



GÉNEROS Y  
CONSTRUCCIÓN LITERARIA  
EN EL SIGLO DE ORO

B I B L I O T E C A   Á U R E A   H I S P Á N I C A

*Santiago Fernández Mosquera*

Dirección de Ignacio Arellano  
(Universidad de Navarra, Pamplona)  
con la colaboración de Christoph Strosetzki  
(Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)  
y Marc Vitse  
(Université de Toulouse Le Mirail/Toulouse II)

Consejo asesor:

Patrizia Bottà  
Università La Sapienza, Roma  
Enrica Cancelliere  
Università di Palermo  
José María Díez Borque  
Universidad Complutense, Madrid  
Ruth Fine  
The Hebrew University of Jerusalem  
Edward Friedman  
Vanderbilt University, Nashville  
Joan Oleza  
Universidad de Valencia  
Felipe Pedraza  
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real  
Juan Luis Suárez  
The University of Western Ontario, London  
Edwin Williamson  
University of Oxford

# GÉNEROS Y CONSTRUCCIÓN LITERARIA EN EL SIGLO DE ORO

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i

CALDERÓN DIGITAL, referencia PID2020-114711GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y FEDER “Una manera de hacer Europa”. Se integra, además, dentro de las publicaciones patrocinadas por el *Grupo de Referencia Competitiva* CALDERÓN (GI-1377) de la *Universidade de Compostela* que cuenta con financiación del Plan Galego IDT de la Xunta de Galicia durante el período 2023-2026, ED431C 2023/06.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Para más información consulte:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2023  
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid  
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2023  
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main  
Tel.: +49 69 597 46 17

[info@iberoamericanalibros.com](mailto:info@iberoamericanalibros.com) – [www.iberoamericana-vervuert.es](http://www.iberoamericana-vervuert.es)

ISBN 978-84-9192-408-1 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-96869-537-2 (Vervuert)  
ISBN 978-3-96869-538-9 (e-Book)

Depósito Legal: M-35789-2023

Cubierta: Carlos Zamora

DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968695389>

Impreso en España

*Para Anita y Carmiña, que siempre han leído con gran afición y mejor aprovechamiento estos trabajos, para que ahora los puedan volver a disfrutar ordenadamente.*



## ÍNDICE

Prólogo . . . . .	9
La desdramatización de la jácara: Quevedo reformado por Calderón . . . . .	19
La paradoja del monólogo en el Siglo de Oro: Cervantes y Calderón . . . . .	31
El vicio de la virtud en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> . . . . .	55
La tormenta en el <i>Persiles</i> : un tópico con inesperado valor estructural . . . . .	69
El espacio experimental en la comedia mitológica <i>Los tres mayores prodigios</i> de Calderón . . . . .	85
Secretos y mentiras: fundamentos del enredo calderoniano en <i>El astrólogo fingido</i> . . . . .	95
El enredo inverosímil: la comicidad difusa de <i>Las manos blancas no ofenden</i> . . . . .	109
Calderón y sus desengaños. El desengaño en su vida y obra . . . . .	129
El concepto del decoro en Calderón y en su obra . . . . .	163
Decoro, censura y género literario en los <i>Sueños</i> de Quevedo . . . . .	197
Calderón y el deporte sacramental: la <i>Loa del juego de la pelota</i> . . . . .	221
Comercio, mercaderes y dinero en la obra de Calderón . . . . .	239
Los otros en la comedia: el negro y el indio en <i>Los hijos de la Fortuna Teágenes y Carideia</i> de Calderón . . . . .	253
Bibliografía . . . . .	269
Índice onomástico y de obras . . . . .	287



## PRÓLOGO

La literatura del xvii es hija de la *imitatio* y, por lo tanto, su discurso natural es la imitación de la tradición y de los autores que fueron tomados por modelos de creación poética, sean clásicos como Virgilio o modernos como Garcilaso. Entre las múltiples facetas que engloba la *imitatio*, el cauce genérico será uno de los más determinantes. Los escritores reconocen el género literario que desean imitar y lo reproducen conscientemente, si bien aportando en la constitución de su morfología los cambios propios de su tiempo y de su idiosincrasia como poetas en un proceso dinámico de construcción de su poética particular.

Los géneros literarios están delimitados por una base común formada por unas invariantes características que permiten una reproducción secuencial a lo largo de la historia y que son compartidas por las diferentes obras que los perpetúan<sup>1</sup>. Dichas características no son todas equivalentes en su valor, como tampoco lo es el comportamiento de los autores integrados en el género, denominados, en palabras de Lázaro Carreter, maestros y epígonos. Es decir, no todos los elementos que configuran un género tienen el mismo protagonismo o idéntico peso en la fijación del género. En ese sentido, al mismo tiempo que se consolidan en la historia literaria, se producen cambios que favorecen

<sup>1</sup> Este libro no pretende ser una reflexión teórica sobre el concepto de género, ni siquiera desea ofrecer una introducción sobre su constitución como clave de interpretación, pero conviene subrayar que mi generación ha crecido sobre la base de las reflexiones sobre la picaresca de Fernando Lázaro Carreter, 1970, o las brillantes propuestas de Claudio Guillén, 1988, y más teóricamente, con los trabajos de Alastair Fowler, 1982, y Gisèle Mathieu-Castellani, 1984; y, por supuesto, el clásico panorama que traza Garrido Gallardo, 1988, sigue siendo de gran utilidad.

su evolución. Además, el género porta en sí mismo ciertos elementos flexibles que facilitan su transformación. Por esa razón, el modelo no se repite rígidamente a lo largo de la historia y posibilita el paso de la epopeya a la novela, por citar un ejemplo de transformación radical.

Durante el Siglo de Oro —y mucho antes y mucho después— el autor es consciente del ámbito en el que se integra su producción literaria y juega con el desarrollo y evolución del género, pero también tiene muy presente el horizonte de expectativas de sus receptores, bien para confirmarles sus esperanzas o bien para escandalizarlos prudentemente frente a lo esperado, aunque sin llegar a romper el decoro de recepción que los receptores ansían. Si Quevedo inscribe su obra muy consciente y explícitamente dentro de la sátira, sabe lo que puede y debe escribir y los lectores rectos (es decir, no los ignorantes o los mal intencionados) justifican y entienden lo que leen en ese escrito. De la misma forma, un espectador de un entremés reconoce que lo que ve en las tablas no es lo mismo que un auto sacramental y tanto dramaturgo como espectador valoran de manera diferente su recepción, si bien sea capaz de digerir la concepción moderna de combinar lo trágico y lo cómico en la comedia nueva. Mezclar géneros concretos y recepción no lleva más que a confusión e interpretaciones erróneas que pueden provocar serios desajustes en la valoración de las piezas literarias y aun en la intención última de los escritores en su momento de creación. No niego, ni mucho menos, lo que ahora se denomina hibridación, es decir, una ruptura de los márgenes convencionales, en nuestro caso genéricos, pero dicha hibridación, si es voluntaria por parte del escritor, casi nunca llega a romper radicalmente con el género en el que se inscribe la obra. Otra cuestión bien distinta es la legítima lectura contemporánea de dichas obras que, como clásicas, permiten valoraciones en claves diferentes a las coetáneas. Sin embargo, la perspectiva filológica, que es la que se sigue en este libro, se ajusta primordialmente al valor de la literatura en el contexto histórico en la que fue creada.

Sobre esta concepción del género, tan someramente explicada en los párrafos anteriores, se asienta el eje del desarrollo de este volumen. La oportunidad de reunir estos trabajos en un libro conjunto me ha permitido descubrir de una manera más evidente la común reflexión sobre el género literario que está detrás de muchas de mis investigaciones desde hace años y, en consecuencia, todos los publicados aquí tienen, en diferente medida, una explicación que afecta al concepto

de género literario. Soy consciente de que una visión de este tipo puede parecer excesivamente reduccionista, pero esta propuesta quiere subrayar el valor del factor genérico en la creación y el significado de las distintas obras analizadas. Al mismo tiempo, reconozco que el peso del género literario nunca establece totalmente el significado o la construcción de la obra, pero, por decirlo en evocador verso calderoniano, el género no determina, pero inclina. Esta inclinación es la que deseamos explicar en las páginas siguientes.

El primer capítulo, «La desdramatización de la jácara: Quevedo reformado por Calderón», aborda el género de la jácara y la transformación quevediana de un modelo primitivo de composición de raigambre teatral que Quevedo transforma en género lírico, mientras que Calderón lo recupera para el ámbito dramático primitivo. Es curiosa esta evolución que, en el fondo, remite a la intención y calidad de cada uno de los poetas: mientras que Quevedo todo lo transforma en poesía, Calderón todo lo convierte en teatro. Las jácaras son el mejor ejemplo de este comportamiento.

Con «La paradoja del monólogo en el siglo de Oro: Cervantes y Calderón» trato de explicar la diferente manera de integración del monólogo en un teatro anclado en un concepto genérico antiguo, el cervantino, frente a la novedad evolucionada de la comedia nueva en Calderón. Mientras que Cervantes utiliza los monólogos como piezas casi yuxtapuestas en el discurso dramático que pueden llegar a suspender el ritmo de la acción, Calderón intenta, por medio de recursos estilísticos con valor estructural, mantener el ritmo de la acción para lograr que la pieza nunca decaiga en su tempo dramático. Se trata de un claro ejemplo, si bien menor, de la culminación de la comedia nueva como modelo genérico triunfador en el XVII.

En un libro que se centra en el género literario, no podía faltar el autor que mejor ejemplifica el proceso de transformación de los géneros: Miguel de Cervantes. En «El vicio de la virtud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*» nos fijamos en una de las características esenciales de la narración bizantina como es la caracterización de los personajes. La hiperbólica virtud a que obliga el género clásico evoluciona en Cervantes hacia una virtud que puede considerarse vicio, ya que se hace inverosímil, y no habrá mayor vicio para el autor del *Quijote* que caer en la inverosimilitud. Tal vez por ello, la segunda parte del *Persiles* intenta remediar esta caracterización acercando a los personajes principales a contextos y comportamientos más próximos

al ámbito geográfico más cotidiano y al comportamiento más común de su época.

Por seguir con el *Persiles*, en el capítulo cuatro, «La tormenta en el *Persiles*: un tópico con inesperado valor estructural», se aborda otro elemento esencial en la morfología del género bizantino: la presencia de la tormenta. Si el género clásico y sus seguidores en el XVI español ya consolidaron el viaje como eje fundamental de la narración, la presencia de diferentes peripecias cargadas de peligros son elementos primordiales de la constitución del género. Entre ellas no podía faltar la tormenta, con sus elementos descriptivos también genéricamente tópicos, que ilustran las aventuras padecidas por sus protagonistas. Pero, además, en esta ocasión, se demuestra el valor estructural de un motivo clásico dentro de la narración bizantina lo cual supone un elemento añadido de transformación, en total consonancia con la estrategia general cervantina con respecto a la evolución del género literario en el que se inscriben sus obras.

El viaje y la aventura son también un elemento esencial en la obra *Los tres mayores prodigios*, como se trata en «El espacio experimental en la comedia mitológica *Los tres mayores prodigios* de Calderón». La elección del tema por parte del dramaturgo le obliga a modificar parcialmente la presentación del espacio dramático que, en esta especialísima ocasión, tendrá su consecuencia en la plasmación del espacio escénico con tres tablados diferentes. La rica variedad de esta concepción se enriquecerá con la original decisión facilitada por el carácter cortesano de la fiesta, lo cual, a su vez, tendrá repercusión en la recepción circunstancial de la obra y también en la construcción de la trama<sup>2</sup>.

En los dos siguientes capítulos abordamos un elemento esencial y constitutivo de la comedia, el enredo: «Secretos y mentiras: fundamentos del enredo calderoniano en *El astrólogo fingido*» y «El enredo inverosímil: la comicidad difusa de *Las manos blancas no ofenden*». El primero de ellos reflexiona sobre la obligada presencia del enredo basado en los secretos, los engaños y las mentiras, ya anunciadas en el mismo título. Sobre la base de estos engaños, la comedia se enreda y confirma el elemento esencial para su adscripción al género de capa y espada. En el segundo caso, la exageración del enredo es llevada a sus últimas consecuencias, como corresponde a una comedia palatina.

<sup>2</sup> Convendría tener presente, para este capítulo, dos trabajos sobre la misma fiesta mitológica, Fernández Mosquera, 2019d y 2020.

Esta característica, esencial en el subgénero en el que se debe encuadrar la obra, provoca, además, una suerte de comicidad que, sin ser explícita en casi ningún lugar de la pieza, tiñe de jocosidad la comedia, que puede hacerse explícita dependiendo de la decisión dramática del responsable de la representación, como así ha sucedido en sus más recientes representaciones.

El capítulo titulado «Calderón y sus desengaños. El desengaño en su vida y obra» parte de un planteamiento tópicamente ideológico, pero descubre que, tras el concepto de desengaño, Calderón también opera genéricamente. Es decir, el dramaturgo no solo utiliza el concepto tópico de raíz neoestoica, sino que ofrece una visión del desengaño vinculada estrictamente con el género dramático: el desengaño es esencial en el desarrollo del enredo, como se ha comprobado en los capítulos anteriores. El desengaño, en ese sentido, es más una técnica dramática propia del teatro que una posición ideológica vinculada a un sentimiento de fracaso como se apunta en mucha de la literatura coetánea.

Los dos capítulos siguientes concentran los análisis más explícitos sobre la importancia del género literario en los dos autores sobre los que vengo trabajando los últimos años: Calderón y Quevedo. Y lo hago por medio de una reflexión sobre otro concepto que necesita una revisión más profunda: el decoro. En «El concepto de decoro en Calderón y su obra» intento demostrar la importancia de esta noción en la obra y en la vida del dramaturgo y cómo esa importancia se refleja en sus obras, con los matices que exigen los géneros que aborda. Paralelamente, el capítulo «Decoro, censura y género literario en los *Sueños* de Quevedo» analiza la ostentación del concepto en su sátira, haciendo explícita su apelación al decoro, tal vez como respuesta a las críticas recibidas, pero también como salvaguarda ante posibles malas interpretaciones de su texto. Y resulta curioso que apele abiertamente a guardar el decoro con respecto a los reyes de España cuando en otros escritos Quevedo no siente la necesidad de tal discreción. El género le permite ciertas licencias y, sin embargo, tal vez por prudencia, el poeta mantiene un supuesto tono decoroso en lo político, mientras que en el tratamiento de las figuras hace explícita su hiperbólica pintura grotesca.

El capítulo siguiente, «Calderón y el deporte sacramental: la *Loa del juego de la pelota*» hace hincapié en la versatilidad que la alegoría sacramental permite en manos de Calderón. La ductilidad del género, el

carácter circunstancial de la loa, posibilita al dramaturgo convertir la escenificación —escenificación, que no descripción— de un partido de pelota en un sermón doctrinal que anuncia y explica el auto que acompaña. Solo la habilidad magistral en el uso de la alegoría conceptual de Calderón logra integrar el hecho cotidiano y tal vez trivial de un partido de pelota en un texto sacramental, lo cual, sin duda, habría de conectar directamente con los espectadores más distraídos.

El capítulo «Comercio, mercaderes y dinero en la obra de Calderón» retoma el análisis de un auto sacramental y diferentes comedias, pero en esta ocasión con una materia más trascendente como es la incómoda situación económica del momento. De nuevo el dramaturgo demuestra su capacidad para desarrollar asuntos historiales en los autos para ilustrar una vez más la versatilidad que le permite el uso de la alegoría en los autos sacramentales.

Dedico el último capítulo «Los otros en la comedia: el negro y el indio en *Los hijos de la Fortuna Teágenes y Cariclea* de Calderón» a abordar un tema que implica relaciones más o menos directas con otros tratados en los capítulos dedicados al *Persiles* por abierta coincidencia temática, con ecos en *Los tres mayores prodigios*. Y de nuevo el subgénero de la comedia permite o exige ciertas decisiones en el protagonismo y en la caracterización de los personajes. El ambiente exótico que envuelve toda la pieza y que procede de sus raíces en la narración bizantina posibilita el protagonismo de personajes negros que son descritos, en más de una ocasión, como indios negros, en una curiosa intersección de descripción y caracterización mixta. Será, una vez más, el género el que justifique y casi obligue esta curiosa descripción que habría de tener, en su momento, una llamativa repercusión en las tablas.

Géneros y subgéneros literarios están bien presentes en todo el desarrollo de este libro. Cada capítulo demuestra e ilustra con diferentes matices el protagonismo del concepto, un protagonismo que, si bien no determina la construcción y el significado de las distintas obras, al menos inclina su desarrollo hacia un camino de integración entre piezas y escritos que imitan un modelo común al que desean adscribirse y pertenecer.

Casi se podría decir que todos los trabajos aquí recogidos son inéditos porque, aun los ya publicados, se han sometido a cambios, ampliaciones y revisiones que, en más de un caso, los alejan de los originales ya conocidos. Sin embargo, para ser rigurosos, son inéditos

los siguientes: «Calderón y sus desengaños. El desengaño en su vida y obra», «El concepto de decoro en Calderón y en su obra», «Calderón y el deporte sacramental: la *Loa del juego de la pelota*» y «Comercio, mercaderes y dinero en la obra de Calderón». Que estén inéditos no significa que sean totalmente desconocidos, porque todos ellos han sido presentados en distintos congresos u ofrecidos como parte de seminarios y conferencias en diferentes lugares, siempre en versión obligadamente breve y despojados de las referencias que estorban en una exposición oral breve. Baste como ejemplo el primero de ellos, que fue presentado en el coloquio internacional «Nos, el desengaño», celebrado entre los días 6 y 8 de junio de 2023 en París, y que aparecerá en su versión reducida en las actas de dicho congreso. Quiero hacer explícito mi agradecimiento a los organizadores de dicho congreso, en especial a la profesora María Zerari, de la Sorbonne Université, quien me ofreció la oportunidad de participar en tan magnífico encuentro y, sobre todo, por su invitación a trabajar sobre un concepto que, a la postre, se ha mostrado tan rico en Calderón.

En algún caso, los capítulos del libro obedecen a trabajos que fueron publicados por separado, como es el del monólogo, que en su versión primera generó dos artículos:

«Il paradosso del monologo nell'opera di Calderón de la Barca», en *L'arte del monologo e l'azione sospesa*, a cura di Claudio Vicentini, Pisa, Pacini Editori (Studi di teatro e spettacolo. I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta), 2017, pp. 108-124.

«El monólogo en el teatro de Cervantes», *Cervantes hombre de teatro*, ed. Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle, Ciudad de México, El Colegio de México-Cátedra Jaime Torres Bodet, 2019, pp. 265-276.

Los otros capítulos, con todas las modificaciones anunciadas para la composición del libro, han aparecido en las siguientes publicaciones:

«The Others in Golden Age Drama», en *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. vol. II, ed. César Domínguez, Anxo Abuín González y Ellen Sapega, Amsterdam, John Benjamins/Association Internationale de Littérature Comparée (Comparative History of Literatures in European Languages), 2016, pp. 43-54.

- «Secretos y mentiras, fundamentos del enredo calderoniano: el ejemplo de *El astrólogo fingido*», en *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, ed. Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, EUDEBA, 2017, pp. 225-236.
- «La comicidad difusa del enredo inverosímil: el caso de *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCIV, 4, 2017, pp. 677-692.
- «La tormenta en el *Persiles*: un tópico con inesperado valor estructural», en «*Doctos libros juntos*». *Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, ed. Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2018, pp. 223-239.
- «Espacio experimental en la comedia mitológica *Los tres mayores prodigios* de Calderón: premisas iniciales», en «*Los cielos se agotaron de prodigios: Essays in Honor of Frederick A. de Armas*», ed. Christopher B. Weimer, Kerry K. Wilks, Benjamin J. Nelson y Julio Vélez Sainz, Newark, Juan de la Cuesta, 2018, pp. 53-62.
- «La desdramatización de la jácara en Quevedo reformada por Calderón», *La Perinola*, 23, 2019, pp. 251-261.
- «El vicio de la virtud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. Sagarrio López Poza et al., A Coruña/Madrid/Madison/New York, Universidade da Coruña/Instituto Universitario La Corte en Europa/Hispanic Seminary of Medieval Studies/Queen Sofía Spanish Institute/Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española, 2019, pp. 283-297.
- «Género literario y decoro en *Los sueños* de Quevedo», en *Lienzos ficticios, fantasías oníricas. Estudios en torno a «Los sueños» de Quevedo*, ed. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Universidad de Navarra (Colección BIADIG, Biblioteca Áurea Digital, 70), 2023, pp. 159-173.

Llegados a este punto, deseo manifestar mi más sincero agradecimiento a los editores y a las revistas en las que han aparecido los trabajos citados, quienes muy generosamente han permitido construir

este volumen con las publicaciones acogidas en sus diferentes revistas y libros.

Hago extensivo mi reconocimiento a quienes de una manera u otra han atendido mis consultas y revisado muchos de los capítulos, en particular a Luis Iglesias Feijoo, Alejandra Ulla y Fernando Cabo. Deseo también agradecer a Ignacio Arellano que haya aceptado acoger el libro en la colección que dirige en la editorial Iberoamericana en donde siempre he sido bien recibido. Por último, deseo subrayar la deuda que he contraído con Verónica Casais Vila, quien ha ordenado y revisado los materiales de la obra y ha atendido con paciencia todas mis vacilaciones y exigencias.

Kanchipuram-Santiago de Compostela,  
junio de 2023.



## LA DESDRAMATIZACIÓN DE LA JÁCARA: QUEVEDO REFORMADO POR CALDERÓN

Francisco de Quevedo y Calderón de la Barca convivieron más de cuarenta años en ambientes muy cercanos, tanto sociales como literarios y, sin embargo, poco se sabe de sus contactos biográficos y escasas parecen sus coincidencias literarias<sup>1</sup>. Entre otras cosas porque Calderón es ante todo un dramaturgo, incluso cuando compone poesía lírica, mientras que Quevedo es un poeta, incluso cuando escribe prosa.

