. De donde, la preocupación de sus admiradores. Como Galarza.»

⁵⁵ AHN, INQ. 1605, leg. 4467, exp. 15. Se refieren al aforismo 79.

⁵⁶ Rozando la herejía, algunos aforismos de Narbona denuncian costumbres de quienes deberían considerarse intachables, por lo que son temerarias, o están redactados de manera ambigua, calificados como malsonantes. Las demás calificaciones (medidas respecto al grado de desviación de la verdad revelada) en orden descendente de gravedad, son más imprecisas (Vega, 2014). Así califica Prudencio de Carrión la proposición del aforismo 79: «la cual absolutamente tomada en la propiedad y rigor que las palabras suenan es doctrina errónea, temeraria, escandalosa y que tiene sabor de herejía» (Prudencio de Carrrión, 1605, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15). Así señala fray Diego Nuño una proposición malsonante en el aforismo 25: «La primera. fol. 9. Dice que "el príncipe no viva con encogimiento monástico, sino con esparcimiento y desenfado, que de otra suerte mejor será para habitar yermos". Esta proposición, aunque puede tener sentido verdadero, pero también le tiene malo, porque parece que quita la modestia que es bien que tenga el príncipe. Así es en alguna manera malsonante» (Fray Diego Nuño, 1605, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15).

Otros, además de examinar la idoneidad de los aforismos uno a uno, recurren al conjunto, a la lectura del libro como una unidad de sentido, que da contexto y facilita la interpretación de unas proposiciones que, aisladas, podrían parecer lo que no son. Sin embargo, el recurso a la unidad global de sentido no fuerza necesariamente una interpretación favorable o desfavorable entre los censores.

Prudencio de Carrión, el más duro censor de Narbona, hace una lectura global, pero a partir del sentido que arrojan los aforismos que más le contrarían. Enlaza unos aforismos con otros reforzando, mediante ese mecanismo de cohesión, una lectura condenable del conjunto, es decir: no es que otros aforismos disculpen lo que podrían ser proposiciones cuestionables, sino que esas mismas proposiciones intolerables contagian a las demás y orientan la interpretación del total. Sabemos, desde el principio de este trabajo, cómo Prudencio de Carrión llegó incluso a recomendar pedirle cuentas al autor por lo que había escrito:

Pero en este autor, por la profesión que al parecer hace de malicioso y por lo que en las advertencias al lector dice; conviene a saber: que muy de propósito mató la luz para que se atendiese más a la música y que fue muy con estudio el quedarse corto en lo que pudiera andar más extendido, y que lo que se dejó de decir con muchas palabras se dijo tal vez con una; y por las circunstancias del tiempo y razón en que las escribe, por las personas a quien endereza sus razones, muchos las podían tomar en sentido que atenerle se puedan y deban calificar por sediciosas y ocasionadas a turbar la paz, tranquilidad y sosiego de la República de que — gloria a Dios— goza tan grande⁵⁷.

Lo mismo hace uno de los defensores de Narbona, el jesuita Antonio de Padilla, solo que ofreciendo una lectura global de sentido contrario, en la que las proposiciones dudosas quedan suavizadas, contextualizadas y entendibles en el marco de una interpretación general del texto, echando mano de otros aforismos o de su lectura en el buen sentido, es decir, suponiendo en el autor una intención moralmente irreprochable y, en todo caso, un defecto de forma, de oscuridad o ambigüedad expresiva, de ignorancia —un último recurso siempre disponible para sus defensores, el de alegar que lo malo que pueda haber en el libro es fruto del desconocimiento o de la falta de atención de su autor—. Podemos observar esto en algunos ejemplos (de entre los más breves) del minucioso examen de Padilla:

Aforismo 24. «Si hay miedos que por castigar algún hereje habrá turbación pública, suspéndase el castigo para mejor ocasión, que aguardar a tiempo y coyuntura no es falta, sino prudencia». [Al margen: «En el aforismo 23 encomienda mucho el castigo de los herejes»] En rigor, esta proposición no parece tener mala calidad, porque ni aun habla en ella de dejar del todo el castigo del hereje, sino solamente de suspenderlo cuando se teme turbación pública. Con todo eso, en materia de aforismos y reglas generales no me parece conveniente esta proposición, porque no tomen ocasión los príncipes para hacer frecuentemente lo que rarísimas veces puede ser conveniente, y menos veces necesario⁵⁸.

⁵⁷ Prudencio de Carrión, 1605, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15.

⁵⁸ Antonio de Padilla, 1605, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15.

Aforismo 71. «Conviene a la paz y a la justicia y a la quietud no consentir hombres que solo tengan por oficio delatar ni denunciar, ni que de ordinario lo ejerciten». No hay que reparar en esta proposición, porque aquí, ni condena el oficio de los fiscales públicos que hay en todos los tribunales bien ordenados, porque acababa de decir que «para que sean castigados los delitos conviene que haya quien los acuse», ni condena a los que con buena fe delatan o denuncian algún delito que pida castigo, sino solamente condena a los particulares que toman por oficio el acechar vidas ajenas y ser mastines de todos⁵⁹.

Con todo, como vemos en el ejemplo del aforismo 24, aunque pueda disculparse al autor —a quien uno de los censores de 1620, Lorenzo Gutiérrez, quien lo defiende a ultranza, dice incluso conocer personalmente⁶⁰—, eso no quiere decir que el aforismo no permita, debido a su forma, una interpretación indeseable y, por ello, deba ser corregido o eliminado. Así califica la obra el otro jesuita, Francisco de Galarza:

Este libro tiene doctrina peligrosa y escandalosa para los no muy advertidos, especialmente en vulgar: lo uno porque algunos documentos que precisamente tomados son de inconveniente tienen lejos otros documentos que los explican⁶¹; lo otro porque alguno podía presumir que fuese traza del autor en este tiempo escribir en esta forma para, por una parte, poner en tropiezo a los menos advertidos⁶² y, por otra, obtener defensa de que se declara en otros aforismos lo dudoso de algunos que alguno les quisiese poner alguna nota⁶³.

En 1604 pesa la actitud de Prudencio de Carrión y el libro se prohíbe *in totum*. En 1620 las calificaciones proponen unas enmiendas mínimas, que se reducen a tres aforismos eliminados, a modificaciones léxicas —cambiar «engaño» por «disimulo» en sus varias formas— y alguna matización moral —como limitar un controvertido campo de acción del príncipe⁶⁴—.

Lo que más me interesa del expediente es esa libertad interpretativa que parece ofrecer el libro de aforismos debido a su concreta forma expresiva, a su estructura fragmentaria y su lenguaje ambiguo, a su escasez de mecanismos de cohesión explícitos.

⁵⁹ Antonio de Padilla, 1605, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15.

⁶⁰ «Si bien juzgo al autor —porque le conozco— por tan docto y tan católico, que aunque este sentido cabe en la propiedad y rigor de sus palabras, se puede pensar estuvo muy lejos de su ánimo» (Lorenzo Gutiérrez, 1620, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15).

⁶¹ Galarza se refiere a que «este libro no tiene derechamente y en rigor absolutamente proposición digna de censura en materia de fe, tomado todo el libro junto, porque los documentos declaran a otros que tomados por sí parecen de inconveniente» (la cursiva es mía; Francisco de Galarza, 1605, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 1). Habla de los aforismos como «documentos» que se justifican y complementan unos a otros tomados en conjunto, pero advierte que es una lectura algo forzada, ya que obliga a relacionar aforismos que están «lejos» entre sí.

⁶² Poner en tropiezo: hacer tropezar, inducir a error.

⁶³ Galarza sopesa que ese distanciamiento entre aforismos que han de ser necesariamente relacionados para una lectura exculpatoria puede ser una maniobra del autor para defenderse de cualquier acusación. Así, Narbona podría escribir una proposición inaceptable alegando que la siguiente la completa y que juntas mantienen la ortodoxia, sin por ello renunciar a la formulación inconveniente (Francisco de Galarza, 1605, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15).

⁶⁴ Por ejemplo, en las calificaciones finales de 1620 se recoge: «En el aforismo 13, página 4, donde dice “el cuidado de las cosas eclesiásticas y la ejecución que les toca cometa el príncipe, etc.”, añádase después de la palabra “príncipe”, “en aquello que como a protector y defensor de la Iglesia le pertenece”» (Calificaciones, 1620, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15).

Y, además de eso, la increíble sutileza con que los censores más atentos perciben estas características discursivas en un género novedoso y las tienen en cuenta para sus informes; cómo se dan cuenta de que este tipo de discurso es peligroso en lengua vulgar y en manos de los «no muy advertidos», sea o no intención del autor el haber creado este abanico de posibles lecturas.

DOS LECTURAS: EL LIBRO DE AFORISMOS

Desde el principio de este trabajo sostengo que la intención de Eugenio de Narbona era precisamente esa, y que en la elección de ese género para la exposición de sus ideas y para influir sobre su entorno reside gran parte del valor del texto en tanto que Narbona debía de ser consciente de la doble lectura potencial que ofrecía su obra. En efecto, podemos leer la *Doctrina* como leía Barthes a su aforista predilecto:

Se puede leer a La Rochefoucauld de dos maneras: por citas o en su continuidad. [...] Estas dos lecturas no son contradictorias porque, en la colección de máximas, el discurso quebrado sigue siendo un discurso cerrado. [...] Hay una estructura a la vez única y variada⁶⁵.

En efecto, como todo texto, el libro de aforismos requiere una reconstrucción del sentido en la mente del lector, pero en su caso, esta reconstrucción es especialmente problemática porque tiene dos vías muy diferenciadas e igualmente posibles, que llevan a resultados dispares. Lo hemos visto en los expedientes de los censores, pero también los teóricos lo detectaron pronto, como señala Emilio Blanco respecto al libro de Álamos de Barrientos, que él considera el primer libro de aforismos —decide no contar la edición de 1604 del de Narbona⁶⁶—:

Covarrubias notó bien, pues, que junto al molde tradicional de la sentencia, en los textículos recogidos por Álamos de Barrientos alentaban también una forma que no tenía un sentido único, sino que su entendimiento y su puesta en práctica pasaba por un doble prisma: el del lector (unos interpretarían y resolverían de forma distinta a otros) y el de la circunstancia (que podía llevar incluso a un mismo lector a entender el aforismo de distinto modo y a actuar de distinta manera en función de la ocasión)⁶⁷.

Covarrubias suma la circunstancia al proceso de interpretación, es decir, el contexto, espacio y tiempo, con sus infinitas posibilidades —buscar un aforismo concreto, la solución a un problema particular, la lectura distraída de un puñado de ellos, la lectura salteada, el esfuerzo de sistematización del conjunto...—. Y esta circunstancia afecta especialmente a un texto de cohesión tan débil, pues, como señala Blanco a propósito del libro de aforismos de Setantí⁶⁸, «hay que proceder con cuidado, porque si se atiende por calas, por ejemplo a los diez primeros de toda la colección, la idea puede resultar

⁶⁵ Barthes, 2011, p. 67.

⁶⁶ Lo cual es del todo comprensible teniendo en cuenta que fue rápidamente retirada por la Inquisición.

⁶⁷ El licenciado Antonio de Covarrubias firma una de las dos aprobaciones del libro de Álamos y Blanco expone la excelente explicación que el licenciado desarrolla en cuatro páginas acerca de las posibilidades de lectura de este «nuevo género» (Blanco, 2006, p. 36).

⁶⁸ La única edición conocida de las *Centellas* es de 1614, publicada en compañía de los Aforismos de Tácito atribuidos a Arias Montano.

equivocada»⁶⁹. Lo mismo sucede con Narbona, como vimos al principio en el juicio apresurado de Mínguez.

Emilio Blanco dedica un esfuerzo encomiable a la clarificación del término *aforismo* respecto de los géneros afines (máxima, sentencia...) y a su concreta realización en el xvii español. De los varios rasgos que anota, me interesa especialmente el tercero: «La organización de estos libros de aforismos huye del carácter sistemático del tratado [...], y por ello recurre a otras formas de organización»⁷⁰.

Es este el momento de volver sobre ese detalle del prólogo, en el que escribe: «y también porque más de una vez se lea, que es en lo que consiste su mayor aprovechamiento»⁷¹. ¿Será la brevedad del texto en conjunto y la de los propios aforismos, fácilmente memorizables, el recurso organizativo que propone el autor? ¿Será que insiste en que su texto debe ser aprehendido en su totalidad, como un conjunto coherente y homogéneo de ideas, de tal modo que unos aforismos den razón y complementen a otros? Por lo que él mismo escribe, parece que sí:

Si a alguno le pareciere que falté en algo, quedando corto en cosas en que se pudiera andar más extendido, crea que fue muy con estudio; y que lo que se dejó de decir con muchas palabras, se dice tal vez con una; y esto hallará si advertidamente las atendiere todas⁷².

No solo eso, sino que señala que la *Doctrina política civil* forma parte de un conjunto mayor, de un proyecto en el que varias obras se irán añadiendo unas sobre otras, del mismo modo que se van acumulando unos aforismos sobre otros, para dar cuenta de los modos del buen gobierno; así lo dice Narbona en su prólogo, explicando por qué ha titulado *Civil* su doctrina: «tratando ahora de lo que pertenece a la paz, remitiendo a otra ocasión a lo de la guerra»⁷³; y más adelante: «lo primero se reciba, y lo segundo se espere, conforme al tratamiento de lo primero»⁷⁴; es decir, era un conjunto ya proyectado, aunque no se llevó a término.

Sí llegó a escribir la biografía del arzobispo toledano Pedro Tenorio, que Vilar incluye con inteligencia dentro de este proyecto de conjunto: «Un bréviaire théorique tiré des doctrines les plus séditieuses: la *Política*. Un bréviaire pratique, son complément, inspiré d'un des siècles les plus sombres de l'histoire de Castille: la vie de don Pedro Tenorio»⁷⁵.

Pero volviendo al texto y a su carácter ambivalente, lo cierto es que los indicadores explícitos del autor apuntan a una voluntad de lectura unitaria de su(s) obra(s), más allá del fragmentarismo manifiesto. No solo en los paratextos (a los que habría que sumar el «índice» resumido de contenidos), sino en la organización del conjunto de aforismos, claramente ordenados por temáticas —de la religión del príncipe, de sus virtudes, de la

⁶⁹ Blanco, 2006, p. 66.

⁷⁰ Blanco, 2006, p. 50.

⁷¹ Narbona, *Doctrina*, Advertencias.

⁷² Narbona, *Doctrina*, Advertencias.

⁷³ Narbona, *Doctrina*, Prólogo.

⁷⁴ Narbona, *Doctrina*, Advertencias.

⁷⁵ Vilar, 1968, p. 24. «Un breviario teórico sacado de las teorías más subversivas: la *Política*. Un breviario práctico, su complemento, inspirado en la centuria más sombría de la historia de Castilla: la vida de don Pedro Tenorio».

justicia, de la clemencia, de la gravedad y compostura, de la liberalidad, de la honestidad, de los estudios, del consejo y consejeros, de los ministros, del amor de los vasallos, del personal despacho del príncipe, de su seguridad, de los tributos y la hacienda, de las conquistas y confederaciones, de la reformatión de los vasallos y de algunas cosas más⁷⁶— a la manera de un tradicional *espejo de príncipes*, y a la numeración consecutiva, que impone un orden lineal de sucesión, a diferencia de la acumulación caótica del *Oráculo manual* de Baltasar Gracián, un ejemplo bien conocido.

El amontonamiento de aforismos, o de consejos, es, por otra parte, una característica clave de los libros dedicados al arte de la prudencia, como se ha señalado en la *Vida de Marco Bruto*⁷⁷, de Quevedo, y el *Oráculo manual*, de Gracián, rasgo que los convierte en textos potencialmente sin fin, «aprovechándose de la variedad teóricamente infinita de actos e ideas, de *res et verba* que mediatizan las esferas de la interioridad y el contexto social»⁷⁸.

Esto es lo que *dice* Narbona, lo que le eximiría (o eso pensaba él, antes de encontrarse con la censura de 1604) de dar explicaciones por algunas de sus proposiciones aisladas, y es también lo que hacen muchos de sus lectores, pues no podemos evitar partir de la *presunción de coherencia* al abordar la interpretación de un texto como un conjunto homogéneo de proposiciones⁷⁹. Ahora bien, lo que *hace* es más que lo que *dice*, porque, por mucho que alegue unidad, los aforismos implican autonomía unos respecto de otros; porque un texto, desde el punto de vista del análisis del discurso, de cara al lector, funciona como un conjunto de instrucciones que orientan la interpretación. Algunas de esas instrucciones son explícitas —las que he presentado hasta aquí—, otras están encubiertas en los procesos más automáticos e irreflexivos de la lectura.

El texto se manifiesta primordialmente de forma lineal, de tal modo que lo primero orienta lo segundo, las relaciones entre lo anterior y lo posterior han de mantenerse y la secuencia progresa hacia un fin.

Si aplicamos este punto de vista al texto de Narbona, parece adecuarse perfectamente en su desarrollo lineal. Leemos, desde los preliminares, los aforismos en sucesión numerada. Comienza por fijar la observancia de la religión católica, a continuación, las virtudes del príncipe; son los pasos que, asegurados, deberían orientar la lectura de cada nuevo aforismo y aclarar su sentido. Las relaciones de cohesión estarían sustentadas principalmente por la repetición de estructuras (el aforismo) y el mantenimiento del referente («el Príncipe») en todo momento; constantes (*temas*) en las que se introduciría la variación (*remas*) en lo que se podría entender como una *progresión de tema constante*⁸⁰ que despliega consejos puntuales sobre asuntos concretos alrededor de la figura del príncipe; progresión que se encaminaría a la exhaustividad (solo potencial) de la casuística posible y que termina añadiendo cuestiones marginales, desordenadas,

⁷⁶ Así constan en la *Doctrina*, en el índice y como títulos de las diferentes secciones, excepto la última, que he abreviado: «Algunas cosas que se han de advertir en el gobierno político».

⁷⁷ *Princeps* de 1644.

⁷⁸ Krabbenhoft, 1993, p. 116.

⁷⁹ Calsamiglia y Tusón, 2018, p. 213.

⁸⁰ Calsamiglia y Tusón, 2018, p. 231.

como de cajón de sastre —como puede verse en la última sección del libro, que trata de «Algunas cosas que se han de advertir», es decir, añadidos sin tema englobador—.

El problema es que también puede defenderse lo contrario desde la misma perspectiva discursiva. El mantenimiento del referente, por ejemplo, es obvio, pero también es exagerado, en el sentido en que, de todas las estrategias que existen para introducir la *variatio*, Narbona no utiliza apenas ninguna: sustituciones por sinónimos o casi sinónimos, hipónimos, antónimos, metáforas, metonimias, denominaciones valorativas, proformas léxicas..., todas ellas encaminadas a que dicho mantenimiento del referente, en la lectura lineal, no se haga pesado. En más de un tercio de los aforismos se repite el término *príncipe* para apuntar al referente (y solo una vez se suceden más de tres aforismos sin que se retome); esto lucha contra los principios de la linealidad, pero favorece la lectura aislada de los aforismos, dotándolos de autonomía.

Partiendo de esta autonomía, y de la potencial infinitud que se ha argumentado respecto de este tipo de obras, la progresión temática bien podría no ser tal, y tomarse como agrupaciones de aforismos de tema afín que pueden leerse por secciones y en cualquier orden o, como he dicho, aislados, abriendo el libro por cualquier página y apropiándose de ellos, a la manera de Barthes con las *Maximes* de La Rochefoucauld. Las diferentes secciones son muy desiguales (unas de cuatro aforismos, otras de varias decenas) y los 'temas' no responden a niveles de clasificación equivalentes (la justicia, la apariencia física del príncipe, los tributos...), lo que lleva a pensar en una acumulación de observaciones y consejos según parcelas de la experiencia, de diferente extensión según la materia o la reflexión prestada a ella.

El último punto en la defensa de una lectura discontinua del libro de Narbona se fundamenta en la existencia de aforismos al menos parcialmente contradictorios unos con otros. Lo declaraban los mismos censores cuando trataban de enjuiciar la lectura de aforismos especialmente perturbadores; de nuevo, con pareceres muy diferentes sobre la naturaleza de la contradicción y sus implicaciones. Juan de Miranda percibe con claridad este problema en los aforismos 79, 80 y 87⁸¹:

Dos cosas aconseja y enseña el autor en sus tres primeros aforismos que incluyen una manifiesta contradicción; porque lo es, y muy grande, confesar por una parte que ni Dios ni los hombres le permiten al príncipe el mentir, y enseñar por otra que le es conveniente y lícito

⁸¹ Los tres aforismos son finalmente enmendados en 1620. Añado entre corchetes las supresiones y entre paréntesis las adiciones, según lo que puede reconstruirse de los informes de los censores:

Aforismo 79: «Tratar con (disimulación) [engaño] y doblez algunas cosas que importan a la causa pública tal vez conviene respecto de los tiempos y ocasiones; que si fraudes y engaños destruyen las repúblicas, con (destreza) [algún poco de lo mismo] se ha de vivir para conservarlas [Escolio: «San Basilio dice que algunas veces y en ocasión es honesta y justa la malicia»]».

Aforismo 80: «En casos algunos de causa pública que con trato [verdadero y] descubierto no pueden hacerse bien, usar de algún (ardid y destreza) [engaño] tal vez convendría; pero (sin mentir) [astutamente y con recato], porque mentira en el príncipe ni Dios, ni los hombres lo permiten».

Aforismo 87: «Lícito es al Príncipe, para saber los designios y acciones de quien le importa, usar de algún arte [aunque malicioso]; y por medio de dádivas —que son los más acertados— granjear los ministros de otro Príncipe; y aún de sus mujeres entenderá lo que quisiere, si lo intentare» (AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15.).

el tratar con engaño y doblez y usar de arte malicioso cuando le importase el hacerlo para el bien común de su república⁸².

Antonio de Padilla se detiene en dos colindantes, el 79 y el 80, para desplegar un ejercicio interpretativo que, suponiendo una buena intención de fondo en el autor, lo disculpe y justifique:

Aforismo 206. «De gran importancia es sembrar, aunque falsas, buenas nuevas para alegrar el pueblo, o malas, para obligar a nuevos servicios y socorros en las necesidades, que el vulgo todo lo cree». Esta doctrina se puede entender de dos maneras: una, de manera que el príncipe positivamente afirme, mande afirmar a otros, nuevas falsas; y decir que esto es lícito es decir que la mentira es lícita, y sería error; aunque aquí no dice que es lícito, sino dice que es medio importante para alegrar al pueblo [y] obligarle, lo cual puede decir aunque lo tenga por ilícito, como quien aconseja una cosa que sabe que es pecado por algunos fines de pasión o miedo. Y de esta manera sería doctrina escandalosa, *contra bonos mores*. Pero habiendo explicado tan de propósito en el Af. 80 que el mentir es contra la ley de Dios, y que ni lo permiten Dios ni los hombres, y encargando tanto al príncipe que no lo haga, no puedo persuadirme que ahora apruebe lo contrario; y así, entiendo esta doctrina de otra manera, y es que el príncipe puede permitir, no mandar ni ordenar, que se siembren tales nuevas, o que el sembrar falsas nuevas sea no afirmándolas, sino diciendo algunas palabras artificiosas y equívocas donde los que las oyeren entiendan otra cosa y se persuadan que hay las dichas nuevas buenas o malas. Y esto es cosa muy usada y que no tiene mala calidad. Y es la manera de engaño sin mentira *in bonam partem* que declaramos en el aforismo 79 y 80. Aunque con esta explicación tomada del dicho canon 80 tengo por excusado al autor de este aforismo, mayormente profesando tanta brevedad, atendiendo como dice a la hoja tercera de las advertencias: «que lo que dejo de decir con muchas palabras, se dice tal vez con una». Con todo eso, porque las palabras en su propiedad tienen mal sentido y la explicación y buen sentido se toman de lugar muy distante, me parece la proposición *iacet* peligrosa y digna de expurgarse o declararse⁸³.

Como puede observarse al leer el libro, la lectura más provechosa no parece ser la lineal (aunque sea la que exima al autor, con el recurso a la totalidad, de haber escrito proposiciones censurables), sino la que ojea un puñado de aforismos que, en pequeño conjunto, modulan y matizan una parcela de la experiencia, de forma muy parecida a la que emplea Gracián en su *Oráculo* y que Jorge Checa ha sabido dotar de intención:

Llega [el *Oráculo manual*] al extremo de ostentar sus contradicciones con obvia autocomplacencia. ¿Qué modo de lectura solicita esta práctica? [...] Más que estipular normas taxativas de conducta, el texto dramatiza las dificultades que entraña leer adecuadamente el mundo y nos previene ante ellas de una manera indirecta⁸⁴.

Así es como consigue Narbona una visión de la realidad interesante para el lector moderno: modulando, rectificando, matizando hasta la contradicción las maneras de manejarse en un mundo que es, a su vez, cambiante, relativo y traicionero; presentando un discurso, una efectiva textura discursiva, que se adapta a las ocasiones, que no

⁸² Juan de Miranda, 1605, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15.

⁸³ Antonio de Padilla, 1605, AHN, INQ. leg. 4467, exp. 15.

⁸⁴ Checa, 1992, p. 849.

generaliza hasta el sistema, que tan solo ofrece un manojo de proposiciones, de aspectos para tener en cuenta al enfrentarse a la vida real, como príncipe y como ser humano en sociedad.

CONCLUSIONES

Creo haber defendido suficientemente la idea de que Narbona escribe un libro *tacitista* sobre tacitismo, es decir, que escribe dos libros en uno: el lineal y el fragmentario. Conociendo sus aspiraciones sociales y su ideología política, es difícil pensar que su libro no sea un resultado de esa forma de entender la realidad. Que sea un pacato espejo de príncipes cristianísimo y sin doblez ni engaño es una presuposición un tanto ingenua teniendo en cuenta quién lo escribió y las dotes intelectuales que se le atribuían.

Como otros se desvanecieron en varias voces —así sucede en el género dialogístico— o en varias perspectivas —los juegos narrativos de un *Quijote*, por ejemplo—, Eugenio de Narbona *disimuló por aforismos*, reduciendo los mecanismos de cohesión explícitos y permitiendo una amplísima variedad de interpretaciones según se lea su libro de un modo o de otro.

Además de eso, lejos de carecer de valor alguno fuera del documental⁸⁵, se trata de un texto, si bien no tan sobresaliente como el libro de aforismos más conocido del siglo XVII español, el *Oráculo manual*, bastante meritorio en su conciencia y empleo de los mecanismos textuales de producción e interpretación de la escritura, en el control de su lengua y de su público:

El *Oráculo* no se limita a formular una serie de consejos para la vida diaria, sino que hace de esa formulación (de la manera *cómo* se realiza) un acto prudente y, en consecuencia, ejemplar⁸⁶.