Tal vez la inclinación gongorina de Calderón hubiese disminuido su aprecio por Quevedo o la cercanía del dramaturgo a la corte le hubiese distanciado del Quevedo más crítico con el gobierno del conde-duque y el reinado de Felipe IV. A mi entender, no hay duda de que ambos tenían relaciones muy distintas con el poder.

Con todo, existen algunos elementos comunes que comparten ambos autores y lo hacen en los márgenes de su literatura, en los márgenes porque no alcanzan los elementos centrales de su producción y se remiten a la relación de los entremeses y jácaras de Quevedo con los entremeses, mojigangas y jácaras de Calderón y poco más. Algo que, por otra parte, parece obligado porque la creación (o literaturización) de diversos personajes satíricos de Quevedo han sido forzosamente protagonistas en los géneros breves del dramaturgo. Distintos investigadores<sup>2</sup> han señalado alguna de estas concomitancias y reescrituras

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se publicó como «La desdramatización de la jácara en Quevedo reformada por Calderón», *La Perinola*, 23, 2019, pp. 251-261.

<sup>2</sup> Véase, especialmente con respecto al teatro, el párrafo de los editores de Quevedo, Ignacio Arellano y Carmen García-Valdés: «Los refranes del viejo celoso sirvió de fuente de inspiración a otros entremesistas. Calderón lo tuvo en cuenta en tres de sus entremeses. En el de ‘Las jácaras’, Mari-Zarpa tiene la manía

calderonianas de versos quevedescos, cuando el éxito abrumador de las jácaras quevedescas y la (re)construcción del ambiente germanesco y de un estilo hiperbólicamente carcelario sentaron las bases de mucho teatro breve posterior, desde Quiñones a Calderón quienes debían remitirse a los elementos fundacionales del género.

Si podemos considerar a Quevedo como un hito fundamental en el itinerario del entremés<sup>3</sup> y con un cierto protagonismo en los denominados bailes, no cabe duda de que su importancia en la consolidación de las jácaras, en su evolución más barroca, resulta capital. También parece existir cierto consenso desde los Cotarelo<sup>4</sup> hasta Ignacio Arellano y Carmen García-Valdés<sup>5</sup> y Francisco Sáez Raposo-Javier Huerta Calvo<sup>6</sup>, en no otorgar a las jácaras de Quevedo una adscripción dramática, aunque estos últimos proponen una singular excepción en la medida de que alguna de estas piezas pudiese haber acompañado en la escena alguna representación. Se apoyan en un trabajo de Susana Hernández Araico, quien, por lo general, engloba las jácaras dentro del teatro quevediano<sup>7</sup> sobre su base funcional y no sobre un concepto morfológico del género. Naturalmente, como argumentan Arellano y García-Valdés, que una pieza de cualquier género o subgénero métrico se recite o se declame en la escena no la convierte en un género dramático.

de cantar continuamente jácaras, y así van desfilando, según los nombra, los personajes de las jácaras más conocidas En el entremés de *La casa de los linajes* se pasa revista a una serie de personajes de la vida corriente, y la parte final del entremés de *Las carnestolendas* tiene gran semejanza con la parte final de *Los refranes*: en una estructura de mojiganga desfilan algunos de los personajes proverbiales que hemos visto en el entremés de Quevedo», Arellano-García Valdés, 2011, p. 83. También señala alguna de estas deudas María Luisa Lobato, 2009 y 2014.

<sup>3</sup> Eugenio Asensio, 1971.

<sup>4</sup> Emilio Cotarelo, 2000, I, CCLXXX y también su hijo Armando Cotarelo Valledor, 1945, pp. 96-97, no las consideraban dentro del corpus dramático del poeta.

<sup>5</sup> Arellano y García-Valdés, 2011, p. 20: «no nos parece pertinente editar las jácaras en un tomo dedicado al teatro de Quevedo, por más que se pudieran cantar en alguna representación teatral».

<sup>6</sup> Sáez Raposo y Huerta Calvo, 2008, pp. 199-200.

<sup>7</sup> Hernández Araico, 2004, p. 211: «los entremeses de Quevedo así como sus otras piezas de teatro breve —bailes, loas, jácaras y letrillas— destacan la artificiosidad de la hipocresía y el engaño» (p. 210), y poco más adelante «Su teatro —tanto comedias como piezas breves que (recuérdese) además de entremeses incluyen loas, jácaras y bailes [...]».

Efectivamente, lo que está en juego no es la función de una obra breve como la jácara, sino su consideración como pieza del género dramático en el sentido de que no es una comedia, ni un entremés es un romance dialogado, por poner ejemplos bien quevedianos<sup>8</sup>. Sin embargo, Francisco Sáez Raposo<sup>9</sup> retoma años más tarde esta idea anunciada por la hispanista americana:

creo que poseen [las jácaras] algunos rasgos que podrían convertirlas en representables, aun cuando su esencia es puramente lírica. De mi mismo parecer es Susana Hernández Araico (2004, pp. 214–215), quien opina que ciertas jácaras podrían haber acompañado en las tablas a sus entremeses de tema análogo.

Sáez propone una relación del baile y la jácara como hilo conductor que conecta con el entremés y de ahí puede surgir una relación más directa entre la jácara y el teatro. Suele suceder que la perspectiva con que se aborda el género siempre tiende a entenderlo como mixto, en la medida en que se presenta bien como transición o bien como mezcla de características que lo convierten en parte de otra cosa. Ese mismo punto de vista está en quien utiliza también la expresión de

<sup>8</sup> Las define María Hernández Fernández, 2009, p. 110, de la siguiente manera: «Las jácaras son composiciones que, sujetas siempre al orden lógico de planteamiento, nudo y desenlace, consisten en una narración lineal de los sucesos relacionados con el mundo de la corrupción o del hampa» que es en sí misma una magnífica negación de su género dramático. Y mantiene su adscripción al género teatral en varios lugares, pero siempre a partir de Quevedo «A partir de las jácaras de Quevedo, ante todo con la refundición de la Carta de Escarramán a la Méndez, éstas adquieren una dimensión dramática» (2009, p. 472). De hecho, señala perfectamente la diferencia entre las jácaras de Quevedo y las que sí son teatrales en poetas posteriores: «Existía, con todo, una diferencia notable entre la inventiva de Quevedo y la de sus seguidores. Así, por ejemplo, Quiñones de Benavente, Calderón de la Barca o Jerónimo de Cándor (que también compuso jácaras a lo divino) expresaron en la forma y el contenido de sus jácaras la relevante deuda que el género contrajo con la representación teatral: respecto de las piezas de Quevedo, notamos una mayor frecuencia del diálogo como marco estructural y del desarrollo del argumento, acotaciones dramáticas, coreografías y un incremento de los personajes; se allana la dificultad lingüística y el aluvión de términos germanescos, las composiciones asumen mayor visualidad y dinamismo escénico» (2009, pp. 504–505). No hay mejor prueba de que las jácaras de Quevedo no son teatro, a pesar de que la autora las incluye en el corpus de su trabajo.

<sup>9</sup> Sáez Raposo, 2013, p. 196.

«jácara entremesada» que ya goza de éxito en los estudiosos del género breve<sup>10</sup>.

Y tal vez sea ahí, en ese punto intermedio, en donde nazcan las diferencias más llamativas entre Quevedo y Calderón porque con el primero pierden el tal vez primitivo carácter teatral. Al menos así lo considera Catalina Buezo:

Los orígenes de la jácara como género se encuentran en las poesías germanescas anteriores a Quevedo, destinadas a ser dramatizadas. Las de Quevedo, sin embargo, son recitadas o cantadas por un actor o varios con músicos, de forma narrativa o no dramatizada (de hecho, la famosa de Escarramán, algo anterior a 1613, está escrita siguiendo el modelo de la carta)<sup>11</sup>.

Un paso más avanza María Luisa Lobato, quien ve en Quevedo justamente lo contrario, el primer paso de las jácaras entremesadas. Es decir, en vez de desdramatizar el género lo teatraliza mediante el paso intermedio de la jácara entremesada:

para encontrar el punto de partida de la jácara entremesada, en cuanto a sus tipos y argumentos, habría que volver a la figura de Quevedo, quien había dado un vuelco estilístico a las jácaras del siglo XVI incorporando de forma progresiva a las suyas artificios de naturaleza dramática, hasta su total renovación de mano de dramaturgos como Quiñones de Benavente, Cáncer o Calderón<sup>12</sup>.

Sin duda, Quevedo da un vuelco al estilo de las jácaras tradicionales, confiriéndole un protagonismo casi exclusivo a su elocución, según Antonio Carreira<sup>13</sup> y, en cualquier caso, otorgándole un valor predominante en su concepto de jácara que forzosamente lo alejaba

<sup>10</sup> Buezo, 2008, p. 94: «No hay que olvidar, sin embargo, que la jácara se originó del tono con el que los músicos aliviaban la impaciencia del auditorio mientras se acomodaba en sus asientos, por lo que se cantaba al inicio del espectáculo [...] La pieza, por tanto, se cantaba y a menudo se bailaba. Cuando los rufianes actúan como personajes en una breve acción escénica se habla de jácara entremesada».

<sup>11</sup> Buezo, 2008, p. 93.

<sup>12</sup> Lobato, 2014, pp. 160-161.

<sup>13</sup> Carreira, 2014.

de los valores dramáticos. Porque el estilo conceptista y plenamente artificioso de las jácaras distancia el género de los valores dramáticos, como también ha señalado María José Alonso Veloso<sup>14</sup>. Será precisamente ese vuelco el que elimine los elementos teatrales que podrían existir anteriormente para centrarse en los estilísticos y temáticos. Que esos textos se integren de una manera más o menos explícita en entremeses o en otras piezas, sirvan para la representación teatral ficticia o real o estén embebidos en piezas mayores, no les confieren el cariz teatral que señala Lobato. Antes al contrario, las jácaras sobreviven en su forma narrativa, «poética» en su terminología, a pesar de la estructura dramática en la que se integran. Solo bastante más adelante y con figuras como Calderón, la jácara adquiere un valor teatral que Quevedo no quiso explotar o incluso se empeñó en eliminar.

Estamos, por lo tanto, ante opiniones contrarias tal vez no sobre el origen de la jácara, pero sí del papel de Quevedo en su evolución como género cuando se utiliza como término de enlace el lábil sintagma de «jácaras entremesadas»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Alonso Veloso, 2006.

<sup>15</sup> El sintagma induce a un resultado un tanto paradójico, a veces contradictorio, que puede salvarse con complejas argumentaciones como la de E. Rodríguez Cuadros, quien con su brillante expresión de «abreviado teatro del crimen» induce al error porque es más temática que genérica, es decir, la jácara tiene más de crimen y mala vida que de estructura dramática, al menos para Quevedo. El párrafo de Rodríguez Cuadros debe ser recordado: «La *jácara* se revela enseñada como un tejido dramático dominado por otra tradición: la del romance canallesco surgido desde el caldo de cultivo de lo hampesco y delincuenciales. Un género que, sin perder su antiguo origen musical se apoya tanto en la base temática de una epopeya de lo rufianesco y de la mancebía como en el despliegue de un dispositivo lingüístico de valor teatral y espectacular por sí mismo: el lenguaje marginal de la germanía. De ese modo la jácara se constituye en un abreviado teatro del crimen, tan atractivo para escritores como Quevedo, Cervantes o Calderón como para otros en los que la transgresión y amoralidad substancian lo dramático [...] La *Jácara del Mellado* o la *Jácara de Carrasco* de Calderón adoptaban elementos no ya sólo de la *jácara cantada* sino de una estructura *entremesada*, una representación sarcástica e irónica de las postrimerías del jaque en el breve espacio que media entre la sentencia y la ejecución. Los protagonistas (el jaque o valiente y su daifa) exhiben un aire de fatalismo estoico, como viviendo un destino escrito de antemano, que fragua en altas cotas de *melodramatismo*». Rodríguez Cuadros, 2000, pp. 138-139. Es decir, la jácara entremesada aparece en Calderón quien toma elementos temáticos y estilísticos de Quevedo, pero no estructurales.

Sin embargo, en la argumentación de Lobato se mezclan características genéricas que tal vez induzcan al error: la figura de Quevedo es importante para la recuperación de «tipos y argumentos» por una parte, que es lo menos dramático y más significativo del género jácara, mientras que la incorporación de «artificios de naturaleza dramática» es lo más entremesil y por lo tanto teatral, precisamente lo que niega explícitamente Buezo («de forma narrativa o no dramatizada»). Que los tipos y argumentos de las jácaras triunfaron en las posteriores ya se ha señalado y así lo hemos reconocido al inicio cuando indicamos las deudas de Calderón con los temas y tipos de Quevedo. Más difícil será demostrar que Quevedo incluye, de manera progresiva o no, «artificios de naturaleza dramática» en sus jácaras, lo cual daría pie a las jácaras entremesadas de autores posteriores como Quiñones y Calderón.

Por otro lado, si las jácaras tienen, como opina Catalina Buezo, un nacimiento teatral, lo que haría Quevedo es desdramatizarlas; si su origen no es dramático, Quevedo las teatralizaría, como defiende Lobato. Nos queda otra posibilidad: que la jácara no tenga un nacimiento teatral y que Quevedo no desdramatice porque esta característica no está en el nacimiento del género, y mucho menos las dramatice porque su intención es continuar con el género que se asienta no en procedimientos dramáticos, sino estilísticos y temáticos, es decir, los jaques, las daifas y el lenguaje de germanía y una fuerte impronta conceptista de su estilo germanesco.

Felipe B. Pedraza defiende, en un trabajo de 2006, la no vinculación de la jácara con el teatro:

Este peculiar género poético, aunque se aclimate al teatro, no parece presentar en su origen relación alguna con lo teatral. Los rasgos que hoy juzgamos relevantes [...] son dos: que tenga como asunto el universo marginal de la delincuencia y la prostitución, y que se valga de ese llamativo dialecto que forma el lenguaje de germanía o jerigonza<sup>16</sup>.

Y mantiene que la presencia escénica del género será «después de la intervención de Quevedo» (p. 79) quien, en vez de ser el comienzo

<sup>16</sup> Pedraza, 2006, p. 78.

del declive del género impulsa su desarrollo popular, aunque dentro del ámbito dramático que él no frecuentó<sup>17</sup>.

Tal vez exista cierta confusión en lo que se considera un género teatral y qué es un texto subido a la escena, es decir, una concepción funcional o morfológica del género: la solución puede estar en el mismo Quevedo, quien introduce una jácara en una comedia, lo cual no convierte a la jácara en un texto dramático, de la misma forma que cuando se integra un soneto en una pieza teatral no se convierte automáticamente en una pieza teatral.

La integración de la jácara en la comedia incompleta *Pero Vázquez de Escamilla* atiende a los intereses propios de Quevedo: incluir un monólogo, en principio poco teatral, en un ambiente que lo contextualiza. Lo hace, además, con una estrategia común a otros dramaturgos contemporáneos y es con el anuncio de su relación, con la inclusión de un verso que funciona como *verba dicendi*:

ninguna réplica abono,  
y porque sepáis quién es  
el que os ha puesto a sus pies,  
dad mirlas a lo que entono  
(vv. 68–71)<sup>18</sup>.

Es decir, «dad mirlas a lo que entono», ‘escuchad con atención’ (v. 71). De esta manera vincula a los personajes en escena con su monólogo y pretende evitar funcionalmente lo que la jácara lleva consigo en Quevedo, que es un alto grado de narratividad. Da la impresión —un tanto arriesgada al tratarse de un fragmento de una pieza inacabada— que Quevedo construye una comedia para integrar la jácara, casi parece una disculpa, por tema y por estilo. De la misma forma, el indisimulado aprovechamiento de la silva a Aminta (B 389) parece indicar lo mismo: la construcción no dramática de una pieza incompleta, estrategia que se repite con unos versos anticulteranos (vv. 443–448) que también aparecen en la *Aguja de navegar cultos*. Los tres parecen,

<sup>17</sup> Así resume Pedraza, 2006, p. 84: «A partir del éxito de Quevedo, la jácara salta al teatro, a veces fundida y confundida con los bailes. La jácara dramática, la realmente escrita para los escenarios y con vida teatral perfectamente documentada, será obra de admiradores del gran satírico, empezando por Quiñones de Benavente, Luis Vélez, Calderón...».

<sup>18</sup> Cito por la edición de Arellano-García Valdés, 2011.

además, anteriores a la comedia y, por lo tanto, todo indica que Quevedo no compone una obra de teatro, sino que pega varios elementos líricos, de bien diferente tono, para pergeñar una comedia.

Esta conocida actitud de Quevedo, su afán por la reescritura y la reutilización de diversos materiales con objetivos también distintos, nos interesa ahora con respecto a su proceder con las jácaras. Que las jácaras se introdujesen en textos teatrales, se incrustasen, embebiesen o empotrasen, no significa que fuesen géneros dramáticos. De hecho, su propia independencia genérica es la que facilita su integración en otros géneros, en entremeses, obras narrativas o piezas teatrales<sup>19</sup>. Se ve bien en Quiñones, quien las introduce y acaba integrando también en otras piezas. Y también lo haría Quevedo en su *Pero Vázquez de Escamilla*, en la integración de la jácara inicial que, aunque con elementos dialógicos, mantiene un núcleo descriptivo y narrativo. Y así también lo entiende Carreira relacionándolo con su supuesto valor satírico:

no estará de más recordar que todo ese mundo reflejado en las jácaras y algunos de sus versos fueron a veces embutidos por el propio Quevedo en *bayles* y entremeses, esos sí, destinados a la escena. Considerar satíricas las jácaras es difícil, pero los bayles y entremeses parece imposible<sup>20</sup>.

Por otra parte, la densidad conceptual y léxica de la jácara no se aviene muy bien con la fluidez de la comprensión del público y del ritmo dramático; por ello Quevedo introduce algún elemento dialógico para hacer llevadera la extensa tirada. En primer lugar, las apelaciones a sus interlocutores: «Nadie le viera, compadres» (v. 135), «Mas, por Dios, compadres míos» (v. 148); en segundo, y más importante como recurso escénico y dramático, más que dialógico, es la intervención del personaje principal repartiendo protagonismo escénico con Argomedo y con Tablares, sus dos interlocutores principales:

Dame, hijo, ese sombrero,  
proseguiré todo el caso  
(*Quítale a uno el sombrero*)

<sup>19</sup> Lo explica Lobato, 2014, pp. 185-197, en su capítulo «Jácaras incorporadas a entremeses, comedias, novelas y otros géneros».

<sup>20</sup> Carreira, 2014, p. 72.

ARGOMEDO    Pagué el escote del cuento.  
                   ¡Bueno quedo sin tejado!  
   (vv. 150-153).

(*Quítale la capa a Tablares*)  
 ¡Qué digo, señor hidalgo,  
 porque no me arromadice  
 présteme esa capa un rato!

TABLARES    Es corta.

ESCAMILLA                No lo sea él  
   (vv. 196-200).

Pero estos recursos están al servicio de la comedia, no de la jácara; es decir, Quevedo es consciente de la poca teatralidad de la jácara in-crustada o exenta y desea dotar de teatralidad la comedia *Pero Vázquez de Escamilla*.

En general, un rápido análisis del corpus de las jácaras de Quevedo arroja de inmediato elementos no muy compatibles con el género dramático. Señalaba Lobato que «La fuerza que tenían los personajes y el lenguaje del hampa, así como la dramaticidad de sus acciones facilitaron su subida al tablado»<sup>21</sup>. Pudiera ser esto en otras jácaras, pero no en las de Quevedo. En primer lugar, porque los personajes, como por otra parte suele suceder en el poeta, tienen una escasa fuerza dramática; son tipos casi siempre deshumanizados, incluso marionetas, que representan una concepción poco consistente para un personaje dramático y, sin embargo, llamativamente rica en matices poéticos. Así lo considera, en el aspecto menos positivo, Carreira: Pero el Quevedo jacarista no desvela ni denuncia; deshumaniza cuanto puede a sus personajes, masculinos o femeninos, hasta reducirlos a caricaturas que sueltan desgarros y hacen aspavientos<sup>22</sup>.

Por su parte, el estilo abrumadoramente conceptista de los textos de Quevedo dificultaría su comprensión oral inmediata cuando tanta dificultad arrojan ya al ser leídos con detenimiento<sup>23</sup>. Añadamos a este

<sup>21</sup> Lobato, 2014, p. 153.

<sup>22</sup> Carreira, 2014, p. 66.

<sup>23</sup> Carreira, 2000 y 2014 pone de manifiesto estas dificultades de comprensión que afectan a la lección de muchos versos y, en definitiva, a su intelección, incluso para editores y estudiosos muy avezados.

problema la jerigonza germanesca que entorpecería mucho la obligada comunicación verbal entre público y representantes, por muy familiarizada que estuviera la audiencia con todo ese ruido léxico, temático, retórico y estilístico. No es fácil de justificar, por tanto, que este estilo ayudase a subir a la escena estos poemas. Y, de hecho, a medida que la jácara se acerca al teatro, con Quiñones y con Calderón, su estilo se allana (dentro de un orden) y el lenguaje de germanía se aligera con respecto al modelo quevediano.

Quedaría, por último, lo que la experta investigadora denomina «la dramaticidad de sus acciones». Precisamente, si existe una característica que deshace la teatralidad de las jácaras es la carencia de dramaticidad, si entendemos esta como un valor de la acción teatral y no en un sentido popularmente temático. La narratividad es un elemento caracterizador que está en el inicio del género, como se ha señalado, el cual Quevedo adopta de una manera muy evidente y que se muestra y se conecta con el estilo suelto, como señaló Alonso Veloso hace ya años, muy poco adecuado a la presentación dramática<sup>24</sup>. Los ejemplos analizados por esta investigadora son claras ilustraciones a las que remito. La acción de las jácaras quevedianas está relatada, nunca es dramática y difícilmente podría serlo, por otra parte, ateniéndonos a lo que acostumbra a contar en lo narrado. Pero, además, la propia estructura del poema no implica unos valores de acción estructurada o de intriga más allá de un final con valor estilístico, conceptista y deslumbrante, enmarcado casi siempre en el ámbito elocutivo y temático, no dramático.