¿Quién sabe si el librito de Narbona, tan parecido al del jesuita, no cayó en sus manos en algún momento entre 1604 y 1647, fecha de publicación del *Oráculo*? ¿Quién sabe si la idea de escribir un libro que *hace* lo que *dice* no le vino a Gracián de la lectura del toledano? El brillo de Gracián eclipsó al resto de aforistas de su época, pero si apartamos un poco la mirada veremos cómo el dibujo de la constelación es tan hermoso e interesante como la estrella más brillante.

Referencias bibliográficas

- ÁLAMOS DE BARRIENTOS, Baltasar, *Aforismos al Tácito español*, ed. José Antonio Fernández-Santamaría, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1987, 2 vols.
- ANTÓN MARTÍNEZ, Beatriz, *El tacitismo en el siglo XVII en España: el proceso de la «Receptio»*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1991.

⁸⁵ Para Tomás y Valiente el libro de Narbona no es más que un testimonio del clima ideológico de su época, sin ningún interés literario o textual (Tomás y Valiente, 1985, p. 405).

⁸⁶ Checa, 1992, p. 850.

- ARANDA PÉREZ, Francisco, José, y Ramón Sánchez González, «Jurisprudencia y bibliofilia: la familia y la biblioteca de los Narbona», en *Letrados, juristas y burócratas en la España Moderna*, ed. Francisco José Aranda Pérez, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 253-396.
- ARANDA PÉREZ, Francisco José, «Retenarios políticos. Aforismos tacitistas en la Escuela de Toledo en el primer tercio del siglo XVII», *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 4, 2007, pp. 13-32.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, trads. Nicolás Rosa y Patricia Willson, México, Siglo XXI, 2011.
- BLANCO, Emilio, «Introducción», en Agustín Setantí, *Centellas de varios conceptos*, ed. Emilio Blanco, Barcelona, José J. de Olañeta/Ediciones UIB, 2006, pp. 13-77.
- BLANCO, Emilio, «Introducción», en Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 2018, 12ª edición, pp. 17-87.
- CALSAMIGLIA, Helena, y Amparo Tusón, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel, 2018, 5ª reimpr.
- CHECA, Jorge, «Oráculo manual: Gracián y el ejercicio de la lectura», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 849-854.
- KRABBEHOFT, Kenneth, *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993.
- MARAVALL, José Antonio, «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera: el siglo del Barroco*, ed. José Antonio Maravall, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984, pp. 73-98.
- MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús, *El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2016.
- MÍNGUEZ, Víctor, «De Dios y los reyes hispanos en la Edad Moderna», en *Visiones de la monarquía hispánica*, ed. Víctor Mínguez, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2007, pp. 9-16.
- NARBONA, Eugenio, *Doctrina Política Civil, escrita por Aphorismos: sacados de la doctrina de los Sabios, y exemplos de la experiencia*, Madrid, Viuda de Cosme Delgado, 1621 (UCM/BH FLL 19386). Ejemplar digitalizado en Google Books: https://books.google.es/books/ucm?vid=UCM5326658165&printsec=frontcover&redir_esc=y - v=onepage&q&f=false [último acceso: 20 de julio de 2020].
- PEÑA, Javier, «Un breviario tacitista para gobernantes: la *Doctrina política civil* de Eugenio de Narbona», en *Tácito y tacitismo en España*, eds. Pablo Badillo O'Farrell y Miguel A. Pastor Pérez, Barcelona, Anthropos, 2013, pp. 269-292.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *La imprenta en Toledo*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1887.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco, «La *Doctrina política civil* de Eugenio Narbona y la Inquisición», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, vol. III, pp. 405-416.
- VEGA, Lope de, *Otros sonetos*, ed. Ramón García González, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- VEGA, María José, «Escandaloso, ofensivo y malsonante. Censura y vigilancia de la prosa espiritual en la España del Siglo de Oro», *Críticón*, 120-121, 2014, pp. 137-154.
- VILAR, Jean, «Intellectuels et noblesse: le Doctor Eugenio de Narbona», en *Études Ibériques III*, Rennes, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968, pp. 7-28.

ALVARADO FERNANDEZ, Alejandro. «Disimular por aforismos: la *Doctrina política civil* de Eugenio de Narbona». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 263-283.

Resumen: Eugenio de Narbona publica en 1604 una obra ambigua y controvertida que cae pronto bajo el examen de la Inquisición y se retira de la circulación. La colección de casi trescientos aforismos de inspiración tacitista que recoge ese pequeño manual práctico de gobierno resulta inaceptable porque, debido a su forma, puede conducir a interpretaciones heterodoxas y subversivas, además de estar escrita en lengua vulgar, con un alcance difícilmente controlable. En 1621, en el culmen del debate político entre la monarquía cristiana y una técnica política autónoma de la religión, Narbona reedita, enmendada, su *Doctrina*, esta vez con mayor fortuna. Se ha dicho que esta obra menor no tiene valor más allá del documental, pero este trabajo aporta y sistematiza argumentos encaminados a defender la estrecha relación entre las intenciones del autor, el contenido de su obra y la forma de su texto, un artificio muy bien calculado.

Palabras clave: Narbona Eugenio de, aforismos, tacitismo, Siglo de Oro, Inquisición española

Obra estudiada: *Doctrina Política Civil*, escrita por Aforismos: sacados de la doctrina de los Sabios, y exemplos de la experiencia (Eugenio de Narbona 1621)

Résumé: En 1604 Eugenio de Narbona publie une œuvre ambiguë et controversée qui ne tarde pas à intéresser l'Inquisition, laquelle interdit sa publication. Ce petit manuel pratique de gouvernement constitué d'un peu moins de trois cents aphorismes d'inspiration 'tacitiste' est impubliable parce que sa forme aphoristique se prête facilement à des interprétations hétérodoxes et subversives, et que sa rédaction en espagnol rend sa diffusion incontrôlable. En 1621 l'auteur réédite avec succès son œuvre en l'amendant, au moment même où le débat politique entre la Monarchie chrétienne et une approche technique et autonome du religieux est brûlant. On a affirmé que cette œuvre réputée mineure présente un simple intérêt documentaire. Le présent article apporte des arguments visant à défendre une étroite relation entre les intentions de l'auteur, le contenu et le choix concerté d'une forme maîtrisée, l'aphorisme.

Mots clefs: Narbona Eugenio de, aphorismes, tacitisme, Siècle d'or, Inquisition espagnole

Œuvre étudiée: *Doctrina Política Civil*, escrita por Aforismos: sacados de la doctrina de los Sabios, y exemplos de la experiencia (Eugenio de Narbona 1621)

Summary: In 1604 Eugenio de Narbona publishes an ambiguous and controverted book that goes quickly under the examination of the Spanish Inquisition and it is retired. The almost three hundred tacitian inspired aphorisms collected on this little practical government manual were unacceptable because of its format, which could lead to heterodoxal and subversive interpretations, in addition to be wrote in the common use language, the spanish, with incontrollable consequences. In 1621, during the climax of the political discussion between the new politics based on an autonomous politic technique and the traditional religious monarchy, Narbona reprints his work with some variations and better fate. Some people affirm that this minor text has no literary value except from the testimonial, but this article shows there are some arguments to defend a strong relationship between autor's will, the content of the book and the specific discursive style chosen by Narbona, a very well calculated artifice.

Keywords: Narbona Eugenio de, aphorisms, tacitism, Spanish Golden Age, Spanish Inquisition

Work studied: *Doctrina Política Civil*, escrita por Aforismos: sacados de la doctrina de los Sabios, y exemplos de la experiencia (Eugenio de Narbona 1621)

Autor: Investigador independiente en el proyecto *Dialogyca*, del Grupo de Estudios de Prosa Hispánica Bajomedieval y Renacentista en la Universidad Complutense de Madrid, y colaborador de la Fundación Ramón Menéndez Pidal.
alejal03@ucm.es

¡Fuego suena en partes varias! Una convención dramática áurea, la escena de incendio

José Enrique López Martínez

Madrid Institute for Advanced Study (MIAS) – Universidad Autónoma de Madrid

En el Tranco IV de *El diablo cojuelo* (1640), Vélez de Guevara presenta una breve escena cómica en la que un mediocre poeta de comedias ocasiona el terror de los pasajeros del Mesón de la Sevillana de Toledo al gritar, en plena noche, una alarma de fuego. Como se aclara de inmediato, los tales gritos se debieron a que el poeta, llevado del furor de la escritura, había llegado a la secuencia del incendio en una comedia en la que estaba trabajando a esas horas, acaso dedicada al tema de la guerra de Troya. En el final de este pasaje, el protagonista Cleofás, con el fin de sosegar la ira del mesonero, obliga al poeta a jurar que no volverá a escribir más comedias *de ruido*, sino solo comedias *de capa y espada*, en el sobreentendido de que estas últimas no presentan escenas de incendio. No sabemos exactamente a qué se pudo referir Vélez con la mención de las comedias *de ruido*, categoría inédita y que no se detalla más en el relato, si bien los títulos de las obras del poeta nocturno y los pasos específicos de ellas que se recogen en el mismo pasaje parecerían remitir a escenas de armas en comedias de tema histórico o legendario (*Troya abrasada*, *El marqués de Mantua*, *Saco de Roma*, *Las tinieblas de Palestina*, *Tragedia troyana*, *astucias de Sinón*). Pero al margen de ello, lo que es más seguro es que el episodio de *El diablo cojuelo* debió de remitir inmediatamente a los lectores de la época a una compleja tradición de representación teatral de escenas de incendio, en esos momentos ya con más de tres décadas de existencia, excepcional tanto por el volumen de obras y el amplio espacio de tiempo en el que se desarrolló como por las características concretas con que fue aplicado dicho esquema.

Desde hace ya varios años, los estudiosos del teatro han ido notando cada vez con más detalle diversos aspectos de la práctica escénica del siglo XVII, más allá de las meras

características literarias de los textos. Una parte significativa de esa atención se ha dado, entre otros temas, al uso del espacio en la ficción teatral y a los recursos utilizados por las compañías para representar en las tablas motivos determinados por el argumento de sus obras, con lo que se ha ampliado notablemente el conocimiento hasta ahora reunido sobre la infraestructura escénica de los corrales y la aplicación dramática de sus elementos concretos¹. En tal perspectiva, se han hecho notar ciertas convenciones dramáticas, unidades breves de acción y representación que fueron aplicadas de forma recurrente y con gran flexibilidad en los argumentos teatrales durante amplios periodos de años, al margen de géneros dramáticos, espacios o recursos de representación. En este trabajo proponemos analizar el origen y desarrollo inicial de una de esas convenciones, la escena de incendio, cuya aparición en los tablados debemos situar en los inicios del siglo XVII en el marco de la comedia nueva y el teatro de Lope de Vega.

Específicamente, en la obra del Fénix y de otros ingenios seguidores de su escuela dramática veremos el desarrollo progresivo de una serie de códigos, tanto escenográficos como literarios, que formaron una estructura muy bien definida de representación de incendios en el teatro de corrales, y que fue reproducida en esencia de la misma forma en el teatro español durante los siguientes dos siglos. En principio, parece difícil señalar antecedentes directos de las secuencias dramáticas de fuego en el teatro del siglo XVI anterior a Lope. A falta de escenas en las que se haga referencia a un incendio, lo que más se aproximaría al recurso comentado en la dramaturgia previa fue el uso de lo que parece haber sido fuego real en los teatros, en una proporción muy pequeña, para caracterizar determinados motivos, especialmente hechos milagrosos o demoníacos, y grandes batallas, en el teatro histórico-legendario. Es lo que sucede respectivamente, por mencionar solo un par de ejemplos, en *La fundación de la Orden de la Merced* del canónigo Tárrega y la *Numancia* de Cervantes, y en la también cervantina *Los baños de Argel*². Pero en ninguno de esos casos y otros análogos de utilización escénica de fuego real —cuya aplicación continuó además en el teatro de épocas posteriores— los dramaturgos del XVI y del XVII, hasta donde sabemos, intentaron representar incendios de edificios particulares³.

¹ Entre los estudios clásicos al respecto, pienso entre otros en la copiosa documentación reunida en distintos trabajos por Varey y Shergold, o el indispensable estudio de Ruano de la Haza y Allen, 1994.

² En el acto III de la obra de Tárrega, el rey Audalla entra a la cárcel con la intención de violentar a la dama Flora y, por intercesión milagrosa de la Virgen, aparecen dentro del edificio llamas que lo abrasan; mientras que en la *Numancia* se ve cierto uso de fuego y pirotecnia en el ritual del carnero y el demonio de la segunda jornada. En cuanto a la tragedia histórica, me parece que en el cuadro inicial de *Los baños de Argel* se podría haber usado fuego en la parte alta del vestuario, donde se representa la muralla, para representar el sitio; escena que además parece haber influido en *El caballero del sacramento*, de Lope, como se analiza más adelante.

³ Ruano y Allen, 1994, dedican muy poco espacio a los efectos escénicos del teatro barroco hechos con fuego, y ningún comentario en particular a las escenas de incendio. Uno de los motivos más importantes al respecto, según aquel estudio, fue el uso de escotillones con fuego para representar la boca del infierno, con frecuencia ubicados en el fondo del vestuario (Ruano y Allen, 1994, p. 463; véase también su comentario a la secuencia del incendio de Cuzco en *La aurora en Copacabana*, de Calderón, pp. 561-562). En cambio, desde un momento temprano del siglo XVI encontramos un uso mucho más espectacular de pirotecnia y fuego en todo tipo de celebraciones públicas dramatizadas, religiosas o civiles-nobiliarias, como han estudiado en detalle A. de la Granja, 1996, y John E. Varey, 1975, quien señaló que fue probablemente con la boda de Felipe II en 1543 cuando iniciaron estas prácticas. En ese tipo de representaciones, sin diálogo preestablecido

En contraste con esa dramaturgia y con aquel tipo de secuencias específicas, la escena de fuego barroca fue, como veremos en numerosos casos, mayoritariamente desarrollada a partir de complejos elementos sonoros, la mayor parte de ellos en segundo término, y por otros aspectos de actuación; elementos apoyados en segunda instancia por descripciones orales o, en una etapa más avanzada del esquema teatral, por una representación sinecdótica, mediante el recurso al balcón. Todo ello sin apenas utilización de humo y de fuego real, que en efecto formaban parte de los recursos escenográficos habituales del teatro al menos desde la segunda mitad del siglo XVI. La razón principal de esa realización es que el incendio teatral barroco no ocurrirá, según la ficción, en el espacio del escenario, sino casi siempre en un espacio referido, en el ámbito del *décor verbal* —según el término sugerido por P. Pavis—. Es decir, más que un efecto visual o una tramoya de gran aparato, se trató sobre todo de un efecto dramático análogo a otros efectos *offstage* habituales de la comedia como el «ruido de guerra», «de batalla» o «de tormenta», no especificados pero descritos en numerosas acotaciones teatrales, que presuponían también el despliegue de una serie concreta de recursos de actuación y de ejecución escénica por parte de la compañía, sin apenas intervención de otros recursos materiales. Pero a diferencia de varios de estos recursos sonoros de la época, la escena de incendio no será solo un efecto especial sino también, como veremos, una compleja construcción dramática con parámetros literarios específicos⁴.

Como hemos indicado, no parece haber ningún antecedente o influencia directa de este tipo de escenas, que habrían aparecido por primera vez, hasta donde alcanzamos a ver en este momento, en dos obras de Lope de Vega, una de ellas atribuida, escritas probablemente a finales del siglo XVI o principios del XVII, en una etapa temprana de desarrollo de la comedia nueva: las piezas *Los bandos de Sena* y *El lacayo fingido*⁵. La primera de estas obras, de autoría segura, fue situada por Morley y Bruerton entre los

pero con un esquema argumental básico y ciertos elementos de actuación, con frecuencia tuvo lugar el uso de grandes estructuras pirotécnicas y la combustión controlada de los elementos de arquitectura efímera, gracias al hecho de desarrollarse en amplios espacios al aire libre. Por otra parte, el estudio más completo hasta ahora sobre el fuego en el teatro barroco es también de A. de la Granja, 1999, dedicado más específicamente a la utilización de pirotecnia y pólvora; junto a la aplicación de fuego real para representar motivos milagrosos o mágicos, De la Granja señala el uso de pólvora para la representación sonora de truenos, armas de fuego o terremotos, entre otros.

⁴ Henri Recoules, 1975, ofreció uno de los pocos estudios hasta la fecha sobre el uso de efectos sonoros en el teatro barroco. En él, sugirió que Lope fue el primer autor de la comedia barroca que generalizó este tipo de recursos para representar secuencias cuya causa estaba fuera de la perspectiva del espectador, o *dentro*, indicando una tipología básica de sus motivos más comunes, en las que sin embargo no incluyó la escena de incendio (por ejemplo, toros, espadas, casas de juego, batallas o tormentas; así como los que requerían en concreto algún tipo de música). También según Recoules, Tirso habría sido el principal seguidor del Fénix en tal sentido, repitiendo la mayoría de los elementos popularizados por aquel, e innovando por su parte con algunos otros, lo que veremos que se corresponde en el caso de nuestra secuencia. Davis, 1991, siguiendo el trabajo de Recoules, señaló por su parte el uso de recursos sonoros para crear espacios imaginarios aledaños, en particular mediante diálogos de actores, lo que es parcialmente análogo a lo que observamos con la escena de incendio en su etapa inicial.

⁵ A los casos de posibles antecedentes en comedias de Lope, cabe añadir también el de la obra *Los locos por el cielo*, en cuyo acto II se menciona un incendio provocado; aunque no tendrá apenas desarrollo escénico, tiene también el interés de aparecer en una obra hagiográfica, que será uno de los rasgos principales de la aparición del motivo en el Fénix (obra sin fecha conocida pero anterior a 1603, pues es mencionada en la primera lista de comedias de *El peregrino en su patria*).

años 1597 y 1603⁶, y presenta lo que parecería una breve versión primitiva del motivo del incendio, con el rasgo excepcional de que no hay sonidos de apoyo a la relación verbal que los personajes hacen en escena, ya que en este caso el incendio referido ocurre en un espacio lejano y no ante los ojos de los personajes presentes, como será más habitual⁷. En el marco de una comedia de enredos nocturnos y de familias enemistadas, en el acto III el personaje de Leonardo decide por venganza quemar las casas del senador Faustino y del caballero Pompeyo, cuyo resultado va a referir versos adelante el gracioso Donato. Como rasgo notable, esta escena, situada a pocos versos del final de la obra, anuncia un rasgo estructural que será muy frecuente asimismo en comedias posteriores: el uso de la secuencia de incendio como cierre de acto, con lo que el motivo adquirirá una importancia literaria mayor y se dotará asimismo de una cierta tensión trágica el desenlace de las respectivas unidades narrativas.

Entre Donato alborotado

DONATO ¿Qué hacéis, señores, aquí?
 ¿No veis la grita que suena?
 ¿No veis corriendo la gente,
 que unos con otros se encuentran?
 ¿No veis que dan voces: «¡Fuego!»,
 y que hasta las mismas lenguas
 de las campanas repiten:
 «¡Que se quema, que se quema!»?

LISANDRO ¿Qué se quema, qué das voces?

DONATO Quémase la casa y huerta
 de Pompeyo.

POMPEYO ¿Hay más fortunas?
 ¿Qué desventuras son estas?

LISANDRO Dime, amigo, ¿y ha llegado
 a las de mi padre?

DONATO Quedan
 las llamas haciendo Troya
 torres, cimientos y almenas.
 Ya van quemando las salas
 de oro y pinturas cubiertas,
 de bufetes y escritorios,
 de brocados y de telas.
 De suerte crecen las llamas,
 y por todas partes vuelan,

⁶ La comedia se publicó en la *Parte XXI*, 1635, y solo había sido mencionada en la segunda lista de comedias de *El peregrino en su patria*, 1618. No hay ninguna otra noticia de la pieza al margen de esos dos testimonios y fechas. Recuérdese que Lope había reunido el volumen de comedias y recibido el privilegio y aprobaciones entre abril y mayo de 1635, antes de su muerte el siguiente agosto, que originó que su hija Feliciano se encargara de las gestiones finales para la aparición del libro. Morley y Bruerton, 1968, pp. 112, 288, basan su datación principalmente en el alto porcentaje de quintillas, que situaría la obra antes de 1604, cuando, según los autores, se produjo una notable reducción de esa estrofa en Lope.

⁷ En este aspecto concreto, la escena presenta una cierta analogía con el relato de la guerra que hace la figura alegórica del Hambre en la cuarta jornada de la *Numancia*, describiendo el fuego que consume toda la ciudad.

que, como no caben dentro,
 salen por rejas y puertas;
 los caseros y hortelanos,
 con sus mujeres a cuestras,
 van por aquellos jardines,
 hechos rústicos Eneas.
 «¡Fuego, fuego!», dan voces,
 fuego suena,
 y solo Paris dice:
 «Abrase a Elena».⁸

LISANDRO Allá me parto, señores,
 por ver si algo se remedia.
 Ya que quedo sin mujer,
 no es bien quedar sin hacienda,
 que si con ella no pude
 gozarte, Angélica bella,
 pobre, ¿qué valor tendré?

Vase

DONATO Tarde vas, todo se quema.
 «¡Fuego, fuego!», dan voces,
 fuego suena,
 Faustino la mamó,
 y alguien se huelga.

(Lope de Vega, *Los bandos de Sena*, f. 138)⁹

En contraste con esa breve relación de un incendio ocurrido en tiempo presente respecto al argumento dramático, pero en un espacio remoto, en la comedia atribuida a Lope de Vega *El lacayo fingido*, probablemente escrita también a finales del siglo XVI según Morley y Bruerton, el autor desarrolla con más detalle la secuencia para ofrecer la primera de las realizaciones modernas de esa convención dramática en lo que serán varios de sus rasgos más constantes¹⁰. También en el marco de una comedia de

⁸ Estos cuatro versos aparecieron en muchas otras composiciones poéticas y teatrales de la época, y son en principio parte del romance «Ardiéndose estaba Troya», atribuido generalmente a Lope; en el impreso de la comedia aparecen editados en dos líneas, pero deben de formar una seguidilla de estructura 7-5-7-5 (informaciones que debo a M. Vitse y F. Serralta). Por ello, modifiqué su disposición, así como la de la parodia que el mismo Donato hace pocos versos adelante. Lope también cita este estribillo en *La Dorotea*, V, 6 (para más detalles sobre su fortuna, véanse las notas de E. Morby y McGrady en las respectivas ediciones de este texto del Fénix, 1968 y 2011).

⁹ A falta de más elementos en las acotaciones y diálogo, podemos suponer que la *grita* y demás ruidos a que alude Donato, como la *campana*, no fueron reproducidos en escena al tiempo de esta relación; pero al menos la terminología coincidirá en los elementos básicos, como veremos, de los efectos sonoros que parecen haber sido la parte fundamental del inicio del esquema en otras piezas.

¹⁰ La comedia se publicó en los volúmenes de Cuatro comedias de diversos autores [...] recopiladas por Antonio Sánchez, Córdoba, por Francisco Cea, 1613; y Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega, recopiladas por Antonio Sánchez, Madrid, Luis Sánchez, 1617. A partir de una alusión en el texto a las bodas de Felipe III en Valencia, y la mención de la pieza en la primera edición de *El peregrino* en su patria, Morley y Bruerton, 1968, p. 82, situaron el margen de composición de la pieza entre 1599 y 1603. En su momento, J. F. Montesinos y J. H. Arjona pusieron en duda la autoría de Lope de esta pieza, hoy al parecer mayoritariamente aceptada.

- Camina, hijo, camina.
- Dentro*
- GUARDA 1 (¡Vinagre, vinagre, hola,
que esto es lo que más importa!
- GUARDA 2 ¡Corta aquesa viga, corta,
que el toque está en ella sola!)
- MAYORDOMO Vaya todo ese arco al suelo,
y no irá el fuego adelante.
- Vase. Sale Leonardo con Rosarda en brazos*
- LEONARDO Hecho voy segundo Atlante,
pues llevo sobre mí el cielo.
- Vase. Dentro*
- GUARDA 1 (¡Socorro, presto!
- GUARDA 2 ¿Qué quieres?
- GUARDA 1 ¡Todo lo alto es una fragua!
- GUARDA 2 ¡Agua, agua!
- GUARDA 1 ¡Agua, agua!
- GUARDA 2 ¡Al cuarto de las mujeres!)
- Salen con dos cántaros, cada uno por su parte,
rómpense y quiébralos*
- GUARDA 1 ¡Agua, agua, válate Dios!
- GUARDA 2 ¡Más te valga a ti el diablo!
- GUARDA 1 ¡Hame muerto, por San Pablo!
- GUARDA 2 ¡Derrengome, vive Dios!
- (Lope de Vega, *El lacayo fingido*, pp. 23-26)¹²

En el largo recorrido que tendrá esta forma específica de representación de incendios, y antes de comenzar a ser reproducida por otros autores, Lope ofrecerá diversas variaciones de interés sobre los elementos centrales ya reseñados. Ello sucede en particular con el traslado de esta secuencia a su teatro religioso, que sería también uno de los primeros ensayos de adaptar escenas concebidas para argumentos de teatro comercial, al parecer originales, a relatos basados parcial o totalmente en fuentes historiográficas¹³. El primer caso sería la comedia *El santo negro Rosambuco*, la escenificación de la vida de san Benedetto de san Fratello o san Benito de Palermo, escrita hacia el año 1607. Desconocemos las fuentes específicas que Lope utilizó para la concepción de su comedia, pero parece claro que el Fénix decidió reproducir el mismo tipo de escena de incendio que habría utilizado en *El lacayo fingido*, en esta ocasión para representar en principio la muerte del personaje de Lesbio, lo que da lugar después a su resucitación por parte del santo, uno de los milagros que conforman el argumento

¹² Como se puede observar, en el texto conservado de la obra no hay indicaciones sobre el espacio, pero se puede inferir que las representaciones visibles con actores se ambientan en la calle, y que los personajes no ven el edificio en llamas desde esa posición, a diferencia de lo que sucede en otras comedias.

¹³ Cabe mencionar también el caso de la comedia *La noche toledana*, 1605, en la que Lope representa la escena de un incendio falso, otro motivo que aparecerá ocasionalmente en el teatro posterior, y que, a pesar de ser una secuencia muy breve, tiene algunos puntos en común con la representación más compleja de incendios verdaderos, en particular la representación de la alarma inicial por el fuego. En el tercer acto de la pieza, la dama Lisena finge a gritos un incendio nocturno en una posada, para ahuyentar a los caballeros que habían ido a encontrarse con otras damas.

de la hagiografía¹⁴. Como se verá, para ello Lope reformula en cierta manera, para el episodio de la recuperación del cadáver de Lesbio, la secuencia del rescate de Rosarda que se había introducido en *El lacayo fingido*, y con ello da pie también a una ligera variación que cobrará más cuerpo en representaciones posteriores, y con cierta recurrencia en el teatro de Tirso: los gritos de la gente atrapada en el incendio.