La no dramatización, o si se prefiere, la preeminencia de la narración en las jácaras de Quevedo se deja ver en muchas de ellas, pero es singularmente llamativa allá en donde la confrontación dialógica podría facilitar una situación dramática. Por ejemplo, en la Jácara 9 en

<sup>24</sup> Alonso Veloso, 2006, p. 37: «La generalizada predisposición de las jácaras al estilo suelto, quizá debido a su carácter narrativo» y «el carácter narrativo de las composiciones, determinan un predominio del estilo suelto, desplegado de manera significativa en pasajes dedicados a la narración de peripecias o a rápidos diálogos entre personajes rufianescos; el período de miembros —cuyos indicadores más habituales son recursos retóricos integrados en el ámbito del *ornatus*, como el isocolon y la anáfora— se reserva para la introducción de personajes y situaciones, en la que el paralelismo suele concentrarse en enumeraciones de tipo descriptivo, pero también para la expresión de sentimientos, por lo general en forma de monólogo» (p. 62).

la edición de Emmanuel Marigno (B 858)<sup>25</sup>, «Desafío de dos jaques», en la que intervienen dos personajes, Mascaraque de Sevilla y Zambo-rondón de Yepes, el poeta no aprovecha la situación que bien podría ser dramática en la acción del desafío. Por el contrario, el narrador va repartiendo voces y comentarios sin permitir ni un atisbo de enfrentamiento teatral, ni siquiera en los estilos directos que están precedidos por introducciones del tipo «Hubo palabras mayores» (v. 9), «Hubo mientes como el puño» (v. 17) que impiden la acción directa del propio encontronazo o difieren la actuación inmediata de un tercero como la Méndez: «El “¡Voto a Cristo!” arrojaba» (v. 113). Y, en fin, la acción sucede como era de esperar, sin más intriga ni final inesperado que la dispersión del tumulto.

Lo mismo puede decirse de la Jácara 10, la siguiente en la edición de Marigno (B 859)<sup>26</sup>, «Refiere Mari Pizorra honores suyos y alabanzas», que ya desde su mismo título nos anuncia su perspectiva narrativa: el yo protagonista de Mari Pizorra contará lo que sigue y lo hace en esa ostensible primera persona que utiliza en la narración de sus honores y alabanzas. Nada hay de dramático, en el sentido morfológico del género, ni siquiera aquí de dialógico, ni acción, ni intriga: ningún atisbo de tendencia hacia el entremés o la comedia. Todos los recursos de la jácara están encaminados a reafirmarla en su modelo constructivo, desde su estilo hasta su estructura narrativa.

Bien se podría seguir analizando el resto de jácaras quevedianas que, tal vez, en algún caso muy particular pudiese presentar algún rasgo que vagamente recordase el ámbito teatral, pero parece claro que Quevedo no tuvo intención alguna de acercarse al mundo dramático con las jácaras; tal vez sí en otros géneros como los bailes<sup>27</sup> y, por supuesto, en otros abiertamente dramáticos como los entremeses.

Sin embargo, en las jácaras se manifiesta una de las tendencias más señaladas en la obra de Quevedo, que es su exacerbación literaria, más allá de otros valores extrapoéticos: recoge un género que tal vez estaba ya en declive o que al menos era muy minoritario, construido sobre la base de un lenguaje restringido y oscuro, con el protagonismo de personajes marginales y proclives a una caracterización hiperbólica degradante, con los que aborda temas de marginalidad social

<sup>25</sup> Marigno, 2000, pp. 278-287.

<sup>26</sup> Marigno, 2000, pp. 289-294.

<sup>27</sup> Sáez Raposo, 2013.

empleando, personajes y poeta, un lenguaje formalizado quizás más de uso literario que social.

Se trata, pues, de un desafío muy del gusto del escritor, que por temas y estilo se siente tan a gusto que establece las bases de un crecimiento del género que será desarrollado en un ámbito que él no consideró, el teatro. Porque aunque fuesen piezas incluidas en obras teatrales, las jácaras no tuvieron en Quevedo características teatrales, ni existe constancia de que sus jácaras fuesen representadas o cantadas<sup>28</sup> y ni siquiera el poeta alentó estructuras o recursos que ayudasen a esa función. Habría que esperar a Quiñones y sobre todo a Calderón para que las jácaras tuviesen asiento en las tablas como género y no como pieza independiente que se presentaba ante un público expectante.

Más allá de toda trascendencia, a Quevedo le importa su condición de poeta, no de moralista. Así lo hemos sostenido en muchas ocasiones: a Quevedo le pierde la palabra, por un verso y un concepto puede traicionar un significado. Y si en cuestiones morales y políticas esto llega a tener alguna derivación incómoda o incoherente, no es así en las jácaras, que son un *piece de bravure* ya desde el tema y, por supuesto, en el estilo.

Comenzábamos estas páginas aludiendo a que el apreciado distanciamiento entre Quevedo y Calderón tenía un delgado nexo a través de los géneros teatrales breves. Para el caso de las jácaras, ese vínculo no solo se demuestra débil, sino que deja entrever una separación conceptual que, en el fondo, está detrás del alejamiento literario entre ambos escritores. Porque, en apariencia, Calderón recoge e imita un género refundado por Quevedo y, sin embargo, lo que hace es transformarlo definitivamente en una dirección que si no traiciona el género, sí que desdice la tradición quevediana, situando las jácaras en el ámbito teatral que su coetáneo había querido mantener en su otro mundo, el de la poesía.

<sup>28</sup> Así lo afirma con contundencia Carreira, 2014, p. 61: «Se han encontrado músicas para poemas de Góngora o de Lope de Vega, no para las jácaras de Quevedo, ni noticias de haberse cantado en representaciones dramáticas».

## LA PARADOJA DEL MONÓLOGO EN EL SIGLO DE ORO: CERVANTES Y CALDERÓN

En el capítulo anterior, la aproximación a las jácaras nos ha permitido observar una separación conceptual en las estrategias literarias de Quevedo y Calderón, pues el dramaturgo transformó estas composiciones dotándolas de dimensión teatral<sup>1</sup>. La transformación del género tal vez se deba a Quevedo, para que Calderón, más tarde, regrese o dote de mayor valor dramático las jácaras. Esta tendencia genérica por la redramatización en el poeta puede verse también en su utilización del monólogo, sobre todo en comparación con Cervantes, como se verá más adelante.

Hablamos de la paradoja del monólogo porque, estrictamente, el monólogo no existe. El teatro, como cualquier obra literaria, es un acto de comunicación y, por lo tanto, la expresión de un personaje busca siempre un interlocutor o, al menos, un destinatario. Mientras que la ficción dramática del diálogo implica la efectiva comunicación entre dos actores que desempeñan su papel, independientemente de que se trate de una convención genérica, el monólogo supone la ruptura de ese pacto ficcional porque no exige un interlocutor en las tablas, pero implica una relación dialogística explícita o implícita con el público. El monólogo dice cosas y las dice al espectador (o al lector) y, por lo tanto, su inmanencia desaparece por el mero hecho de

<sup>1</sup> Este capítulo nace de la revisión de dos trabajos publicados anteriormente: «Il paradosso del monologo nell'opera di Calderón de la Barca», en *L'arte del monologo e l'azione sospesa*, a cura di Claudio Vicentini, Pisa, Pacini Editori (Studi di teatro e spettacolo. I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta), 2017, pp. 108-124; y «El monólogo en el teatro de Cervantes», en *Cervantes hombre de teatro*, ed. Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle, Ciudad de México, El Colegio de México-Cátedra Jaime Torres Bodet, 2019, pp. 265-276.

ser expresado. El único monólogo que existe es el que desconocemos porque es el propio que no pronunciamos.

Es cierto que se ha forzado la situación para explicar la abrupta y escandalosa afirmación del principio, la paradoja que esconde el concepto de monólogo, pero he querido subrayar lo que hay de incongruente en la funcionalidad del monólogo, especialmente en el monólogo teatral: una expresión íntima, en alta voz, que no tiene interlocutor inmediato dentro del pacto ficcional del género y que, sin embargo, tiene un destinatario claro y muy presente como es el público o lector que lo recibe. El monólogo, así entendido, es un discurso no dirigido directamente a un interlocutor concreto, pero es un claro elemento dialógico dentro del acto de comunicación que supone una obra literaria y que, además, en la representación teatral, es pronunciado, es emitido físicamente en viva voz.

Esta situación en apariencia extravagante del monólogo lleva a ciertos teóricos a considerarlo como la antítesis del drama. Así lo considera Françoise Dubor y así es entendido por cierta tradición dramática:

Le monologue est encore souvent considéré dans la réflexion critique sur le drame comme une forme discursive à proscrire, un élément perturbateur, et contradictoire. *A contrario*, le dialogue en serait une donnée constitutive, capable de fournir la base solide du conflit intersubjectif tel qu'il est attendu dans le drame. Le monologue n'y trouverait de place propre que pour préparer, commenter ou prolonger l'action. Il est vrai qu'à l'époque classique, il était conçu comme une pause à l'égard de l'action, devenant par excellence un lieu d'épanchement lyrique<sup>2</sup>.

Esta consideración antidramática del monólogo se realiza desde una perspectiva cuantitativa que lo enfrenta al diálogo como base del género teatral y, si el diálogo es la base del género, parecería lógico pensar que el monólogo es su negación. Y, sin embargo, sobre este antidramatismo del monólogo se asienta el tópico más popularmente representativo del drama, la idea convencional y divulgativa del teatro que representan, por ejemplo, las famosas escenas del «To be, or not to be, that is the question» shakespeariano o el menos famoso, pero más cercano «¡Ay, mísero de mí, y ay, infelice!» de Calderón de la Barca.

<sup>2</sup> Dubor, 2011, p. 7.

Porque por muy antidramático que se quiera presentar, el monólogo, en sus múltiples variantes y diferentes funciones, ha sido consustancial al género teatral desde sus inicios y su supervivencia se asienta sobre las múltiples y oportunas transformaciones que ha sufrido a lo largo de la historia literaria:

Si le monologue désigne un discours aussi ancien que le théâtre lui-même, ses usages sont cependant divers et multiples, leurs modalités et leurs enjeux sont à réévaluer, à repenser, à reformuler d'époque en époque, en dépit d'une apparente homogénéité formelle<sup>3</sup>.

Una de sus características esenciales es la dependencia virtual de su discurso monológico con la acción y con la obra. El monólogo carece de sentido si es exento, es decir, si está desconectado de la escena en el plano físico o es ajeno a la acción en el plano dramático. Hablamos aquí, naturalmente, del monólogo como recurso dramático y técnica, no como género teatral, el cual, aunque de concepción tradicional, últimamente se ha puesto de moda en España (y tal vez en otros lugares) a imitación de la cultura anglosajona, en el que un único personaje, casi siempre en tono humorístico o satírico, pronuncia un discurso aislado, con frecuencia empleando apelaciones directas a los espectadores<sup>4</sup>. Sería este el ejemplo más evidente de falso monólogo ya que suele establecerse un diálogo no solo implícito, sino abiertamente explícito con los receptores.

No quiero, sin embargo, caer en la tentación de convertir este capítulo en una reflexión teórica sobre el monólogo; no obstante, quizá alguna precisión más sea necesaria para entender mi punto de vista.

<sup>3</sup> Dubor, 2011, p. 22.

<sup>4</sup> Esta es la presentación del congreso celebrado en la Universidad Complutense de Madrid entre los días 19 y 21 de octubre de 2015, «II Congreso Universitario sobre el Monólogo Cómico: los orígenes»: «El II Congreso Universitario sobre el Monólogo Cómico vuelve a reunir en la universidad a algunos de los más ilustres conocedores de la *stand-up comedy* en nuestro país para abordar el género desde una perspectiva académica. En esta ocasión, el tema central del congreso son los orígenes. Para ello se ha contado con los creadores de los primeros programas de televisión sobre monólogos (*Nuevos Cómicos* y *El Club de la Comedia*), los primeros cómicos y guionistas, gente muy próxima a los precursores (Gila, Eugenio y Rubianes), protagonistas del nuevo tipo de comedia que se empezaba a hacer en España, y conocedores del género importado de Estados Unidos».

Ciertamente, se podrían establecer diferentes matices en el concepto de monólogo según las tradiciones culturales (las cercanas, quiero decir, las occidentales). Con todo, tal vez podamos coincidir en la definición de monólogo que Françoise Dubor propone en su reciente trabajo:

Il y a monologue quand un personnage, parlant seul, s'adresse soit à lui-même, soit à une entité invisible sur scène, parfois abstraite, parfois correspondant à un autre personnage (convoqué dans le discours mais formellement absent), et que son discours est indirectement destiné au public, qui est le seul à pouvoir pleinement en prendre acte<sup>5</sup>.

La misma autora propondrá otra definición:

Le monologue est un discours prononcé par un seul personnage qui n'a d'autre interlocuteur que lui-même et, éventuellement, ceux qu'il convoque par sa parole mais qui sont formellement absents<sup>6</sup>.

Nótese que cuando inicialmente yo anunciaba la no existencia del monólogo sobre la base de la recepción de las palabras del personaje en escena, tenía muy en cuenta la presencia del público o el lector. El público receptor, sea en la sala o en la lectura, es, en última instancia, el interlocutor del personaje que pronuncia el monólogo y, por tanto, se sobreentiende una cierta relación dialógica entre ellos. Pero aun cuando este argumento pueda ser tildado de especioso, téngase en cuenta que el monólogo requiere siempre un referente, tal vez invisible en la escena, pero muy presente en la obra.

Otra de las cuestiones terminológicas que es necesario abordar es la diferenciación entre *monólogo* y *soliloquio*. La cuestión, bastante debatida, no tiene mayor recorrido si pensamos en el género teatral, ya que, aunque no deben considerarse sinónimos, mantienen una relación directísima en el sentido del doblete que al menos se produce en español: monólogo/diálogo, soliloquio/coloquio. Conviene, con todo, aludir a este asunto porque en la tradición española, la palabra *soliloquio* es la utilizada por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* en sus famosos versos 274-276:

<sup>5</sup> Dubor, 2011, p. 25.

<sup>6</sup> Dubor, 2011, p. 41.

los soliloquios pinte de manera  
que se transforme todo el recitante  
y, con mudarse a sí, mude al oyente<sup>7</sup>.

El valor que Lope atribuye a *soliloquio* es muy cercano al que entendemos por *monólogo* en los términos de la definición propuesta anteriormente, salvo que queramos definir el *soliloquio* como un tipo de *monólogo*. En español, el empleo del término *soliloquio* es más frecuente que el de *monólogo*, que cobrará mayor protagonismo referido a otro género a partir del *monólogo interior* ya más modernamente. En efecto, el término *soliloquio* aparece recogido por César Oudin en su *Thresor des deux langues françoise et espagnolle* de 1607<sup>8</sup>, aunque sin matiz teatral, mientras que ya está plenamente asimilado por el *Diccionario de Autoridades* (1739) con la alusión «Úsase frecuentemente en las comedias, diálogos y novelas»<sup>9</sup>. Por su parte, el término *monólogo* aparece por vez primera en el *Diccionario castellano* de Esteban de Terreros y Pando en 1787, con clara vinculación dramática<sup>10</sup> y su primera aparición en el diccionario usual de la Academia será en 1817 equiparándolo a *soliloquio*. Una rápida búsqueda en CORDE nos arroja la primera aparición de *monólogo* en 1798 (ya casi en el siglo XIX, en un texto de Moratín) y, sin embargo, la primera de *soliloquio* se debe a Gil Vicente en un texto de 1525.

Si nos hemos detenido brevemente en este esbozo etimológico es porque, curiosamente, la tradición francesa es justamente la contraria, con un predominio del término *monólogo* que, a su vez, justifica una aparición más antigua en la lengua gala, como señala Dubor<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Cito por Lope de Vega, ed. de Felipe B. Pedraza, 2020, p. 156.

<sup>8</sup> Oudin, 2016.

<sup>9</sup> RAE, 1739.

<sup>10</sup> Lo define así: «Escena dramática en que un actor habla absolutamente solo (Fr. Monologue). Algunos los desaprueban por ser inverosímil que uno hable solo, pero no obstante la pasión vence esta inverosimilitud muchas veces», de Terreros y Pando, 1787.

<sup>11</sup> «‘monologue’ apparaît en française vers 1508, à propos de théâtre, tandis que ‘soliloque’ non attesté avant 1600, es d’abord employé par Françoise de Sales», Dubor, 2011, p. 27. La misma autora señala que el término soliloquio no tiene en principio vinculación teatral, aunque, sin remontarnos a la lengua medieval o a los textos latinos, que Lope lo emplee en su *Arte nuevo* le otorga un valor esencial dentro de la tradición hispánica.

La frontera entre ambos términos puede resultar muy difusa, si bien autoridades teóricas contemporáneas como Pavis diferencian ambos términos de una manera sencilla, pero distinta a la tradición española<sup>12</sup>.

No obstante, la tradición clásica española (y tal vez la italiana) no parece diferenciar ambos conceptos y, además, tiende a emplear el término *soliloquio* para el concepto más amplio de *monólogo* y por ello estimamos más conveniente considerar *monólogo* como el elemento abarcador de realidades menores como el *soliloquio* o de las variantes funcionales del monólogo que pueden presentarse en una obra.

Otro término que entra en juego en este conjunto de intervenciones solitarias en teatro es el *aparte*. El *aparte* supone un discurso habitualmente más breve e implica la presencia de otro u otros personajes en la escena que forzosa y convencionalmente no oyen el discurso emitido por el personaje que habla. Y, además, el *aparte* exagera su funcionalidad dialógica con el espectador, ya que aporta al público una información preciosa para interpretar la situación dramática, mientras que se constituye en una herramienta esencial en manos del dramaturgo para dirigir, a su conveniencia, la atención del público hacia la acción, el tiempo, el espacio o la inherente caracterización de los personajes.

Otra prevención que debe ser tenida en cuenta es la no infrecuente identificación de la función del monólogo con su materialización dramática, es decir, un monólogo puede tomar forma en una relación, una descripción... o estróficamente en cualquiera de los géneros, aunque sean los más propicios en la tradición clásica española las décimas, los sonetos o los romances. Un monólogo es funcionalmente independiente de la forma que adopte y no debe ser identificado por su estructura externa, sino por su función en el drama y por su articulación en el discurso dialógico de la pieza. En este sentido, en esta propuesta se prima el valor funcional del monólogo frente a su plasmación formal explícita variable, frente a su modalidad de expresión circunstancial.

La paradoja inicial que señalábamos, la de ser un discurso sin interlocutor que tiene un obligado receptor en el público, se amplía a otras no menores. Una reside en su función singular dentro del

<sup>12</sup> «Le monologue est un discours que le personnage se tient à lui-même, tandis que le soliloque est adressé à un interlocuteur restant muet», Pavis, 1996, p. 216.

drama: no es infrecuente que un monólogo entable una relación en última instancia dialógica no ya con el espectador, sino también con algún personaje *in absentia*, es decir, fuera de escena dentro de la coherencia dramática que la pieza exige. El monólogo no exige una respuesta en la escena, aunque normalmente la tiene, si bien no directa ni inmediata en la obra.

El discurso monológico, a poco trabada que esté la pieza en que se integra, acabará relacionándose con otros momentos de la obra, incluso de una forma directa cuando dos monólogos, por ejemplo, dos sonetos, alejados en su exposición y sin exigir una relación directa en las tablas, acaban encontrándose en el devenir de los personajes. Se trata, en este caso, de un recurso muy del gusto del teatro del Siglo de Oro español. Serían, en este sentido, monólogos dialógicos.

Si ampliamos el análisis del monólogo más allá de entenderlo como instancia dramática y lo abordamos como instancia verbal, surge una nueva paradoja que se esconde en su construcción estilística: no pocos monólogos, en sus distintas variantes, utilizan recursos retóricos propios de figuras de diálogo con gran carga de expresividad dramática. En ese sentido, el monólogo encaja mejor en el esquema de la exclamación (Todorov) y, por consiguiente, figuras como la *sermocinatio*, la *fictio personae*, pero también la interrogación, la exclamación, la pregunta retórica, la *dubitatio*, la ironía, el apóstrofe, la imprecación, la preterición, la reticencia... son frecuentes y casi obligadas y todas ellas suponen ficticiamente la presencia de un interlocutor. El monólogo de nuevo es paradójico en esta ocasión no por su inevitable diálogo con el receptor, sino también por los mimbres retóricos que usa el autor para su construcción estilística.

En fin, el concepto de monólogo se asienta sobre múltiples paradojas: en principio, se trata de un recurso dramático que se basa en la ausencia de diálogo, pero que implica una relación dialógica implícita con el receptor directo de la obra, el público; al tiempo, la ausencia inicial de interlocutor en las tablas es solo formal porque el discurso monológico acaba por entablar un cierto grado de diálogo con otros personajes dentro de la pieza; y, finalmente, el monólogo se construye estilística y dramáticamente sobre la base de recursos del diálogo y casi siempre de la exclamación que suponen el interés del emisor en influir afectivamente en quien lo escucha.

Tal vez, precisamente por esta base paradójica, por su aparente hibridismo e inestabilidad, el monólogo ha sido y es un pilar de la construcción dramática de todos los tiempos.

Cierto que con características diferentes, incluso en épocas próximas entre sí. Por ejemplo, la presencia de los monólogos en una pieza primeriza de Cervantes, la *Tragedia de Numancia*<sup>13</sup>, una obra anterior a la revolución teatral lopesca y que todavía conserva ciertos usos casi arcaizantes del monólogo, es mucho más evidente que en otros autores posteriores como Calderón, como veremos.

*La Numancia*, como obra anterior a la revolución de la comedia nueva, mantiene un concepto de monólogo muy apegado a la tradición trágica del siglo XVI español y lejos de la integración más verosímil de las obras posteriores a la comedia lopesca. Analicemos algunos ejemplos de monólogo en la obra.

El asunto y la estructura de la acción de la tragedia cervantina favorece el uso del monólogo, sea en su condición más abierta, es decir, como discurso que no espera un diálogo directo, pero que exige la copresencia de los personajes interpelados (soliloquio, según Pavis), sea como reflexión monológica, pura expresión íntima de un personaje solitario.

Tal vez el primer monólogo<sup>14</sup> como tal es el de tono informativo pronunciado por el embajador Primero (vv. 230-261). Se trata claramente de una relación capital porque hasta ese momento el espectador

<sup>13</sup> Cito por la edición de la *Tragedia de Numancia*, ed. Gastón Gilabert, 2014, si bien se han tenido en cuenta otras, en particular la edición de *Tragedia de Numancia*, ed. A. Baras Escolá, 2009.

<sup>14</sup> La primera arenga de Cipión (vv. 65-168), aunque comparte rasgos estilísticos propios del monólogo, no debe considerarse como tal ya que es contestado explícitamente por Gayo (vv. 169-198) y los Soldados (vv. 199-200): «Todo lo que aquí has dicho confirmamos / y lo juramos todos». Sin embargo, bastantes intervenciones de Cipión pueden entenderse como monólogos, al menos su estrategia discursiva es similar. Así lo considera Maestro, 2000, p. 161 cuando señala: «En la tragedia cervantina no se registran apartes, pero sí es posible identificar discursos de Escipión que hacen pensar en la introspección de un sujeto que habla consigo mismo; no dirige sus enunciados ni al público ni a otro personaje, de modo que los presenta como pensamientos propios a los que confiere una expresión verbal que podríamos identificar, en la representación teatral, con un discurso en aparte». Según la denominación convencional seguida en este trabajo, estos discursos son claros monólogos. Maestro señala, muy perspicazmente, su presencia, más allá de la discrepancia en su denominación concreta.

solo conocía a los numantinos por descripciones indirectas. Es la primera vez que tienen una voz propia mediante la cual expone las causas del enquistamiento de la guerra y, lo que es más importante para el desarrollo de la tragedia, se ofrece a finalizarla esperando un trato leal por parte del enemigo:

Y en todo el largo tiempo que ha durado  
entre ambas partes la contienda, es cierto  
que ningún general hemos hallado  
con quien poder tratar de algún concierto.  
Empero, agora que ha querido el hado  
reducir nuestra nave a tan buen puerto,  
las velas de la guerra recogemos  
y a cualquiera partido nos ponemos  
(vv. 249-256).

Sin embargo, Cipión no acepta este ofrecimiento porque él está decidido a plantar batalla, quizá en una actitud que deba entenderse como un planteamiento trágico, como un ejemplo de la *hybris* o pecado trágico del general romano<sup>15</sup>. Esta actitud se completa, además, con otro posible monólogo del mismo Cipión (vv. 309-336) en el que confirma su determinación, pero matiza la estrategia: ya no se enfrentará con las armas a los numantinos, sino que los matará de hambre:

Aunque yo pienso hacer que el numantino  
nunca a las manos con nosotros venga,  
buscando de vencerle tal camino  
que más a mi provecho se convenga.  
Yo haré que abaje el brío y pierda el tino,  
y que en sí mismo su furor detenga:  
pienso de un hondo foso rodeallos  
y por hambre insufrible sujetallos  
(vv. 313-320).

<sup>15</sup> Así lo cree Maestro, 2000, p. 162: «Incorre aquí Escipión en lo que podría denominarse pecado de *hybris* o error moral, según la concepción de la tragedia antigua, por el que el personaje que detenta el poder en un momento dado comete una desmesura o exceso de consecuencias irreversibles. De este modo, el personaje se devalúa moralmente, se torna mediocre, pierde instantáneamente la altura moral que se espera de él e incurre en un error, en una falta que, de haberse evitado, habría evitado la tragedia».

Pero si hay una escena significativa en la que el monólogo en sentido más restrictivo, con un personaje en solitario invocando a otro ausente, es la intervención de España que cierra, junto con la respuesta del Duero, la jornada primera de la tragedia. La invocación solitaria de España es un claro ejemplo de monólogo apelativo que tiene receptor fuera de escena. La soledad del personaje España, en traje de «*doncella coronada con unas torres y trae un castillo en la mano*», no implica obligadamente la aparición de un interlocutor, aunque la invocación parece intuitirlo, porque, de hecho, el personaje Duero aparece ante la apelación de España y entre ambos componen una escena alegórica que rompe la temporalidad y que, en última instancia, remite a la tradición de la tragedia española del XVI, bien lejos de la comedia nueva posterior.

Los monólogos de los personajes alegóricos son los más llamativos de esta tragedia, en tanto representan un tipo de monólogo cerrado en sí mismo que hace muy evidente la ralentización de la acción porque suspende el tiempo y desvincula la acción de la inmediatez circunstancial de la escena.

Por otro lado, con esta escena se cierra la primera jornada, pero también se acaba la intriga trágica. Si entre el público hubiese espectadores que no conociesen el final de la historia, esta escena se lo descubre, lo cual es prueba de que a Cervantes no le interesa el resultado, la intriga, sino cómo se llega hasta ella, cómo se genera la expectación. El concepto de tragedia es clásico, como volverá a serlo cuando Lope haga cantar el estribillo «Que de noche lo mataron / a la gala de Medina / la flor de Olmedo» en su *El caballero de Olmedo*.

Otra escena estrictamente paralela contiene una nueva escena sobrehumana en la jornada segunda. Se trata del conjuro de Martino (vv. 957-1088) para resucitar al «joven triste» muerto, invocando a Plutón y a las fuerzas de la muerte.

Presta atentos oídos a mis versos,  
fiero Plutón, que en la región obscura,  
entre ministros de ánimos perversos,  
te cupo de reinar suerte y ventura;  
haz, aunque sean de tu gusto adversos  
(vv. 961-965).

Estamos ante una invocación muy cercana a la anterior de España y el Duero, en la que de nuevo un ser inanimado pronuncia un discurso

clave para entender la pieza: si la deidad Duero informó al personaje de España y a los espectadores del destino aciago de Numancia, ahora otro ente sobrenatural será quien se lo comunique al pueblo numantino. Es relevante para la tragedia porque revela que los numantinos se matarán entre ellos, mensaje que el sacerdote pagano no entiende (aquí y en otros lugares Cervantes parece burlarse de estos cultos pre-cristianos) y se suicida para no sufrir la ignominia de ser asesinado por sus vecinos.

antes me causas un dolor esquivo,  
pues otra vez la muerte rigurosa  
triunfará de mi vida y de mi alma:  
mi enemigo tendrá doblada palma;  
el cual, con otros del oscuro bando,  
de los que son sujetos a agradarte,  
está con rabia en torno, aquí esperando  
a que acabe, Marquino, de informarte  
del lamentable fin, del mal nefando  
que de Numancia puedo asegurarte,  
la cual acabará a las mismas manos  
de los que son a ella más cercanos  
(vv. 1061-1072).

Las características formales de la invocación del chamán remiten directamente a todas las estrategias retóricas propias del monólogo, sea en forma de arenga o de invocación: imprecaciones, preguntas retóricas, apóstrofes y en general un dramatismo muy exagerado como exige una escena en la que se pretende resucitar a un muerto:

¿No revolvéis la piedra, desleales?  
Decid, ministros falsos, ¿qué os detiene?  
¿Cómo no me habéis dado ya señales  
de que hacéis lo que digo y me conviene?  
¿Buscáis, con deteneros, vuestros males,  
o gustáis de que yo al momento ordene  
de poner en efecto los conjuros  
que ablandan vuestros fieros pechos duros?  
(vv. 985-992).

Levantad esta piedra, fementidos,  
 y descubridme el cuerpo que aquí yace.  
 ¿Qué es esto? ¿Qué tardáis? ¿A dó sois idos?  
 ¿Cómo mi mando al punto no se hace?  
 ¿No os curáis de amenazas, descreídos?  
 Pues no esperéis que más os amenace:  
 esta agua negra del estigio lago  
 dará a vuestra tardanza presto el pago  
 (vv. 1009-1016).

Y, por supuesto, ese diálogo fingido que subraya el carácter paradjico del monólogo. Pero su valor estructural es aún más interesante porque cumple la misma función que el monólogo anterior de la primera jornada, adelantar al público informaciones imposibles de saber por el desarrollo de la acción. He aquí otra paradoja del monólogo: el diálogo que implica información esencial con el público o el lector.

También el final de la jornada tercera se cierra con una escena que contiene otros monólogos importantes, porque, pese a encontrarse diversos personajes en escena, sus discursos no interactúan entre sí, antes bien, ilustran casi como un relato ticoscópico acciones que difícilmente se escenificarían en las tablas:

En la plaza mayor ya levantada  
 queda una ardiente cudiciosa hoguera  
 que, de nuestras riquezas ministrada,  
 sus llamas sube hasta la cuarta esfera.  
 Allí, con triste priesa acelerada  
 y con mortal y tímida carrera  
 acuden todos, como a santa ofrenda,  
 a sustentar sus llamas con su hacienda;  
 allí la perla del rosado Oriente,  
 y el oro en mil vasijas fabricado,  
 y el diamante y rubí más excelente,  
 y la estimada púrpura y brocado  
 en medio del rigor fogoso ardiente  
 de la encendida llama es arrojado,  
 despojos do pudieran los romanos  
 henchar los senos y ocupar las manos  
 (vv. 1648-1663).

*(Aquí salen agora algunos cargados de ropa, y entran por una puerta y salen por otra.)*

Vuelve al triste espectáculo la vista:  
 verás con cuánta priesa y cuánta gana  
 toda Numancia en numerosa lista  
 aguija a sustentar la llama insana;  
 y no con verde leño o seca arista,  
 no con materia al consumir liviana,  
 sino con sus haciendas mal gozadas,  
 pues se ganaron para ser quemadas  
 (vv. 1664-1671).

En este caso, resulta en particular significativa la distribución déctica del narrador («Allí... allí»), el personaje Segundo, que describe la hoguera, así como el uso de la *evidentia* («Vuelve al triste espectáculo la vista: / verás con cuánta priesa y cuánta gana», vv. 1664-1665) que tiene la función de implicar al espectador en su relato.

Se comprueba, por lo tanto, que los monólogos principales<sup>16</sup> están ubicados estratégicamente en los finales de las jornadas, como también están situadas las escenas alegóricas en momentos claves de la tragedia. Así sucede con la segunda de este tipo, construida de nuevo sobre la base del monólogo, en la cuarta jornada. Sus protagonistas son la Guerra, la Enfermedad y el Hambre (vv. 1976-2067). En realidad, se trata de un falso diálogo entre los tres personajes que, en su cruel descripción de la suerte de los numantinos, ejecutan en realidad varios monólogos encadenados, excepto la última intervención de la Guerra (vv. 2064-2067), que tal vez implique una acción conjunta. Como ya sucedía en la primera de estas escenas entre España y Duero, los tres personajes comentan la acción que con su visión privilegiada pueden ver del presente y del futuro. Tampoco aquí ahorra detalles macabros, por ejemplo, cuando el Hambre ve que

<sup>16</sup> Otros monólogos importantes son aquellos que desarrollan la trama amorosa, pero que, en el caso del último, de Lira, su valor es más épico que lírico. Lo señala Maestro, 2000, p. 166: «A lo largo de la última jornada se suceden hasta tres soliloquios, que tienen como protagonistas a Morandro, a Lira y al hermano de esta última. Cada uno de ellos constituye una secuencia de gran expresividad dramática, en la que un personaje llora la muerte agónica de sus seres queridos».

Al pecho de la amada nueva esposa  
 traspasa del esposo el hierro agudo;  
 contra la madre, ¡oh nunca vista cosa!,  
 se muestra el hijo de piedad desnudo;  
 y contra el hijo el padre, con rabiosa  
 clemencia, levantando el brazo crudo,  
 rompe aquellas entrañas que ha engendrado,  
 quedando satisfecho y lastimado

(vv. 2040-2047).

Y por fin, en donde el monólogo adquiere su valor más trágico, estilística y dramáticamente, es justo al final de la pieza. Se trata de las últimas intervenciones de Variato, Cipión y la Fama, combinando, además, personajes convencionales con alegóricos, pero así casi lo facilita este concepto de tragedia.

El primer monólogo es el de Variato (vv. 2361-2400), quien, tras un diálogo con Cipión, se arroja desde la muralla. La intervención del joven Variato ya no es una respuesta a Yгурта, Quinto Fabio o más directamente a Cipión; se trata de un canto final patriótico con el que ilustra su inmolación:

Yo heredé de Numancia todo el brío:  
 ¡ved si pensar vencerme es desvarío!  
 Patria querida, pueblo desdichado,  
 no temas ni imagines que me admire  
 de lo que debo ser en ti engendrado,  
 ni que promesa o miedo me retire,  
 ora me falte el suelo, el cielo, el hado,  
 ora a vencerme todo el mundo aspire;  
 que imposible será que yo no haga  
 a tu valor la merecida paga

(vv. 2367-2376).

La reacción de Cipión (vv. 2401-2416) es de nuevo monológica; no habla a Variato, sino que resume el valor de su acción y la consecuencia en historia que es, en realidad, su derrota:

¡Con tu viva virtud y heroica, estraña,  
 queda muerto y perdido mi derecho!

¡Tú con esta caída levantaste  
 tu fama y mis victorias derribaste!  
 (vv. 2405-2408).

Será finalmente la Fama quien confirme la pervivencia de la heroicidad y la derrota de la victoria romana:

(*Suena una trompeta y sale la FAMA.*)

FAMA            Vaya mi clara voz de gente en gente,  
 y en dulce y süavísimo sonido  
 llene las almas de un deseo ardiente  
 de eternizar un hecho tan subido  
 (vv. 2417-2420).

El final de la tragedia, por lo tanto, se compone de la sucesión de estos tres monólogos tan simbólicos: el último superviviente de Numancia antes de suicidarse, el causante de tantos daños y el personaje alegórico de la Fama, es decir, un representante de cada uno de los tres tipos de personaje que aparecen en la obra. En ellos se conjuga pasado, presente y futuro. El pasado queda representado por Variato, que se escondió en una torre por miedo a la muerte, y determina suicidarse: hasta un niño vence en valentía al que no se atrevió sino a matar a un pueblo por hambre. El presente es el relatado por el mismo personaje, que, a la vista del suicidio del numantino, comprende la situación de su derrota moral. Y será la Fama quien anuncie el futuro de gloria histórica del hecho. Este monólogo de la Fama, que cierra la tragedia, está en la línea de las otras dos escenas alegóricas ya analizadas.

Cervantes, con esta escena final, recoge la funcionalidad de las dos anteriores y al tiempo confirma su función: la información de pasado, presente y futuro. Deja aquí el futuro en manos de la Fama, abandonando el valor histórico del relato para convertirlo en un recuerdo universal del valor hispano que supera la circunstancialidad histórica del momento preciso.

El ritmo de la *Tragedia de Numancia* es parsimonioso. Así lo señala Jesús G. Maestro:

La acción de la *Numancia* discurre en un ritmo deliberadamente lento, muy distinto por ejemplo a la expresión dinámica de casi todas las comedias de Lope. Este ritmo lento de la tragedia cervantina —el verso

endecasílabo, en densas octavas y tercetos, con ritmos de pausada expresividad— contribuye a intensificar el ‘sentimiento trágico de la vida’ en la ciudad sitiada<sup>17</sup>.

Sin duda, la presencia de los monólogos que suspenden la acción y amplifican los discursos, tienen mucho que ver en este *tempo* lento de la acción que carga la obra de gravedad y recuerdan indefectiblemente a la tragedia senequista que, sin embargo, Cervantes supera.

El monólogo, por lo tanto, cumple un papel esencial en la construcción de la tragedia cervantina. Lo hace en la medida que es una poética apegada a la tradición trágica del XVI, pero también en el sentido tradicional del monólogo, como recurso fronterizo y proteico, asentado en la paradoja del diálogo sin interlocutor aparente, construido con los recursos propios de figuras exclamativas y de raíz dialógica que confirman, en efecto, su valor paradójico.

A pesar de su caduca consideración antidramática, el monólogo representa la imagen más evidente del género teatral. Y lo hace también con Calderón de la Barca cuando la más emblemática de las obras de teatro españolas, *La vida es sueño*<sup>18</sup>, se recuerda por el famoso monólogo de Segismundo:

Yo sueño que estoy aquí  
destas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.  
¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son  
(vv. 2178–2187).

Será precisamente esta obra la que represente el modelo de comedia nueva que integra de la mejor manera un número muy elevado de monólogos, hasta un total de diecinueve contabiliza su mejor

<sup>17</sup> Maestro, 2000, p. 166.

<sup>18</sup> Calderón de la Barca, ed. de Fausta Antonucci, 2008.

estudioso, Enrique Rull, repartidos en cinco en la primera jornada, seis en la segunda y hasta ocho en la tercera<sup>19</sup>.

Pero la obra de Calderón es muy extensa y su actitud ante el monólogo, variada. Frente al uso, digamos recto, que Rull ha estudiado muy puntualmente, convendrá acercarse a otros textos y, sobre todo, intentar explicar cómo Calderón supera los peligros de un uso arcaico del monólogo, cercano a la tragedia del XVI y al modelo senequista, que asimilaba los dramas a una suma de monólogos. Si Cervantes comenzaba ya a superar este uso, la comedia nueva, y de manera particular Calderón de la Barca, integra los monólogos en el *tempo* dramático de una forma más ágil, impide que la acción se suspenda artificialmente y, en cualquier caso, reserva dichos monólogos para situaciones particulares que requieren la expresión introspectiva y la reflexión íntima de un personaje casi siempre principal. Y lo hace deshaciendo su condición inicial de monólogo. Veamos algunos ejemplos.

Podemos comenzar por una obra que es una tragedia de honor, de las denominadas uxoricidas, ya que se presta al monólogo, incluso al soliloquio, del marido torturado por sus contradicciones, los celos y por sus dudas ante su comportamiento: *A secreto agravio, secreta venganza*<sup>20</sup>. El protagonista, Don Lope, pronuncia al menos dos monólogos en la jornada segunda (pp. 768-772, vv. 1032-1181) y en la tercera (pp. 795-798, vv. 1965-2060) imprescindibles para el desarrollo de la acción, y que podrían considerarse soliloquios porque se trata de una reflexión personal, un debate interno muy propio del personaje celoso que recela de un contrincante y que duda si acudir a la llamada de su rey o quedarse con su reciente esposa en el primer caso.

Las características del monólogo son cumplidas exactamente, desde su situación escénica en solitario, una intervención que cierra una escena, su fortísima carga dramática y su construcción retórica plagada de figuras de exclamación y de diálogo, diálogo fingido consigo mismo, ilustrado con figuras como la *dubitatio*, o una sabia combinación de reticencia y preterición, como se puede ilustrar con el primero de ellos:

<sup>19</sup> Rull, 1996, pp. 331-341.

<sup>20</sup> Cito por *Comedias, II*, pero también tengo muy presente la edición de Erik Coenen de 2011.

¿Osará decir la lengua  
 que tengo? ¡Lengua, detente!,  
 No pronuncies, no articules  
 mi afrenta, que si me ofendes,  
 podrá ser que, castigada  
 con mi vida o con mi muerte,  
 siendo ofensor y ofendido  
 yo me agravie y yo me vengue.  
 No digas que tengo celos...  
 Ya lo dije, ya no puede  
 volverse al pecho la voz  
 (*Secreto agravio*, vv. 1072-1082).

Cumple, por lo tanto, todos los elementos paradójicos del monólogo, del soliloquio si se prefiere: informa al público de su debate interno, de sus celos, dialoga consigo mismo y se construye con figuras propias también de un diálogo dramatizado.

El segundo gran soliloquio de Don Lope (pp. 795-798; vv. 1965-2060) es el ejemplo paradigmático del personaje celoso que se ve abocado a vengar su honor sintiéndose sin culpa, sin merecerlo. En este gran monólogo, el protagonista se queja de la implacable ley del honor, pero tampoco se atreve a desobedecerla. Así comienza este soliloquio tan dramático construido modélicamente sobre las paradojas señaladas:

¡Válgame el cielo!, ¿qué es esto  
 por que pasan mis sentidos?  
 Alma, ¿qué habéis escuchado?  
 Ojos, ¿qué es lo que habéis visto?  
 ¿Tan pública es ya mi afrenta  
 que ha llegado a los oídos  
 del Rey? ¿Qué mucho? ¿Fue fuerza  
 ser los postreros los míos?  
 ¿Hay hombre más infelice?  
 (*Secreto agravio*, vv. 1965-1973).

Podríamos aducir muchos más ejemplos, incluso equiparables a estos señalados en otras tragedias muy cercanas como *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra* o, ya en otro ámbito, *El alcalde de Zalamea*... En fin, no será difícil añadir ejemplos de monólogos que cumplan las

características del recurso y que muestren a las claras su construcción paradójica.

No obstante, interesa ahora presentar un ejemplo de usos antiguos de monólogo que sirve para exponer una relación extensa y que puede presentarse como una intervención desconectada del diálogo de los personajes. Se trata de monólogos muy recurrentes en autores del siglo XVI y algún otro ya de la comedia nueva.