- Vase, y dan voces dentro*
1. (¡Fuego, fuego! ¡Acudid luego, señores, a dar favor al pobre alguacil mayor, que abrasa su casa el fuego!)
- Laura, dentro*
- LAURA (¡Cielos! ¿Qué desdicha fragua mi mal y desasosiego?)
2. (¡Fuego! ¡Ayuda!)
1. (¡Fuego, fuego!)
2. (¡Trayan agua!)
1. (¡Trayan agua!)
- Sale Laura buyendo*
- LAURA ¡Ay, desgraciada de mí, que agüero me ha perseguido! ¡Señor, esposo, marido!
- Dentro el alguacil mayor*
- LESBIO (¡Que me abraso, ayuda aquí!)
- LAURA ¡Cielos, mi esposo se abrasa! ¿Qué he de hacer? ¡Yo soy perdida, tenga mi Lesbio la vida y quémese hacienda y casa! ¡Señor mío!

¹⁴ *El santo negro* se publicó en la *Parte III* de Lope, 1612, pero como han señalado varios estudiosos, aparece ya mencionada en el *Diario* de Girolamo da Sommaia, en una representación en Salamanca en 1607. En 1611 se había publicado la que parece ser la primera biografía oficial del santo, en la *Cuarta parte de la crónica general* franciscana de Antonio Daza, pero Lope debió de basarse en otros textos o leyendas; véase el análisis de Giuliani en la edición del texto sobre las fuentes hagiográficas conocidas y su cronología (Lope, *El santo negro*, p. 402). A manera de referencia, obsérvese lo que Daza indica acerca de los milagros del santo, en donde no se menciona la resucitación de un caballero, sino solo de un niño: «Como es Dios admirable en sus siervos, hace por ellos obras que causan admiración a la naturaleza. Tales las obró la divina Majestad por su siervo fr. Benedito, que viviendo en esta vida mortal, resucitó a un niño, y dio vista a dos ciegos, y a otros muchos de diversas enfermedades sanó con la señal de la cruz, y tuvo espíritu de profecía. No solamente en vida ilustró Dios a este santo negro con el don de la profecía y gracia de hacer milagros, pero después de muerto hizo muchos con su hábito y con su báculo. Dio vista a una mujer ciega, y a una tullida salud, y a muchas libró del peligro del parto, y hizo otros muchos milagros y los hace cada día. Y todos los sobredichos están examinados y aprobados por médicos muy peritos de la ciudad de Palermo, según que consta por su proceso, y su imagen se tiene en muchas partes en gran veneración» (Antonio Daza, *Cuarta parte de la crónica general*, p. 68). En ninguna fuente antigua o moderna, hasta donde podemos apreciar, se recoge la historia del caballero Lesbio y la dama Laura, que ocupa los tres actos de la comedia; así, tanto ese argumento secundario como el motivo del incendio parecen invención del autor, sobre la base de la noticia general de algunas resucitaciones llevadas a cabo por el santo en vida.

LESBIO (¡Ay, que me muero!
 ¡Ayuda, Señor divino!)
 LAURA ¡Oh muerte vil, da camino
 a mi vida, morir quiero!
 Venga la muerte por puntos,
 la espero. Dádmela, Dios,
 que si morimos los dos,
 vida alegre es morir juntos.
Salen Don Pedro y el Capitán
 DON PEDRO ¿Qué es esto?
 MOLINA ¿Qué grita es esta?
 LAURA ¡Ay, famoso capitán,
 ay, don Pedro! Ya mi afán
 a darme muerte se apresta.
 La casa se me ha quemado
 sin saber el modo o suerte,
 y en ella la fuerte muerte
 a mi dulce esposo ha dado.
 ¿Qué he de hacer, si me provoca
 la fortuna encruelecida?
 Mientras no pierdo la vida,
 mi pena y congoja es poca.
 MOLINA Válgame Dios.
 DON PEDRO Triste caso.
 MOLINA Suspenso estoy.
 DON PEDRO Y yo triste.
 MOLINA Oh buen Lesbio, aquí tuviste
 fin funesto y mortal paso.
 DON PEDRO Quizá podremos libralle.
 Ya es menor el fuego: entremos,
 que cuando muerto le hallemos,
 sepulcro podemos dalle.
Vanse Don Pedro y Molina [...]
Salen Don Pedro y Molina y sacan muerto a Lesbio
 DON PEDRO Murió al fin el mejor hombre
 que tuvo Cicilia.
 MOLINA ¿Hay tal?
 LAURA Señor mío, ¿vos mortal
 y yo viva es bien me nombre? [...]
 MOLINA Señora, ese desconsuelo
 solo es para darte muerte.
 LAURA ¿Qué tengo de hacer?
 DON PEDRO Advierte
 lo que me ha inspirado el cielo.
 El Santo negro cautivo
 con Dios priva y puede tanto
 que puede atajar tu llanto
 y darte a tu esposo vivo [...]

LAURA Llevemos mi dulce esposo,
 don Pedro, a Jesús del Monte.
 (Lope de Vega, *El santo negro Rosambuco*, pp. 478-480)¹⁵.

Tras esta obra, Lope ofrecerá su segunda variación sobre el motivo del incendio adaptado a una comedia de tema religioso en la obra *El caballero del Sacramento*, la primera y una de las pocas obras del corpus aquí analizado cuyo manuscrito autógrafa se ha conservado¹⁶. En esta pieza Lope utilizará la secuencia del incendio con parámetros muy parecidos a los de la comedia sobre el santo Rosambuco, pero a través de un desarrollo escénico mucho más complejo y con importes innovaciones, algunas de las cuales tendrán proyección en la obra de otros ingenios. Se trata de una comedia excepcional, que mezcla varios motivos de la literatura de milagros sacramentales con un argumento de tipo amoroso, en la forma más convencional de la comedia nueva, la historia de don Luis de Moncada y su prima doña Gracia; aunque al final los elementos religiosos se imponen, para presentar un texto de exaltación religiosa, en cierta forma análogo a las comedias hagiográficas¹⁷. La escena inicia cerca del final del primer acto, como un incendio en una iglesia aledaña a la casa de la dama, que impide la fuga que los dos amantes habían planeado para esa noche, ya que el caballero decide en lugar de ello acudir al fuego y rescatar de las llamas el cofre del Sacramento —uno de los elementos que dará pleno sentido al título de la obra—¹⁸. En su ejecución se repiten al menos dos unidades básicas: el paso por el escenario de actores con cubos, y al final, el propio rescate del Sacramento, que es, como se verá, otra variación a lo divino de la secuencia original del rescate de la dama. Pero hay una primera innovación escénica de mucha importancia: en esta ocasión, Lope concibe el cuadro dramático mostrando al público parcialmente el edificio incendiado, tal vez mediante el uso de un balcón que haría las veces de campanario, donde aparece un sacristán atrapado en el fuego; con ello, Lope sugeriría también la utilización de fuego real, que después también se aplicaría al caballero don Luis al salir triunfante con el Sacramento, como se indica en una

¹⁵ Aquí, el incendio no se usa para finalizar un acto, sino que se ubica en la parte central del acto III, pero como indicamos, hay importantes referencias a él posteriormente y hasta el final de la obra. Al lado de la resucitación de Lesbio, en el final la criada negra Lucrecia refiere otro milagro del santo, la reparación de la casa incendiada, que será un motivo más en consonancia con el uso de las escenas de incendio en relación con las intervenciones milagrosas, como veremos en otras obras de Lope y de Tirso de Molina.

¹⁶ Fue terminada por el Fénix en abril de 1610, según la fecha que consta en el manuscrito. Después fue publicada en la *Parte XV* de comedias, en 1621. La otra comedia autógrafa que incluye el cuadro del incendio es *La nueva victoria de don Gonzálo de Córdoba*, de 1622, que se comenta líneas abajo.

¹⁷ Según sugiere Trambaioli en su resumen del estado de la cuestión (Lope de Vega, *El caballero del sacramento*, pp. 538-541), la obra se inscribiría en el subgénero de comedias genealógicas, y mostraría algunas correspondencias con personajes del antiguo linaje Moncada; pero lo cierto es que, como ya señalaron antes Menéndez Pelayo y McGrady, no hay ningún indicio de que Lope haya usado ninguna fuente histórica, ni se conocen tampoco las circunstancias de su escritura y representación. Lo más seguro es que se trate de una reelaboración libre a partir de la literatura de milagros eucarísticos, y que su escritura esté más en relación con el ingreso de Lope en las congregaciones de Esclavos del Sacramento del Caballero de Gracia y de la Trinidad, que había tenido lugar respectivamente en 1609 y en enero de 1610; véase también mi análisis en López Martínez, 2018, pp. 53-54.

¹⁸ En términos literarios y devocionales, una diferencia sustancial se da aquí en el hecho de que el incendio se presenta como una prueba de la fe del caballero, pero no para dar lugar a ningún milagro, como es más habitual en la tradición de la escena en argumentos religiosos.

*Entre don Luis, en la cabeza algunas llamas,
que se hacen con aguardiente de quinta esencia*

LUIS ¡Perdonad, Señor divino,
 que el celo la culpa tiene!

CRISPÍN Abrasado de amor viene,
 abrió en las llamas camino.
 ¡Espera, fuerte Moncada,
 las llamas apagaré!

LUIS Como no apagues la fe,
 cuanto es fuego, todo es nada.

Con un lienzo le apague las llamas
(Lope de Vega, *El caballero del Sacramento*, pp. 583-589)²¹

La última comedia hagiográfica de esta etapa del teatro del Fénix en que lo vemos incorporar la escena, sobre todo en piezas de tema religioso, es la obra *San Nicolás de Tolentino*, posiblemente escrita entre 1612 y 1615. En ella, a diferencia de lo que sucedió con *El santo negro* y *El caballero del Sacramento*, donde el cuadro del incendio parece haber sido entera invención de Lope, se introduce una breve secuencia de fuego que en efecto aparece descrita en las fuentes hagiográficas en las que el Fénix debió de basarse, en particular en la *Vida y milagros del glorioso confesor san Nicolás de Tolentino*, de J. González de Critana, como ha señalado J. Aragüés, 2011²². En la comedia la escena aparece en la parte central del acto III, y en concreto se trata de la representación de uno de los milagros de los célebres panes de san Nicolás, que se presentan como el instrumento de la intervención divina para sofocar rápidamente un incendio originado muy cerca del convento de agustinos del santo. Como en casos anteriores, después de los gritos *dentro* que indican el inicio del cuadro y sitúan el incidente fuera de la perspectiva visual de los espectadores, aparecen en el tablado varios personajes —aquí, los agustinos compañeros de Nicolás— representando sus esfuerzos

²¹ Respecto a la escena de incendio, no se constata ninguna modificación sustancial entre la versión que presenta el autógrafo y la de los dos impresos de la *Parte XV* de comedias de Lope donde se incluyó la obra, a diferencia de lo que sucede con *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, como señalaré adelante. Casi al mismo tiempo, hacia el año de 1609, observamos la que podría ser la primera influencia de este tipo de secuencias fuera de la obra del Fénix: un incendio fingido incluido en la comedia amorosa *La villana de la Sagra*, de Tirso de Molina, muy similar al que había aparecido en *La noche toledana*; se trata de un testimonio significativo por el hecho de que posteriormente el mercedario reproducirá numerosas veces más el cuadro y será el segundo autor en importancia respecto al desarrollo temprano de este recurso. Al inicio del primer acto de esa obra, el caballero toledano don Pedro, con la ayuda de su criado Linardo, fingen solo con gritos el inicio de un fuego con la intención de robar a la villana Angélica.

²² El primer dato objetivo para la datación de la obra fue la inclusión del título en la segunda lista de *El peregrino en su patria*, lo que la situaba compuesta al menos antes de 1618. En su momento, San Román, 1935, pp. 200-202, dio a conocer un contrato firmado por el autor Pedro de Valdés de enero de 1615 en Toledo en el que se mencionaba una comedia de título *San Nicolás de Tolentino* en una lista que contenía otras obras, la mayoría atribuidas sin duda al Fénix, por lo que la crítica especializada ha reconocido hasta hoy que aquella noticia se refiere a nuestro texto. Finalmente, J. Aragüés, 2011, demostró que Lope debió de basarse en gran medida para su comedia, entre otras posibles fuentes, en la hagiografía mencionada, publicada en Madrid en 1612, por lo que la escritura de la comedia debió de tener lugar a partir de ese año; en concreto, la obra apareció en librerías después del 7 de mayo, fecha de la tasa firmada por Juan Gallo de Andrada. Ello, si es que Lope no tuvo acceso al texto antes de su impresión, ya que al menos estaba listo en la versión conservada desde febrero de 1609, cuando se otorgaron licencia y censuras al impreso.

a su santo, Nicolás,
 ni quemes, ni crezcas más!
 RUPERTO ¡Templó la llama encendida
 luego que en ella cayó!
 AURELIO ¡Milagro!
 RUPERTO ¿Fue buen consejo?
 PRIOR ¡Oh claro, oh divino espejo
 de santidad!
 RUPERTO Siempre yo
 tuve con él esta fe
 (Lope, *San Nicolás de Tolentino*, pp. 320-322)²³

En nuestra opinión, el conjunto de obras señaladas hasta este momento constituiría una primera etapa del desarrollo de la escena de incendio, caracterizada por sus apariciones y variaciones más tempranas dentro del teatro de Lope de Vega, primero en comedias amorosas y después mayoritariamente en piezas de temática religiosa, donde la secuencia es utilizada en especial para la representación de hechos milagrosos. A partir de algún momento del segundo decenio del XVII, en cambio, veremos una amplia difusión del motivo en otros autores, y también ciertas variaciones en alguna pieza posterior del Fénix, aunque manteniendo en lo general los rasgos más importantes de representación que hemos identificado en las piezas tempranas, con base fundamental en recursos sonoros, de actuación y disposición espacial. Al lado de su difusión por un conjunto más amplio de autores, también constataremos otra innovación de importancia en su aplicación a comedias de otros subgéneros no explorados hasta este punto, especialmente obras históricas o histórico-legendarias y de hechos recientes.

Así, en la estela de lo visto en la comedia nueva de Lope, la secuencia recibió un impulso mayor en una de las más célebres comedias de Guillén de Castro, *Dido y Eneas*, representada tal vez en Valencia hacia 1616, y que Lope de Vega elogió sentidamente en la dedicatoria de *Las almenas de Toro* de la *Parte XIV* a finales de 1620 o principios de 1621²⁴. Se trata de uno de los únicos casos en que la escena de fuego aparecerá en el marco de una tragedia, y es asimismo otro ejemplo claro en el que tal esquema aparece por estar referido en el argumento original en que se basó el ingenio para diseñar su pieza, como vimos al menos con el *San Nicolás* de Lope; en este caso, la *Eneida*, y en

²³ En la cita del texto sigo la puntuación del editor, R. Norton, pero evito sus enmiendas, para mostrar el texto de acuerdo a la *princeps* de la *Parte XXIV* de comedias de Lope, 1641. Por error, Aragüés, 2011, p. 21, afirma que la escena del incendio no se encuentra en ninguna de las posibles fuentes de la comedia, pero hallamos varias anécdotas idénticas precisamente en la *Vida* de González de Critana. En concreto, en el capítulo XII, «De los milagros de los panecitos de san Nicolás», donde se refieren hasta cuatro incendios apagados milagrosamente por obra de uno de esos panes —aunque ninguno de tales milagros protagonizado por el propio santo ni durante su tiempo de vida—, en Padua, Venecia, Chinchón y Antequera (este, con fecha de 1587) (González de Critana, *Vida*, ff. 75-76, 77). También por error, Aragüés se refiere al incendio como ocurrido en el convento, pero tanto en Critana como en la comedia de Lope, según se puede apreciar en la cita, el fuego se representa en una casa particular, cuyos habitantes acuden en busca de ayuda al convento de san Nicolás.

²⁴ Fue publicada en la *Segunda parte de comedias* de Guillén de Castro, en Valencia, por Miguel Sorolla, 1625, pp. 511-556. Bruerton, 1944, pp. 118-121, analiza los datos conocidos sobre los viajes de Lope a Valencia, y el amplio uso de romance y redondillas en la pieza, para situarla preferentemente hacia 1616.

particular para el episodio comentado el libro II, la toma y destrucción de Troya²⁵. El segundo cuadro del primer acto presenta uno de los momentos más álgidos del sitio, y los esfuerzos de Eneas por poner a salvo a su familia, con lo que Guillén introduce en el teatro español el que sería el referente de origen clásico más cercano al motivo áureo que vamos comentando: el rescate del fuego de Anquises, Creúsa y Ascanio. Sin embargo, no cabe duda de que Guillén no partió solo de esa bien conocida fuente y de su propio ingenio, sino que debió de haber visto ya otras formas de representar un incendio en las tablas y la explotación espectacular de tales esquemas. Después de representar la llegada de Dido a las tierras de Yarbás, donde fundará Cartago, el segundo cuadro presenta directamente el episodio bélico de la pérdida y destrucción de Troya, pero usando la entrada habitual de la escena de incendio, que va a enmarcar la extensa secuencia que se desarrolla a continuación:

Vanse, y suena ruido de armas dentro, y sale Eneas con espada y rodela

Dentro (¡Traición, traición! ¡Fuego, fuego!)
 ENEAS ¡Ah, Troya desdichada!
 Del cauteloso griego
 nunca vencida, pero ya engañada.
 Bien Casandra decía,
 ¡oh, maldito Sinón, ah, Troya mía!
 Griegas armas traidoras
 resuenan, ofendidas y crüeles.
 Las llamas voladoras
 por los piramidales chapiteles
 tan soberbias se encumbran
 que al cielo abrasan y a la tierra alumbran.
 ¡Ay, pueblo desdichado,
 ay, cielos ofendidos!
 Ya el griego se ha vengado,
 ya entre quejas, lamentos y gemidos
 fuego en los aires suena.
 ¡Ay, cielos!

Dentro (¡Fuego, fuego!)
 ENEAS ¡Abrase a Elena!
 Favor quisiera darte,
 querida Troya, pero estoy mirando
 a dónde y por qué parte
 iré muriendo y moriré matando,
 aunque animoso, ciego,
 entre armas, confusión, desdicha y fuego [...].

(Guillén de Castro, *Dido y Eneas*, pp. 516-517)

Como se puede observar, en su parlamento el personaje de Eneas hace especial énfasis en la descripción del fuego originado en el sitio y su ruido, para sustentar o

²⁵ La comedia ha recibido muy poca atención crítica, pero se puede ver un comentario general sobre el uso de la fuente virgiliana y algunos rasgos originales de Guillén, en Lida de Malkiel, 1974, pp. 20-23.

completar los habituales gritos *dentro* que generan el marco sonoro del motivo. Es el inicio de una representación más extensa de episodios de enfrentamientos con armas, que culminan con una de las escenas de mayor tensión dramática de la obra, y que sin duda contribuyó a su enorme éxito, el rescate de Anquises. Para ello Guillén va a realizar una interesante innovación, en la escena que se leerá a continuación, al ofrecer directamente frente al público el edificio en llamas, representando además la totalidad del él, y no de forma fragmentaria, como habíamos visto con el uso de la *torre* en *El caballero del Sacramento*; además, si entendemos bien la secuencia, no solo aparecerá de nuevo el uso de fuego real en las ventanas, sino que también se habrá acudido a la utilización de tres balcones diferentes por cada una de las víctimas atrapadas, repartidos horizontalmente en la pared del fondo, para representar el dilema de Eneas y lograr con ello una mayor espectacularidad visual. La escena finalizará con el rescate en hombros de Anquises y del resto de su familia de la tradición clásica, pero traducido a las convenciones escénicas barrocas del rescate del fuego, con lo que Guillén ofrece una variación que será reproducida por otros ingenios en los años inmediatos:

Parecen arriba, entre llamas, Anquises, Ascanio y Creúsa

ANQUISES	¿Hijo?
ASCANIO	¿Padre?
CREÚSA	¿Esposo?
ENEAS	Es mi desdicha eterna, Acates. ¡Padre, hijo, esposa amada! Esa gente gobierna, con menos concierto retirada, y del ardiente llama sacaré aquella sangre que me llama.
	<i>Vase Acates</i>
ANQUISES	¡Hijo!
ENEAS	Padre, ya llego.
ASCANIO	¡Padre!
CREÚSA	¡Esposo, señor, por esta parte ya nos alcanza el fuego!
ENEAS	Cielos, si a repartirme fuera parte, haciéndome pedazos, allí enviara el pecho, allí los brazos.
ANQUISES	Hijo, mi amor te lleve a tu esposa y mi nieto, esto te ruego. No a mí, en quien tanta nieve mejor resistirá el ardor del fuego. Allá los pasos guía.
ENEAS	Esa piedad obliga más la mía.
ASCANIO	¡Ay, padre, que me abraso!
CREÚSA	¡Ay, hijo de mi vida, esposo, esposo!
ANQUISES	¡Eneas, mueve el paso ve al tierno hijo!
ENEAS	¡Oh, trance riguroso!
ANQUISES	¡Déjame entre las llamas!
ENEAS	Cuanto más me despides, más me llamas.

Tú serás el primero
 a quien socorran mis piadosos brazos. [Vase Eneas...]
Sale Eneas con su padre Anquises en los hombros, la espada desnuda, su hijo Ascanio de la mano, y Creúsa que los sigue

ENEAS ¿Quién tuviera mil manos?
Dentro (¡Divo Eneas, socorro, aprisa, aprisa!)

ENEAS Perdonadme, troyanos,
 que obligación me lleva más precisa:
 ¡no me dejes, Creúsa!

CREÚSA Lo que dispone el cielo no se escusa.
 (Guillén de Castro, *Dido y Eneas*, 519-521)²⁶

Acaso con el recuerdo presente de la escenificación de *Dido y Eneas* que debió de presenciar pocos años antes en Valencia, y naturalmente también con el de sus propias comedias en las que había utilizado el esquema, Lope acude de nuevo y al parecer por última vez a la escena del incendio en su comedia *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, fechada en el manuscrito autógrafo en 8 de octubre de 1622, y publicada de manera póstuma en dos impresos, con el título de *La mayor victoria de Alemania*²⁷. Como en la comedia de Guillén de Castro, y por primera ocasión en la obra del Fénix, el contexto en que se representa el incendio es el de una confrontación militar, pero en este caso el autor recuperará para las tablas españolas de forma definitiva la vinculación del motivo con un argumento amoroso, como habíamos visto en la pieza temprana *El lacayo fingido*, y también como en aquella, volverá a tener importancia central el rescate de la dama por parte del galán, aspectos ambos que verán a partir de este momento un éxito mayor en el teatro hispano. La comedia, como es sabido, representa principalmente parte de la campaña del Palatinado del hermano del duque de Sesá y en concreto su victoria en Fleurus contra los ejércitos holandeses protestantes, ocurrida el 29 de agosto de 1622, poco más de un mes antes de la escritura del texto de la obra; se trataría así de la primera comedia de hechos recientes o de propaganda política en incluir el motivo que nos ocupa, aunque se presenta más bien en el marco de un argumento secundario, enteramente ficticio, con el que Lope complementa los hechos verdaderos representados: la historia amorosa de los españoles don Juan y Lisarda. La escena se origina en la parte central del segundo acto de la obra como un incendio provocado —igual que en *El lacayo fingido*— por el antagonista principal, el bastardo Mansfeld, sobre un grupo de casas en el territorio flamenco de Henao²⁸. La secuencia de

²⁶ En los versos siguientes, los actores vuelven a salir de escena, para regresar poco después, todavía Eneas con Aquisés en hombros: se trata de la actuación con que se representa un largo trayecto recorrido desde la salida de la casa, que sirve también para introducir otro elemento que aparece en la fuente literaria, la pérdida de Creúsa en la huida de Troya. Es otro de los elementos que muy posiblemente tomará Tirso de Molina para su versión del cuadro del incendio en *Santo y sastre*.

²⁷ Los dos impresos del Fénix en que se incluyó la obra fueron *La Vega del Parnaso*, 1637, y la *Parte XXIV de comedias*, Zaragoza, Pedro Vergés, 1641.

²⁸ Sobre estos argumentos secundarios de tipo amoroso en comedias de base histórica en Lope, véase el comentario y referencias de T. Ferrer, 2012, pp. 49-50. Como resume E. Ioppoli en la edición del texto (Lope de Vega, *La mayor victoria de Alemania*, pp. 389-394), se han propuesto varias posibles fuentes para la comedia, pero hasta donde tengo noticia en ninguna de ellas se alude en concreto a este supuesto incendio originado por Mansfeld en Henao. En todo caso, la escena se explica como una proyección de la noticia

Lope incluye un par de interesantes innovaciones literarias muy propias de la comedia nueva: primero, la réplica o parodia del rescate de la dama por parte de los criados, junto al escenificado por los protagonistas principales; y después, el hecho de que el galán logra rescatar a su dama disfrazada en hábito de soldado sin saber que se trata de ella, de lo que toman consciencia solo después del incendio. Más allá de ello, en el ámbito estrictamente escénico se pueden observar dos aspectos también de mucho interés: el posible uso de fuego real, al menos en la concepción original propuesta por el poeta, acaso en una forma análoga a lo que se indicaba en el manuscrito autógrafo de *El caballero del Sacramento* y en la obra de Castro; y, sobre todo, una de las primeras referencias que constatamos en acotaciones a un indefinido *ruido del fuego*, que al parecer presupone ya en ese momento la existencia de una forma convencional de producir el efecto sonoro de la escena, y que en todo caso a partir de esta primera aparición se hará relativamente frecuente en acotaciones de comedias posteriores²⁹:

MANSFELD	Que enví a España las banderas siento; mas esta vez yo pienso castigallos: ¡quemad esos casares, dad al viento las vidas de estos bárbaros vasallos de Filipe español!
OBISPO	Ya con manojos de fuego, son cenizas y despojos.
MANSFELD	Páguenme los villanos la matanza que han hecho en nuestra gente.
<i>Dentro</i>	(¡Fuego, fuego!)
MANSFELD	Mejor es que de sangre la venganza. <i>Álcense algunas llamas y salga, medio desnudo, Bernabé</i>
BERNABÉ	¡A qué mal tiempo a ver mi dama llego! ¡Fuego anda allí! Si a nuestra casa alcanza, dejo el amor y me deslizo luego. <i>Éntrese Bernabé</i>
MANSFELD	Ya los villanos andan alterados.
OBISPO	¡Oh, quién los viera a todos abrasados! <i>Éntrense y suene el ruido del fuego</i>
VULPIN	¡Fuego, fuego! ¡Que viene el enemigo! ¡Armas, armas! ¡Que huyen los cobardes! <i>Medrano [con] la espada, desnudo</i>

general de los saqueos e incendios organizados por el avance de las tropas flamencas, de los que se tenían en España informaciones constantes y aparecían también en las relaciones sobre la campaña de Gonzalo de Córdoba; y sobre todo, como un recurso literario original de Lope principalmente destinado al reencuentro de los protagonistas, y el consiguiente desarrollo de la trama amorosa y la caracterización negativa de los rebeldes flamencos. Sobre el contexto histórico reflejado en la obra, las posibles circunstancias de su escritura (tal vez un encargo del duque de Sesa o su familia) y las fuentes documentales conocidas sobre la batalla, véase el análisis reciente de Usandizaga, 2014, pp. 69-102; y Ferrer, 2012.