Calderón, sin embargo, para evitar esa aparente desconexión que implica no solo suspender la acción, sino aislar o desarreglar la composición de los personajes en la escena, suele introducirlos mediante un *verbum dicendi* o alguna otra introducción equivalente que deshace cualquier situación monológica. Se trata de una estrategia de integración discursiva para aquellas intervenciones que podrían malinterpretarse como monólogos. Parece, en ese sentido, que Calderón, a diferencia de la tragedia española del XVI, reserva para el monólogo una función más concreta, de mayor entidad autorreflexiva e íntima.

Por continuar con la misma comedia, dos aparentes monólogos, dos intervenciones muy extensas que son en realidad relaciones de historias pasadas y plenamente informativas para la intelección de *A secreto agravio*, son introducidas por expresiones que implican una interlocución directa:

DON JUAN    Y, porque mi sentimiento  
                  algún alivio prevenga,  
                  si es posible que le tenga,  
                  escuchad, don Lope, atento  
                  (*Secreto agravio*, p. 741; vv. 78-81),

y prosigue con la relación de su historia personal durante casi doscientos versos. Y dicha relación se remata con un abrazo entre los personajes, pero lo que es más importante para recalcar la recepción del discurso, son los versos pronunciados por Don Lope «*Atentamente escuché, / don Juan de Silva las quejas*» (p. 746; vv. 274-275) que darán comienzo a otra larga respuesta de casi cien versos que ya se ha descartado como monólogo.

Pues bien, esta estrategia es muy frecuente en Calderón y la repetirá con algunas estrofas que suelen emplearse como monólogos casi en forma dialógica, como los sonetos. En la comedia mitológica *El*

*mayor encanto, amor*<sup>21</sup> aparecen cuatro sonetos que, si atendiésemos a la tradición, deberían suspender la acción y quebrar el ritmo dramático porque interrumpen el diálogo entre los personajes<sup>22</sup>. Sin embargo, los dos primeros son pronunciados contiguamente por dos personajes que explican su situación tras haber recobrado su forma humana y entablan un claro diálogo con quien los había transformado, Circe (*El mayor encanto*, p. 35; vv. 853-880). La otra pareja de sonetos, que ilustra un debate entre los protagonistas Circe y Ulises, podría convertirse en monólogos porque el tono y el ritmo, integrados en una forma englobadora como el romance, los aparta del fluir convencional del diálogo. Y, sin embargo, Calderón usa la estrategia discursiva ya indicada para enlazarlos con el discurso general, los introduce apelando a los receptores:

CIRCE            ¡Quién, Ulises la [verdad] supiera!  
 ULISES        *Escucha, Circe, y sabrasla:*  
                   Vengativa deidad, deidad ingrata  
                   (*Mayor encanto*, vv. 2449-2452),

y en la respuesta con el otro soneto:

ULISES        ¿De qué suerte?  
 CIRCE                            *Oye y sabrasla:*  
                   Vengativa y cruel, porque te asombres  
                   (*Mayor encanto*, vv. 2469-2470).

Idéntico procedimiento utilizará Calderón para evitar que una extensa relación se convierta en monólogo, como ya hemos visto en el ejemplo de *A secreto agravio*. En la presentación entre los protagonistas de la comedia, Circe y Ulises, el relato de las aventuras de Ulises da lugar a una larga relación en romance que bien podría entenderse como monólogo, si no fuera porque está precedida de una invitación de *verba dicenci*:

<sup>21</sup> Cito por *Comedias, II*, pp. 9-106, y tengo muy presente la magnífica edición posterior elaborada por Alejandra Ulla Lorenzo en 2013.

<sup>22</sup> He analizado la funcionalidad de los sonetos en un auto de Calderón en Fernández Mosquera, 2015, pp. 45-63. Para el análisis de los sonetos en esta obra, ver la edición de Ulla Lorenzo, 2013, pp. 36-40.

CIRCE	Pues tan seguro estás de mí, no te ausentes, no, de aquí sin que llegue a saber yo más despacio quién venció mis encantos.
ULISES	Oye.
CIRCE	Di.
ULISES	Si caben tantos sucesos... ( <i>Mayor encanto</i> , vv. 505-602).

Esta relación no es, por lo tanto, monológica, pues responde explícitamente a una pregunta de un personaje. Y así se entenderá como diálogo la también extensa respuesta de Circe (pp. 28-33; vv. 603-800) que lo completa. La misma estrategia empleará unos versos más tarde en otra extensa reflexión de Circe (pp. 40-42; vv. 1037-1109), quien explica a Flérida su súbito enamoramiento del griego: «*Oye atenta. / Este Ulises, este griego...*». Calderón resuelve una posible situación propicia para el monólogo con un diálogo, por más extensa que sean las intervenciones. Sin duda, se trata de evitar la suspensión de la acción y la quiebra del ritmo dramático. Otra función añadida de esta estrategia es capital: el mantenimiento de la verosimilitud. La introducción directa de los interlocutores mediante *verba dicenci* o expresiones equivalentes convierten el, en principio discurso monológico, en un diálogo verosímil, ya que uno relata y el otro escucha y recibe la información. Por lo tanto, la búsqueda de la verosimilitud, aunque sea de una manera subsidiaria, también está detrás del recurso.

Resulta significativo el uso del monólogo en esta comedia mitológica porque el que se puede definir como soliloquio aparece en un momento no realista, o al menos, de carácter simbólico, cuando Ulises despierta de su letargo y, acuciado por Aquiles, toma la decisión de abandonar a Circe (pp. 96-97; vv. 2944-2974). Es una situación de ensueño en la que interviene el héroe Aquiles, como un dios, como un personaje de tragedia clásica. Es aquí en donde cabe el breve monólogo que contiene todos los elementos formales de su caracterización: soledad en escena y dramatización exclamativa, plagada de figuras propias de la exclamación y dialógicas:

ULISES            Pesado letargo ha sido  
                       este a que rendido estuve,  
                       [...]
   
                       ¿Quién está aquí? Solo estoy.  
                       ¿Pues cómo si Circe pude  
                       vivir un instante? Bien  
                       que estaban sin luz presumen  
                       mis sentidos, pues sin sol  
                       aun todo el cielo no luce.  
                       ¡Circe! ¡Circe! ¡Mi señora!  
                       ¡Qué mal tanta ausencia suple  
                       tu memoria! Mas ¿qué veo?  
                       (*Mayor encanto*, vv. 2944-2945; vv. 2952-2960).

La escena continúa con un diálogo establecido con la voz de Aquiles y finalmente su aparición espectral. Pero la caracterización del soliloquio es paradigmática: el personaje está solo («Solo estoy»), habla consigo mismo, duda, reflexiona y utiliza elementos estilísticos muy dramatizados como las preguntas retóricas, el apóstrofe a Circe, la exclamación... muchas figuras afectivas, exclamativas y de raíz dialógica. Y remite, por cierto, a la misma batalla interna del personaje que duda entre el deber de la guerra y el abandonarse al amor, como ya hemos visto en *A secreto agravio*.

Calderón, en una comedia que por asunto e incluso por raigambre genérica podría incluir frecuentes y tradicionales monólogos, nos sorprende y emplea claramente una única y breve intervención monológica. Pero lo que más llama la atención es que, en aquellas situaciones proclives al recurso y en las que ciertos parlamentos pudiesen ser considerados monólogos, deshace cualquier ambigüedad para que el monólogo se convierta en claro diálogo, la acción se suspenda el menor tiempo posible y el ritmo dramático no decaiga en ningún momento.

La presencia del monólogo en Calderón, y de su variante, el soliloquio, es muy frecuente, pero tal vez resulte menor de lo que se podría pensar, al menos en la producción clásica de sus primeros años, hasta la década de 1630. Calderón intenta deshacer la ambigüedad de ciertos discursos que podrían entenderse como monólogos o que en tradiciones anteriores lo hubiesen sido. Su técnica es tan sencilla como eficaz: introduce las intervenciones, por extensas que sean, con unos *verba dicendi* o expresiones equivalentes, y las suelte remachar con otras palabras que indican la recepción por parte del interlocutor. De esta

manera, el poeta no permite que el ritmo de la acción decaiga (o lo haga tanto como la extensión del parlamento podría hacer creer), intenta que la acción quede suspendida el menor tiempo posible porque no se entiende la intervención como un paréntesis, sino como una ampliación de la información aportada por el personaje; y dota, en última instancia, de verosimilitud a una situación no fácilmente justificable desde ese punto de vista.

Calderón utilizará magistralmente el recurso del monólogo, en muchas ocasiones en su vertiente de soliloquio, para encarecer la expresividad de un personaje, para permitirle transmitir sus pensamientos y sus dudas casi siempre tortuosas, para poder, en fin, representar de la manera más brillante la expresión de un carácter y en última instancia, para seguir el consejo de Lope y transferir el sentimiento al espectador que es la esencia de la tragedia y del teatro, para que el actor se transforme «y, con mudarse a sí, mude al oyente».



## EL VICIO DE LA VIRTUD EN *LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA*

No es fácil atreverse a indagar sobre asuntos relativos a la obra de Cervantes porque su abrumadora bibliografía desanima a quienes, de cuando en vez, nos acercamos a sus textos<sup>1</sup>. Sin embargo, esa misma dificultad se torna en un acicate no ya para explicar cosas nuevas, sino para, al menos en mi caso, proponer una reflexión sobre algo ya consabido.

Con Cervantes el punto de partida más fructífero debería ser el literario, porque es siempre más oportuno jugar en su terreno para no malinterpretarlo, y su territorio es siempre la literatura, no la doctrina, ni la ideología, ni el pensamiento moderno o conservador, no son los vicios y las virtudes desde un modelo ético —más allá de los suyos personales—. Sus reflexiones más importantes son siempre de índole literaria y tienen que ver antes con la literatura que con la moral. Parece que esto ha quedado claro en el *Quijote*, pero importantes trabajos del siglo xx sobre el significado del *Persiles* abonan una interpretación diferente<sup>2</sup>. Es decir, ven en la novela una obra de carácter casi religioso, doctrinal, de vindicación personal o femenina, cuando, a mi

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se publicó como «El vicio de la virtud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. Sagrario López Poza *et al.*, A Coruña/Madrid/Madison/New York, Universidade da Coruña/Instituto Universitario La Corte en Europa/Hispanic Seminary of Medieval Studies/Queen Sofía Spanish Institute/Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española, 2019, pp. 283-297.

<sup>2</sup> Sin duda, uno de los más influyentes en la interpretación del *Persiles* ha sido Alban K. Forcione del que, aunque no haga falta subrayar su ya conocidísima bibliografía, señalamos al menos los clásicos *Cervantes, Aristotle and the Persiles* (1970) y *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles and Sigismunda* (1972).

entender, la clave de su lectura es siempre literaria, en el sentido más amplio de este término.

Por ello, los vicios y las virtudes que hoy estudiamos en la obra tienen esa impronta, para afirmar la tradición en la que se inscribe la narración o para negar esa implicación directa con el género. Porque, finalmente, la perspectiva literaria se inscribe obligadamente en la genérica y en la relación que establece Cervantes con el género del que parte. En otras palabras, cuál es la relación de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* con el género del que nace, un género bien claramente identificado y confesado por el autor: la narración bizantina.

Se hace difícil pensar que Cervantes no haya intentado transformar dicho género de una manera más profunda que la simple localización cercana, los relatos de ambiente cotidiano o aquellos rasgos que se han querido señalar como ajenos al *romance*, a la narración de corte idealista. No es fácil pensarlo tras comprobar que estamos ante la última propuesta literaria de quien escribió las *Novelas ejemplares* o el *Quijote*. Con respecto al género del que deriva la obra, ¿en qué dirección se encamina dicha relación? ¿Imitación, transformación, superación? Y si detectamos alguno de estos resultados, ¿cuál es el procedimiento?, ¿el habitual de Cervantes?, es decir, ¿la ironía, la reflexión metaliteraria, incluso la parodia?

Creo que también estaremos de acuerdo en que una de las transformaciones más evidentes es el debate que establece Cervantes sobre la verosimilitud, el cual, a su vez, debe inserirse en el ámbito más general de la búsqueda del entretenimiento y hasta de la maravilla que sin duda es un objetivo propio del género, pero también común a toda la obra cervantina. En ese sentido, podemos ejemplificar algunos rasgos de la novela que, si bien anclados en el género primitivo, se reformulan de una manera en ocasiones más explícita y en otras más velada, más sutil. Recordemos, por ejemplo, la construcción de los personajes principales, Auristela y Periandro, Persiles y Sigismunda. Ambos están creados sobre el modelo bizantino que remite a una tradición épica, pero que en Cervantes se resuelve en novela. Así lo entendió Mercedes Blanco: «El libro deriva pues de un proyecto que es épico en la mayoría de sus planteamientos teóricos pero novelesco en su ejecución»<sup>3</sup>.

Este debate, esta evolución entre épica y *romance* (o novela, si preferimos) se refleja particularmente en la creación de los personajes

<sup>3</sup> Blanco, 1995, p. 625.

protagonistas, porque su perfección parece en ciertos casos impostada, lo que nos debería inducir a una lectura no plana de su caracterización, de su belleza y de su comportamiento. Y esta caracterización, más rica de lo que podría parecer, los aleja del modelo épico<sup>4</sup>.

Por otro lado, no olvidemos que la belleza y la honestidad son cualidades que adornan de manera contumaz a Periandro y Auristela y, sin embargo, ellos son mentirosos y hasta crueles con quienes padecen su aparente íntegro comportamiento:

Otro tanto podría decirse de la ejemplaridad de los protagonistas, cuya belleza, valor y virtudes son afirmados con insistencia, sin que nada venga a contradecir estas apreciaciones de modo directo. No deja sin embargo de ser extraña la práctica constante por la pareja de un engaño, a veces cruel, dirigido a las personas que más sincera y apasionadamente se interesan por ellos como Arnaldo o Sinforosa, y no siempre muy estrictamente justificado por la propia defensa. Clodio en varios discursos satíricos pone en evidencia el reverso de la visión hierática de los admirables jóvenes, y si el carácter del maldiciente descalifica sus humorísticas invectivas, no tanto como para anular su efecto, ya que la actitud del narrador hacia él es tan ambivalente como suele serlo la del narrador cervantino, y ya que mucho de lo que presente o adivina se revelará extrañamente atinado<sup>5</sup>.

Ambos protagonistas obedecen a las raíces clásicas de las antiguas narraciones de aventuras griegas y, de manera especial, Periandro, quien está dibujado con características menos heroicas o, dicho de otro modo, sin elementos tópicamente caballerescos de raigambre bélica como los que podríamos encontrar en Aquiles, Ulises o Jasón. En palabras de Cruz Casado:

<sup>4</sup> La revalorización épica de la obra está de nuevo vigente en trabajos como los de Michael Armstrong-Roche cuando afirma: «The major premise of this book is that we can renew our appreciation of *Persiles'* freshness, complexity, and daring by looking back to epic rather than forward to the novel and its romance foil. We are especially liable to sharpen our sense of the relation between *Persiles'* formal and ideological complexity if we recover the pertinence of epic as a creative opportunity for Cervantes rather than as a generic dead end. Epic certainly captures the formal ambition and thematic range of *Persiles*, the encyclopedic quality of this novel», 2009, p. 8.

<sup>5</sup> Blanco, 1995, p. 634.

El guerrero ha sido sustituido por un enamorado, blando en ocasiones, ajeno casi siempre a las armas, poco definido en relación a la mujer, que es el eje habitual del relato; entre sus cualidades se suele señalar su carácter apasionado y fiel, su entereza en las desdichas, alguna vez su astucia, también su belleza. La pareja como unidad es objeto de la asechanza de diversos competidores amorosos, que quieren conseguir el amor de la dama, si son hombres, y que en el caso del enamorado suelen ser mujeres<sup>6</sup>.

Sin embargo, esta pintura del héroe alejado del aparente modelo épico clásico tampoco es ajena a la fuente primera de la épica. En un magnífico trabajo, Lukens-Olson confirma que la mayor habilidad de Periandro es la elocuencia y la persuasión, y que estas obedecen al modelo bizantino<sup>7</sup>, pero que en el fondo se trata de una actitud discursiva y de construcción del personaje muy vinculada al Eneas virgiliano<sup>8</sup>.

Periandro es un héroe que no ciñe la espada, sino la palabra; es un héroe persuasivo y también verbal que cifra su valentía en el poder evocador y convincente de sus palabras, en el poder de persuasión de su elocuencia que lo convierte en vencedor o en héroe a los oídos de sus interlocutores. En ese sentido, es un falso héroe o, si se prefiere, un héroe en diferido y subjetivo. Las peripecias de la novela se transforman en unas aventuras narradas, no sucedidas, y narradas por un encantador elocuente que se convierte en el héroe protagonista de dichas aventuras que además miente.

Cierto que, por otra parte, Periandro sabe sacar muy buen partido estructural y episódico de sus narraciones y de su capacidad oratoria

<sup>6</sup> Cruz Casado, 1995, p. 63.

<sup>7</sup> «Well over one third of *Persiles y Sigismunda* is composed of speeches; the rest of the work is narration. Such a preponderance of speeches is not uncommon in the Byzantine romance and works written in that tradition», Lukens-Olson, 2001, p. 54.

<sup>8</sup> «*Persiles* is nothing if not an eloquent orator. He shows nearly magical skill in moving an audience and wins the hearts and the respect of his interlocutors amenable to reason. He stays violent murders and secures political stability and the safety of his group of traveling pilgrims. He is patient in waiting out crucial moments and helps distract others from precipitous and dangerous moves. A truly skilled orator such as *Persiles*, who is a king in the making, always aims at establishing civility among those in his community. He is less concerned with entertaining or impressing his charges with his knowledge than he is with safeguarding their journey. In this regard, *Persiles* may be likened to *Aeneas*», Lukens-Olson, 2001, p. 68.

porque, en situaciones apuradas o de debilidad manifiesta, abusa de esta caracterización y ensarta, una tras otras, aventuras narradas que llegan a enfadar o hacen desconfiar a algún otro personaje:

—No más —dijo a esta sazón Arnaldo—; no más, Periandro amigo; que, puesto que tú no te canses de contar tus desgracias, a nosotros nos fatiga el oírlas, por ser tantas (II, 13, p. 184<sup>9</sup>).

Dichas aventuras relatadas cansan, muy particularmente, a Mauricio:

—Paréceme, Transila, que con menos palabras y más sucintos discursos pudiera Periandro contar los de su vida, porque no había para qué detenerse en decirnos tan por estenso las fiestas de las barcas, ni aun los casamientos de los pescadores; porque los episodios que para ornato de las historias se ponen no han de ser tan grandes como la misma historia; pero yo, sin duda, creo que Periandro nos quiere mostrar la grandeza de su ingenio y la elegancia de sus palabras (II, 15, p. 191-192).

—Apostaré —dijo a esta sazón Mauricio a Transila su hija— que se pone agora Periandro a describirnos toda la celeste esfera, como si nos importase mucho a lo que va contando el declararnos los movimientos del cielo. Yo, por mí, deseando estoy que acabe, porque el deseo que tengo de salir de esta tierra no da lugar a que me entretenga ni ocupe en saber cuáles son fijas o cuáles erráticas estrellas; cuanto más, que yo sé de sus movimientos más de lo que él me puede decir (II, 15, p. 197).

Este exceso oratorio tal vez contenga un valor funcional, como explica Lukens-Olson<sup>10</sup>, pero no deja de ser esta una apreciación que mezcla dos planos de narración diferente: la fábula narrada y el discurso de quien la narra. Para los personajes y para los lectores, tanta historia cansa aunque, para el discurrir de las aventuras, las historias de Periandro puedan disimular la situación de dificultad que los dos protagonistas están padeciendo<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Cito por la edición de Laura Fernández, 2017.

<sup>10</sup> Lukens-Olson, 2001, p. 67.

<sup>11</sup> «Persiles begins to tell the story in Chapter 10 of Book II when the pilgrims are being held on an island whose king is concocting plans to marry Sigismunda. Persiles and Sigismunda are at their weakest personal moments during this most

Estamos, pues, ante la caracterización tópica de un protagonista que obedece a la tradición más fiel del héroe bizantino (y quizá también épico según el modelo virgiliano), pero que, a fuerza de insistir con su elocuencia harta, y tal vez no solo a Mauricio o Arnaldo, sino a los propios lectores. Todos los hechos heroicos de Persiles, por lo menos hasta el Libro II, son de palabra, y lo serán también más adelante:

Hemos visto que la crítica nos presenta a Persiles como todo un Eneas, pero, hasta este punto (Libro II), el joven no ha logrado más allá de realizar actos heroicos con la palabra, pues las batallas ideales [...] se transforman en posibilidades que, de llevarse a cabo, deshonrarían a los navegantes. Si bien el príncipe tiene gracia para contar cuanto ocurre y ello le garantiza la simpatía de las mujeres que lo escuchan, exaspera a los hombres<sup>12</sup>.

Hartaría porque un lector que haya leído al propio Cervantes y su *Quijote* comprobará que este héroe está muy alejado del hidalgo manchego cuando mantiene siempre una posición anticaballeresca y ventajista. Nunca don Quijote, en su interpretación de héroe caballesc, hubiese aceptado una situación como la relatada en el secuestro de Auristela sin haber perdido tal vez no la vida, pero sí algún diente en el intento de su rescate:

Pero, apenas nos habíamos reducido a la isla, cuando, de entre un pedazo de bosque que en ella estaba, salieron hasta cincuenta salteadores armados a la ligera, bien como aquellos que quieren robar y huir, todo a un mismo punto; y, como los descuidados acometidos suelen ser vencidos con su mismo descuido, casi sin ponernos en defensa, turbados con el sobresalto, antes nos pusimos a mirar que acometer a los ladrones; los cuales, como hambrientos lobos, arremetieron al rebaño de las simples ovejas, y se llevaron, si no en la boca, en los brazos, a mi hermana Auristela, a Cloelia, su ama, y a Selviana y a Leoncia, como si solamente

difficult part of the journey [...] It is precisely at this moment that Persiles decides to catch everyone up with the series of events that have occurred to him since the book began. He gives speeches within stories within dreams within stories such that the listeners often 'lose their place' and forget their immediate danger», Lukens-Olson, 2001, p. 67.

<sup>12</sup> Camacho Morfin, 2015, p. 154.

vinieran a ofendellas, porque se dejaron muchas otras mujeres a quien la naturaleza había dotado de singular hermosura.

*Yo, a quien el extraño caso más colérico que suspenso me puso, me arrojé tras los salteadores, los seguí con los ojos y con las voces, afrentándolos como si ellos fueran capaces de sentir afrentas, solamente para irritarlos a que mis injurias les moviesen a volver a tomar venganza de ellas; pero ellos, atentos a salir con su intento, o no oyeron o no quisieron vengarse, y así, se desaparecieron; y luego los desposados y yo, con algunos de los principales pescadores, nos juntamos, como suele decirse, a consejo, sobre qué haríamos para enmendar nuestro yerro y cobrar nuestras prendas (II, 13, pp. 180-181; subrayado nuestro).*

Un lector menos arrebatado por las palabras de Periandro que las seducidas mujeres que escuchan su historia habrá entendido que, ante el secuestro de su amada, el héroe se encara con los salteadores de palabra, los insulta y los sigue... con la mirada para comprobar cómo se alejan con las damas que luego serán rescatadas con el sacrificio de los marineros.

La construcción heroica de Persiles obedece a una doble perspectiva que permite al lector valorar la justa caracterización del personaje. Por un lado, está la presentación que Periandro hace de sí mismo; por otro, cómo es descrito por inferencia cuando es visto por otro personaje o por el narrador. La confrontación de las dos realidades provoca un resultado no siempre coherente que dota de ironía la narración. Lilián Camacho Morfín señala esta circunstancia:

es obvio que se nos ofrecen dos versiones distintas del heroísmo, la fortaleza y a virtud del Príncipe de Tile: la primera, contada por el mismo Periandro, nos lo presenta como un joven vigoroso, valiente y activo; en la segunda versión, que transcurre sin que ningún personaje intervenga para narrar lo acontecido [lo hace, por lo tanto, el narrador; es el narrador quien deshace el mito de Persiles], nos presenta un héroe menos activo, más dubitativo, presto a aconsejar y disuadir<sup>13</sup>.

Pues bien, en la base de esta dicotomía del héroe está la construcción del personaje y permite sobrepasar el modelo genérico más plano de la épica clásica y, especialmente, de la narración bizantina. De la diferencia de cómo él se representa a sí mismo y cómo es descrito por inferencia cuando un narrador u otro personaje relata la acción, surge

<sup>13</sup> Camacho Morfín, 2015, pp. 158-159.

la ironía cervantina que solo es visible para un lector que vaya más allá de la aparente imitación plana del modelo heroico bizantino, deudor del personaje más rudimentario de la epopeya. Solo el lector podrá construir una imagen fiel de este personaje confrontando las dos 'realidades' que, muy cervantinamente, se enfrentan no solo por la materia narrada, sino, sobre todo, por el punto de vista de quien las relata.

Otra de las características de la pareja de protagonistas es su belleza, la inmarcesible preciosidad de Auristela y la siempre presente hermosura de Periandro. Paralelamente al carácter heroico de Periandro, la belleza de los personajes era un elemento irrenunciable para la adscripción a un género, porque esta caracterización hiperbólica y constante se vincula con el carácter inicialmente épico de la narración, aunque matizada por su resultado novelesco. La importancia de la belleza hiperbólica de los protagonistas es esencial en la construcción de cualquier héroe de matriz épica, pero tal vez aún más importante en géneros vinculados al *romance*<sup>14</sup> y muy característicos del género bizantino que busca siempre el entretenimiento de lo extraordinario:

Basta la simple acumulación en el mismo momento, o en lapsos de tiempo breves, de grandes «casos de fortuna», bastan la agrupación repetida de personajes dotados de grados superlativos de belleza, calidad, discreción, o el encadenarse sin pausas de historias extraordinarias. La frecuencia de lo extraordinario confiere a los hechos relatados un grado de improbabilidad que, a efectos prácticos, puede asimilarse a la pura y simple imposibilidad<sup>15</sup>.

Lo extraordinario se subraya con la hipérbole de la belleza de los personajes, particularmente la de Auristela, que además es contumazmente repetida a lo largo de toda la narración, una hermosura paralizante:

Pasmeme cuando vi tan cerca de mí tanta hermosura; quise hablar, y anudóseme la voz a la garganta y pegóseme al paladar la lengua, y ni supe

<sup>14</sup> «un romance, es decir una ficción que nos presenta un mundo más agradable que el mundo real, donde es posible encontrar a ejemplares perfectos de humanidad, cuyos 'trabajos', tribulaciones y penalidades conspiran, más pronto o más tarde, a adquirirles una felicidad aureolada de gloria», Blanco, 2004, p. 13.

<sup>15</sup> Blanco, 2004, pp. 14-15.

ni pude hacer otra cosa que callar y dar con mi silencio indicio de mi turbación (I, 10, p. 64).

Una belleza que solo se quiebra por medios mágicos cuando los hechizos cumplen una función para restablecer de la hermosura de la protagonista con la que apartar rivales y subrayar el amor de Persiles<sup>16</sup>.

La belleza física, además, tiene como sinónimo la honestidad que es divisa de Auristela, quien encarna otras virtudes asociadas como la castidad, puesta siempre a prueba, tal vez sibilamente, a lo largo de la obra<sup>17</sup>. Castidad, honestidad y belleza adornan a Auristela con quien solo compite Periandro, todo en el ámbito de un neoplatonismo evidente como ha sido subrayado desde hace tiempo en la obra<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> «Por ejemplo, dar cabida en su historia al poder de los hechizos le permite jugar a borrar y en seguida hacer reaparecer a su arbitrio la famosa belleza de su heroína, con lo que consigue deshacerse de los rivales, o por lo menos desacreditarlos, y poner de manifiesto los méritos únicos del amor de Persiles», Blanco, 2004, p. 20.

<sup>17</sup> «La honestidad siempre anda acompañada con la vergüenza, y la vergüenza con la honestidad. Y si la una o la otra comienzan a desmoronarse y a perderse, todo el edificio de la hermosura dará en tierra, y será tenido en precio bajo y asqueroso» (I, 12, p. 75). «Y, como allí no había más hombres, rogó el peregrino que también aquellas damas escribiesen, y fue la primera que escribió Ruperta, y dijo: *La hermosura que se acompaña con la honestidad es hermosura, y la que no, no es más de un buen parecer*; y firmó. Segundola Auristela, y, tomando la pluma, dijo: *La mejor dote que puede llevar la mujer principal es la honestidad, porque la hermosura y la riqueza el tiempo la gasta o la fortuna la deshace*; y firmó. A quien siguió Constanza, escribiendo: *No por el suyo, sino por el parecer ajeno ha de escoger la mujer el marido*; y firmó» (IV, 1, p. 379).

<sup>18</sup> Así lo señala, entre otros, Aurora Egido, 1991, pp. 212-213: «El camino de Roma ofrece la probada honestidad de los hermanos protagonistas que se comportan como tales; honestidad que asoma por doquier en la *Flor de aforismos peregrinos*, libro dentro del *Persiles* que lo resume conceptualmente. Honestidad como sinónimo de hermosura parece ser el lema que encarnará a la perfección la propia Auristela como paradigma de ideal platónico cristiano. La castidad es preciosa antesala de la amplia serie de matrimonios que como el de los protagonistas conformará un elogio postridentino de tal sacramento». Y «Todos los hombres se enamoran arrebatados por la belleza de Auristela, a la que comparan con la diosa Venus (p. 428) y a la que el autor configura como encarnación misma de la belleza. Pero ella es también símbolo de la virtud a toda prueba y además de Eva, es semejante a la Virgen María. Cervantes en una obra tan mariológica como el *Persiles* retratará a la protagonista con una corona en la cabeza y un mundo a sus pies, disculpando la posible blasfemia de la imagen como «fantasías y cosas de

Hermosura presente o pasada de casi todos los personajes femeninos que sirve para subrayar la preeminencia de Auristela. Esta belleza de las demás mujeres solo existe en la medida que es un punto de comparación con Auristela:

Aquí dio fin Transila a su plática, teniendo a todos colgados de la suavidad de su lengua y admirados del extremo de su hermosura, que después de la de Auristela ninguna se le igualaba (I, 13, p. 78).

La belleza, sin embargo, además de la honestidad, también se acompaña con torpes deseos, excepto para la inmarcesible Auristela:

—El día que Clodio fuere callado, seré yo buena, porque en mí la torpeza y en él la murmuración son naturales, puesto que más esperanza puedo yo tener de enmendarme que no él, porque la hermosura se envejece con los años, y, faltando la belleza, menguan los torpes deseos, pero sobre la lengua del maldiciente no tiene jurisdicción el tiempo. Y así, los ancianos murmuradores hablan más cuanto más viejos, porque han visto más, y todos los gustos de los otros sentidos los han cifrado y recogido a la lengua (I, 18, p. 98).

No es casual, además, que la insistencia en la hermosura de los personajes esté muy presente en los dos primeros libros de la obra, porque se quiere marcar desde el comienzo las cualidades de los protagonistas y los efectos de su belleza. En ese sentido, Mauricio, el personaje más aristotélico de toda la historia y quien pone en tela de juicio alguno de los desatinos de la narración, subraya la importancia de la belleza de Periandro que provoca el amor no solo por su físico, sino por las virtudes que su belleza representa:

—Calla, hija Auristela —dijo Mauricio—, que en ningunas otras acciones de la naturaleza se ven mayores milagros ni más continuos que en las del amor [...] Ya sabes tú, señora, y sé yo muy bien, *la gentileza, la*

pintores» (p. 437). Para Ficino, el amor era «desiderio di Belleza» y como el amor aúna lo que es semejante a sí, Periandro no le anda a la zaga. Pero esa belleza se entiende como reflejo de la bondad divina, algo espiritual que se configura como esplendor de la cara de Dios. Las tesis platónicas se sacralizan en una religión de amor ortodoxa que aúna virtud y belleza en el discurrir de la peregrinación cristiana hacia el sacramento, como marcaba el canon escolástico».

*gallardía y el valor de tu hermano Periandro, cuyas partes forman un compuesto de singular hermosura; y es privilegio de la hermosura rendir las voluntades y atraer los corazones de cuantos la conocen, y cuanto la hermosura es mayor y más conocida, es más amada y estimada. Así que no sería milagro que Sinforosa, por principal que sea, ame a tu hermano, porque no le amaría como a Periandro a secas, sino como a hermoso, como a valiente, como a diestro, como a ligero, como a sujeto donde todas las virtudes están recogidas y cifradas (I, 23, pp. 119-120; subrayado nuestro).*

Es decir, si la hermosura implica honestidad y castidad en Auristela, también la belleza de Periandro entraña muchas otras virtudes propias del héroe, en consonancia con el neoplatonismo genérico que envuelve toda la obra.

Con todo, tanta belleza y audacia también produce sospechas, pues de su comportamiento se desconfía y la descripción de su belleza se torna maledicente o simplemente irónica. Así sucede con el desconfiado y murmurador Clodio, que, siendo calumniador, no dice ninguna mentira en lo relativo a tan perfectos como oscuros amantes:

Ven acá, Rutilio; ¿qué hace aquí este Arnaldo, siguiendo el cuerpo de Auristela, como si fuese su misma sombra, dejando su reino a la discreción de su padre, viejo y quizá caduco, perdiéndose aquí, anegándose allí, llorando acá, suspirando acullá, lamentándose amargamente de la fortuna que él mismo se fabrica? ¿Qué diremos de esta Auristela y de este su hermano, mozos vagamundos, encubridores de su linaje, quizá por poner en duda si son o no principales? Que el que está ausente de su patria, donde nadie le conoce, bien puede darse los padres que quisiere y, con la discreción y artificio, parecer en sus costumbres que son hijos del sol y de la luna. No niego yo que no sea virtud digna de alabanza mejorarse cada uno, pero ha de ser sin perjuicio de tercero. El honor y la alabanza son premios de la virtud, que, siendo firme y sólida se le deben, mas no se le debe a la ficticia y hipócrita. ¿Quién puede ser este luchador, este esgrimidor, este corredor y saltador, este Ganimedes, este lindo, este aquí vendido, acullá comprado, este Argos de esta ternera de Auristela, que apenas nos la deja mirar por brújula; *que ni sabemos ni hemos podido saber de este par, tan sin par en hermosura, de dónde vienen ni a dó van?* Pero lo que más me fatiga de ellos es que, por los once cielos que dicen que hay, te juro, Rutilio, que no me puedo persuadir que sean hermanos, y que, puesto que lo sean, no puedo juzgar bien de que ande tan junta esta hermandad por mares, por tierras, por desiertos, por campañas, por hospedajes y mesones (II, 5, p. 143; subrayado nuestro).

Subrayemos la descripción irónicamente mitológica de la extrema-belleza de Periandro y la tierna Auristela:

¿Quién puede ser este luchador, este esgrimidor, este corredor y saltador, este Ganimedes, este lindo, este aquí vendido, acullá comprado, este Argos de esta ternera de Auristela, que apenas nos la deja mirar por brújula; que ni sabemos ni hemos podido saber de este par, tan sin par en hermosura, de dónde vienen ni a dó van? (II, 5, p. 143).

Las referencias mitológicas ciertamente no tienen por qué ser degradantes, pero «este lindo», esa «deste par, tan sin par en hermosura» no solo traslucen el carácter maldiciente de Clodio, sino su agudeza en el motejar con la verdad a los dos protagonistas. Innegablemente, la referencia a la «ternera de Auristela», aunque sea estrictamente una exacta referencia mitológica, desprende ya en el XVII un sabor sarcástico bastante degradante.

No nos detendremos más en el origen y desarrollo de los elementos físicos de la belleza de ambos protagonistas. Ha sido ya profusamente explicada su obediencia al género bizantino y la base virgiliana de su caracterización hiperbólica, incluso de una manera muy directa, como estudia Miguel Alarcos<sup>19</sup>. Nos interesa más subrayar la interpretación irónica que se vislumbra en alguna de estas descripciones, muchas veces detrás de la hipérbole continuada de su caracterización, ironía que ha sido también señalada desde hace algún tiempo y que entronca

<sup>19</sup> «Cervantes, tomando como base el tratamiento del género, conforma el cabello rubio heroico con arreglo a sus innovaciones formales, supeditadas a su propia concepción intensificadora, de manera que incrementa el énfasis de la acumulación adjetival helénica e hiperboliza dicho procedimiento, materializando el rasgo concretizador merced a símiles e imágenes que giran en torno a la noción léxica 'oro', lo cual contrasta con el predominio que ejerce el lexema 'sol' en la intensificación idealizadora que de este rasgo de hermosura desarrollaron los novelistas griegos, inclusive Heliodoro, a quien trata de superar el autor del *Persiles*», Alarcos, 2014, p. 220. En una reseña muy perspicaz a este trabajo, Grilli señala la relevancia de la importancia de tener en cuenta la ironía en esta perspectiva de análisis: «Lo quiero recordar con la finalidad de no ocultar ningún aspecto de una obra que aprecio por su congruencia y probidad, capacidades hoy en día muy raras. Se trata del sol de la ironía cervantina que, aunque en la selección de este género, que en Cervantes es extraordinariamente mutable, y que encontramos en las *varietas* y la *variatio* pastoral, caballeresca y ahora de peripecias y de viaje, juega un rol esencial», 2015, p. 1055.

con una estrategia muy cervantina, puesta muy de relieve ya en el *Quijote*.

Uno de los elementos en los que se apoya la ironía es la persistencia y contumacia en la descripción de la belleza, y no solo de los protagonistas, sino de muchos de los personajes, especialmente los femeninos en la obra. Creo que no hará falta aportar ejemplos.

Otro procedimiento útil para la ironía es la hipérbole. Tampoco parece que sea difícil acercar ejemplos de este tipo porque todas las descripciones de la belleza, singularmente femenina, son hiperbólicas, tanto y tan frecuentes, que hasta el «buen juicio» de Periandro se ve en la necesidad de aclararlo:

—Con las cosas divinas —replicó Periandro— no se han de comparar las humanas; las hipérboles alabanzas, por más que lo sean, han de parar en puntos limitados: decir que una mujer es más hermosa que un ángel es encarecimiento de cortesía, pero no de obligación; sola en ti, dulcísima hermana mía, se quiebran reglas y cobran fuerzas de verdad los encarecimientos que se dan a tu hermosura (II, 2, p. 127).

Por otro lado, la ironía asoma de nuevo muy sutilmente en el momento en que la belleza varonil de Periandro es compatible con la belleza de doncella cuando es disfrazado de mujer. Se habría de entender como aceptable, como verosímil, porque el carácter bello va más allá de su morfología física, ya que esta belleza es entendida como una característica no solo carnal, sino ideológica: es puro neoplatonismo, es la idea de belleza que cobra cuerpo en las personas de Auristela y Periandro. Sin embargo, el contrapunto irónico está presente y salva la situación por medio de la actitud distanciada del narrador:

Cuadráronle a Arnaldo las razones de Periandro y, *sin reparar en algunas inconvenientes que se le ofrecían*, las puso en obra; y de muchos y ricos vestidos de que venía proveído por si hallaba a Auristela vistió a Periandro, que quedó, al parecer, la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto, pues si no era la hermosura de Auristela, ninguna otra podía igualársele (I, 2, p. 26; subrayado nuestro).

Más allá de estos contrapuntos irónicos que distancian al narrador de la perspectiva interna de los personajes, tanta belleza roza la inverosimilitud y, con ella, la relación con el género y la posible tacha para

el disfrute. Es cierto que en *El Persiles* este debate no es tan abierto y el concepto que aplica Cervantes es menos radical que en el *Quijote*, pero, sin duda, si el objetivo de la obra es el entretenimiento y los receptores de este texto son los mismos y de la misma época que los de la novela caballeresca, su comprensión también habría de ser paralela.

La belleza, como así sucedió con la heroicidad del protagonista, caracterizada con tanta insistencia, debe ser contrapunteada con intervenciones moderadoras que apelan al recto entendimiento de la obra y que son expresadas por la estrategia más apegada a Cervantes: su ironía. La ironía cervantina procede de la hipérbole, la acumulación y será reforzada por el contrapunto. Cada uno de estos procedimientos tiene una presencia desigual porque su efecto es diferente: la acumulación es constante y reiterativa, muy presente, pero solo efectiva en el conjunto de la obra. La hipérbole actúa de una manera similar a la adición, pero con una carga irónica mayor porque muestra la debilidad de la suma de las repeticiones. Y la más efectiva, pero también la de menor presencia o menor utilización por parte del autor, es el contrapunto. Es, sin duda, el recurso más efectivo para señalar la ironía de un capítulo, una historia, una narración o una descripción porque enfrenta con la verosimilitud apegada a la realidad, muchas veces con humor, la situación heroica descrita. Es el método más presente en el *Quijote* y menos en el *Persiles*, pero que acompaña a los otros procedimientos descritos y en conjunto logran que la ironía se enseñoree de la obra.

Tanta virtud de los héroes, tan contumazmente reiterada, exige un contrapunto irónico porque de pura insistencia se convierte en vicio. La virtud repetida con tanta insistencia, aun siendo exigida por la adscripción genérica, provoca la reacción de Cervantes que se manifiesta por medio de la ironía, del distanciamiento. La heroicidad de los protagonistas y la belleza de Auristela y de Periandro, repetidas incessantemente, es viciosa. Lo que en principio se presentan como virtudes inherentes al género del que procede la narración se convierten en vicios literarios y, siendo vicios, Cervantes los ataja con su mejor antídoto: su inteligente ironía.

## LA TORMENTA EN EL *PERSILES*: UN TÓPICO CON INESPERADO VALOR ESTRUCTURAL

La aproximación de Cervantes al género bizantino está marcada no solo por el distanciamiento y la ironía señalados en el capítulo anterior, sino también por su característica utilización del espacio<sup>1</sup>.

El género bizantino se asienta sobre unas bases que tienen en el espacio uno de sus elementos esenciales: el espacio enmarca la acción, pero también la inclina hacia unos motivos particulares, que Cervantes, en la medida de su fidelidad al género, explota o abandona a su voluntad. El espacio resulta un eje troncal en el *Persiles* porque marca las aventuras de los héroes, porque implica el juego de exotismo-cercanía, porque está detrás de problemas narrativos de orden mayor como el debate entre verosimilitud, deleite, veracidad y aprovechamiento, incluso en su vertiente moral. Por lo tanto, pocos elementos constitutivos de la narración como el espacio resultan más significativos en la obra<sup>2</sup>.

En otro lugar, y ya hace algún tiempo, tuve la oportunidad de analizar<sup>3</sup> la transformación que sufre un tópico de carácter espacial como es el *locus amoenus* en el *Persiles*. Su estudio arroja luz sobre las diferencias entre el espacio de los Libros I y II y los III y IV: la insistente insularidad de los primeros, a los que se añaden las cuevas-ermitas, se

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se publicó como «La tormenta en el *Persiles*: un tópico con inesperado valor estructural», en «Doctos libros juntos». Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso, ed. Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2018, pp. 223-239.

<sup>2</sup> De hecho, así lo subraya Arellano en su último acercamiento de 2018 a este asunto, con el que este trabajo pretende dialogar.

<sup>3</sup> Fernández Mosquera, 1996.

convierte en elemento distintivo y modificado, variante de un lugar ameno septentrional, si bien la evolución de cuevas a ermitas y de ermitas en santuarios es otra transformación que dota de unidad a la obra.

La selección del espacio por parte de Cervantes en el *Persiles* es determinante porque afecta a la consideración del género, como se ha dicho, y justifica el carácter peripatético de los protagonistas en su peregrinación hacia Roma. El espacio cambiante exige un viaje y las peripecias que este facilita. Por su parte, el emplazamiento septentrional de la historia en los primeros libros obedece primordialmente a razones literarias, como bien ha demostrado Isabel Lozano Renieblas<sup>4</sup>.