²⁹ Muy poco tiempo antes de la comedia de Lope, encontramos también una acotación que indica la producción *dentro de ruido de fuego*, en los versos con los que inicia el auto sacramental de *La navegación de Ulises*, de Juan Ruiz Alceo, cuyo manuscrito autógrafo presenta censuras de enero de 1621. Es asimismo el primer auto sacramental en el que constatamos la reformulación alegórica de la escena de incendio (citado por De la Granja, 1999, pp. 210-212).

en todo caso un uso muy cercano de nuestra convención escénica en la forma en la que se había desarrollado a grandes rasgos en los primeros veinte años del XVII, junto a puntuales variaciones originales del autor dirigidas sobre todo a la concepción espacial de la secuencia³¹.

De este grupo de comedias, el cuadro del incendio tiene una importancia argumental y una mayor complejidad de representación especialmente en tres piezas, todas pertenecientes a distintos subgéneros dramáticos. La que podría ser la pieza más temprana del conjunto que identificamos es la comedia hagiográfica *Santo y sastre*, sobre el santo laico del siglo XII Homobono de Cremona, escrita en algún momento del periodo entre décadas que hemos indicado³², y cuyo primer aspecto notable es diseñar la escena combinando varios de los elementos consolidados a través de la obra del Fénix con otros que solamente habían aparecido en la destrucción de Troya escenificada por Guillén de Castro. El incendio en la comedia parece entera invención de Tirso, ya que no tiene ningún referente en las posibles fuentes hagiográficas conocidas, que no hacen mención de incendios ni de ningún milagro del santo vinculado con el fuego³³; así, el autor parece haber concebido la secuencia como una reelaboración libre del tema general de la pérdida de la hacienda de Homobono y su desprecio de los bienes

³¹ Recuérdese que, como se indicó, en *La villana de la Sagra* de Tirso, ca. 1609, se había presentado ya una primera incursión en este tipo de escenas, con la representación muy breve de un incendio fingido.

³² La comedia se publicó por primera vez en la *Parte IV* de comedias de Tirso, en 1635, y presenta complejos problemas para establecer su datación. Como resume el editor, J. Garau (Tirso de Molina, *Santo y sastre*, pp. 619-621), los principales argumentos que la crítica ha señalado para intentar situar la fecha de composición del texto han sido unas alusiones antigongorinas en los primeros cuadros, y la inclusión de unos versos que aparecen de forma idéntica en la comedia *El caballero de Gracia*, también de Tirso. Por lo que respecta a la crítica al gongorismo, a pesar de ser cierta, nada induce a pensar, como sugiere Garau, que debió darse necesariamente en los primeros meses de la polémica gongorina, ya que tales burlas al conceptismo del cordobés y sus seguidores se dieron a lo largo de varios años; pero en todo caso puede ser un argumento para situar al menos el *terminus a quo* de la obra hacia 1615. En cuanto a los versos comunes con *El caballero de Gracia*, como señala con acierto Garau, no es posible establecer a partir de ellos cuál es la obra original y cuál la reelaboración, ni hay otros elementos de los textos que lo permitan. Si *Santo y sastre* fuera posterior, su *terminus a quo* sería entonces posterior a 1619-1620, ya que no hay dudas de que la obra sobre el caballero de Gracia se escribió después de su muerte, ocurrida en mayo de 1619. Zugasti, 2005, p. 333, supone por su parte que en las comedias que Lope escribió sobre la vida de san Isidro entre 1617 y 1622 (en el marco de su proceso de canonización) se encuentran algunos rasgos que coinciden con el texto de Tirso o que pudieron influir en él, especialmente el hecho de ser ambos laicos y casados, y la escena en la que unos ángeles sustituyen la labor de los dos santos mientras se dedican a ocupaciones religiosas; elementos que en opinión del crítico podrían situar la comedia del mercedario en el mismo periodo. En mi opinión, como indico en el análisis de la obra, creo que debe de ser posterior a la pieza de Guillén de Castro de 1616, que habría influido en su concepción del incendio.

³³ En lugar de ello, las hagiografías señalan particularmente los milagros de Homobono en relación con la aparición de pan y de vino, y también su extrema liberalidad con los pobres. En principio Tirso debió de basarse en el texto del *Flos sanctorum* de Pedro de Ribadeneira, que hasta donde entiendo es la única recopilación hagiográfica española en recoger la vida del santo de Cremona. La biografía se incluyó por primera vez en la ampliación que Ribadeneira hizo al volumen de santos «extravagantes» en la edición de 1609, pues la primera versión de 1604 no la había incluido. A su vez, la fuente de Ribadeneira, como se señala en su texto, fue la vida de san Homobono en la versión del *De probatis sanctorum historiis*, vol. VI, de Laurentius Surius, o Lorenzo Surio, que acaso también pudo ser consultada directamente por Tirso. El texto de Surio es más extenso que el de Ribadeneira, pero ambos se ciñen a los mismos elementos centrales, que debieron ser el material básico de que se valió el dramaturgo, como supone asimismo Zugasti, 2005, p. 331.

terrenales recogidos en sus historias. El cuadro, que se presenta para finalizar el acto II, incluye en términos generales el rescate de la dama, que en este caso es la esposa de Homobono; el paso de los graciosos rompiendo los cántaros, cuyo origen identificamos en *El lacayo fingido*; y, en relación también con el uso de la escena para presentar un milagro, la salvación del fuego por intervención divina, tal vez un traslado de la hagiografía de san Nicolás de Tolentino que también había explotado Lope. Pero un elemento original del mercedario es el hecho de que nos muestra a los protagonistas en algún lugar dentro del edificio en el momento de iniciarse el incendio, cuando lo habitual era siempre mostrarlos desde fuera, y con ello también el instante en que el galán toma a la dama en brazos para llevarla de ahí, en vez de limitarse a la salida final. La siguiente escena presenta a los dos rivales que han originado el incendio, Lelio y Grimaldo, observando la salida milagrosa de Homobono con Dorotea y otros personajes, que han representado con sus salidas y entradas un desplazamiento de amplio recorrido, y el motivo del rescate de varias personas a la vez, ambos asuntos seguramente tomados de la secuencia de Eneas de Guillén de Castro. Una pequeña variación adicional es la alusión directa, en los gritos del fondo que inician el cuadro, de las personas que se quedan atrapadas dentro del incendio, asunto tal vez originado en *El santo negro Rosambuco* de Lope, y que aquí van a mencionar expresamente la obstrucción de las salidas, un tema que será recurrente en Tirso y otros ingenios:

	<i>Voces y alboroto de dentro como que se queman</i>
PRIMERO	(¡Agua, que se está abrasando nuestra casa!)
TODOS	(¡Fuego, fuego!)
SEGUNDO	(Tomado nos han el paso las llamas.)
TERCERO	(¡Socorro, cielos!)
PENDÓN	¿Socorro?, que nos socorran socarrones elementos: ¿qué habemos de hacer, señor? ¿Hay pozo, hay noria en el huerto?
HOMOBONO	Ya, mi Dios, vuestros trabajos comienzan, y yo comienzo con paciencia a recibirlos, y con gusto a padecerlos.
TODOS	(¡Agua!)
PENDÓN	Mejor fuera vino.
UNO	(¡Agua!)
PENDÓN	Aquel es tabernero: ¡maldiga Dios quien tal pide!
	<i>Vase. Sale descabellada Dorotea</i>
DOROTEA	Esposo, el nombre de bueno que tienes, si se conforma con tus obras verdadero, me defienda, que me abraso, me socorra, que me quemo.
HOMOBONO	Piadoso Dios, no permita

vuestro amor clemente y tierno,
que mi esposa sea manjar
lastimoso de este incendio.
Imíte yo a Job agora,
padezca mi hacienda y cuerpo,
no el alma, la vida no;
sacarla en brazos quiero
en vuestro favor guiado.

Llévala en brazos. Sale Pendón con un cántaro

PENDÓN ¡San Antón en los santelmos,
san Cristóbal en los rayos,
santa Bárbara en los truenos,
te rogamus audi nos!

*Sale Esperanza con otro cántaro, encuéntrase con Pendón,
quíébranlos y caen*

ESPERANZA ¡Ay!
PENDÓN Esperanza, ¿qué has hecho?

ESPERANZA Cascos, y no de membrillos.

PENDÓN En los míos, a lo menos,
tocaste casco. ¿A dó vas?

ESPERANZA ¿Qué sé yo?

PENDÓN Seguirte quiero.

ESPERANZA No es este tiempo de burlas,
que me abraso.

PENDÓN Pie de puerco
seré, pues que me chamuscan.

ESPERANZA En la tinaja me meto
del agua.

PENDÓN Pues no te sigo,
que me volveré cangrejo.

*Vanse. Salen Lelio y Grimaldo, y luego Homobono, y
asidos de él Dorotea, Sabina, Esperanza, Roberto, Valerio
y Pendón*

LELIO Abrásense, pues me abrasan
en la Troya de mis celos.

HOMOBONO No teman, mis pasos sigan.

GRIMALDO Dividiéndose va el fuego
por donde Homobono pasa,
que es santo y tiene respeto.

HOMOBONO Desmayada va mi esposa,
aliviad sus desconsuelos
en tal trabajo, Dios mío.

SABINA Mientras le toco no temo
las llamas que huyen de mí.

ROBERTO Contigo seguro vengo,
caro Eneas de este Anquises.

PENDÓN Eslabónome siguiendo
estos cofrades de luz.

ESPERANZA Yo tras ti, Pendón, no temo.

PENDÓN ¿Tú tras mí?
 ESPERANZA ¿Pues no lo ves?
 PENDÓN ¡Qué mala contera llevo!
 HOMOBONO Ea, mi Dios, abrasada
 la hacienda, mejor podremos
 serviros, que siempre han sido
 los bienes impedimentos
 de la virtud. Padre mío,
 en vuestra casa el remedio
 de esta desgracia tengamos.
 ROBERTO Vamos, hijo, pues tan presto,
 cuando rico te juzgaba,
 empobreciste, que necio
 es quien de caudales fía,
 y no en virtud.
 PENDÓN Parecemos,
 sin cáscaras y en camisa,
 Esperancilla, ¿direlo?
 ESPERANZA Dilo.
 PENDÓN Piñones mondados
 en casa del pastelero.
 (Tirso de Molina, *Santo y sastre*, pp. 701-705)

La segunda aparición de importancia de la escena de incendio en la obra de Tirso se ofrece en la comedia *Palabras y plumas*, escrita probablemente hacia 1623, según la datación que propuse en su momento para esta obra, y publicada en la *Primera parte de comedias* del mercedario en 1627. La obra de Tirso se basa en algunos rasgos generales en la vida real del caballero español don Íñigo de Ávalos en la corte del rey napolitano Fernando I, aunque en realidad ofrece un argumento en su mayor parte original, basado sobre todo en modelos literarios de Boccaccio y de Lope³⁴. Para cerrar el primer acto de su pieza, Tirso desarrolla el incendio como una prueba más del amor incondicional del caballero Íñigo frente a la dama Matilde, y también para desarrollar de nuevo un claro contraste entre la valentía del español y su rival, el cobarde Próspero; además, se presenta como un incendio provocado, dentro de la línea argumental del conflicto político de Matilde con el caballero Rugero³⁵. En este caso, Tirso propone otra vez un desarrollo de mayor complejidad que varios de los antecedentes vistos, porque se basa

³⁴ El dato más importante para sugerir la fecha de la obra es el testimonio de un documento de palacio real, en el que se consigna un pago al autor de comedias Fernán Sánchez en diciembre de 1623, por la representación de diez obras, entre las que se encontraba *Palabras y plumas*; Sánchez es asimismo el autor cuyo nombre consignó Tirso al frente del impreso como responsable de la representación o como dueño de la obra. Sobre los problemas de datación y las principales fuentes del texto, tanto históricas como literarias, véase mi estudio introductorio (Tirso de Molina, *Palabras y plumas*, pp. 48-53, 55-57).

³⁵ Junto a ello, cabe señalar que Tirso también enmarca la escena en un planteamiento simbólico más complejo desarrollado en todo el texto, pues presenta al caballero don Íñigo rescatando o socorriendo a Matilde en distintos momentos que representan los elementos (agua, fuego, tierra); y especialmente, que el motivo del incendio tendrá una gran importancia en la caracterización posterior de don Íñigo, pues es el momento culminante en el que se termina de destruir su hacienda y se comienza a probar su entereza, en una forma parecida a lo que Tirso diseña a lo divino con Homobono en *Santo y sastre*.

en una original combinación de espacios ficticios y teatrales: primero, la escena de inicio del fuego tiene lugar nuevamente en una habitación interior, la cámara en la que descansa Matilde, ubicada según la lógica de la ficción en un nivel superior del edificio; es ahí donde ella y Próspero escuchan los primeros gritos que anuncian el incendio. Ello dará pie para que Tirso retome en el cuadro siguiente y principal el modelo del incendio tal cual se había desarrollado en el *Dido y Eneas* de Guillén de Castro, en el que el público observaría la totalidad del edificio gracias al uso del balcón, que es además donde Tirso va a situar ahora la habitación de Matilde vista versos antes, logrando un espléndido traslado de espacio horizontal y remodelando así también el esquema del rescate de la dama:

Dentro voces

GALLARDO (¡Socorro, agua, que se abrasa,
cielos, nuestra quinta y casa!)

TODOS (¡Fuego, fuego!)

GALLARDO (¡Acudid presto,
que están las puertas cogidas
y se ha de abrasar la gente!)

MATILDE ¿Hay caso más inclemente?
PRÓSPERO Riesgo corren nuestras vidas.
Mirad, Princesa, por vos,
que el fuego nos ha asaltado
y las puertas ha atajado.

TODOS (¡Que nos quemamos, mi Dios!)

MATILDE Príncipe, ¿qué hemos de hacer?
PRÓSPERO Por esta ventana quiero
saltar.

MATILDE ¿Tú eres caballero?
Si te obliga una mujer
a quien tanto dices que amas,
descuélgame antes por ella.

PRÓSPERO Todo el temor lo atropella,
y ya se acercan las llamas.
¿Cómo haré lo que me mandas
si no hay con qué te librar?

MATILDE La capa puedes rasgar:
con las ligas, con las bandas
que atemos, y con sus tiras,
nos libraremos los dos.

PRÓSPERO ¡Gentil espacio, por Dios,
para el peligro que miras!
Salta, princesa, tras mí,
si te atreves.

MATILDE Pues, traidor,
¿esa es la ayuda y favor
que me prometiste aquí?
¿El fuego que deseabas
que en la quinta se encendiese

- porque tu amor conociese?
 ¿Lo mucho que blasonabas?
 ¿El jurar, el prometer
 de no dejarme jamás?
 PRÓSPERO Aquí, princesa, verás
 lo que hay del decir a hacer.
 En muerte no hay juramento
 con que obligarme presumas,
 porque palabras y plumas
 dicen que las lleva el viento.
- Vase*
- MATILDE Pues no pienses, enemigo,
 que así tienes de librarte,
 que el huir he de estorbarte
 porque te abrases conmigo.
- Vase. Salen Gallardo, Sirena y don Íñigo, alborotados*
- DON ÍÑIGO ¿Y dónde está mi princesa?
 SIRENA ¡Ay, hermano de mi vida,
 ya de llama homicida
 será mal lograda presa!
 En los brazos del sosiego
 durmiendo su muerte fragua,
 porque lo que no hizo el agua
 ose ejecutar el fuego.
 En ese cuarto se abrasa,
 siendo el remedio imposible
 porque la llama terrible,
 juez violento de tu casa,
 de fuego ha puesto las guardas
 a las puertas.
- DON ÍÑIGO Pues quedar
 hecho ceniza, y mostrar
 de amor hazañas gallardas...
- SIRENA ¿Estás loco?
 GALLARDO ¡Señor mío,
 detente, que tu afición
 no es caso de Inquisición,
 ni tu hereje ni judío!
 Basta quedar de la agalla,
 sin casa, ropa ni hacienda.
- DON ÍÑIGO Nadie empedirme pretenda,
 que he de abrasarme o libralla.
 ¡Haga aquí mi esfuerzo alarde!
Salen a la ventana Matilde y Próspero
- MATILDE ¡Conmigo te has de abrasar,
 sin que te deje librar,
 descomedido, cobarde!
- PRÓSPERO ¡Vive Dios, si no me dejas,
 que con la daga te pase

el pecho!

MATILDE ¡Como te abraze
el fuego y venga mis quejas!
Mátame.

PRÓSPERO ¡Suelta, atrevida,
y cuando ves que me abraso
de palabras no hagas caso,
que más me importa la vida!

Éntrase los dos

DON ÍÑIGO ¡Oh, bárbaro, vive Dios,
que ha de ver por experiencia
Matilde la diferencia
que el amor hace en los dos!
La princesa de Salerno
saldrá libre, a tu pesar,
aunque lo intente estorbar
el fuego del mismo infierno.

Éntrase

GALLARDO Por el tropel de las llamas
se arrojó.

SIRENA ¡Bravo valor,
salamandria del amor!
Él te libre, pues bien amas.

GALLARDO Envuelta en su misma capa
la trae.

Sácala envuelta en la capa

DON ÍÑIGO Vamos a la fuente,
que aplaque el rigor ardiente
de que mi valor te escapa.
Sales herido.

SIRENA

DON ÍÑIGO ¿Qué importa,
si con lo que adoro salgo?

MATILDE Español de pecho hidalgo,
los pies te pido.

DON ÍÑIGO Reporta.

MATILDE Dos veces debo a tus brazos
la libertad con la vida.
Ella será agradecida
a tus generosos lazos:
Salerno te ha de llamar
su príncipe.

GALLARDO ¡Buen bocado!

DON ÍÑIGO Pues del fuego te he librado,
y te he sacado del mar,
ya gozan mis pensamientos,
con tu vida, el galardón.

MATILDE De lo que te debo son
testigos dos elementos.
Deseos agradecidos,

mudad de amor y consejo.
 GALLARDO Llamas, a Dios, que allá os dejo
 el arca de mis vestidos.
Éntranse todos y dase fin a esta primera jornada
 (Tirso de Molina, *Palabras y plumas*, pp. 108-112)

La tercera de las comedias del mercedario donde se ofrece una importante escena de incendio es la comedia de tema histórico *La lealtad contra la envidia*, dedicada como es sabido a los principales hechos de Fernando Pizarro en Perú, principalmente a partir de la revuelta de Manco II de 1536 y las siguientes guerras civiles peruanas. Escrita entre 1626 y 1629, las fuentes del texto reconocidas por la crítica son sobre todo la segunda parte de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, y los *Varones ilustres del nuevo mundo*, de un descendiente de los conquistadores, Fernando Pizarro y Orellana³⁶. Pero a los datos estrictamente históricos de aquellas crónicas Tirso parece añadir de su invención algunos episodios secundarios propios de las comedias amorosas, aunque en relación con el personaje histórico principal. De esta naturaleza debe de ser la secuencia inicial de la obra, que presenta la extensa narración de un juego de toros en la plaza central de Medina del Campo, presenciado en ese mismo momento por los personajes que están en el escenario, Obregón y Cañizares, y en el que se distingue por su valor Fernando Pizarro, «Marte perulero». Al acabar este de hacer el rejón, entra a escena con don Alonso de Quintanilla, hablando de algunos sucesos y de su vida pasada como soldados, al final de lo cual son sorprendidos por los gritos iniciales de nuestro conocido motivo, que sin embargo presentará de nuevo importantes modificaciones respecto al modelo de Lope y Guillén. El fin principal de este fragmento inicial será dar una importancia mayor a la escena del rescate de la dama y la caracterización heroica del galán Pizarro, como vimos en otros casos. Pero lo que nos cuenta la obra a continuación es insólito en el teatro previo: los protagonistas observan y narran aterrados para el público el incendio de la plaza entera, y la visión de los habitantes de las casas saliendo desesperados por las ventanas para alcanzar el tablado construido para la fiesta de toros³⁷. Sin cesar los gritos de fuego, a continuación se refiere el desplome de aquel tablado, y además, el escape de un toro, que embiste hacia el caos de la gente en la plaza, y en particular contra una dama que era llevada en silla de manos, coincidentemente, la amada de don Fernando. De esta forma, Tirso va a resolver nuestro esquema dramático de la misma forma que siempre pero, contra toda expectativa de lo habitual, presentando el rescate de la dama de la furia de un toro:

³⁶ Véase la introducción de M. Zugasti a la *Trilogía de los Pizarro* (Tirso de Molina, *Obras completas*, IV, pp. 37-42, 53-56, 60-61), especialmente sobre las posibles circunstancias, orden y fechas de escritura de las tres obras, que podrían haber sido un encargo de los descendientes de los Pizarro; y sobre las fuentes históricas, aspecto en el que sigue las conclusiones antes ofrecidas por Otis Green y A. B. Dellepiane, sin sugerir ningún posible modelo literario. La segunda parte del Inca se publicó en Córdoba en 1617, mientras que la obra de Pizarro no apareció hasta 1639, por lo que los críticos sugieren que Tirso lo debió de consultar en versión manuscrita.

³⁷ Como he indicado, no he podido encontrar ningún referente de este episodio en las fuentes señaladas por los críticos, más allá de algunos episodios de la vida de Pizarro en Medina del Campo, como su prisión en el castillo de Mota. Pero no me parece inverosímil que fuera una proyección lejana o un recuerdo del célebre incendio de la plaza de Medina del Campo de 1520, al inicio de las Comunidades.

- Gritos y ruido dentro de fuego*
- FERNANDO Quien de adulaciones vive
poco le debe a su estrella.
Pero escuchad, ¿qué ruido
es este?
- Dentro* (¡Agua, que esta casa
se quema!)
- OTRO (¡Agua, que se abrasa
esta acera!)
- OTRO (Ya ha cogido
las puertas el fuego.)
- OTRO (¡Ayuda,
que me abraso!)
- OTRO (¡Que me quemó!)
- OTRO (¡Que me ahogan!)
- QUINTANILLA ¡Triste extremo!
- FERNANDO ¡Qué brevemente se muda
el regocijo en cuidados!
- QUINTANILLA Confusa con la congoja,
toda la gente se arroja
sin sentido a los tablados
desde los balcones.
- FERNANDO ¡Llamas
terribles, incendio extraño! [...]
- Gritos de dentro y ruido como que se ha hundido un tablado*
- QUINTANILLA La multitud de la gente
con todos hundi6 el tablado.
(¡Jesús, Jesús!)
- UNOS (¡Que me matan!)
- OTRO (¡Que me ahogan! ¡Confesión!)
- FERNANDO ¿Hay más triste confusión?
- OTRO (¡Agua!)
- OTRO (¡Favor!)
- FERNANDO Se retratan
sus congojas en mi pecho.
¡Ah, cielos, que no haya traza
de socorrerlos!
- QUINTANILLA La plaza
va toda allá sin provecho,
porque antes la multitud
estorba que favorece.
- FERNANDO Voraz el incendio, crece
el espanto y la inquietud.
- QUINTANILLA En una silla han sacado
del riesgo una dama bella.
- FERNANDO ¡Válgame Dios! ¿No es aquella
doña Isabel de Mercado?
¿Qué espero aquí si la adoro?

Dentro ¡Huir, que el toril se ha abierto!
 UNOS (¡Agua!)
 OTROS (¡Favor!)
 OTRO (¡Que me han muerto!)
 OTRO (¡Confesión!)
 QUINTANILLA ¡Soltose un toro!
 FERNANDO Y hacia el tablado caído
 se encara contra la gente.
 QUINTANILLA ¡Extraña ocasión!
 FERNANDO Presente
 mi dama, desaire ha sido
 cuando tanto la he querido
 el no irla yo asegurar.
 ¿Yo tengo fe? ¿Yo sé amar?
 QUINTANILLA A la silla ha acometido
 el bruto fiero y los mozos
 huyen dejándola en ella.
Embraza la capa y saca la espada
 FERNANDO ¡Aquí valor, aquí estrella!
 No ha de mal lograr mis gozos
 la fortuna, no la suerte.
 Amor, esta es mi ocasión.
Vase
 QUINTANILLA ¡Gallarda resolución!:
 téngale envidia la muerte.
 Contra el bruto cara a cara
 se arroja y puesto delante
 de la silla (acción de amante)
 airoso a su prenda ampara.
 ¡Qué valientes cuchilladas! [...]
Dentro (¡Bravo golpe!)
 QUINTANILLA Cercenado
 le ha la cabeza; echó el resto
 su valor; aprenda de él
 el ánimo y la destreza.
 Dejádole ha la cabeza
 al cuello como joyel,
 y dividido en pedazos
 el cuerpo la arena tiñe.
 El acero heroico ciñe
 y a su dama saca en brazos.
Saca don Fernando desmayada en brazos a doña Isabel
 (Tirso de Molina, *Obras completas*, IV, pp. 356-359)³⁸

³⁸ Cabe señalar que en la misma comedia, en el acto II, se representa otro incendio, que Tirso toma libremente de la *Segunda parte* del Inca (libro 2, cap. 25): el de la ciudad de Cuzco, atacada por los indígenas rebeldes con saetas de fuego. Junto a ello, se representa el milagro, también recogido en la crónica, de la virgen apareciendo en el cielo para apagar el fuego. Pero en este caso, la escenificación no recoge los parámetros de actuación aquí analizados, sino que parece ceñirse a las convenciones más antiguas del teatro de tema bélico, con el uso de una nube para la presentación de la virgen, y algunas llamas de fuego real en las zonas superiores

Junto a estas tres obras, donde la secuencia del incendio tiene una importancia mayor para el argumento y una enorme complejidad escénica, Tirso también acudió al motivo con un desarrollo menor en dos comedias, escritas ambas probablemente alrededor de 1622-1623. En la comedia histórico-legendaria *Antona García*, al finalizar el acto II, la protagonista principal decide pegar fuego a la puerta de su cárcel para poder escapar, lo que resulta en una breve escena convencional aunque representada solo por los gritos *dentro* de las personas atrapadas en el incendio generalizado resultante, antes de presentar en efecto la huida de Antona³⁹. Y también en el segundo acto de la comedia bíblica *Tanto es lo de más como lo de menos* encontramos un incendio solo referido, en una estrategia muy parecida a lo que apreciamos en la temprana pieza de *Los bandos de Sena* de Lope. Como en aquella, se representa la entrada de un criado alarmado que narra a su señor un incendio que acaba de destruir su casa, lo que en la obra de Tirso es el punto final de la caída en miseria de Liberio, el personaje que encarna la figura del hijo pródigo⁴⁰.