Mucho se ha discutido sobre esta elección del escritor cuando parecería que los intereses y conocimientos cervantinos se centraban más en el Mediterráneo e incluso en la novedad occidental americana<sup>5</sup>. Pero el norte y las islas están en el corazón del género:

Un elemento que aparece con relativa frecuencia en este tipo de narraciones es el de las islas, motivo de la geografía exótica por excelencia con una larga tradición desde las novelas griegas y, especialmente, los libros de caballerías [...] También pueden aparecer en estas islas motivos folklóricos asimilados por la cultura barroca como parte de esa Naturaleza adversa: la selva misteriosa, la caverna, los animales peligrosos o, por el contrario, agradecidos; el naufrago o el abandonado convertido en eremita; la presencia de salvajes, el canibalismo, etc. Por último, pueden tener una función estructural al permitir no ya la separación, sino

<sup>4</sup> Lozano Renieblas, 1998.

<sup>5</sup> Juan Antonio Garrido Ardila, 2016, p. 222 y p. 229, señala: «Si bien esas investigaciones han dejado más o menos sentada la toponimia en el *Persiles*, no han alcanzado a explicar las razones por las que Cervantes hizo de su novela, como indica en el subtítulo, una ‘historia septentrional’, en un momento en que España tenía sus intereses políticos y comerciales en el Nuevo Mundo y en el Mediterráneo, y cuando estos dos espacios se prestaban como los escenarios más obvios para la literatura». Y vuelve a insistir en esto poco más adelante: «Cervantes procura recrear diversas partes de Escandinavia y pintarlas con cuanta precisión puede, desde las aguas calientes de Groenlandia, hasta las costumbres de Golan-dia, las huestes tribales que guerrear sobre el mar helado y las horas de luz en la Noruega ártica, a pesar de que se tome sus licencias poéticas, como el nombre de Arnaldo. Resta precisar las razones por las que decide ubicar su historia, aquella que concibió como su obra cumbre, en Escandinavia y no, como quizá pudiera esperarse, en el Nuevo Mundo o en el Mediterráneo».

también el reencuentro de varias tramas narrativas o la aparición de nuevos personajes como factor providencial<sup>6</sup>.

No es difícil ver en la obra la presencia de todos esos elementos. Pero, además, a la tradición literaria y las razones estéticas<sup>7</sup>, al exotismo remoto, se le podría añadir razones de tipo histórico, político y religioso, como pretende Garrido Ardila en su reciente trabajo:

En el *Persiles* se refleja la política exterior de España según la entendería Cervantes, receloso de Inglaterra y de los ingleses y valedor de la amistad que desde Isabel de Austria se habían profesado España y Dinamarca-Noruega y que resalta la proximidad de Escandinavia al catolicismo. Esta «historia septentrional» debe leerse, entre otras cosas, como la presentación y la exaltación, en clave de ficción literaria, de esa nación amiga de España en un tiempo —las postrimerías del siglo *xvi* y principios del *xvii*— en que España se sabía menesterosa de aliados en la Europa protestante<sup>8</sup>.

Y, en efecto, ambas explicaciones no se avienen con la perseverante bibliografía que afirma la americanidad de las aventuras, que no siempre se podrá justificar, más allá de alguna coincidencia que señalaremos más adelante, y que tal vez se deje explicar mejor por fuentes y cultura comunes entre los cronistas y el propio Cervantes<sup>9</sup>.

Sin embargo, interesa, en este momento, subrayar lo que implica una elección espacial como la que hace Cervantes: un mundo septentrional, por el que se desplazan los protagonistas en una suerte de viaje casi interminable que arrastra un sin fin de peripecias, muchas de ellas relacionadas con el viaje en barco que da pie a tormentas y, en

<sup>6</sup> Javier González Rovira, 1996, pp. 139-140.

<sup>7</sup> Lozano Renieblas, 1998, p. 89, «Cervantes eligió el escenario septentrional por una razón esencialmente estética [...] las inmensas posibilidades de la tensión cognitiva que podía crear lo conocido y lo desconocido».

<sup>8</sup> Garrido Ardila, 2016, p. 240.

<sup>9</sup> Un trabajo que es paradigmático en este enfoque interpretativo, y que además lo aplica al motivo de la tormenta que aquí estudiamos, es el de Stelio Cro, 1975, quien además recoge la ya abundante bibliografía sobre el asunto desde Schevill y Bonilla. Trabajos más recientes y que hacen hincapié en esta influencia americana en la obra cervantina son los de dos destacadas hispanistas, Mary Gaylord, 1998 y muchos de los estudios de Diana de Armas Wilson, por ejemplo, los de 1991 y 1999.

su caso, a naufragios. Y con estas características ilustra Emilio Carilla una definición clásica del género bizantino:

Preponderancia de aventuras sobre un paisaje cambiante, paisaje dentro del cual suele ocupar parte importante el mar. Con su secuela de naufragios, raptos, piratas, etc. Con separaciones, encuentros, reconocimientos, equívocos...<sup>10</sup>.

En efecto, la tormenta, y en su caso el naufragio, es un motivo obligado en la narración bizantina que deriva del viaje y la peregrinación por tierras casi siempre ignotas. Pero el tópico procede fundamentalmente de la épica, alejada en este caso de la epopeya española en verso, pero cercana a ella en otros elementos como bases esenciales del género en el XVI. De hecho, y en última instancia, la presencia de las tormentas en la narración bizantina remite muy directamente a Virgilio o, en su caso, a Ercilla, como he señalado en otro lugar<sup>11</sup>.

Un pequeño motivo tradicional como la tormenta refleja muchos de los elementos constitutivos del género bizantino y explica la actitud de Cervantes y de la narración, los libros de aventuras incluso del siglo anterior. La tormenta se convierte en una suerte de piedra de toque de todo un género y, sobre todo, para lo que ahora interesa, de la actitud que muestra Cervantes ante él. Por todo ello, el microanálisis del motivo puede explicar o al menos ejemplificar otros elementos de mayor calado en el género y en esta obra en particular, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Sin embargo, es necesario precisar alguna razón más que la mera continuidad genérica, ya que la presencia del tópico tendrá que ver con la obligación que una epopeya del siglo XVI (y más aún cervantina) tiene de conciliar la verosimilitud de lo narrado con la búsqueda de la *admiratio*, es decir, la compatibilización de lo maravilloso con lo verosímil. Y es aquí en donde los peligros y las peripecias vividas en una tormenta desempeñan su papel principal.

Ahora bien, una lectura detenida del *Persiles* arroja un resultado en apariencia paradójico: frente al desplazamiento constante, frente a la peregrinación por mar y los numerosos viajes marítimos de los protagonistas, son relativamente escasas las descripciones de las tormentas.

<sup>10</sup> Carilla, 1966, p. 283.

<sup>11</sup> Fernández Mosquera, 2006a.

Es más, las tempestades terrestres, bien conocidas por la tradición hispana, tampoco aparecen en los libros III y IV, en donde hubiesen podido servir para dotarlas incluso de un valor simbólico muy ajustado al momento de la narración<sup>12</sup>.

De hecho, una afirmación de Stelio Cro en la que subraya la presencia de naufragios como elemento cercano a las crónicas de Indias en la obra, no se ajusta del todo a la narración cervantina:

Los naufragios constituyen un acontecimiento importante dentro de la trama del *Persiles*. Más aún, las alusiones al comienzo de la novela a los naufragios y a los náufragos, a las islas habitadas por nativos que poseen grandes cantidades de oro y perlas y los relatos de los sobrevivientes, son todas reminiscencias del material de Indias y en particular de los primeros capítulos del primer libro de los *Comentarios reales*<sup>13</sup>.

Si ya señalamos anteriormente que muchas de estas alusiones en apariencia derivadas «del material de Indias» obedecen a tradiciones anteriores y tal vez su presencia en alguna en las crónicas se justifique antes por tradiciones literarias europeas comunes que, por la narración veraz de los hechos, lo que nos interesa señalar ahora es la relativa escasez de tormentas y naufragios explícitamente narrados en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

En efecto, el término *naufragio* no es frecuente en la obra, en la que aparece en solo tres ocasiones, la primera como una simple referencia a sucesos pasados:

Luego le contaron todo lo sucedido del *naufragio* de la nave de Arnaldo, la división del esquife y de la barca, con todo aquello que fue bastante para darle a entender lo sucedido hasta el punto en que estaban (I, 23, p. 120, subrayado nuestro)<sup>14</sup>,

y las siguientes, como alusiones de tipo moral más que suceso derivado de una tormenta,

<sup>12</sup> En general, aquellas derivadas del precedente común de Lucano o Estacio. Fernández Mosquera, 2006a, pp. 26-31.

<sup>13</sup> Stelio Cro, 1975, p. 9.

<sup>14</sup> Cito por la edición Laura Fernández, 2017.

ya podemos tender los pasos, seguros de *naufragios*, de tormentas y de salteadores, porque, según la fama que, sobre todas las regiones del mundo de pacífica y de santa tiene ganada España, bien nos podemos prometer seguro viaje (III, 4, p. 255).

Mostráronle la muerte de Cristo, los trabajos de su vida, desde que se mostró en el pesebre hasta que se puso en la cruz. Exageráronle la fuerza y eficacia de los sacramentos, y señalaron con el dedo la segunda tabla de nuestro *naufragio*, que es la penitencia, sin la cual no hay abrir la senda del cielo, que suele cerrar el pecado (IV, 5, p. 399).

siendo, a su vez, su mayor paradoja, que la palabra florezca preferiblemente en los Libros III y IV en donde los naufragios no son esperables en la peregrinación terrestre.

Pero más allá de la aparición exacta del término y de la descripción de las acciones que de ellos se derivan, debemos atender a su origen y, sobre todo, a la presencia de las tormentas, tempestades, borrascas y huracanes<sup>15</sup> que, en una narración que se ubica parcialmente en los mares del Norte y que lleva aparejado un recurrente viaje marítimo, deberían ser frecuentes.

Como acabamos de ver con respecto al término *naufragio*, también la tormenta y sus variantes es utilizada en muchas ocasiones con un valor moral, simbólico o psicológico<sup>16</sup>, lejos ya de la descripción del acontecimiento físico. No es difícil encajar esta función del término en una obra en la que se ha querido ver el significado simbólico cristiano en cada uno de sus párrafos y que, en cualquier caso, contiene indudables apelaciones metafóricas de este tipo.

Por ejemplo, al emprender un viaje, siempre en barco, el narrador muestra su preocupación no tanto por las tormentas atmosféricas como por las pasionales, algo que resulta bien significativo incluso señalarlo cuando están embarcados:

Hicieron agua aquella noche, recogiendo y comprando del huésped todos los bastimentos que pudieron; y, habiendo mirado los puntos más convenientes para su partida, dijo Mauricio que si la buena suerte les

<sup>15</sup> Para una delimitación terminológica, consúltase Fernández Mosquera, 2006a, pp. 23-31.

<sup>16</sup> Como explica Michel Moner, 2014, o incluso muy anteriormente Carilla, 1954.

escapaba de una mala que les amenazaba muy propincua, tendría buen suceso su viaje; y que el tal peligro, puesto que era de agua, no había de suceder, si sucediese, por borrasca ni *tormenta* del mar ni de tierra, sino por una traición, mezclada y aun forjada del todo de deshonestos y lascivos deseos (I, 18, pp. 92).

La tormenta es sinónimo de turbación en palabras de Auristela:

—Si mis trabajos y mis desasosiegos, ¡oh hermano mío!, no turbaran la mía, quizá creyera ser verdaderas las alabanzas que de ella dices, pero yo espero en los piadosos cielos que algún día ha de reducir a sosiego mi desasosiego y a bonanza mi *tormenta*; y en este entretanto, con el encarecimiento que puedo, te suplico que no te quiten ni borren de la memoria lo que me debes otras ajenas hermosuras (II, 2, p. 127).

La tormenta se opone siempre a la bonanza, como en el ejemplo anterior, a la tranquilidad, como en el comienzo del capítulo 19 del Libro II:

—Si es verdad, como lo es, ser dulcísima cosa contar en tranquilidad la *tormenta* y en la paz presente los peligros de la pasada guerra, y en la salud la enfermedad padecida, dulce me ha de ser a mí agora contar mis trabajos en este sosiego (II, 19, pp. 211).

Y de nuevo también en el comienzo del capítulo siguiente, acompañado el término con el frecuentísimo de borrasca:

—Cuando los trabajos pasados se cuentan en prosperidades presentes, suele ser mayor el gusto que se recibe en contarlos que fue el pesar que se recibió en sufrirlos. Esto no podré decir de los míos, pues no los cuento fuera de la borrasca, sino en mitad de la *tormenta* (II, 20, p. 218).

Ese término cumple idéntica función simbólica desde el comienzo de la obra:

—Sin duda alguna el mar está manso y la *borrasca* quieta, pues me llaman para hacer de mí la desdichada entrega. A Dios te queda, quienquiera que seas, y los cielos te libren de ser entregado para que los polvos de tu abrasado corazón testifiquen esta vanidad e impertinente profecía (I, 2, p. 24),

que se repite en II, 18, cuando se hace explícita la metáfora y su significado y el anuncio de la tormenta solo sirve para describir la actitud inquieta de los marineros:

Tres días duró la apacibilidad del mar, y tres días sopló próspero el viento, hasta que al cuarto, a poner del sol, se comenzó a turbar el viento y a desasosegarse el mar, y el recelo de alguna gran *borrasca* comenzó a turbar a los marineros: que la inconstancia de nuestras vidas y la del mar simbolizan en no prometer seguridad ni firmeza alguna largo tiempo. Pero quiso la buena suerte que, cuando les apretaba este temor, descubriesen cerca de sí una isla, que luego de los marineros fue conocida, y dijeron que se llamaba la de las Ermitas, de que no poco se alegraron, porque en ella sabían que estaban dos calas capaces de guarecerse en ellas de todos vientos más de veinte navíos; tales, en fin, que pudieran servir de abrigados puertos (II, 18, p. 210).

En este caso, el espacio de abrigo que supone la isla de las Ermitas ampara no solo de la tormenta que no se produjo («El deseo de saberla y el de repararse de la tormenta, si viniese»), si no también, al menos, de las incomodidades del mar

Auristela y a Transila, que fatigadas del mar venían, con parecer de Mauricio, Ladislao, Rutilio y Periandro, mandó echar el esquiife al agua y que saliesen todos a tierra a pasar la noche en sosiego, libres de los vaivenes del mar (II, 18, p. 210),

e incluso de la incipiente tormenta ya en tierra que tampoco se describe:

A la sombra de una peña, los de la tierra se repararon del viento y, a la claridad de mucha lumbre que de ramas cortadas en un instante hicieron, se defendieron del frío; y, ya como acostumbrados a pasar muchas veces calamidades semejantes, pasaron la desta noche sin pesadumbre alguna (II, 18, p. 211).

Poco quiere el autor subrayar el peligro de la tormenta terrestre cuando simplemente se amparan del viento y del frío, algo a lo que recuerda estaban acostumbrados. Es decir, el peso de la tormenta no es real, es amenaza que turba a los marineros y es disculpa para resguardarse en la isla.

La importancia del valor metafórico e ilustrador de la tormenta, o sus equivalentes borrasca o huracán, queda de manifiesto en la descripción del conato de batalla entre los habitantes de Quintanar de la Orden y los soldados:

Valía poco para ponerlos en paz la solicitud y la prudencia de los capitanes, ni la diligencia cristiana de los sacerdotes y religiosos del pueblo, el cual, por la mayor parte, se alborota de livianas ocasiones y crece bien así como van creciendo las olas del mar de blando viento movidas, hasta que, tomando el regañón el blando soplo del céfiro, le mezcla con su *huracán* y las levanta al cielo (III, 9, pp. 296-297).

La descripción de una tormenta es la ilustración de cómo un pueblo se solivianta: lo que comienza blandamente se crece y se convierte en huracán. Pero de nuevo estamos ante una tormenta con una función secundaria, de ilustración, de valor simbólico y no con el protagonismo real que se esperarí en un peregrinaje tan azaroso.

Por lo ya indicado, el valor simbólico de la tormenta está en particular vigente en la obra y llama la atención cuantitativamente si lo comparamos con la presencia de las tormentas atmosféricas descritas, en ocasiones descritas de manera muy sumaria, como el final del capítulo 20 del Libro II:

Di al través en aquella isla; fui preso y llevado donde estaban los vivos enterrados; sacáronme otro día para ser sacrificado; sucedió la *tormenta* del mar; desbaratáronse los leños que servían de barcos; salí al mar ancho en un pedazo de ellas, con cadenas que me rodeaban el cuello y esposas que me ataban las manos (II, 21, p. 226).

La misma parquedad en la descripción del naufragio emplea el narrador para relatar el sinónimo más frecuente, la borrasca:

Dime si eres por ventura un mancebo que poco ha hallaron medio muerto en unos maderos que dicen sirven de barcos a unos bárbaros que están en esta isla, donde habemos dado fondo reparándonos de la *borrasca* que se ha levantado (I, 2, p. 21).

Paralelamente, la noticia de una borrasca se resume en una mención:

En fin, a cabo de dos meses, corrimos una *borrasca* que nos duró cerca de cuarenta días, al cabo de los cuales dimos en esta isla de donde hoy salimos, entre unas peñas donde nuestro bajel se hizo pedazos, y ninguno de los que en él venían quedó vivo, sino yo (I, 8, p. 58).

O se trata de comentarios al paso para aclarar algún suceso extraordinario, como lo sucedido en el comienzo del capítulo 15 del libro II:

—Comenzaba a tomar posesión el sueño y el silencio de los sentidos de mis compañeros, y yo me acomodaba a preguntar al que estaba conmigo muchas cosas de las necesarias para saber usar el arte de la marinería, cuando, de improviso, comenzaron a llover no gotas, sino nubes enteras de agua sobre la nave, de modo que no parecía sino que el mar todo se había subido a la región del viento y desde allí se dejaba descolgar sobre el navío. Alborotámonos todos y puestos en pie, mirando a todas partes, por unas vimos el cielo claro, sin dar muestras de *borrasca* alguna, cosa que nos puso en miedo y en admiración. En esto, el que estaba conmigo dijo: «Sin duda alguna, esta lluvia procede de la que derraman por las ventanas que tienen más abajo de los ojos aquellos monstruosos pescados que se llaman *náufragos*; y si esto es así, en gran peligro estamos de perdernos: menester es disparar toda la artillería, con cuyo ruido se espantan» (II, 16, p. 197-198).

[...] luego salió un carro, que no sabré decir de qué materia, aunque diré su forma, que era de una nave rota que escapaba de alguna gran *borrasca*; tirábanla doce poderosísimos jimios, animales lascivos (II, 16, p. 200).

En alguna ocasión, las características de la *borrasca* se entremezclan con otros elementos de la acción al narrar las consecuencias inmediatas de uno solo de los elementos de la tormenta: la resaca de las aguas del mar:

Mas, como suele acontecer que las desdichas y aflicciones turban la memoria de quien las padece, no os podré decir cuántos fueron los días que anduve por aquellos mares tragando no una, sino mil muertes a cada paso, hasta que, arrebatada mi barca en los brazos de una terrible *borrasca*, me hallé en esta isla, donde di al través con ella en la misma parte y lugar adonde está la boca de la cueva por donde aquí entrastes. Llegó la barca a dar casi en seco por la cueva adentro, pero volvíala a sacar la resaca; viendo yo lo cual, me arrojé della y, clavando las uñas en la arena, no di lugar a que la resaca al mar me volviese; y, aunque con la barca me llevaba

el mar la vida, pues me quitaba la esperanza de cobrarla, holgué de mudar género de muerte y quedarme en tierra: que, como se dilate la vida, no se desmaya la esperanza (I, 5, p. 43).

Con todo, la borrasca que contiene más elementos propios del motivo es la relatada en el final del capítulo 1 del libro I:

En esto estaban cuando los maderos llegaron a la mitad del estrecho que las dos islas formaban, en el cual de improviso se levantó una *borrasca* que, sin poder remediallo los inexpertos marineros, los leños de la balsa se desligaron y dividieron en partes, quedando en la una, que sería de hasta seis maderos compuesta, el mancebo, que de otra muerte que de ser anegado tan poco había que estaba temeroso. Levantaron remolinos las aguas; pelearon entre sí los contrapuestos vientos; anegáronse los bárbaros; salieron los leños del atado prisionero al mar abierto; pasábanle las olas por cima, no solamente impidiéndole ver el cielo, pero negándole el poder pedirle tuviese compasión de su desventura... Y sí tuvo, pues las continuas y furiosas ondas que a cada punto le cubrían no le arrancaron de los leños y se le llevaron consigo a su abismo: que, como llevaba atadas las manos a las espaldas, ni podía asirse ni usar de otro remedio alguno (I, 1, p. 19).

Esta borrasca, que marca muy señaladamente el inicio tempestuoso de toda la narración, exhibe ya elementos propios del tópico: remolinos de las aguas, vientos contrapuestos, quiebra de la nave —balsa en este caso—, olas que cubren la embarcación e impiden ver el cielo, visión del abismo del mar... son todos formantes esenciales del tópico<sup>17</sup>.

Pero, sin duda, la borrasca y tormenta mejor narrada, con más detalle y con un posible valor funcional y estructural, se sitúa en el comienzo del libro II, en su capítulo 1. Sin embargo, el comienzo del capítulo, en un juego de narradores<sup>18</sup> que imita al del *Quijote*, y que por cierto no seguirá desarrollando en profundidad a lo largo de la

<sup>17</sup> Para el análisis detallado, su función y sus fuentes, remito de nuevo a Fernández Mosquera, 2006a.