*

De esta manera, la obra de Guillén y especialmente las más numerosas de Tirso de Molina representarían la consolidación de una compleja unidad escénica que había tenido sus orígenes en algunas obras de Lope de Vega, primero de tipo amoroso y después comedias de tema religioso. Como se pudo apreciar, desde época temprana se consolidaron unos recursos limitados de actuación, distribución espacial y efectos sonoros que constituyeron el esquema básico de la escena; un esquema que sufrió diferentes variaciones en estas primeras décadas del XVII, sobre todo en la presentación visual del incendio, pero sin alterar su carácter auditivo y sus rasgos literarios específicos. En tal sentido, podemos inferir en principio que los efectos sonoros, que iniciaban invariablemente con los gritos de *fuego* de personajes no identificados, debieron de incluir asimismo el sonido de campanas y otros cuya naturaleza específica no podemos todavía identificar, pero que llegaron a constituir una convención específica que se observa en las acotaciones de las comedias a partir de los años veinte.

del escenario (véase Tirso de Molina, *Obras completas*, IV, p. 402-403). Es el mismo episodio legendario que Calderón representa en el acto II de *La aurora en Copacabana*, valiéndose para la primera parte del cuadro de la escena convencional de incendio.

³⁹ Se trata de un incendio provocado, pero aquí por la propia heroína del texto, que anuncia su plan desde su celda versos antes del final del acto donde se presenta la secuencia. La comedia también se publicó en la *Parte IV*, en 1635, pero no se tiene constancia cierta de su fecha de escritura. Véase el análisis de la editora, Eva Galar (Tirso de Molina, *Antona García*, pp. 489-492), que sugiere la fecha de 1625, aunque el primer elemento de peso sería la prohibición de cuellos y puntas, presuntamente mencionada en la obra, que se publicó en noviembre de 1622 y febrero de 1623.

⁴⁰ Nótese que el fuego que consume una hacienda y deja en la pobreza a su dueño también apareció en *Santo y sastre*, como una aportación original de Tirso a la historia de san Homobono, y en *Palabras y plumas*. La obra se publicó en la *Parte I*, en 1627, y aparece mencionada en documentos relacionados con la compañía de Juan Jerónimo Valenciano, que como indicamos fue también a quien Lope había vendido *La nueva victoria* hacia octubre de 1622. El más temprano de esos documentos es un poder de marzo de 1624, en Madrid, que Juan Jerónimo y su mujer otorgaron a un agente para concertar contratos, y donde se incluía una lista de su repertorio que mencionaba la comedia, como descubrió P. Bolaños, 2006, pp. 84-85.

En ese proceso inicial, también hemos apreciado una variación de subgéneros teatrales con inclusión de la secuencia, mucho más compleja que lo que se podía inferir de la narración de *El diablo cojuelo* con que se inició este recorrido, ya que incluyó comedias amorosas, hagiográficas, de tema histórico o de sucesos recientes, y autos sacramentales. Elementos todos que fueron asumidos por las generaciones posteriores de poetas dramáticos, comenzando probablemente con Calderón, quien tendrá un papel sobresaliente en la utilización y desarrollo de este consagrado recurso. Cubriendo un espacio de varias décadas de producción calderoniana, no siempre fácil de establecer, vemos escenas de incendio, con numerosas variantes y diversa extensión pero siempre manteniendo los rasgos generales aquí descritos, al menos a partir de la obra *El sitio de Bredá*, de 1625, también una comedia de hechos recientes, escrita aproximadamente en el mismo momento en el que constatábamos las últimas apariciones del recurso en la obra de Tirso. Después, Calderón desarrollará asimismo el motivo en *A secreto agravio, secreta venganza*, *No hay cosa como callar*, *Manos blancas no ofenden*, *Celos aun del aire matan*, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *El segundo Escipión*, *Amado y aborrecido*, *El pintor de su deshonra*, parcialmente en *La aurora en Copacabana*, y en la atribuida *El mal pagador, en pajas*, entre otras. En otros ejemplos, limitados solo a la época de la escuela de Calderón, vemos la escena hacia finales de los años 40 en *El caballero del Sacramento*, de Moreto, su refundición de la obra del Fénix, y que en aquella ocasión apareció asimismo con el título de *El Eneas de Dios*; también en la obra *Elegir al enemigo*, de Agustín de Salazar y Torres; en *Santa Teresa y El remedio en el peligro*, de J. B. Diamante; en *La devoción del ángel de la guarda*, de Matos Fragozo, o en *La piedra filosofal y Duelos de ingenio y fortuna*, de Bances Candamo. No faltan en este conjunto de obras toda clase de copias, pero también de innovaciones, como, por citar rápidamente algunos casos, su aplicación en comedias de tema mitológico — aunque con frecuencia en un contexto de relación amorosa—; la presentación del incendio en una nave; el rescate de dos damas al mismo tiempo por parte del galán; una aparición divina para apagar el incendio, como se aprecia en *La aurora en Copacabana*; o la reformulación pagana de aquellos milagros en la forma de la intervención de algún elemento mágico, como ocurre en *La piedra filosofal*, de Bances Candamo, donde es un anillo el que protege a los protagonistas contra el fuego. Y también su inclusión o reelaboración en todo el espectro de géneros dramáticos de la época, que ya habíamos constatado asimismo en la primera etapa de su desarrollo, como en el auto sacramental de *El ángel de la guarda*, de José de Valdivielso, o en el entremés de *La hechicera*, de Luis Quiñones de Benavente⁴¹. Así pues, la secuencia de incendio se muestra como uno de los temas dramaturgicos integrales más aparatosos del siglo xvii. Pocas veces veremos en el teatro áureo una amalgama tan específica, tanto de formas de escenificación como del uso literario concreto, de un motivo o unidad de acción determinada; una unidad que, al ser tan elemental y breve en sus rasgos generales, la hizo aplicable a todo tipo de argumentos, posibilitando así también su importante difusión a lo largo de varias décadas.

⁴¹ Son muchos los posibles aspectos de la escena que se pueden analizar en este amplísimo corpus. Como sugería Davis, 1991, p. 72, a propósito del uso de espacios sonoros, un tema que resultaría de mucho interés es la comparación de usos y de recursos de la escena de incendio en el teatro cortesano de gran formato frente a lo que hemos constatado en el teatro de corral de la comedia nueva.

Referencias bibliográficas

- ARAGÜÉS ALDAZ, José, «Lope de Vega y la tradición hagiográfica sobre san Nicolás de Tolentino», *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 17, 2011, pp. 1-43.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-16125)», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, eds. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 77-94.
- BRUERTON, Courtney, «The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, 12, 1944, pp. 89-151.
- CASTRO, Guillén de, *Dido y Eneas*, en *Segunda parte de comedias*, Valencia, Miguel Sorolla, 1625, pp. 511-556.
- DAVIS, Charles, «The Audible Stage: Noices and Voices off in Golden Age Drama», en *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, eds. C. Davis y A. Deyermon, Londres, Westfield College, 1991, pp. 63-72.
- DAZA, Antonio, *Cuarta parte de la crónica general de nuestro padre San Francisco y su apostólica orden*, Valladolid, Juan Godines de Millis y Diego Córdoba, 1611.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 18, 2012, pp. 40-62.
- GONZÁLEZ DE CRITANA, Juan, *Vida y milagros del glorioso confesor san Nicolás de Tolentino, de la orden de san Agustín, llamado el milagroso por el papa Eugenio Cuarto*, Madrid, Alonso Martín, 1612.
- GRANJA, Agustín de la, «Castillos de fuego y galeras volantes: todo un espectáculo», en *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos*, eds. J. I. Blanco Pérez et al., Burgos, Universidad de Burgos, 1996, pp. 203-214.
- GRANJA, Agustín de la, «Teatro de corral y pirotecnia», en *El teatro en tiempos de Felipe II*, dirs. Felipe Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 197-218.
- KENWORTHY, Patricia, «Spectacle and Commerce: How the Autores Altered Lope's Staging Instructions», en «*Corónente tus hazañas*»: *Studies in Honor of John Jay Allen*, ed. Michael J. McGrath, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 301-306.
- KIRSCHNER, Teresa, «Espectacularidad del montaje audiovisual en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, de Lope de Vega», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 8 (*La puesta en escena en el teatro clásico*), 1995, pp. 69-84.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, London, Tamesis, 1974.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «El culto al Santísimo Sacramento en el teatro de Lope de Vega», en *El teatro clásico español: ayer y hoy*, eds. Luciana Gentili y Renata Londero, Madrid, Visor, 2018, pp. 39-63.
- MORLEY, Sylvanus G., y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- NAVARRO, Bernardo, *Vida y milagros de san Nicolás Tolentino*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1612.
- RECOULES, Henri, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 55/204, 1975, pp. 109-146.
- RUANO DE LA HAZA, José María, y John J. ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.

- SAN ROMÁN, Francisco de B., *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Imprenta Góngora, 1935.
- TIRSO DE MOLINA, *Antona García*, ed. Eva Galar, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias*, I, coord. Ignacio Arellano, Pamplona/Madrid, GRISO/Revista *Estudios* (Instituto de Estudios Tirsiánicos), 1999, pp. 487-649.
- TIRSO DE MOLINA, *Palabras y plumas*, ed. José Enrique López Martínez, en *Obras completas, I. Primera parte de comedias, I*, dir. Ignacio Arellano, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2011, pp. 41-193.
- TIRSO DE MOLINA, *Santo y sastre*, ed. Jaume Garau, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias*, II, coord. Ignacio Arellano, Pamplona/Madrid, GRISO/Revista *Estudios* (Instituto de Estudios Tirsiánicos), 2003, pp. 617-738.
- TIRSO DE MOLINA, *Trilogía de los Pizarro*, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias*, II, coord. Ignacio Arellano, Pamplona/Madrid, GRISO/Revista *Estudios* (Instituto de Estudios Tirsiánicos), 2003, pp. 35-481.
- USANDIZAGA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- VAREY, John E., «Les spectacles pyrotechniques en Espagne (xvi^e-xvii^e siècles)», en *Les fêtes de la Renaissance (Quinzième Colloque International d'Études Humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972)*, III, eds. J. Jacquot y E. Konigson, Paris, CNRS, 1975, pp. 619-633.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los bandos de Sena*, en *Veinte y una parte parte verdadera de las comedias del Fénix de España, frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1635, ff. 114-138v.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero del Sacramento*, ed. M. Trambaioli, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, vol. I, pp. 535-688.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1968.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El lacayo fingido*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Taurus, 1970.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La mayor victoria de Alemania de don Gonzalo de Córdoba*, ed. Eleonora Ioppoli, en *La vega del Parnaso*, edición crítica y anotada del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirigida por Felipe Pedraza y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, vol. III, pp. 385-551.
- VEGA CARPIO, Lope de, *San Nicolás de Tolentino*, ed. R. Norton, Kassel, Reichenberger, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El santo negro Rosambuco*, ed. L. Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. L. Giuliani, Lérida, Milenio/Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, vol. I, pp. 397-501.
- ZUGASTI, Miquel, «Santidad y comicidad en *Santo y sastre* de Tirso de Molina», en *Pratiques bibliographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'or*, eds. F. Cazal, C. Chauchadis y Carine Herzig, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, pp. 329-348.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique. «¡Fuego suena en partes varias! Una convención dramática áurea, la escena de incendio». En *Criticón* (Toulouse), 140, 2020, pp. 265-321.

Resumen: En este trabajo se analiza el desarrollo, en el primer cuarto del siglo XVII, de una secuencia espectacular que tuvo un gran éxito en el teatro español, la escena de incendio. Originado en algunas comedias amorosas de la primera época de Lope de Vega, este motivo se extendió mayoritariamente a comedias hagiográficas en la segunda década del siglo, y a comedias históricas y de hechos recientes en los años veinte, sobre todo a través de la obra de Tirso de Molina. En este transcurso, la escena pasó de ser apoyada esencialmente en efectos sonoros, sin ninguna utilización de fuego real, a incluir también otros elementos de actuación y de aprovechamiento del espacio teatral, como el rescate de la dama por el galán, los criados que llevan y rompen cántaros, o el uso de los balcones para simular el lugar del incendio.

Palabras clave: Teatro español del siglo XVII, escena de incendio (representación), efectos sonoros, Vega Lope de, Tirso de Molina, Castro Guillén de

Obras estudiadas: Bandos de Sena / Los (Lope de Vega), Lacayo fingido / El (Lope de Vega), Santo negro Rosambuco / El (Lope de Vega), Caballero del Sacramento / El (Lope de Vega), San Nicolás de Tolentino (Lope de Vega), Mayor victoria de Alemania / La (Lope de Vega), Dido y Eneas (Guillén de Castro), Santo y sastre (Tirso de Molina), Palabras y plumas (Tirso de Molina), Lealtad contra la envidia / La (Tirso de Molina)

Résumé: Analyse du développement, dans la *Comedia* du premier quart du XVII^e siècle, d'une séquence spectaculaire qui connut un grand succès: la scène d'incendie. Présente dans quelques comédies de cape et d'épée du premier théâtre de Lope de Vega, on la retrouve principalement dans des pièces hagiographiques au cours de la deuxième décennie, puis, au cours de la troisième, dans des pièces historiques ou d'actualité, surtout dans le théâtre de Tirso de Molina. La scène d'incendie passe ainsi de l'usage, essentiellement, d'effets sonores, sans aucun recours au feu réel, à l'emploi d'autres éléments liés aux personnages et à l'occupation de l'espace théâtral: sauvetage de la dame par le galant, domestiques porteurs de cruches qu'ils rompent, ou utilisation des galeries supérieures pour localiser l'incendie...

Mots clefs : théâtre espagnol du XVII^e siècle, scènes d'incendie (représentation), effets sonores, Vega Lope de, Tirso de Molina, Castro Guillén de

Œuvres étudiées : Bandos de Sena / Los (Lope de Vega), Lacayo fingido / El (Lope de Vega), Santo negro Rosambuco / El (Lope de Vega), Caballero del Sacramento / El (Lope de Vega), San Nicolás de Tolentino (Lope de Vega), Mayor victoria de Alemania / La (Lope de Vega), Dido y Eneas (Guillén de Castro), Santo y sastre (Tirso de Molina), Palabras y plumas (Tirso de Molina), Lealtad contra la envidia / La (Tirso de Molina)

Abstract: In this work I analyze the development, in the first quarter of the 17th century, of a spectacular feature that had a great success in the Spanish theater: the fire scene. Probably originated in some urban comedies of the first period of Lope de Vega, authors extended this motif mostly to hagiographic comedies in the second decade of the century, and to historical comedies in the early twenties, especially through the work of Tirso de Molina. In this period, the scene went from being staged essentially with sound effects, without any usage of real fire, to also include other elements of performance and exploitation of the theater space, such as the rescue of the lady by the gallant, the servants who carry and break pitchers, or the use of balconies to simulate the fire place.

Keywords: Spanish theater of the Golden Age, fire scene (staging), sound effects, Vega Lope de, Tirso de Molina, Castro Guillén de

Works studied: Bandos de Sena / Los (Lope de Vega), Lacayo fingido / El (Lope de Vega), Santo negro Rosambuco / El (Lope de Vega), Caballero del Sacramento / El (Lope de Vega), San Nicolás de Tolentino (Lope de Vega), Mayor victoria de Alemania / La (Lope de Vega), Dido y Eneas (Guillén de Castro), Santo y sastre (Tirso de Molina), Palabras y plumas (Tirso de Molina), Lealtad contra la envidia / La (Tirso de Molina)

Autor: José Enrique López Martínez obtuvo su doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona, y es actualmente investigador «Tomás y Valiente» del Madrid Institute for Advanced Study (MIAS) y la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor y coordinador de varias ediciones críticas de teatro y prosa del Siglo de Oro, especialmente de la obra de Lope de Vega y Alonso J. de Salas Barbadillo; así como de varios trabajos dedicados al teatro y la literatura áurea, y más recientemente, a la relación entre literatura y pensamiento religioso, entre otros.
josee.lopez@uam.es

Reseñas

Juan MATAS CABALLERO (ed.), Luis de Góngora y Argote, *Sonetos*. Madrid, Cátedra, 2019. 1740 p.

(ISBN: 978-84-376-3990-1; *Letras Hispánicas*, 818)

El manuscrito Chacón —testimonio de referencia para la obra gongorina— recoge ciento sesenta y siete sonetos genuinos, y dos atribuidos, llegados a las manos del editor tras el óbito del poeta. Ya advertía el señor de Polvoranca que de las obras de Góngora se habían «perdido muchas y prohijádoose injustamente no pocas». También reconocía que él mismo había excluido el conjunto de poemas satíricos que contenían ataques personales. Cerca de doscientos manuscritos más han conservado, con sus correspondientes variantes, la obra del cordobés. Entre ellos, unos cuarenta deben identificarse como *integri* (denominación que se aplica —siguiendo la autorizada voz de Antonio Carreira— a «aquellos [códices] que reúnen una parte importante de la obra gongorina (o que la recogen casi en su totalidad y de forma exclusiva)». Algunos de estos manuscritos —entre los que se cuentan varios extraordinariamente valiosos— han sido descubiertos en las últimas décadas, por lo que las ediciones más difundidas de los sonetos de Góngora, como la de Biruté Ciplijauskaitė, no pudieron beneficiarse de dichas aportaciones textuales.

Atendiendo a tal circunstancia, se hacía necesaria una nueva edición crítica que incorporara de forma rigurosa y exhaustiva tanto las novedades ecdóticas como el amplio caudal que conforman las últimas contribuciones interpretativas de los gongoristas. A esa tarea imponente se ha entregado con denuedo a lo largo de más de dos lustros Juan Matas Caballero, catedrático de Literatura Española de la Universidad de León, uno de los más reconocidos especialistas en la literatura del Siglo de Oro. El resultado de la ingente labor es una monumental edición (mil setecientas cuarenta páginas) que ha visto la luz en 2019, en la prestigiosa colección «*Letras Hispánicas*» de la editorial Cátedra.

En el estudio introductorio, tras subrayar cómo uno de los motivos que justifican una edición de los sonetos completos radica en el hecho de que estas composiciones «contienen no pocas claves vitales y poéticas de su autor» (p. 11), el profesor Matas señala las dos características esenciales de ese corpus: la fragmentación y la ambigüedad, gracias a «la pluralidad temática y tonal, genérica y estilística» (p. 13). Igualmente destaca, entre otros rasgos, el diálogo que los sonetos mantienen con el resto de su obra poética, «que puede verse como una relación de ida y vuelta» (p. 13). Luego (pp. 14-62), frente a otras propuestas clasificatorias más tradicionales de carácter temático —que ocasionan no pocas discrepancias, como atestiguan los propios códices e impresos— plantea una división diacrónico-ideológica.

En esa división se puede distinguir cuatro etapas. En primer lugar, un ciclo de juventud (1582-1586), caracterizado por el predominio de la poesía amorosa y la estética manierista (versos bimembres o plurimembres, paralelismos, correlación, etc.) y donde predominan los presupuestos estéticos de la *imitatio* —con modelos latinos, italianos y españoles de fondo—, si bien se rehúye siempre la copia servil. De hecho, el resultado suele superar a su modelo. Le sigue un ciclo de

poesía circunstancial (1588-1608), en el que alternan las composiciones heroicas y dedicatorias (con frecuencia unidas a sus pretensiones cortesanas) y las satírico-burlescas, quizá como envés de las anteriores y como fruto del poco éxito material que cosechó con sus poemas dedicatorios. Estas últimas se suelen situar en la tradición del epigrama y fustigan —en ocasiones despiadadamente— la vida áulica, con frecuencia bajo el tópico del «menosprecio de corte». El tercer ciclo (1609-1616), de gran actividad creativa y que coincide con el periodo de sus obras mayores —las *Soledades* y el *Polifemo*—, es también de poesía sobre todo circunstancial, conjunto epidíctico en el que sobresalen los sonetos fúnebres dedicados a personajes de la realeza. Por último, en el ciclo de senectud (1617-1624), junto a sus composiciones frívolas de «poeta de salón» o «gacetillero de corte» —según lo denomina el maestro Robert Jammes—, siempre al albur de sus pretensiones cortesanas, ahora más perentorias por los apuros económicos que experimenta, destaca la aparición de una suerte de *cancionero moral* en miniatura. El estudio se completa con un ágil y preciso análisis de la lengua poética de los sonetos gongorinos (pp. 63-86). En él se describen —aportando los pertinentes ejemplos y referencias bibliográficas— los siguientes aspectos: cultismos léxicos y sintácticos (hipébaton y acusativo griego), sintagmas y expresiones características, perífrasis (tópicos y alusiones mitológicas, emblemáticas y otras) y metáforas.

En el siguiente apartado (pp. 91-97), se explican las características de esta edición. Sin dejar de reconocer, en la misma línea que otros eximios gongoristas como Antonio Carreira, la casi completa imposibilidad de establecer un *stemma* de los testimonios conservados (p. 93), se resalta el hecho de haber cotejado todos los manuscritos *integri* para establecer el texto más fidedigno de cada uno de los sonetos. Se advierte, igualmente, que solo se han recogido los que el editor considera auténticos, de manera que quedan fuera los atribuidos o de autoría dudosa. Este corpus genuino se eleva a 212 poemas, es decir, cuarenta y cinco más de los comúnmente admitidos desde el códice Chacón. Como el propio editor reconoce, esta decisión supone «un riesgo importante al dar por segura creación de Góngora sonetos que Chacón no quiso incluir en su cartapacio» (p. 97), pero, de cualquier forma, en ella estriba una de las aportaciones personales de su edición. El estudio introductorio se cierra con una nutrida bibliografía —más de un centenar de páginas— en la que, además de las ediciones antiguas y modernas y una relación selecta de los estudios gongorinos, se incluye (pp. 101-151) una breve descripción de los 147 manuscritos cotejados.

Los 212 sonetos aparecen ordenados cronológicamente, desde 1582 hasta 1624. Los de fecha incierta se agrupan al final en una sección propia (pp. 1624-1652). Cada poema va precedido de su correspondiente comentario y bibliografía específica. Tras el texto se añade el aparato crítico (encabezado por los testimonios manuscritos e impresos que lo recogen) y las correspondientes notas. La ordenación cronológica sin duda aprovecha eficazmente la circunstancia excepcional brindada por el manuscrito Chacón —aunque en algún caso las fechas hayan de ser corregidas— y evita la siempre discutible clasificación temática tradicional. Además, permite apreciar mejor la evolución estética y personal del poeta. Así, en el primer aspecto, pone de manifiesto, por ejemplo, el dominio de la técnica poética del joven Góngora —con apenas veintitún años compone el soneto «Mientras por competir con tu cabello» (p. 340) y con veintitrés «La dulce boca que a gustar convida...» (p. 409)— y la progresiva aparición de estructuras y fórmulas sintácticas que acabarán conformando su idiolecto. En el plano personal, dibuja el itinerario del aspirante a cortesano, que se refleja por primera vez en un poema de 1593 (nº 45) y que conduce a los sinsabores de sus últimos años en los que se desmoronan sus menguadas esperanzas con la desaparición de sus protectores (nº 191) hasta hacer su vida en la capital del reino insostenible (nº 198).

Respecto al corpus poético, según acabamos de señalar, esta edición acepta como auténticos cuarenta y cinco sonetos clasificados tradicionalmente entre los «atribuidos» o de «autoría dudosa». A la hora de admitirlos, el profesor Matas ha considerado diversas circunstancias: el

carácter satírico personal de muchos de ellos —como los dirigidos contra Lope, Quevedo o Jáuregui (n^{os} 56, 57, 107, 109 136, etc.)— que justifica su exclusión del código Chacón; los testimonios que los avalan, otorgando particular autoridad a algunos manuscritos *integri* y a la edición de Salcedo Coronel; o los trabajos y consideraciones de otros insignes gongoristas. De esta forma, en ciertos casos, el amplio testimonio de la tradición manuscrita —por ejemplo, los sonetos n^{os} 34, 37, 156, presentes en nada menos que cuarenta, cuarenta y tres, y cuarenta y cinco códices, respectivamente— y el consenso mayoritario de los estudiosos (el siempre deseable *consensus bonorum*) garantizan casi con toda seguridad su autoría. En otros casos, como el n^o 188, aunque el parecer de la crítica dista de ser unánime, la amplitud y calidad de los testimonios —cuarenta manuscritos y la edición de Salcedo Coronel— la justifican ampliamente. Sin embargo, no faltan ejemplos en que la atribución a Góngora cuenta con testimonios más escasos, y entonces se ha tenido en cuenta, además de la autoridad de los códices, el parecer de insignes gongoristas: así, el n^o 14, presente en siete manuscritos, pero incluido en su obra por Foulché-Delbosch, Millé, Carreira o Ciplijauskaité; el 63, únicamente con cuatro testimonios, aunque admitido por buena parte del gongorismo; o el 46, reproducido solo en tres manuscritos y en un impreso, pero considerado «sin duda auténtico» por Robert Jammes, decano de los estudios gongorinos (p. 560).

Por último, en otros casos, el editor debe tomar una postura más personal, discrepante con la de otros ilustres estudiosos. Véanse, por ejemplo, el 58 —en realidad, un fragmento de soneto—, solo atestiguado en cinco manuscritos, si bien, como se argumenta (p. 629), se trata de cinco de los mejores; el 99, cuestionado por Jammes y por Ciplijauskaité (p. 894) y únicamente incluido en dos códices (ninguno *integer*) con obras de Góngora y en otro con obras de Villamediana (al que también se lo atribuyen); el 150, solo recogido en siete «buenos manuscritos *integri*» (p. 1230) y puesto en duda por Jammes; o el 210, a pesar de «las serias dudas sobre la autoría de Góngora», pues «no responde ni al estilo ni al idiolecto poético» (p. 1638) del cordobés; no obstante, se lo atribuyen casi una veintena de testimonios, entre ellos algunos de los mejores *integri*; o sobre todo el 212, cuya autoría «no está garantizada» (p. 1647), ni por el contenido ni por estilo, y, además, en otros testimonios aparece atribuida a otros poetas, como Lope. Sin embargo, también en este último caso se otorga valor fundamental al hecho de que entre los ocho testimonios que lo conservan, haya cinco buenos manuscritos *integri*.

Por lo demás, el detalle de que el editor consigne los testimonios en que aparece cada poema permite observar, asimismo, ciertas curiosidades de los sonetos de autoría segura, es decir, de los incluidos en el manuscrito Chacón. Así, resulta llamativo el escaso número de códices (solo catorce) que copian el 171 —«De don Francisco de Padilla, castellano de Milán»—, que está excluido, además, de gran parte de los *integri*. Más sorprendente aún puede resultar esta circunstancia en el caso de composiciones hoy tan conocidas como el 30 —«A Córdoba»—, que aparece solo en diecisiete manuscritos; o el 175 —«A una dama que quitándose una sortija, se picó con un alfiler»—, presente solo en quince (según se vio, algunos de los sonetos atribuidos o de autoría dudosa pasaban de los cuarenta testimonios).

En cuanto al aparato hermenéutico que acompaña a los textos, hay que recalcar su pertinencia y exhaustividad. Así, en el comentario previo a cada poema se abordan cuestiones como las circunstancias de composición, los posibles modelos literarios, las interpretaciones antiguas y modernas, su esquema retórico, sus ecos en la literatura posterior —incluidas traducciones importantes— o sus particularidades métricas. Buenos ejemplos de la exhaustividad de estos comentarios son los dedicados a los sonetos n^o 2 «De pura honestidad templo sagrado...» (pp. 253-260); 13 «Mientras por competir con tu cabello...» (pp. 331-339); 30 «A Córdoba» (pp. 445-455); o el 45 «A don Cristóbal de Mora» (pp. 548-555). Es de destacar, asimismo, que, además de las contribuciones de la crítica especializada, se aporta, cuando resulta oportuno, el punto de vista de relevantes escritores (Azorín, Machado, Borges, Guillén...). Todas estas

contribuciones se consignan en una bibliografía específica. Por último, se añade un apartado con los epígrafes que acompañan a los sonetos en algunos de los códices.

Esa misma exhaustividad se encuentra en la anotación que sigue a los poemas y que atiende a la explicación detallada del sentido de cada verso. Ciertamente, estas aclaraciones resultan indispensables en una poesía como la de Góngora que presenta múltiples dificultades (y con frecuencia, como en su momento señaló Robert Jammes, de naturaleza *conceptista*). Entre los ejemplos que lo acreditan pueden señalarse el 149, «Alegoría de la primera de sus *Soledades*», tildado por Mercedes Blanco de «poema enigmático todavía hoy mal entendido» (p. 1224). O el 191, del que Angulo y Pulgar anota, inseguro de su lectura: «Dele otra quien supiere» (p. 1501); o el 207, cuyo sentido rindió a muchos gongoristas durante largo tiempo (p. 1624). En cualquier caso, la anotación no se limita a la mera exégesis del sentido de los versos, sino que también esclarece con notable erudición las reminiscencias particulares —que son muchas, tanto clásicas como modernas— que en ellos resuenan; o resalta cuestiones formales como la reiteración de determinadas fórmulas sintácticas prototípicas de su poesía más culta. El esfuerzo exegético resulta admirable y viene a desvelar, como destacaba el profesor Matas en su estudio introductorio, que, en primer lugar, los sonetos contienen muchas claves personales y estéticas del autor; que, además, mantienen una clara relación con el resto de su obra poética —y no solo el plano formal, pues incluso podemos encontrar aquí («De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado», p. 580) el origen de una de sus obras mayores—; y, por último, que constituyen igualmente un campo de experimentación que tendrá su continuidad en otros proyectos de mayor envergadura. Esta experimentación formal, por lo demás, se extiende a algunos ejercicios menores —sonetos dialogados (nº 42), en versos cuatrilingües (nº 60), en lengua de negros (nº 167), con estrambote (nº 173)...— en los que no volverá a insistir.

El volumen se cierra con tres útiles apéndices: el I (pp. 1655-1657) contiene una tabla con la clasificación genérica (amorosos, satíricos...) que muestran los testimonios impresos y manuscritos *integri* que recogen los poemas de Góngora; el II (pp. 1659-1709) detalla la foliación o página que ocupa cada uno en los distintos códices; y, finalmente, el III (pp. 1711-1725) ofrece la información sobre los manuscritos *integri* y los impresos que reúnen todos o gran parte de los sonetos gongorinos, y su correspondencia con la numeración atribuida en esta edición, respetando el orden y la clasificación genérica que presentan en cada testimonio.

En definitiva, nos hallamos ante una monumental edición, modelo de rigor y exhaustividad, que constituye, sin hipérbole alguna, un hito filológico.

Luis Miguel SUÁREZ MARTÍNEZ
Universidad de León-IES Ornia
lmsuarez@educa.jcyl.es

Julia D'ONOFRIO, *Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo. El testimonio de las Novelas ejemplares*. Buenos Aires, EUBA, 2019, 467 p.
(ISBN: 9789502329307.)

La Editorial de la Universidad de Buenos Aires publicó en septiembre de 2019, bajo el título *Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo. El testimonio de las «Novelas ejemplares»*, la tesis (defendida en 2013) de Julia D'Onofrio, distinguida cervantista, Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e investigadora adjunta del Consejo Nacional Investigaciones Científicas y Técnicas argentino¹.

¹ Más datos en <http://iflh.institutos.filo.uba.ar/integrante/donofrio-julia>

Este trabajo ocupa un sitio original entre los estudios cervantinos y emblemáticos por ser uno de los más importantes, tras la tesis de Marisa C. Álvarez², en analizar —a la vez de manera detenida y ancha a la escala de gran parte de una obra literaria— las complejas relaciones entre «el famoso todo» y la cultura simbólica que imperaba en las letras españolas a finales del siglo XVI y a principios del siglo XVII.

Desde hace varios decenios numerosos estudios de los mejores críticos manifiestan estas relaciones con trascendencia a propósito de los escritores coetáneos (en sentido amplio) de Cervantes: Lope de Vega, Calderón, Góngora, Tirso de Molina, Quevedo... o sea cuantos autores del Siglo de Oro tuvieron cierto apego a lo que se suele llamar emblemática, dominio que, al fin y al cabo, formaba parte de manera entrañable de la cultura de la época³.

De la misma manera varios estudiosos tuvieron a bien comentar cómo elementos simbólicos o emblemáticos entraban en la escritura cervantina: Ignacio Arellano⁴, Marisa Álvarez, Antonio Bernat Vistarini, John Cull, Aurora Egido, y muchos más a quienes la autora cita de manera pertinente y casi exhaustiva ya que solo falta una que otra referencia⁵.

Por supuesto, la cultura simbólica no se resume a lo emblemático considerado bajo el único punto de vista reductor de los libros de emblemas. La cultura simbólica, que se podría calificar de *emblematismo*, encierra en sí todas las manifestaciones emblemáticas que Julia D'Onofrio resume en la portada de la obra.

Tras definir el objeto de su estudio, la autora señala su objetivo, a un tiempo sencillo y ambicioso: proponer una lectura original de las *Novelas ejemplares* a través del prisma de las prácticas emblemáticas. La investigadora lanza un desafío, un doble desafío en realidad ya que el logro de tal empresa supone anchos y hondos conocimientos en dos áreas de investigación diferentes: el casi infinito mundo cervantino, por una parte, y el ingente mundo emblemático que está en crecimiento exponencial desde hace varios decenios, por otra parte.

El volumen, de aspecto muy agradable, consta de 467 páginas:

- Agradecimientos (pp. 5-6)
- Índice (sin numerar)
- Introducción (pp. 11-26)
- Parte I: «Cultura simbólica en el Siglo de Oro» (pp. 29-121)
- Parte II: «Cervantes y la cultura simbólica de su tiempo» (pp. 125-182)
- Parte III: «Estudios sobre las *Novelas ejemplares*» (pp. 185-422)
- Coda. «La inasible verdad de la lectura» (pp. 423-434)
- «A modo de cierre» (pp. 435-436)
- Bibliografía (pp. 437-467)

Las dos primeras partes funcionan como elementos esenciales de una argumentación casi silogística estableciendo los prerequisites indispensables para el desarrollo de lo que constituye el meollo de la tesis: el erudito y agudo análisis de los motivos emblemáticos encontrados en las *Novelas ejemplares*.

Para Julia D'Onofrio cabía analizar estas «simbolizaciones emblemáticas» (p. 233) en función de la clara conciencia que tenía Cervantes «de la complejidad de la relación entre creador y público, escritor y lector, emisor y receptor» (p. 182), en función de la mirada crítica que echaba

² Álvarez, 1989.

³ Véanse los imprescindibles estudios de Cassirer, 1972; Cassirer 1983.

⁴ Respecto a la cultura visual y emblemática en las *Novelas ejemplares*, véase Arellano, 2013.

⁵ Acerca de los emblemas que estructuran ciertas novelas ejemplares, véase Nerlich, 1989.

sobre la ideología dominante de la Contrarreforma⁶, así como en función de su ambigüedad y de «su gusto por la sugerencia» (p. 182). Este extenso programa tiene el indiscutible mérito de mantener al lector suspenso, descontando el hecho de que la investigadora rioplatense da muestras, a lo largo de todo el volumen, de una auténtica erudición literaria siempre manejada en el debido momento y con gran sutileza.

«PARTE I»: «CULTURA SIMBÓLICA EN EL SIGLO DE ORO»
(PP. 29-121)

Esta parte encierra tres capítulos esenciales en la apertura de la argumentación científica. El primer capítulo, «Elementos para estudiar la cultura simbólica [...]» (pp. 29-58), nos da a comprender la relevancia del objeto estudiado y el valor de las imágenes en aquella época. El segundo capítulo, «La Emblemática» (pp. 59-98), expone el origen, el funcionamiento y la importancia del fenómeno emblemático, desde el *Emblematum Liber* de Andrea Alciato (1531) hasta las aplicaciones artísticas, didácticas o morales del emblema tal como fue utilizado por los jesuitas y los diferentes poderes político, civil y religioso en los siglos XVI y XVII. El tercer capítulo, «Emblemática y literatura» (pp. 99-121), indica los lazos existentes entre emblemática y literatura.

La autora hace tres propuestas metodológicas, en realidad tres respuestas que legitiman el estudio de la emblemática en la literatura. La primera respuesta examina «el rastreo de fuentes» (p. 106) advirtiendo que los investigadores tienen que «estar atentos a los posibles diálogos y cruces que se pueden establecer entre los diferentes géneros y tradiciones» (p. 110) para no hacer de los emblemas la fuente primordial de las prácticas simbólicas encontradas en la novela, la poesía o el teatro. La segunda respuesta examina la problemática de «las estructuras emblemáticas» en la literatura (pp. 111-119) apoyándose en las enseñanzas e investigaciones del conocido estudioso canadiense Peter M. Daly. La tercera respuesta se complace en considerar la emblemática como una «enciclopedia de lugares simbólicos» (p. 119), una especie de *cornucopia*, de *florilegium magnum* o *poliantea* a las cuales la autora hace una rápida alusión que merecería ser desarrollada en un futuro estudio.

A partir de mediados del siglo XVI, los numerosos tratados italianos sobre las *imprese* tendieron a transformarse en verdaderas enciclopedias al uso de los hombres de letras o de los eruditos que inventaban empresas cortesananas para los grandes («invenciones» es otra palabra para nombrar las empresas o divisas⁷). Recordemos sin embargo que la palabra *empresa* en castellano, de la misma manera que *imprese* en italiano⁸, procede del francés *emprise* del medioevo y no deriva en absoluto de *emprender*. En francés antiguo, la palabra *emprise* designaba una señal de reconocimiento (una prenda de vestido, una bufanda, etc.) que llevaba el caballero, señal por la cual una dama marcaba su influencia, su poderío sobre él⁹. Pasó a significar también el contrato moral entre el caballero y su señor¹⁰ o sea la relación de vasallaje de uno a otro.

⁶ Mirada perfectamente analizada por Nerlich, 2005. En este magistral estudio (no referenciado en la bibliografía) menudean las referencias emblemáticas. Véase también Armstrong-Roche, 2009, así como el estudio más reciente (posterior a la tesis) de Uceda Piqueras, 2017.

⁷ Véase el estudio de Vigier, 2007.

⁸ Véase Lippincott, 1990.

⁹ <http://www.infobretagne.com/bretagne-tournois-chevaliers.htm>: «Les emprises ou entreprises d'armes étaient des engagements que prenaient des gentilshommes de porter sur eux certaines marques, en général attachées par la main de leurs dames, jusqu'à ce qu'ils eussent accompli les vœux qu'ils avaient formés et qu'ils ensuite été délivrés de leurs emprises par d'autres chevaliers ou écuyers qui acceptaient le combat».

¹⁰ Véase Rolet, 2007.

Todo aquello viene perfectamente estructurado y documentado, acudiendo la autora a las mejores autoridades por lo que se refiere tanto a las fuentes emblemáticas, con numerosas y perfectas representaciones icónicas, como a los abundantes estudios críticos, todos citados con discernimiento y pertinencia. Por los extensos y profundos conocimientos que revela, por el agudo ingenio argumentativo demostrado, esta primera parte orienta el estudio en buen camino hacia el objetivo declarado en la «Introducción».

En este preliminar, la investigadora no se contenta con constatar hechos ya conocidos por la crítica sino que, mediante perspectivas heurísticas originales, añade una plusvalía al discurso consabido entre los especialistas. No cabe ninguna duda, Julia D'Onofrio forma parte de los más señalados estudiosos de emblemática.

«PARTE II»: «CERVANTES Y LA CULTURA SIMBÓLICA DE SU TIEMPO»
(PP. 125-182)

Más corta, esta parte no deja de ser un elemento relevante en la construcción general del estudio. En el primer capítulo, la investigadora evoca las manifestaciones simbólicas más evidentes en las obras de Cervantes, estudiadas anteriormente por los críticos, e intenta delimitar el ancho campo de investigación que se le ofrece. Luego analiza las miradas de la crítica con acertados argumentos de aguda perspicacia y puntiaguda sensibilidad, demostrando así ser una lectora a la vez atenta y crítica de los mejores estudiosos áureos. El primer capítulo termina por una «Declaración de intenciones», de índole metodológica, en la cual Julia D'Onofrio expone, de manera explícita y siempre con gran claridad y concisión, los diferentes propósitos que orientan su investigación:

- 1) «observar cómo se comporta la obra de Cervantes en diálogo con la cultura simbólica de su época» (p. 162);
- 2) «descubrir la cercanía y la distancia [de Cervantes] con un aspecto esencial de su ámbito cultural» (p. 163);
- 3) inspirarse en Cervantes para «evitar las respuestas unívocas al modo de las alegorías y mantener abiertas las múltiples posibilidades que permite la alusión simbólica» (p. 163);
- 4) «escuchar lo que las novelas mismas nos dicen y, a partir de allí, reflexionar sobre sus implicancias» (p. 163).

Para construir su argumento la investigadora hace hincapié en el famoso soneto con estrambote «¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza!», escrito a finales de 1598 con motivo de la muerte de Felipe II. Como es sabido, el soneto satírico pone en escena a un soldado y a un valentón discurrendo frente a una arquitectura efímera: el gigantesco y costoso túmulo erigido en la catedral de Sevilla para las honras fúnebres de Felipe II. Tal catafalco es el ejemplo por antonomasia de las prácticas simbólico-emblemáticas de aquellos entonces tanto por lo que se refiere a la forma como al fondo, siendo la muerte un tema obligado de la emblemática literaria y sobre todo pictórica tan rica en *vanitates* de índole profundamente simbólica.

A partir de los mejores estudios del soneto a los que añade su propio análisis, esclarecedor y convincente, la investigadora advierte que esta obra maestra cervantina es una burla de las construcciones simbólicas que manipulan al receptor (p. 177). Es verdad que Cervantes no cae en la trampa de la propaganda; frente al simulacro de mármol que es el enorme catafalco hace adoptar a ambos personajes una actitud de simulacro, por lo cual se convierte la escena en una como parodia de *commedia dell'arte* con dos *matamoros* cuya agresividad es anulada por la espantosa grandeza del monumento.

Finalmente, la autora considera el manejo cervantino de la ambigüedad como «índice de su disidencia frente a las prácticas de manipulación» (p. 181). Para ella, este soneto se distancia de «las construcciones artísticas de base simbólica [...] de la ideología dominante» (p. 182). En

resumidas cuentas este soneto resulta ser la piedra de toque de la argumentación de la tesis por todas las características específicas de la escritura cervantina que encierra.

«PARTE III»: «ESTUDIOS SOBRE LAS NOVELAS EJEMPLARES»
(PP. 185-422)

En siete capítulos Julia D'Onofrio emprende un análisis minucioso de las manifestaciones de la cultura simbólica en el arte narrativo de Cervantes. Esta reseña considerará tan solo los elementos más importantes de la argumentación que no siempre versa acerca de lo simbólico.

El capítulo 1, «Un elogio de lo inacabado» (pp. 185-205), examina cómo el prólogo de las *Novelas ejemplares* se diferencia de los prólogos habituales. La investigadora pone el dedo en una ausencia: contrariamente al uso, Cervantes no incluye en el prólogo su propio retrato pictórico sino el conocido retrato descriptivo a modo de parodia: «Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, [...]» (p. 197).

Se trata a la vez de «una ambigua parodia sobre otra práctica propia de sus contemporáneos» (p. 185) y de una auténtica parodia de la antigua écfrasis griega mediante la cual los poetas helénicos describían una obra de arte para hacerla visible a quienes no la veían. Es precisamente el caso del lector de las *Novelas ejemplares* privado del retrato icónico del autor. Esta ausencia es la principal razón por la cual este retrato descriptivo es emblemático, aunque ninguna imagen aparece¹¹. Recordemos que la écfrasis formaba parte del acta de nacimiento del emblema en el *Emblematum Liber*, obra inspirada en la *Antología griega*, colección de epigramas de la antigüedad y prevista primitivamente sin grabados, según varias fuentes fidedignas (p. 61).

En el capítulo 2, «Motivos y prácticas simbólicas en las *Novelas Ejemplares*» (pp. 207-253), Julia D'Onofrio no pretende reseñar cada ocurrencia simbólica sino comentar los motivos emblemáticos más recurrentes para descubrir su funcionamiento dentro de la narrativa cervantina. Rueda de la Fortuna, Nave, Laberinto, Roca en medio del mar, Fuego, Flechas, Espadas (todas las armas), Alas, Vid y Olmo, Yedra, Animales de todo tipo, Crisol... son los principales elementos —identificados con sendos emblemas bien escogidos y bien presentados— que surgen en las *Novelas ejemplares* como metáforas de valor simbólico consagradas por la emblemática. En la mayoría de los casos se trata de lugares comunes cuyo origen no se puede rastrear con precisión.

En ciertos pasajes de las *Novelas ejemplares* la investigadora señala indicios de la presencia de fiestas públicas. Así, analiza el romance a la reina Margarita cantado por Preciosa, la protagonista de *La gitanilla*, como un testimonio de las fiestas celebradas en Valladolid con motivo del nacimiento del futuro Felipe IV, reconociendo en este romance como «el más evidente remedo de la fiesta pública que podemos encontrar en las *Ejemplares*» (p. 249). Otro testimonio de cultura festiva simbólica aparece al final de *El amante liberal* cuando Ricardo manda adornar la nave a punto de atracar a buen puerto. Sin embargo, según ella, «*La española inglesa* es la novela en la que más se explota el recurso de las entradas triunfales y los desfiles»¹². La presentación de Isabela a la reina, la llegada triunfal de Ricaredo a Londres y varios otros momentos son alardes «de artificio espectacular donde [...] las señales ambiguas toman protagonismo» (p. 252).

El capítulo 3 (pp. 255-275) aborda el tema simbólico en *El licenciado Vidriera* a propósito de la «dama de todo rumbo y manejo» cuya pretensión de conquistar a Tomás choca con «la roca de la voluntad» del joven licenciado (pp. 260-261). Tras consumir un membrillo hechizado regalado por la dama, Tomás cree ser de vidrio y teme quebrarse. Luego se analizan cuantos aspectos simbólicos existen en la materia vidrio así como en los temores de Tomás Rueda (pp. 263-275),

¹¹ Véase Infantes, 1996.

¹² Es también la novela que más puntos de contacto tiene con el *Persiles*; véase Lapesa, 1971. La novela póstuma es sin duda la obra cervantina que ostenta el más rico fondo emblemático; ver Cull, 1992; Nerlich, 2005.

cuyo apellido refiere al simbolismo de la Fortuna. Gran parte del análisis estriba en los trabajos de Fernando Rodríguez de la Flor, el metafísico de la emblemática¹³.

El capítulo 4 (pp. 277-307) se concentra sobre *El celoso extremeño* y la figura de Carrizales bajo su aspecto de «Creador autoritario», deteniéndose de manera alargada sobre los diferentes ítems simbólicos. Escudriña particularmente el motivo de la casa de Carrizales (pp. 277-280), presentado «como un acabado símbolo, [que] condensa e irradia las problemáticas y los conflictos esenciales de la trama novelesca» (p. 278). El análisis se desarrolla con pertinentes argumentos que justifican las relaciones encontradas entre Saturno y Carrizales, personaje en el cual aparecen, por cierto, varios rasgos saturninos¹⁴.

Luego se examinan varios motivos emblemáticos recurrentes. Así la metáfora de la cera, muy presente en *El celoso extremeño*, permite remitir a un emblema de Sebastián de Covarrubias (p. 289) y facilita la transición hacia el mito llamado de Ícaro (en realidad mito de Dédalo, personaje central de todo el episodio del Laberinto de Creta). A imitación del *Emblematum Liber*, la figura de Ícaro fue tratada por la mayoría de los emblemistas mediante una representación de la caída al mar del hijo de Dédalo por haber desobedecido a su padre¹⁵.

Julia D'Onofrio aprovecha esta figura, cuya ejemplaridad moral es evidente, para evocar la diferencia entre la ejemplaridad emblemática y la ejemplaridad tal como la concibe Cervantes en sus *Novelas ejemplares*. Contrariamente a la ejemplaridad emblemática que «cristaliza el símbolo múltiple en un concepto unívoco» (p. 294) e impone una única interpretación (un sentido único), la ejemplaridad cervantina propone una «libertad de lectura e interpretación» (p. 294).

Sin embargo, a pesar de la libertad dejada al lector al fin de *El celoso extremeño* para completar el mensaje de la novela, Julia D'Onofrio cree que Carrizales, en su agnórisis terminal, «se acerca a los modos ejemplarizantes de la emblemática» (p. 295)¹⁶. Para justificar su análisis arranca de una metáfora en el *mea culpa* de Carrizales: «Yo fui el que, como el gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese» (p. 296), relacionando esta imagen con varios emblemas hispánicos (*Emblemas morales* de Juan de Horozco, *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias) que ostentan diferentes historietas inspiradas en realidad en antiguas fábulas¹⁷ de entrañable ejemplaridad moral.

Sigue una larga demostración magistral y ejemplar —si se puede decir— que, por torcidos vericuetos emblemáticos, nos enseña cómo la ejemplaridad simbólica de aquel bicho puede aplicarse a Carrizales (p. 297). A partir de esta lectura emblemática de la novela, se sacan conclusiones sobre la ejemplaridad de los protagonistas, principalmente de Leonora, para deducir, al fin y al cabo, que la clave de la novela se encuentra en las coplas cantadas por la dueña (p. 306) que celebran el libre albedrío y la voluntad.

Otro apartado (pp. 308-318), dedicado a la novela *El amante liberal*, analiza al personaje de Ricardo como contraejemplo de Carrizales, aunque ambos personajes tienen características comunes por lo que se refiere a su índole autoritaria y a su temperamento melancólico. Tras pasar en revista los elementos más sobresalientes de la novela, Julia D'Onofrio alude a la imagen del crisol cuya relación con algunos emblemas ya fue comentada en el segundo capítulo de la Parte III (pp. 236-238). A pesar de la escasez de material emblemático en *El amante liberal*, el análisis profundo de los recursos narrativos propios de esta novela no deja de ser interesante merced a las nuevas perspectivas que establece.

¹³ Véase Rodríguez de la Flor, 1999 y 2012.

¹⁴ Sobre la melancolía en Cervantes, véase García Gibert, 1997.

¹⁵ Véase Bouzy, 1998.

¹⁶ Respecto a la manera cervantina de concluir los relatos, véase Riley, 1992.

¹⁷ Así el motivo de la araña y del gusano de seda de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco procede del *codex Romulus* principalmente derivado de Fedro. Véase Bouzy, 1999.

El capítulo 5 estudia la tensión enigmática creada en *La ilustre fregona* por elementos como la identidad de Costanza o el pergamino cortado que se asemeja al «*symbolon* griego, un objeto cortado en dos que servía como contraseña para confirmar la identidad del poseedor» (p. 322). Añadamos que uno pudiera referirse aquí a una empresa particular, por dos razones:

- 1) la palabra *symbolum* se utilizaba en los textos neolatinos para designar *empresa* y *divisa*;
- 2) el motivo del *symbolon*, frecuente en los emblemas, aparece precisamente en las *Devises Héroiques* del francés Claude Paradin¹⁸, uno de los primeros tratadistas de empresas. Con el mote «*FORTVNA FIDEM MVTATA NOVAUIT*» (Cambio de Fortuna refuerza la Fe), la imagen y el comentario indican cómo funciona el símbolo:



Claude Paradin, *Devises Héroiques*, 1551

Julia D'Onofrio advierte que *La ilustre fregona* es una narración en la cual «son básicamente tres las historias que conforman el texto» (p. 324): los embustes de los caballeros-pícaros, la vida de Costanza en el mesón, la historia de la señora Peregrina y el caballero violador. Estas tres historias incrustadas una en otra funcionarían como las tres partes del emblema (*inscriptio*, *pictura* y *subscriptio*) o sea «tres partes interconectadas que se van describiendo e interpretando mutuamente» (p. 325).

En el segundo apartado (pp. 329-351), se insiste primero sobre «la carnadura humana» de los personajes secundarios y en el refrán vengativo lanzado por la Argüello, llena de despecho, a la cara de Lope/Carriazo: «No es la miel para la boca del asno». A partir de este dicho, avanzando entre emblemas de Alciato y de Sebastián de Covarrubias, entre definiciones del mismo en el *Tesoro de la lengua española* y adagios de Erasmo, Julia D'Onofrio llega finalmente al partido de naipes en el cual Diego Carriazo, en el famoso episodio del «quinto cuarto», apuesta y pierde su asno para luego recuperarlo¹⁹. El ingenioso embuste demostrado por el protagonista «termina condenándolo a la burla general» (p. 338) que trasluce mediante la frase «¡Asturiano, daca la cola! ¡Daca la cola, Asturiano!». Como reza el dicho de origen estoico: «en el pecado lleva la penitencia»²⁰. La ejemplaridad es tal que, según la investigadora, redonda en beneficio de la criada del mesón (p. 339).

¹⁸ Paradin, 1551. En la edición latina, Paradini et Symeoni, 1562. Sobre las influencias de este tratado en la cultura hispánica, véase Gallego Barnés, 2017.

¹⁹ Sobre este episodio, véase el estudio de Brown, 2016.

²⁰ Seneca, *Ad Lucilium Epistolae morales*, XCVII, 14: «*Prima illa et maxima peccantium est poena*».

Calificada de «más áspera que un erizo» por las mozas gallegas del mesón, Costanza se vuelve a su vez sujeto a *emblemización*. Mediante una definición encontrada en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias y un emblema de Francisco Borja sacado de sus *Empresas morales* (Praga, 1581), la doctora rioplatense declina el simbolismo de la figura del erizo que le permite «vislumbrar otra posible interpretación del personaje de Costanza» (p. 344). Por otra parte, considerando que la madre de Costanza había ordenado «que la niña se llamase Costanza y que en una aldea habría de ser educada como labradora» (p. 345), Julia D'Onofrio intenta rastrear «significados simbólicos de la imagen de la labranza y el labrador en la época» (p. 345). Su demostración hace hincapié en dos emblemas de Juan de Horozco y de su hermano Sebastián de Covarrubias (pp. 346-347) para concluir «que la actividad del labrador aparecía como ejemplo paradigmático del hombre bueno que se esfuerza en este mundo con el fin de alcanzar la vida eterna en el próximo» (p. 348). Siguen interesantes conclusiones sobre Costanza que esclarecen su identidad. Sin embargo, aunque la investigadora es plenamente consciente del valor alegórico del nombre de la protagonista, su argumentación no cumple totalmente con su objetivo por no rastrear el tema de las alegorías a partir de la *Iconología* de Cesare Ripa²¹, obra citada en dos otras ocasiones.

Queda clara también la relación entre este nombre y la conocida virtud estoica tal como la proclama Lucio Anneo Séneca en su famoso tratado *De Constantia Sapientis* (*De la Constancia del Sabio*) dedicado a Serenus. Sobre este punto, nos contentaremos con repetir lo que decíamos acerca de la Constanza del *Persiles*: «À travers son nom, Constanza possède une fonction essentielle dans la quête de la sagesse et de la félicité»²². Por otra parte, uno puede sentir la ausencia casi total, en los diferentes análisis, de referencias al estoicismo o al neoestoicismo, con excepción de una rápida alusión a la ataraxia (p. 342). Queda claro que este movimiento filosófico-cultural desempeñó un papel importante tanto en la emblemática como en las letras, en las ideas de la misma época y en el pensamiento cervantino²³.

El capítulo 6 (pp. 353-378) aborda la «problemática del efectismo», o sea del funcionamiento de la ejemplaridad en la narrativa de Cervantes a través del argumento de *La española inglesa*. Siguiendo una pertinente argumentación progresiva, el análisis se escalona en seis apartados. El último apartado trata de la eficacia de la eutrapelia considerada, según la definición aristotélica, «como una virtud que detenta quien se mueve con elegancia entre lo risueño y lo serio: el justo medio del esparcimiento inteligente» (p. 377). Añadiremos que la eutrapelia es una constante de la narrativa cervantina²⁴, ya que interviene también de manera recurrente en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, novela de entretenimiento salpicada de pensamientos y reflexiones de orden ético²⁵ cuyo argumento se inspira en el modelo de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro de Emesa (obra citada p. 376)²⁶.

El capítulo 7 (pp. 379-422) trata de varias temáticas como la admiración, el artificio y la manipulación. Algo olvidada en el capítulo anterior, la emblemática vuelve a aparecer a través de dos emblemas de Juan de Horozco (*Emblemas Morales*, II, 30) y de Sebastián de Covarrubias (*Emblemas Morales*, I, 94) que representan cada uno una sirena como símbolo del vicio carnal y del engaño (p. 395). En el extremo opuesto, a fuer de ideal femenino cuyos «rasgos esenciales son la castidad o pureza, la firmeza y el silencio» (p. 395), Julia D'Onofrio propone un emblema de Covarrubias (*Emblemas Morales*, III, 49) en el cual la *imago* ostenta la figura de Judith, con la

²¹ Ripa, 1603 [primera edición ilustrada].

²² Bouzy, 2003, p. 106.

²³ Véase Kenneth Krabbenhoft, 2001.

²⁴ Véase Zanin, 2017.

²⁵ Véase Sánchez, 1954; Bouzy, 2003, p. 104.

²⁶ Sobre Heliodoro, su obra y el contexto histórico aludido, véase el interesante estudio de Salgado, 2015.

cabeza de Holofernes en la mano. El comentario califica a la heroína bíblica de modelo de perfección (p. 395).

En la segunda parte del Capítulo 7, las escenas de manipulación comentadas no remiten a ninguna referencia emblemática ni simbólica, lo que, por supuesto, no resta nada a la calidad de los comentarios analíticos. Por sus específicas peculiaridades, el *Coloquio de los perros*, calificado de «última novela de la colección» (p. 423), no deja de interrogar a la autora que ve en ella «un último alarde de manipulación psicológica [...], un cúmulo de mecanismos efectistas» (p. 422) sin finalidad clara ni verdad preestablecida.

No olvidemos sin embargo que el llamado *Coloquio de los perros* —en realidad «Novela y coloquio que tuvo lugar entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección [...]»— no forma parte de la colección de la misma manera que las demás novelas. En efecto, como lo recuerda la investigadora, entra en el argumento de *El casamiento engañoso* como relato escrito por el alférez Campuzano y leído por el licenciado Peralta. Se trata pues de un relato emblema entendido en el sentido que se daba a la palabra *emblema* en latín clásico «para aludir a un tipo de trabajo decorativo de incrustación, como la taracea o el mosaico» (p. 65), como lo comenta con mucha razón Julia D'Onofrio. Montaigne recuperaba metafóricamente este sentido para designar las piezas siempre añadidas a su discurso des *Essais*: «Mon livre est toujours un. Sauf qu'à mesure qu'on se met à le renouveler [...] je me donne loi d'y attacher [...] quelque emblème supernuméraire. (*Essais*, III, 9, 1504-5).

«CODA. LA INASIBLE VERDAD DE LA LECTURA» (PP. 423-434)

En una última parte, Julia D'Onofrio señala cómo en *La gitanilla*, considerada puerta de entrada de la colección, «se exalta la fascinación por el arte y la poesía» y cómo en el *Coloquio*, calificado de puerta de salida, «se plantean las dificultades de la interpretación y el juicio lector» (p. 423) insistiendo en los contrastes entre los dos relatos. Además de las diferencias, la investigadora subraya el «mar de interrogantes» (p. 425) que plantea el *Coloquio* y quiere «hacer hincapié en las dificultades de lectura que plantea esta novela ejemplar» (p. 426).

A partir de allí empieza una profunda y pertinente reflexión (pp. 426-434) sobre la problemática de la creación novelesca y de la lectura, de la escritura y de la recepción, problemática que se entrelaza con «la cuestión del misterio vital de los perros» (p. 426). La conclusión de esta interesante reflexión deja campo libre a las interpretaciones (p. 434).

El *Coloquio de los perros* parece ser el relato que más afinidades tiene con los procedimientos de la escritura emblemática²⁷. Aprovechando el sentido de la palabra *emblema* en latín clásico, ya aludimos al hecho de que la *Novela y coloquio de los perros* es un relato emblema incrustado en otro relato, pero no es el único elemento emblemático. En efecto, descontando la construcción alegórico-simbólica de tipo fábula debida a la presencia de personajes animales, la estructura dialogada del *Coloquio* hace entrar este relato en relación a la vez con el género del emblema que contiene en sus genes elementos dialogados y con el género del diálogo, género didáctico muy en boga en aquella época. No olvidemos que los dos géneros entran en sinergia en el famoso tratado de Paolo Giovio *Dialogo dell'impresa militari et amorose* (1559). Los epigramas de los emblemas del *Emblematum Liber* de Alciato poseen esta estructura dialogada y las semejanzas entre los dos géneros, emblema y diálogo, son obvias²⁸.

Por otra parte, el diálogo como recurso novelesco propio de las *Novelas ejemplares* no parece haber sido puesto bastante en evidencia a lo largo del estudio (excepto en el análisis de *El amante liberal*, pp. 308-318), lo que explica la casi ausencia en la bibliografía de referencias sobre este

²⁷ Ver Michael Nerlich, 1989.

²⁸ Véase Bouzy, 2005.

ítem imprescindible. Se explica también fácilmente la ausencia en la bibliografía del volumen *Desde Artife. Estudios dedicados a Aldo Ruffinato*, publicado en 2014, un año tras la lectura de la tesis por Julia D'Onofrio, con contribuciones sobre las *Novelas ejemplares* de Carlos Alvar, José Manuel Martín Morán, Michel Moner y Jean-Michel Laspéras²⁹. Suponemos que el diálogo en las *Novelas ejemplares* será el tema de un futuro estudio, un nuevo desafío que Julia D'Onofrio será perfectamente capaz de enfrentar con éxito como supo hacerlo con maestría respecto a las relaciones entre Cervantes y la cultura simbólica de su tiempo.

*

En pocas pero densas palabras, en una conclusión general titulada «A modo de cierre» (pp. 435-436), la investigadora echa una mirada final sobre su «postulado inicial acerca de la importancia de atender el trasfondo de la cultura simbólica para leer los textos del Siglo de Oro». En cuanto al diálogo de Cervantes con la cultura simbólica, Julia D'Onofrio piensa, con razón, haber encontrado en su recorrido a través de las *Novelas ejemplares* «nuevos fundamentos para la visión de Cervantes como uno de los autores que más ha abierto los caminos para que el lector intervenga activamente en la obra literaria» (pp. 435-436).

Las treinta últimas páginas están dedicadas a la abundante «Bibliografía» (pp. 437-467) que presenta las mejores referencias.

La principal crítica que se puede dirigir a este estudio es meramente formal y parecerá ridícula frente a tantas cualidades. Este trabajo de pesquisa original y profunda merecía ser editado despojado del metalenguaje propio de una tesis que alarga los comentarios inútilmente, aun cuando la intención didáctica que justifica el empleo de las consabidas fórmulas heurísticas es perfectamente loable. Finalmente, notamos que hay muy poquísimas erratas (*Emblematum liber* por *Emblematum Liber* en el Índice), algunas de orden tipográfico en la «Bibliografía».

Se trata pues de un volumen al cual cada biblioteca del Siglo de Oro, sea colectiva o individual, tiene que reservar un sitio.

Referencias bibliográficas

- ALVAR, Carlos, «Cervantes en el Prólogo al lector de las *Novelas ejemplares*», en *Deste Artife. Estudios dedicados a Aldo Ruffinato*, eds. Guillermo Carrascón et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, MMXVIII, pp. 3-26.
- ÁLVAREZ, Marisa C., *Ut pictura poesis: hacia una investigación de Cervantes: Don Quijote y los emblemas*, Diss. of Georgetown University, DAI-A, 50/04, 360 p., October 1989.
- AMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes en «Persiles»*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- ARELLANO, Ignacio, «Cultura visual y emblemática en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Anales cervantinos*, 45, 2013, pp. 93-108. <http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/232>
- BOUZY, Christian, «Le mythe d'Icare dans les livres d'emblèmes aux XVI^e et XVII^e siècles», en *Le Grand Atelier de Peter Greenaway*, eds. Michel Cieutat y Jean-Louis Flechniakoska, Dijon, Les Presses du Réel, 1998, pp. 29-46.
- BOUZY, Christian, «L'emblème ou la fable par l'image au Siècle d'or», *Tigre*, 10, *La Fable (I)*, Grenoble, Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal, 1999, pp. 53-84.
- BOUZY, Christian, «Quête emblématique de la félicité et de la sagesse: le *Persilès*, roman de l'eudémonisme néostoïcien», en *Lecture d'une œuvre: «Los trabajos de Persiles y Sigismunda» de Cervantès*, coord. Jean-Pierre Sánchez, Nantes, Éditions du Temps, 2003, pp. 79-118.

²⁹ Alvar, 2014; Laspéras, 2014; Martín Morán, 2014; Moner, 2014. Véase también Laspéras, 2001.

- BOUZY, Christian, «Dialogue et image dans des recueils d'emblèmes, de devises et de médailles au XVII^e siècle (Alciat, Gioivo et Agustín)», en *Dialogue et intertextualité*, dirs. Anne-Marie Chabrolle-Cerretini y Véronique Zaercher, Sarreguemines, Université de Nancy 2, 2005, pp. 179-212.
- BROWN, Katherine L., «Invento del “quinto cuarto”: La conciencia dividida, la fragmentación textual y la paradoja de la lectura en *La ilustre fregona*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 36/2, Fall 2016, pp. 145-168: https://www.academia.edu/31198693/Invento_del_quinto_cuarto_La_conciencia_dividida_la_fragmentación_textual_y_la_paradoja_de_la_lectura_en_La_ilustre_fregona
- CASSIRER, Ernst, *La philosophie des formes symboliques. Tome 2, La pensée mythique*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- CASSIRER, Ernst, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- CULL, John, «Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda*», *Romance Notes*, 32/3, 1992, pp. 199-208.
- GALLEGO BARNÉS, André, «Los *Heroica symbola* de Juan Lorenzo Palmireno», *Les Cahiers de Framespa*, 24, 2017, 157 p.: <https://doi.org/10.4000/framespa.4225>
- GARCÍA GIBERT, Javier, *Cervantes y la Melancolía. Ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim/Generalitat Valenciana, 1997.
- INFANTES, Víctor, «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en *Literatura emblemática hispánica, Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, ed. Sagrario López Poza, A coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 93-109.
- KRABBENHOFT, Kenneth, *Neoestoicismo y género popular*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2001.
- LAPESA, Rafael, «En torno a *La española inglesa* y el *Persiles*», en *Id., De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 242-263.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, «Estrategias del diálogo en las *Novelas ejemplares*», *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 331-342.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, «Algún misterio tienen escondido...», en *Deste Artife. Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, eds. Guillermo Carrascón et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, MMXIII, pp. 27-44.
- LIPPINCOTT, Kristen, «The Genesis and Significance of the Fifteenth-Century Italian *Impresa*», en *Chivalry in the Renaissance*, ed. Sydney Anglo, Woodbridge, 1990, pp. 49-76.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Aspectos del diálogo en las *Novelas ejemplares*», en *Deste Artife. Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, eds. Guillermo Carrascón et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, MMXIII, pp. 45-68.
- MONER, Michel, «La palabra y sus avatares en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes: malabarismos textuales e intencionalidad discursiva», en *Deste Artife, Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto*, eds. Guillermo Carrascón et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, MMXIII, pp. 69-83.
- NERLICH, Michael, «On the philosophical Dimension of *El casamiento engañoso* and *Coloquio de los perros*», en *Cervantes's «Exemplary Novels» and the Adventure of Writing*, eds. Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini, Minneapolis, Prisma Institute, 1989, pp. 247-329.
- NERLICH, Michael, *Le Persiles décodé ou la «Divine Comédie» de Cervantès*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.
- PARADIN, Claude, *Devises Héroïques*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1551.
- PARADINI, Claudii et Gabrieli SYMEONI, *Symbola Heroica*, Antwerpiae, Ex Oficina C. Plantinus, 1562.
- RILEY, Edward C., «Como se termina un relato: Los finales de las *Novelas ejemplares*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, 4 vols., ed. A. Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, vol. 1, pp. 691-702.
- RIPA, Cesare, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini*, Roma, apresso Lepido Facii, 1603.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *La Península metafísica*, Madrid, Biblioteca nueva, 1999.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico, Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Madrid, Akal, 2012.
- ROLET, Anne, «Aux sources de l'emblème: blasons et devises», *Littérature*, 145/1, 2007, pp. 53-78: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2007-1-page-53.htm#>
- SALGADO, Ofelia Noemí, «Las *Etiópicas*: Los amores de Teágenes (Marco Antonio) y Cariclea (Cleopatra) contados a sus hijos, por Heliodoro», *Auster*, 20, 2015, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios Latinos: <https://www.auster.fahce.unlp.edu.ar/article/view/AUSe024>
- SÁNCHEZ, Alberto, «El *Persiles* como repertorio de moralidades», *Anales Cervantinos*, 4, 1954, pp. 199-223.

- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Anales cervantinos*, 35, 1999, pp. 539-570.
- UCEDA PIQUERAS, Pascual, 1617-2017. *El testamento heterodoxo de Cervantes en el «Persiles»*, Barcelona, Editorial Carena, 2017.
- VIGIER, Françoise, «Image et texte: l'art de la pointe dans quelques *Empresas* (xv^e-xvi^e siècles)», en *Texte et Image dans les Mondes Hispaniques et Hispano-Américains*, eds. Jean-Pierre Castellani y Mónica Zapata, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais (Études Hispaniques, XX), 2007, pp. 249-264.
- ZANIN, Enrica, «Cervantes, i novellieri e la finalità delle novelle: dall'utilità all'eutrapelia», eHumanista/Cervantes 6, 2017, pp. 183-196: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume6/ehumcerv6.zanin.pdf

Christian BOUZY
IHRIM, ENS de Lyon
chritian.bouzy@uca.fr

J. Ignacio DÍEZ, *Juegos cervantinos*. Madrid, Sial (col. Prosa Barroca), 2019, 178 p.

Es en el prólogo de sus *Ejemplares* donde Cervantes reconoce que su intento fue poner una «mesa de trucos» en la república; ha sido un reto conceptual para la crítica descifrar este pequeño enigma; el *Diccionario de Autoridades* nos aclara que se trata de un «juego de destreza y habilidad, que se ejecuta en una mesa dispuesta a este fin con tablillas, troneras, barra y bolillo». Y de *destreza y habilidad* va la partida. En el *Quijote* aparece también citado este juego por el cura, para justificar la difusión de *libros de entretenimiento*: «[...] ello se hace para entretener vuestros ociosos pensamientos; y así como se consiente en las repúblicas bien acertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni quieren, ni deben, ni pueden trabajar, así se consiente imprimir y que haya tales libros, creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante que tenga por historia verdadera ninguno de estos libros» (cap. XXXII).

Conocemos por tanto el sentido *primario* del concepto (un 'billar', diríamos hoy), pero no creo que Cervantes, tan atento siempre a las cuentas, renunciase a la disociación del sintagma; dicho de otro modo, Cervantes también juega a la suma de significados individuales ('mesa' + 'truco'). Y aquí el concepto inopinadamente se redimensiona y nos conduce a la trampa, al artificio (ético, estético, poético o como mejor consideremos). En este prólogo que *quisiera* no haber escrito, pero que escribe, se muestra tan convincente como ambiguo, tan humorístico como austero (no se olvide de que él mismo *quisiera* —«quizá», dice— aclararnos «el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas [las novelas] como de cada una de por sí», pero, «por no alargar este sujeto», lo disculpa).

El libro que presento en estas líneas precisamente aborda algunos de los *juegos cervantinos*: juegos de conceptos, de silencios, de personalidades, de plagios, de ambigüedades, etc. El amplio dominio del juego irrumpe en una parte de la mejor literatura cervantina, el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, para enaltecer lo que en otros contextos podría parecer frívolo. Ningún lector olvida, en el contorno perimetral del *Quijote*, los juegos tan brillantes como el laberíntico de los narradores fingidos (en el que incluso llegó a enredarse el propio novelista), el del *show* de Sancho en la ínsula de Barataria (donde está todo organizado para su desesperación), o el de la paradoja del mentiroso que se incluye en este episodio (una variante ingeniosa del relato clásico que cifró Pedro de Mejía en su *Silva de varia lección*, reescritura a la letra del que encontramos en la *Historia natural* de Plinio). Cervantes se balancea con admirable equilibrio entre el *homo ludens* y el *homo ridens*, y el autor de esta monografía ha sabido percibirlo mejor que bien en este volumen que nos brinda. Profesor de literatura española en la Universidad Complutense de Madrid, y sin

embargo apasionado de la literatura (y no solo, como demuestra la variedad de citas que abre cada capítulo), cervantista y cervantino, J. Ignacio Díez lleva trabajando en Cervantes y sus *coscosas* durante más de veinte años.

Publicado en la colección Prosa Barroca —que dirige otro gran *homo ridens*: R. Bonilla— de la editorial Sial, en este libro ha reunido una decena de estudios publicados con anterioridad (a excepción de uno, inédito), pero ahora cada uno cobra un sentido quizá más profundo puesto en consonancia con el resto. A menudo trabajamos sobre círculos concéntricos y difundimos de forma aislada —revistas, actas de congresos, conferencias— esas indagaciones que con el tiempo, bien armonizadas, entendemos que pueden cumplir una nueva función en un discurso de perspectivas más amplias. Un estudio humanístico es palabra viva, palabra en *discurso* y, por tanto, palabra en *transcurso*. En este sentido, en los trabajos que se hilvanan en este libro percibimos una ósmosis de ideas, de hipótesis, de temas, que de forma independiente no podríamos ver con la misma facilidad. A su modo, la ordenación de los capítulos (publicados originariamente todos entre las celebraciones quijotescas: 2005 y 2015) propone sabiamente *otra manera de leer* a Cervantes, empezando por el paratexto.

Me centraré en algunas de esas ideas que nos transmite cada trabajo de este volumen, que, aun siendo *colectivo*, está perfectamente concebido como monográfico. Los dos primeros trabajos guardan relación con los alrededores del texto (caps. 1 y 2): la dedicatoria al duque de Béjar y el prólogo (en relación con el «donoso y grande escrutinio»). Estos dos textos han sido motivo de largo debate para la crítica, pues la abulia con la que Cervantes se dirige al duque ha sido contrastada con la originalidad que despliega en su prólogo. Desde que Hartzenbusch descubrió hace más de un siglo que ese prólogo «es en gran medida un plagio [...] a base de seis remiendos: cinco frases de otra dedicatoria, la de Fernando de Herrera al marqués de Ayamonte, en sus *Anotaciones*, y una más del largo prólogo de Francisco de Medina en la misma obra» (pp. 14-15), este texto se ha convertido en un campo de Agramante.

Aunque existen teorías muy elegantemente construidas que consideran esta dedicatoria como un texto apócrifo organizado en el interior de la imprenta y a espaldas de Cervantes, Díez Fernández desarticula con una batería de interrogantes diseminados a lo largo de varias páginas la serie de arbitrios heurísticos que sostiene esta complicada y extraña operación editorial y defiende que la dedicatoria es un *juego*, como puede serlo el de las seudonimias (casos de las segundas partes del *Guzmán* y del *Quijote*), heteronimias (Lope y Tomé Burguillos) o plagios (como el que perpetró Quevedo en los preliminares de los *Sueños*). Es un juego, repito, que se entiende cabalmente cuando lo ponemos en relación con el prólogo (en el que se explica cómo escribir un prólogo, recurso muy propio de Cervantes: no se olvide que en la novela-coloquio de los perros también nos explica cómo se compone una novela) y los textos encomiásticos (que no son de los amigos, sino en su mayoría de personajes caballerescos). En este sentido, lo que realmente le interesa —y trata de explicar en este lúcido ejercicio interpretativo— es «valorar la intención de la pieza, su disposición en relación con los demás elementos liminares del libro o en correlación con ellos» (p. 18). Y toda su explicación, sostenida en el juego de paralelos y contrastes del paratexto, de antitradicionalidad y originalidad(es), «se aviene particularmente bien con el reconocido carácter experimentador de Cervantes y con su extendido sentido del humor» (p. 29).

En el segundo trabajo se fija Díez Fernández precisamente en el prólogo, «una pieza maestra de la ironía, de la retórica más refinada, que permite jugar con el lector, con el “desocupado lector”, desde el mismísimo comienzo de la pieza [...]. El “Prólogo” anticipa los juegos de la novela, o, más propiamente, el “Prólogo” continúa los juegos que están ya presentes en la dedicatoria “Al duque de Béjar”» (p. 41). Se propone Díez Fernández «analizar el contenido y la importancia del motivo central que vertebra el primer párrafo del “Prólogo”, y discutir la posible identificación de Cervantes con las opiniones que se vierten» en el escrutinio del capítulo VI (p. 33). En ese primer párrafo existe una serie de duplicidades que guarda relación con el binomio

padre/hijo (minuciosamente explicado, sin dejar ángulo por examinar), como también se puede percibir en «los comportamientos y actitudes de los cuatro personajes» (p. 52) del «procedimiento pseudoinquisitorial» o «parodia de un auto de fe» (pp. 44 y 49) del «donoso y grande escrutinio». Con su habitual destreza, Cervantes, en ambas partes del libro, ensaya una suerte de discurso múltiple en el que narrador y personajes asumen y difunden ideas que pueden resultar enigmáticas, irónicas y hasta contradictorias. Pero es imprescindible «apreciar el juego oscilante, la diversión, los puntos de vista enfrentados y su interacción» para entender mejor «un texto de la intencionada riqueza del *Quijote* (p. 52).

Los siguientes artículos que giran sobre el *Quijote* se centran en aspectos parciales, que son iluminados con la maestría del fino lector y comentarista. En el primero, «El peso del pasado en don Quijote: un silencio de cincuenta años» (cap. 3), rastrea todos los lugares que apuntan al escurridizo pasado del protagonista, centrados principalmente en el primer capítulo de la obra y los últimos; para Díez Fernández, «cabe hablar de un borrado consciente del pasado», en el que «narrador y personaje funcionan como cómplices [...] para enterrar a Alonso Quijano durante todo el transcurso de la narración de las aventuras de don Quijote» (p. 61). En este caso, se da un juego de duplicidades entre Alonso Quijano y don Quijote, en el que el segundo procede «de la transformación de una personalidad anterior», «mantiene firmemente su nueva identidad y no muestra atisbos de debilidad a la hora de mostrarse como caballero andante» (pp. 68 y 69).

Otro de los capítulos —y no sigo la secuencia lineal del libro, pues persigo otras líneas de agrupación— se centra en la «confusión lingüística y generación narrativa» del *Quijote* (cap. 5), tomando «uno de los hilos que forman» la historia: «la incomunicación». Díez Fernández selecciona «un aspecto: el que provoca la confusión lingüística en algunos pasajes de las obras cervantinas», que en última instancia supone un resorte para «desarrollar o generar su narración» (p. 90). Los momentos en los que Sancho traba términos en sus conversaciones con don Quijote y el divertidísimo episodio de los galeotes (donde aparece la potencialidad del lenguaje y el conflicto entre los sentidos) dan lugar a diferentes momentos narrativos —en los que se oponen lo culto y lo iletrado— que provocan un ritmo discontinuo y apasionante en la historia. El trabajo se cierra con una *adenda* sobre lo que ocurre en el patio de Monipodio, donde cervantes experimenta con las valencias de las palabras aisladas y en conjunto, y crea una de las novelas más recordadas de la colección.

El capítulo inédito (el sexto) de este libro está referido a un espacio, Sierra Morena, en el que ocurre un hecho significativo en la historia —la penitencia de don Quijote, que pretende imitar a Amadís— que genera a su vez otro: la novela corta intercalada y entrecortada de los amores cruzados entre Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea. Para Díez Fernández, «[p]arece claro que Sierra Morena juega un papel *complejo* en el *Quijote*, pues sirve para varios propósitos: es el escape *natural* para dos prófugos de la justicia que han atacado a los guardianes de una cadena de galeotes y han liberado a los presos [...]; para el memorioso lector que es don Quijote» y, «al mismo tiempo», es el lugar donde «confluyen las acciones y destinos de una multitud de personajes que buscan la felicidad en forma de matrimonio y que se superponen sobre la historia de don Quijote y sus consecuencias», lo que convierte este lugar en «un signo auténticamente complejo» (pp. 108-109).

El resto de capítulos (cinco en total) se centran en personajes femeninos de la novela, cuyos comportamientos y discursos han ocupado buena parte de la atención de Díez Fernández; su libro *Tres discursos de mujeres. (Poética y hermenéutica cervantinas)*, publicado en 2004, es buena muestra de esta fecunda dedicación. Dos trabajos tienen como objeto de análisis personajes del *Quijote* (los demás están referidos a las *Novelas ejemplares*). Se da la curiosa coincidencia de que en todos los capítulos se analizan dos personajes, pues Díez Fernández busca a menudo patrones de similitud y contraste en una producción donde existen numerosos «juegos y duplicaciones, insólitos espejos y repeticiones» (p. 165). Reconoce que «[s]ería interesante, una vez que la crítica

preste la debida atención a las mujeres del *Quijote*, comparar esos personajes (sus descripciones, sus caracteres, sus historias, sus funciones, etc.) con los que aparecen en otros relatos de los Siglos de Oro para determinar si Cervantes otorga un tratamiento especial a las mujeres (por su número, importancia, etc.) y si sus personajes femeninos poseen o no profundas raíces en la literatura» (p. 122).

A falta de que llegue ese momento, las contribuciones que se recogen en este volumen sirven para perfilar la configuración de estos personajes en manos de Cervantes. Dos personalidades como la sobrina y el ama son objeto del primer estudio (cap. 4), en el que rastrea sus apariciones, sus parlamentos, sus acciones, en definitiva, las «duplicidades y dobleces de un dúo» que forma «una sola unidad de comportamiento» (p. 85). El otro trabajo consagrado a las mujeres del *Quijote* se centra en Luscinda y Ana Félix (cap. 7), consideradas tradicionalmente opuestas; Díez Fernández ensaya un análisis centrado en «algunos problemas» que pueden funcionar como «“correcciones” de un planteamiento» que siempre ha reconocido las oposiciones que definen a estos personajes (p. 113); dentro de las divergencias que existen, ambas «están unidas» por una serie de rasgos, como los condicionantes sociales o el final feliz de las historias que protagonizan, en el que «el orden quebrado ha sido restablecido y la mujer supuestamente pasiva así como la más activa son reconducidas hacia un tipo de vida más acorde con el papel que esa sociedad reserva a las mujeres» (p. 123).

A estas oposiciones de personajes femeninos se suman otras en las *Novelas ejemplares*, a las que Díez Fernández dedica los tres capítulos que cierran el volumen. Estamos ante una colección que genera el contraste en sus propios títulos (*La española inglesa*) o en la naturaleza de los protagonistas (Preciosa es gitana pero virtuosa, y los cofrades de *Rinconete y Cortadillo* se cifran entre la picaresca y la devoción). En esta ocasión, Díez Fernández se detiene en el estudio de algunos aspectos femeninos, pues las novelas de la colección ofrecen «un mosaico ambiguo de dibujos fluctuantes» que está poblado «por mujeres que comparten varias y muy visibles características: muy jóvenes, rubias y blancas, inteligentes y luchadoras» (p. 142). En el primero se detiene en el único personaje femenino con voz propia que aparece en el díptico —*Casamiento engañoso/Coloquio de los perros*— con el que se clausura la colección: doña Estefanía. Aquí ensaya una inteligente lectura de este resbaladizo personaje —sobre el que volverá en el capítulo último— desde su condición de prostituta hasta las razones que conducen a Campuzano —narrador y personaje de una historia que él mismo enhebra— a contraer matrimonio con ella; sugiere Díez Fernández que el lector debe cuestionar el relato de un narrador implicado en los acontecimientos para no caer en el truco cervantino, el posible *juego de filtros*, pues podríamos estar ante «un relato minuciosamente manipulado» (p. 140).

En el capítulo noveno (en cuyo título se cifra el final de *Hamlet*, «*the rest is silence*», que Borges y Bioy aprovecharon en un cuento inolvidable: *Una tarde con Ramón Bonavena*), Díez Fernández revisa los finales —controlados por los narradores— de la *Gitanilla* y de *La española inglesa*. La tópica que repasa guarda relación con las virtudes de Preciosa e Isabela, y sus acciones e intervenciones; a las oportunas notas de Díez Fernández, podemos añadir unas curiosidades sobre un término que Cervantes resobó: ‘honestidad’ (y que en el título primitivo de la colección ya aparecía: *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*). De Preciosa resalta una y otra vez el narrador esta cualidad (se dice que *era tan honesta*; se insiste en que sus cantarillos *todos son honestos*; ella es *honesta y recatada*; se deleita en *entretenimientos honestos*...), al igual que de Leonisa, de *El amante liberal*, un *modelo raro de honestidad*, o de Isabel, de *La española inglesa*, que es un modelo de virtud, tanto que con *su honestidad se abrasaba* el Conde Arnesto. Pero incluso en Cornelia y Teodosia (*La señora Cornelia* y *Las dos doncellas*), que se entregan al amor con la sola promesa de casamiento, también sobresale la *honestidad*. No es momento de resolver este exceso, pero resulta cuando menos llamativo esta retórica, que puede unirse a las «paradojas preciosas» que hábilmente comenta Díez Fernández.

Se cierra el libro con un capítulo en cuyo título aparece el contraste que analizará en Leonisa y doña Estefanía: «hablar y callar». En el caso de la protagonista de *El amante liberal*, Díez Fernández cuestiona su proclama de libertad en el final de la novela, pues, aunque hace uso de su palabra y utiliza su habilidad oratoria para dejar enmudecido incluso a Ricardo, realmente elige «lo único que puede»: contraer matrimonio (p. 160). En el caso de doña Estefanía, cuyos comentarios están filtrados por Campuzano, pondera que le faltan las palabras, pues es el narrador quien domina el relato, pero también hace un uso (diferente) de su «libertad», al poner pies en polvorosa cuando la situación se complica. Con este ensayo Díez Fernández da cuenta de que en el *Casamiento engañoso* y en *El amante liberal* se percibe cómo a través del narrador Cervantes logra un mismo «sentido constructor, organizador, dispositivo», de las narraciones (p. 166).

En esta colección también Cervantes dispuso un prólogo que supone todo un juego de habilidad narrativa y retórica: el narrador (Cervantes, ¿no?) se muestra autocomplaciente (no se perfila del todo mal en su autorretrato), irónico (si las novelas de Straparola traducidas por Truchado eran de *honesto entretenimiento*, los amores que se encuentran en las suyas son «tan honestos, y tan medidos con la razón y discurso cristiano», que es imposible que muevan a mal pensamiento), humorístico (sin renunciar a veces a cierto soniquete cáustico, sobre todo cuando se ofrece para cortarse «la mano [la que le queda útil] con que las escribí»), provocativo («he sido el primero en novelar en lengua castellana»), propagandístico (inserta en las últimas líneas el listado de próximas publicaciones) y finalmente enigmático («algún misterio tienen [las novelas] escondido que las levanta»). Y todo rodeado con una *imperfección* de subjuntivo («quisiera», «pudiera», «quedara», «levantara», «mostrara») que presenta al narrador moviéndose continuamente entre la probabilidad y la prudencia. Finalmente, como la idea del juego le resulta atractiva, acaba reconociendo su edad y aludiendo misteriosamente a otro extraño juego: «al cincuenta y cinco de los años»: ¿a qué juego de naipes alude o con qué se juega aquí? Solo este prólogo merecería un *buscapié*, de Cervantes o de Castro (o de ambos), para explicar muchos de sus sentidos.

Con este libro, magníficamente escrito, con una fresca estilística —cargada de adjetivos inesperados y sorprendentes— que se echa de menos en la consuetudinaria y en ocasiones grisácea escritura académica, Díez Fernández pone a prueba su maestría interpretativa (y nos pone a prueba a los lectores: a los cervantistas y a los que no lo somos). Y lo hace contradiciendo, confirmando o matizando las opiniones de tantos estudiosos congregados, cuyo discurso crítico intercala con una pericia realmente envidiable. No obstante, con permiso de los cervantistas (y de los que dicen no serlo), el punto de partida y de llegada para Díez Fernández es siempre el mismo: el texto literario. Y con toda naturalidad señala —a propósito de uno de los trabajos, pero se puede extrapolar al resto— que su lectura «no se encuadra propiamente en una metodología o teoría» (p. 142). Díez Fernández *se encuadra* en la tradición filológica más añeja, y por tanto más estable; la tradición que no rinde pleitesía a escuelas, corrientes o teorías; porque no hay más tratamiento serio de la interpretación filológica que la restauración del texto literario, el cual se logra, no por misteriosas y complicadas reglas técnicas, sino poniendo al lector en contacto con los mejores profesores de lectura: los libros (y si son buenos, mejor). El filólogo, en esto de la interpretación, ha de ser fiel y convencido mediador entre el lector y el texto. Porque todo escrito —desde el *Quijote* hasta esta reseña— lleva su *secreto* consigo, dentro de él, no fuera como algunos creen, y solo se encuentra adentrándose en él y no andando por las ramas.

David GONZÁLEZ RAMÍREZ
Universidad de Jaén

Libros recibidos

ACOSTA, José de, *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo. Récit d'aventure et d'édification dans les Amériques au XVI^e siècle*, ed. y trad. Richard Lefebvre, Presses Universitaires de Laval, Laval, 2020, 189 p.
(ISBN: 978-2-7637-4743-9; *Américana*.)

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Entremeses y mojigangas para autos sacramentales. Burlas profanas y veras sagradas*, eds. Victoriano Roncero López y Abraham Madroñal Durán, Kassel, Edition Reichenberger, 2020, 356 p.
(ISBN: 978-3-967280-04-3; *Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas*, 222; «Autos sacramentales completos de Calderón», 97.)

CERVANTES, Miguel de, *Entremeses*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2020, 289 p.
(ISBN: 978-84-376-4158-4; *Letras Hispánicas*, 835.)

GÓMEZ CANSECO, Luis. *Don Juan Enríquez de Zúñiga y su perrita*, Huelva, Uhu.es., 2020, 139 p.
(ISBN: 978-84-18280-18-4; *Biblioteca biográfica del Renacimiento español*.)

EGIDO, Aurora, José Enrique LAPLANA y Luis SÁNCHEZ LAÍLLA (eds.), *Humanidades y Humanismo. Homenaje a María Cuartero*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, 344 p.
(ISBN: 978-84-9911-590-0; *Actas*.)

ERASMO de RÓTERDAM, *Coloquios*, eds. Julián SOLANA PUJALTE y Rocío CARANDE; trads. Rocío CARANDE, Jorge Grau Jiménez, Jorge Ledo, Mariano Madrid Castro, Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez, Francisco Socas y Julián Sola Pujalte, Zaragoza, Libros Pórtico, 2020. Vol. I: 530 p. + V p.; Vol. II: 1038 p.
(ISBN: 978-84-7956-201-4 [Obra completa]; 978-84-7956-199-4 [Vol. I]; 978-84-7956-200-7 [Vol. II].)

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Obras. Segundo tomo de comedias. Volumen I*, ed. Claudia dEMATTÈ, Kassel, Edition Reichenberger, 2019, 492 p. Contiene: *El valiente nazareno Sansón*, ed. Ricardo Enguix Barber; *El divino portugués, San Antonio de Padua*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán; *El valiente más dichoso, don Pedro Guiral*, ed. Davinia Rodríguez Ortega.
(ISBN: 978-3-944244-94-5; *Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas*, 220.)

SOBEJANO, Gonzalo, «*El pícaro hablador*» y otros estudios sobre prosa narrativa del XVII, ed. José Miguel Martínez Torrejón, Madrid, Cátedra, 2020, 286 p.
(ISBN: 978-84-376-4075-4; *Crítica y estudios literarios*.)

Normas de presentación de *Criticón*

I. MANUSCRITOS

Mandar los manuscritos (programa Word o familia Word) en **archivo adjunto** a criticon@univ-tlse2.fr. Añadir un resumen en castellano y un resumen en inglés, con sus respectivas palabras clave. Indicar la dirección profesional y personal (postal y electrónica) del autor.

II. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS EN LAS NOTAS INFRAPAGINALES

1. Citar abreviadamente por Apellido(s) del autor, año y páginas (si fuera necesario).

Bataillon, 1950 (= BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, trad. Antonio Alatorre, México-Buenos Aires, FCE, 1950, 2 vols.).

Bataillon, 1950, p. 294 o pp. 294-296 [si se hace referencia a página(s) concreta(s)]

Morley y Bruerton, 1968, p. 220 (= MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope*, Madrid, Gredos, 1968).

2. Siempre la abreviatura **p.** o **pp.** para las páginas, lo mismo que **f.** o **ff.** para folio(s) (**f. 45r**, **f. 45v**; **ff. 45r-46v**) **vol./vols.** para volumen(es), etc. O cualquier otro tipo de abreviatura que evite siempre la ambigüedad.

3. Cuando un estudioso tenga dos o más entradas con el mismo año, para evitar la ambigüedad se pondrán al lado de la fecha las letras minúsculas del abecedario: **1981a**, **1981b**, **1981c**...

Pérez, 1981a, pp. 12-14 (= PÉREZ, Alejandro, *La poesía de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1981a).

Pérez, 1981b [si se remite al trabajo entero sin precisión de páginas específicas] (= PÉREZ, Alejandro, *La crítica literaria del barroco*, Madrid, Visor, 1981b).

Pérez, 1981c, pp. 21-23 (= PÉREZ, Alejandro, «Puesta en escena barroca», *Criticón*, 23, 1981c, pp. 1-23).

4. Cuando la referencia bibliográfica sea a una *obra antigua* (antes de 1800), se citará por autor y título, o por título solamente en caso de obras anónimas

Quevedo, *El chitón de las tarabillas*, p. 98 (= QUEVEDO, Francisco de, *El chitón de las tarabillas*, ed. M. Urí, Madrid, Castalia, 1998).

Auto de Tamar, p. 403 (=Auto de Tamar, ed. Mercedes de los Reyes Peña, en «El *Aucto de Thamar* del Ms. B2476 de la Biblioteca de The Hispanic Society of America», *Criticón*, 66-67, 1996, pp. 383-414).

5. Se mencionará excepcionalmente la fecha si en las *Referencias bibliográficas finales* se citan varias ediciones de la misma obra y es necesario especificar a cuál de ellas se refiere la nota.

Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. 1998, vol. I, p. 234 (= CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.) // **Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. 1910, vol. III, p. 34** (= CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1910, 6 vols.).

III. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS FINALES

1. Todas las referencias citadas abreviadamente en el artículo o a pie de página tienen que recogerse, con datos completos, en las *Referencias bibliográficas finales*, que se ordenarán por orden alfabético ascendente, en un solo bloque (sin distinción entre bibliografía primaria y bibliografía secundaria, salvo casos justificados por razones significativas).

2. Cuando un estudioso tenga dos o más entradas, estas se ordenarán por orden cronológico ascendente (de antiguas a recientes):

ARELLANO, Ignacio, «Sobre Quevedo: cuatro pasajes satíricos», *Revista de Literatura*, 86, 1981, pp. 165-179.

ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.

ARELLANO, Ignacio, *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Pamplona, Eunsa, 1987.

ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

3. Las obras de un mismo escritor se ordenarán por orden alfabético (sin tener en cuenta los artículos *el, la, los, las* en posición inicial) y, dentro del orden alfabético, por orden cronológico de edición; las obras anónimas se ordenarán por orden alfabético de título, según los mismos principios.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, ed. Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1998.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El castillo de Lindabridis*, ed. Victoria B. Torres, Pamplona, Eunsa, 1987.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Céfalo y Pocris*, ed. Alberto Navarro, Salamanca, Almar, 1979.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano, Carmen Celsa García Valdés, Carlos Mata y Mari Carmen Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 311-421.

***Auto de Tamar*, ed. Mercedes de los Reyes Peña, en «El Aucto de Tamar del Ms. B2476 de la Biblioteca de The Hispanic Society of America», *Criticón*, 66-67, 1996, pp. 383-414.**

4. Ejemplos (todos los elementos separados exclusivamente por comas —estas, y otros signos de puntuación siempre en redonda después de los títulos en cursiva).

LIBROS: APELLIDO(S), Nombre(s) no abreviado(s), *Título de la obra en cursiva*, editor(es) [o trad., etc.] (si es el caso), Lugar, Editorial (Colección si es el caso), año, volúmenes eventualmente.

BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, trad. Antonio Alatorre, México/Buenos Aires, FCE, 1950, 2 vols.

MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope*, Madrid, Gredos (BRH, Tratados y Monografías, 11), 1968.

VITSE, Marc, *Segismundo et Serafina*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Críticón*, 12), 1999, 2ª ed. revis. y aum. (1ª ed. 1980).

ARTÍCULOS: APELLIDO(S), Nombre(s) no abreviado(s), «Título en redonda (entre comillas angulares)», *Revista o publicación periódica en cursiva*, número (siempre en caracteres arábigos), fascículo si es el caso, año, pp.

NIDER, Valentina, «“Reparo” y “reparar”: apuntes sobre el léxico de la *Agudeza y arte de ingenio*», *Críticón*, 53, 1991, pp. 97-108.

OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, 3, 1981, pp. 153-223 (ahora en *Teatro y prácticas escénicas. II: La Comedia*, ed. José Luis Canet Vallés, London, Tamesis Books [Támesis, Monografías, 123], 1986, pp. 251-308).

LEONARDON, Henri, «Relation du voyage fait en 1679 au-devant et à la suite de la reine Marie-Louise d'Orléans, femme de Charles II [I]», *Bulletin hispanique*, 4/2, 1902, pp. 104-118.

TRABAJOS EN OBRAS COLECTIVAS: APELLIDO(S), Nombre(s) no abreviado(s), «Título en redonda (entre comillas angulares)», partícula **en** *Título del libro colectivo en cursiva*, editor(es) del libro colectivo [Nombre(s) no abreviado(s) y Apellido(s)], Lugar, Editorial, año, pp.

OLEZA, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, eds. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-250.

OLEZA, Joan, «Estudio preliminar» a Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Editorial Crítica (Biblioteca Clásica, 53), 1997, pp. IX-LV.

INTRODUCCIONES, ESTUDIOS PRELIMINARES: Si se cita o se hace referencia a la introducción de una obra, citar de este modo:

VEGA, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. David A. Kossoff, Madrid, Castalia, 1970:
KOSSOFF, David A., «Introducción» a su ed. de Lope de Vega, *El perro del hortelano*, Madrid, Castalia, 1970, pp. 9-60.

IV. VARIA

1. El sistema de comillas debe ser el siguiente: comillas generales: « »; comillas dentro de las generales: “ ”; comillas de sentido, y otras funciones: ‘ ’.

2. No se pone en nota ni *op.*, ni *op. cit.* (ni otras abreviaturas poco precisas). No se pone en nota *vid.*, sino **ver** o **véa(n)se**. Se evitarán todos los latinismos innecesarios. **Cf.** sólo se utiliza como equivalente de ‘Compárese’.
3. Con excepción de los casos de relevancia fonética se modernizarán las graffías de todos los textos y títulos antiguos citados, salvo si se impone la no modernización por razones significativas.
4. No referirse en nota a otra nota, ya que puede modificarse su numeración en las fases de corrección del texto.
5. Las llamadas de notas se colocarán antes de la puntuación baja (coma, punto y coma, punto), y después de las comillas, paréntesis, rayas y puntuación alta (¡ ! y ¿ ?).
6. Las versalitas solo se usarán para escribir los números romanos de los siglos y los de las páginas de los textos así paginados y para la transcripción de los apellidos de los autores en el inicio de las entradas de las *Referencias bibliográficas*.

V. INSTRUCCIONES PARA LA PUBLICACIÓN DE DOSIERES MONOGRÁFICOS EN *CRITICÓN*

1. Los coordinadores del dossier respetarán estrictamente la **fecha** anunciada de entrega a la revista de los manuscritos ya escurpulosamente preparados para la imprenta.
2. Los textos no superarán en ningún caso los **límites de extensión** fijados específicamente para cada dossier: 00.000 caracteres (notas, espacios y bibliografía incluidos) para el monográfico titulado
3. Se respetarán escurpulosamente las **Normas de la revista** mandadas a cada autor por los coordinadores del dossier afectado.
4. La **decisión final de publicación** de cada artículo en la revista no dependerá, en última instancia, de los coordinadores del dossier afectado, sino del Consejo de redacción de *Criticón*, después de recibidos los informes de rigor.
5. El no respeto de los tres primeros puntos indicados *supra* puede generar el rechazo de un texto por la revista.
6. Los coordinadores se esforzarán por encontrar fondos que ayuden a la publicación del dossier que coordinan (alrededor de 1500 euros).

BASES ÉTICAS DE PUBLICACIÓN DE *CRITICÓN*

La publicación de un artículo en el sistema de revisión por pares ciegos (Double-blind peer reviewed) es el modelo de publicación de *CRITICÓN*.

Dentro de los estándares de calidad de las revistas científicas uno de los requisitos consiste en incluir dentro de los criterios generales una declaración de ética de publicación por parte del autor, el editor de la revista y el comité evaluador. *CRITICÓN* se rige en este sentido por COPE-Best Practice Guidelines para los editores de revistas (<http://publicationethics.org/>)

1. Decisiones de publicación

El editor de *CRITICÓN* es el responsable último de la decisión de publicación de los artículos enviados. El editor ha de ceñirse a los criterios de publicación de la revista y a los requerimientos legales relacionados con la infracción del copyright y el plagio.

Fair play

El editor en todo momento del proceso de evaluación tendrá que tener en cuenta únicamente el contenido intelectual de los artículos sin dejar que afecten en sus decisiones aspectos relacionados con la raza, el género, las creencias religiosas, la ciudadanía, el origen étnico o la filosofía política de los autores

Confidencialidad

El editor y el personal editorial de la revista no podrán divulgar ninguna información acerca de los manuscritos enviados a nadie que no se corresponda con su autor, los revisores, los potenciales revisores y otros encargados del proceso de publicación.

Conflictos de intereses

Los materiales no publicados no podrán ser utilizados en la propia investigación del editor sin expreso consentimiento del autor por escrito.

2. Obligaciones de los revisores

Contribución con las decisiones editoriales

Los revisores asistirán al editor en las decisiones editoriales y colaborarán con el autor para que, de ser necesario, mejore su trabajo.

Puntualidad

Todo evaluador seleccionado que considere que no se encuentra cualificado para revisar el artículo propuesto o que no pueda cumplir con la evaluación en el plazo previsto debe notificarlo al editor.

Confidencialidad

Todo manuscrito recibido por el evaluador debe ser tratado como un documento confidencial. No debe ser mostrado ni discutido con nadie, excepto si es autorizado por el editor.

Estándares de objetividad

Las evaluaciones deben llevarse a cabo con total objetividad. La crítica personal al autor es inapropiada. Los evaluadores deben expresar sus revisiones claramente y aportando argumentos.

Reconocimiento de las fuentes

Cuando sea posible, los evaluadores deberán identificar las publicaciones relevantes que no han sido citadas por los autores. Los evaluadores deberán avisar al editor cualquier similitud sustancial entre el manuscrito y cualquier otra publicación de la que se tenga conocimiento.

Conflicto de intereses

La información privilegiada obtenida en el proceso de revisión debe ser considerada confidencial y no ser utilizada para ventaja personal. Los revisores no podrán evaluar manuscritos que entren en conflicto de intereses por competitividad, colaboración u otras relaciones de conexión con los autores o instituciones vinculados al artículo en cuestión.

3. Obligaciones de los autores

Requisitos de presentación de los artículos

Los autores deberán presentar artículos originales y de rigor científico. El trabajo ha de contener suficientes referencias que permitan a los evaluadores realizar sus réplicas. El fraude manifiesto constituye un comportamiento que atenta contra la ética del procedimiento y resulta inaceptable.

Datos personales

Los autores deberán aportar sus datos de contacto para ser utilizados durante el proceso de evaluación y, en su caso, de publicación del artículo.

Originalidad y plagio

Los autores se comprometen a enviar trabajos originales y si utilizan trabajos o citas de otros, deben ser citados apropiadamente, de acuerdo a las normas de citación de *CRITICÓN*.

Publicaciones múltiples o redundantes

Por norma general el autor no podrá publicar artículos que contengan los mismos resultados ya divulgados en otros trabajos. El envío de un mismo manuscrito a más de una revista constituye un comportamiento que atenta contra la ética del procedimiento y resulta inaceptable.

Reconocimiento de las fuentes

Se espera de los autores un apropiado reconocimiento de las fuentes bibliográficas que han hecho posible la elaboración de su trabajo.

Autoría

La autoría se limitará a aquellos que hayan realizado una contribución a la concepción, diseño y ejecución del trabajo. Todos aquellos que hayan contribuido significativamente deben ser listados como co-autores. Cuando corresponda, los otros participantes involucrados en menor medida en el proyecto deberán mencionarse como colaboradores. El autor se responsabiliza de que los co-autores sean incluidos en el artículo y de que estos hayan dado su aprobación a la versión final del manuscrito.

Conflicto de intereses

Todo autor hará constar en su manuscrito cualquier conflicto de intereses que pueda afectar a la evaluación de su trabajo. Asimismo se mencionarán las fuentes de financiación del proyecto que ha dado lugar al artículo.

Errores fundamentales en trabajos publicados

Cuando un autor descubra un error significativo en su trabajo ya publicado, es su obligación comunicar con prontitud este hecho al editor de la revista y cooperar con él en la retirada o corrección del artículo.