<sup>18</sup> Para los narradores en el *Persiles* debe consultarse, entre otros, el trabajo Maestro, 2017-2022, IV, 2.32: «el narrador, al comienzo del libro segundo, finge estar llevando a cabo una labor de traducción del manuscrito de la historia, cual nuevo Cide Hamete. El recurso del autor ficticio, sin embargo, no parece prosperar en otros capítulos, a diferencia de lo que sucede en el *Quijote*, de modo que se limita a un breve parlamento de carácter metanarrativo».

obra, el narrador opta por eliminar las disertaciones sobre el amor y prefiere la narración de la acción, de la acción más espectacular que es la tormenta:

Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela por lo que le contó el capitán del navío; pero en esta traducción (que lo es) se quita, por prolija y por cosa en muchas partes referida y ventilada, y se viene a la verdad del caso, que fue que... (II, 1, p. 121).

No solo elimina digresiones, sino que «se viene a la verdad del caso» que es la tormenta. Esta confrontación entre la digresión sobre los celos y la descripción de la borrasca ya anuncia qué partido toma el autor (ficticio): la acción frente a la reflexión, el género bizantino y no otro, tal vez el deleite frente al aprovechamiento.

Pues bien, la más rica y detenida descripción de una tormenta en la obra, recoge casi todos los elementos clásicos del motivo:

cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche, oscura y tenebrosa, y los truenos, dando por mensajeros a los relámpagos, tras quien se siguen, comenzaron a turbar los marineros y a deslumbrar la vista de todos los de la nave; y comenzó la borrasca con tanta furia que no pudo ser prevenida de la diligencia y arte de los marineros; y así, a un mismo tiempo les cogió la turbación y la *tormenta* (II, 1, p. 121).

Vientos cambiantes y nubes, oscurecimiento o noche cerrada, truenos, relámpagos, miedo de los marineros, furia de la tempestad, peligro inminente de las vidas de los embarcados... están presentes de una u otra manera en la tormenta clásica, desde Virgilio hasta Ercilla. El ruido, la confusión y el miedo vuelven a repetirse en ese comienzo, en una amplificación redundante que en un segundo momento afecta a los protagonistas:

Mauricio se abrazó con Transila, su hija; Antonio con Ricla y con Constanza, su madre y hermana [...] y así, se recogió entre ellos y, hechos un ñudo o, por mejor decir, un ovillo, se dejaron calar casi hasta la postrera parte del navío, por escusar el ruido espantoso de los truenos, y la interpolada luz de los relámpagos, y el confuso estruendo de los marineros (II, 1, pp. 121-122).

El desarrollo del tópicos continúa con otros elementos tradicionales: la nave se eleva hacia el cielo y baja hasta las arenas de las profundidades:

y en aquella semejanza del limbo se escusaron de no verse unas veces tocar el cielo con las manos, levantándose el navío sobre las mismas nubes, y otras veces barrer la gavia las arenas del mar profundo (II, 1, p. 122).

Otro elemento constitutivo es el agotamiento de los marineros, sus gritos y, finalmente, su derrota, abandonándose al final que dicte la Providencia:

La *tormenta* creció de manera que agotó la ciencia de los marineros, la solicitud del capitán y, finalmente, la esperanza de remedio en todos. Ya no se oían voces que mandaban hágase esto o aquello, sino gritos de plegarias y votos que se hacían y a los cielos se enviaban; [...] No había allí reloj de arena que distinguiese las horas, ni aguja que señalase el viento, ni buen tino que atinase el lugar donde estaban. Todo era confusión, todo era grita, todo suspiros y todo plegarias. Desmayó el capitán, abandonáronse los marineros, rindiéronse las humanas fuerzas, y poco a poco el desmayo llamó al silencio, que ocupó las voces de los más de los míseros que se quejaban (II, 1, pp. 122).

Sin duda, el mejor relato de una tormenta presente en el *Persiles* se convierte en un homenaje a las aventuras y al género épico que está detrás de la narración bizantina. Al tiempo, el debate entre verosimilitud y maravilla tal vez se incline hacia la deleitación, porque esta borrasca está descrita con gustoso detenimiento, como si el autor quisiese ofrecer una demostración de técnica narrativa y destreza poética. Es muy destacable, además de los elementos formantes del tópicos clásico, el estilo mucho más elaborado que se desarrolla en elementos cuatrimembres o trimembres que marcan toda la descripción y se hacen patentes en el final del párrafo:

- A. 1) Ya no se oían voces que mandaban hágase esto o aquello, 2) sino gritos de plegarias 3) y votos que se hacían 4) y a los cielos se enviaban;

- B.** 1) No había allí reloj de arena que distinguiese las horas, 2) ni aguja que señalase el viento, 3) ni buen tino que atinase el lugar donde estaban.
- C.** 1) Todo era confusión, 2) todo era grita, 3) todo suspiros y 4) todo plegarias.
- D.** 1) Desmayó el capitán, 2) abandonáronse los marineros, 3) rindiéronse las humanas fuerzas y, 4) poco a poco el desmayo llamó al silencio, que ocupó las voces de los más de los míseros que se quejaban.

Si una narración bizantina, ubicada en un espacio remoto, con el protagonismo llamativo de islas, mar y viajes, es el ambiente más propicio para la narración de tormentas, tempestades, borrascas y naufragios, puede ser significativo que en esta obra de Cervantes sean relativamente escasas. Y, sin embargo, da la impresión de que el final del Libro I y de manera especial, el comienzo del Libro II, recogen una descripción de la tormenta clásica que contiene muchos de los elementos formantes del tópico. Cervantes cumple con el género y con la tormenta; aunque haya otras, serán siempre menores, sin tanto aparato, con valores casi siempre funcionales o simbólicos. Esta tormenta dejará recuerdo en los capítulos posteriores y muchas de las apariciones de los términos ulteriores serán un eco de este acontecimiento.

Pero hay en esta descripción una frase que enlaza esta descripción con toda la tradición épica española, desde Ercilla hasta las crónicas de Indias:

- C.** 1) Todo era confusión, 2) todo era grita, 3) todo suspiros y 4) todo plegarias.

Como ya fue señalado en su momento<sup>19</sup>, esta expresión de la tormenta coincide muy llamativamente con la narración de la misma que ofrece Pedro Fernández de Queirós (o Quirós, con su apellido castellanizado, 1565-1615), quien, en el capítulo XLVI de su *Descubrimiento de las regiones austriales* relata muy cercanamente una tormenta:

Alborotóse la mar; y todo se puso horrendo: los *ficiles* y relámpagos que por el aire tejían, parecía dejar los cielos rasgados, y deslumbradas

<sup>19</sup> Fernández Mosquera, 2006a, pp. 57 y ss.

las vistas. Oyéronse caer tres rayos, los truenos espantosísimos; terribles los aguaceros, y los borbotes de viento venían con tanto ímpetu, que el menor daño esperado era llevarse los mástiles, y por vecindad de la zabra, el piloto della decía con roncadas voces: —¡Ah de la nao capitana: desvía! ¡Ah, orza, arriba! *Todo eran sobresaltos, todo priesa y todo grita*. Era la noche espantable, la determinación incierta, grande la pena por no saberse si era seguro el lugar a donde estaban las naos (XLVI, p. 246).

Resulta casi imposible que Fernández de Quirós o Cervantes conociesen sus textos porque coinciden, más o menos, en los mismos años de composición, no ya de publicación. Tampoco lo habría manejado el poeta Luis de Belmonte Bermúdez quien, tal vez, estuviese detrás de tan detallada elaboración. Y, como apunté ya en la monografía citada, la gran novedad de esta tormenta es su minuciosa singularidad dentro del ingente corpus de crónicas de Indias: las descripciones de las tormentas en unos textos que fácilmente podrían albergarlas son casi inexistentes, al menos en los términos poéticos y épicos que vemos en esta de Fernández de Quirós.

¿Existe, pues, una relación directa entre la pintura de la tormenta del *Persiles* y el *Descubrimiento de las regiones australes*? O, lo que es más importante, ¿la escasa presencia de tormentas en ambas obras obedece a estrategias narrativas similares? Creo que no: las coincidencias se producen por las fuentes comunes, como ya se indica en el trabajo señalado.

Por otra parte, la estrategia de veracidad de los cronistas de Indias no es la misma de Cervantes: el autor del *Persiles* no busca veracidad, sino verosimilitud y entretenimiento; si procurase la veracidad que se le supone a las historias verdaderas de los conquistadores, no hubiese situado la fábula en el remoto y desconocido septentrión, en un espacio tan extraño como proclive a lo extraordinario. Desea verosimilitud, pero también maravilla; maravilla y deleitación, y es ahí en donde encaja la presencia de esta tormenta. Un disfrute que no se aviene con la repetición de un motivo ya tan desgastado como la tempestad, por eso Cervantes usa con mucho comedimiento el tópico de la tormenta y lo hace principalmente al comienzo de la obra, cuando mejor encajaba y cuando deseaba encaminar su narración hacia lo que el género bizantino exigía. Luego la peregrinación se encamina por otros parajes y las tormentas ya no serían ni verosímiles ni deleitables.

Pero además de los valores descritos, el más importante de todos, aquel que convierte la utilización del tópico de la tormenta en un procedimiento con valor funcional y estructural, fue subrayado también por Arellano<sup>20</sup>:

pero la tormenta desempeña sobre todo una función narrativa, y en este sentido me interesa señalar que las dos categorías de mar no son del mismo rango: el modelo dominante (narrativamente funcional) es el mar tormentoso en cuanto agente que traza un trayecto aleatorio de los peregrinos. De ahí que no le interese a Cervantes un reflejo «realista» de los fenómenos naturales: en cuanto la borrasca ha cumplido su cometido de desviar el camino de los aventureros, puede hacer su inmediata aparición el mar bonancible sin necesidad de insistir más en las descripciones tormentosas, que no son excesivamente elaboradas en el *Persiles*.

De esta forma, la tormenta se convierte en un agente narrativo, con valor funcional y estructural, que sirve para avanzar en la narración y cambiar el paradigma del relato. De ahí que su frecuencia sea relativamente escasa, pero significativo el lugar de su aparición más importante (Libros I y II) porque no solo se utilizará como elemento funcional, sino que también la empleará Cervantes de marcador genérico. El desarrollo del tópico de la tormenta, por lo tanto, supera su valor tradicional y cobra en el *Persiles* unos valores narrativos inéditos en otros textos genéricamente vinculados a la narración bizantina. De nuevo Cervantes, y una vez más Arellano, cada uno por su parte, han sabido crear y entender brillantemente la calidad de una obra literaria.

<sup>20</sup> Arellano, 2018.

EL ESPACIO EXPERIMENTAL EN LA COMEDIA  
MITOLÓGICA *LOS TRES MAYORES PRODIGIOS*  
DE CALDERÓN

Si el espacio era uno de los ejes en la narrativa bizantina, será también un elemento de extraordinaria importancia en la comedia de Calderón, al que se le han dedicado numerosos estudios<sup>1</sup>. Los ya clásicos trabajos de Fred de Armas<sup>2</sup> sobre las comedias mitológicas de Calderón inauguraron una nueva perspectiva, tan atractiva como polémica, que caló bien hondo en el hispanismo anglosajón. De una parte, De Armas supo indagar, más allá de la aparente superficialidad de los tópicos astrológicos, unos valores trascendentes para el significado de estas obras, a las que añadirá *La vida es sueño*; por otra, inclinó (en una línea coincidente con algunos trabajos sobre el teatro isabelino inglés) el significado de algunas de estas piezas hacia su valor político y circunstancial, en una senda comenzada por Sebastian Neumeister en 1978, matizada recientemente<sup>3</sup>. La tan atractiva apuesta de ver en Calderón algo más que un poeta áulico, genuflexo ante el poder y acrítico con los comportamientos cortesanos, arraigó en muchos estudiosos, quienes, en el peor de los casos, convirtieron al dramaturgo en una suerte de crítico contumaz de costumbres y de comportamientos políticos y personales de Felipe IV y del conde-duque de Olivares.

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se publicó como «Espacio experimental en la comedia mitológica *Los tres mayores prodigios* de Calderón: Premisas iniciales», en «Los cielos se agotaron de prodigios»: Essays in Honor of Frederick A. de Armas, ed. Christopher B. Weimer, Kerry K. Wilks, Benjamin J. Nelson y Julio Vélez Sainz, Newark, Juan de la Cuesta, 2018, pp. 53-62.

<sup>2</sup> Téngase en cuenta que uno de los primeros es su monografía publicada en 1986.

<sup>3</sup> Neumeister, 2000.

Naturalmente, la sabia prudencia de Fred de Armas no llegó ni llega a conclusiones extremadas, aunque siga manteniendo el valor político que se desprende de algunos de estos textos en una interpretación abierta a la intelección crítica de dichas obras<sup>4</sup>.

Aunque personalmente discrepe en algunos aspectos de las conclusiones más extremas por la falta de decoro que supondrían las críticas descaradas y hasta los insultos abiertos, por la ausencia de reacciones conocidas en el contexto inmediato y aun posterior, y porque detrás de alguna interpretación de este tipo parece negarse la posibilidad de que un intelectual coincida con la política del grupo de poder dominante<sup>5</sup> el renovado interés que han suscitado estas investigaciones, la atención a sus estrenos y su repercusión, así como el ambiente social en el que se proyectan, han provocado la necesidad de revisar cuestiones<sup>6</sup> que hasta ahora habían pasado inadvertidas o habían sido estudiadas desde perspectivas diferentes.

En ese sentido me propongo examinar el valor del espacio en las comedias mitológicas de Calderón, en concreto con la propuesta experimental que supuso el estreno de *Los tres mayores prodigios* y pretendo reflexionar sobre el uso de los espacios múltiples y dramáticamente distantes, tan desaconsejados por la tradición neoaristotélica. Aquí solo se presentará una breve introducción que tendrá su desarrollo en trabajos posteriores que tal vez mejoren, con la ilustración pertinente, lo que se quiere demostrar.

Ya en 2003 Enrica Cancelliere subrayó muy notablemente, en un trabajo titulado «Espacio y tiempo en el teatro de Calderón», el simbolismo «de la concepción del lugar en su conjunto, como ‘teatro de jardín’, con efectos entre representación mitológica y corte»<sup>7</sup>. El espacio ha tenido un especial protagonismo en las comedias mitológicas de Calderón tanto como «teatro de jardín» como «jardín en el teatro» o incluso, retorciendo la expresión, como «jardín de teatros» que es, a la postre, la situación que encontraremos en el estreno de *Los tres mayores prodigios*.

<sup>4</sup> De Armas, 2011, pp. 117-124.

<sup>5</sup> Fernández Mosquera, 2008a, pp. 205-227 y Fernández Mosquera, 2008b, pp. 153-179.

<sup>6</sup> Fernández Mosquera, 2006b, pp. 263-282.

<sup>7</sup> Cancelliere, 2003, p. 29.

Se ha señalado con frecuencia la flexibilidad del espacio dramático en la escena de la comedia nueva, calificación que esconde diversos procedimientos y actitudes por parte del poeta o del autor de comedias. Incluso, la escasa atención a la unidad de lugar y al espacio escénico que muestra Lope en su *Arte nuevo*, abonaban el concepto de dicha «flexibilidad». Esta circunstancia también se ha explicado como una suerte de dejadez, en la práctica habitual de composición de obras, por parte del poeta quien delegaría en el autor la responsabilidad de aclarar la situación dramática en el sentido espacial del término, con mayor propiedad incluso cuando se trataba de la propuesta escénica de la representación. Es decir, que la relación entre espacio dramático y espacio escénico era resuelta en más de una ocasión por el autor y no por el poeta.

Sin embargo, tal vez no estemos, al menos en la mayoría de los casos, ante olvidos o indolencia por parte del escritor, sino ante diferentes niveles de importancia del marco espacial. Cuando es imprescindible para la intelección de la comedia que la escena se sitúe en un lugar, espacio concreto y significativo, el poeta marca la situación directamente con didascalias, explícitas o implícitas, o con decorado verbal. Si el poeta considera que la localización dramática no es importante, dejará abierta la posibilidad de localización escénica al autor.

Paralelamente, el poeta también se ocupará, en ocasiones más contadas, de la proyección escénica de su propuesta dramática como se refleja en las memorias de apariencias o cuando, en el ámbito cortesano, se discute con el escenógrafo la solución a diferentes problemas escénicos, como sucede con Calderón y Lotti. Sin embargo, cuando el espacio escénico real queda abierto o es el habitual del género, y el espacio de la invención no es determinante para la comprensión ni la representación, el cuidado del poeta es menor, o su posición en cuanto a dicha unidad, es más relajada, situación, por cierto, inversamente proporcional a la calidad de la obra, ya que la complejidad de la gestión del espacio, escénico o poético, de una pieza preocupa siempre al poeta, quien gestiona su cuidado dependiendo de lo significativo que entienda el espacio para la representación e intelección de la pieza. Así sucede con otras unidades y otros elementos escénicos y de la representación.

Otra característica del espacio de sobra conocida es su valor significativo, no solamente enmarcador, circunstancial. Esto es una obviedad ya que la simple elección de un espacio de la fábula es significativa,

como sucederá en cualquier obra literaria, pero además el resultado de dicha elección puede cobrar mayores valores en la medida de que el poeta los quiera subrayar. De no ser así, el espacio de la ficción y de la escena quedaría vacío de contenido y sin él la comedia perdería uno de sus valores fundamentales de representación: su aposento físico en las tablas. Esto tiene especial interés en piezas como los autos sacramentales en los que los espacios escénicos son complejos porque no siempre son realistas ni físicos, pero siempre están 'construidos' escénicamente, por más complejos que sean. Si no se pudiera representar, por ejemplo, una escena en un globo abierto como en *El gran teatro del mundo*, la pieza tendría peor ajuste simbólico y una intelección más dificultosa por parte del espectador. De ahí, por cierto, la importancia de las memorias de apariencias ya citadas: el espacio no es cualquiera, ni puede representarse escénicamente de cualquier manera. No basta decir, «Calle», «casa de don Juan», «posada», etc. Los valores simbólicos del espacio de la fábula tienen que tener un referente físico y visible en el espacio escénico, por más difícil que sea este.

En las comedias en general, y sobre todo aquellas de capa y espada o que pertenezcan a géneros cuyo lugar dramático sea cercano o cotidiano para el público que acuda a la representación, este será presentado con menor complejidad y, sobre todo, el poeta no se verá en la obligación de explotarlo explícitamente, salvo que aporte una significación especial, como la famosa alacena en *La dama duende*, el jardín y la mina en *El galán fantasma*, por citar dos casos bien conocidos de Calderón. Y, por supuesto, en obras con un carácter particular como algunas mitológicas en las que el espacio escénico forma parte esencial de las peripecias de la acción, el lugar de representación tendrá una importancia particular que, a la postre, repercutirá en la disposición de la propia representación como en *Los tres mayores prodigios*.

La importancia del espacio dramático es, en efecto, capital para el desarrollo de la pieza. La acción tiene una vinculación directa con el espacio y la interacción verbal entre los personajes también está mediada por el espacio escénico, el espacio físico de la representación. Así lo afirma Javier Rubiera en un imprescindible trabajo:

el modo en el que se escriben los diálogos dramáticos está condicionado por el espacio de la representación, por el lugar desde el que se enuncian los parlamentos, por las distancias entre los actores-personajes, por el establecimiento de a quien se dirige el parlamento y quién puede

o no oírlo... es decir, por una especial situación comunicativa en la que predomina un discurso de gran “densidad deíctica” que es diferente de la propuesta en una novela o en un poema lírico. A todo esto era sensible el poeta dramático cuando componía e imaginaba sus piezas y de ello queda huella en los cientos de textos que han sobrevivido<sup>8</sup>.

La esencia de esta afirmación es clara y muy pertinente, pero debería matizarse la perspectiva que parece traslucir. El poeta dramático no era ‘sensible’ a esta situación de disposición espacial porque dicha disposición es inherente a la poesía dramática. No creo que Lope o Calderón tuvieran que fijarse especialmente en ello porque, si así fuese, no serían capaces de componer con agilidad y gracia. La poesía dramática no tiene en cuenta esto porque *es* esto. La exacta explicación de Rubiera parece estar realizada desde una posición de ‘inferioridad’ con respecto a otros géneros, desde una posición subsidiaria, algo que resulta incompatible con su idea de espacio. No hay teatro sin el desarrollo y disposición del espacio dentro de la escena y dentro de la fábula. Y disponerlo en las tablas, aunque sea una cuestión aparentemente escénica, es previamente una disposición dramática y, en última instancia, poética. La dramaturgia del diálogo en escena, de la interacción y de las relaciones espaciales entre los actores, está implícita en la composición literaria, dramática, de los poetas dramaturgos. La palabra es espacio y marca el espacio que será encarnado por los actores en tanto personajes de una comedia.

De ello se deriva otra obviedad sobre la que me interesaría reflexionar: el espacio dramático no tiene por qué ejecutarse siempre de una idéntica forma en el espacio escénico. La representación de una comedia (en cualquiera de sus variantes genéricas) no tenía una única forma de representación. De hecho, no solo habría una formulación escénica por cada compañía y/o autor, sino que, como se recuerda en múltiples ocasiones, la representación era diferente (se supone que poco) en cada una de las funciones representadas. La representación teatral es un hecho único y efímero y, por lo tanto, el espacio escénico participa de estas características efímeras; por el contrario, el espacio dramático es una propuesta única y permanente que solo se modifica cuando se manipula el texto dramático que lo soporta. Este carácter único de cada sesión se verá compensado por la mecanización y

<sup>8</sup> Rubiera, 2015, p. 80.

frecuencia de las distintas representaciones que, en la medida de su repetición, se perfeccionarán con el tiempo y hasta, incluso desde una perspectiva negativa, se podrán anquilosar en una sesión estereotipada carente de frescura interpretativa.

Pero esta singularidad que supone el carácter efímero de una representación es en especial significativa cuando dicha representación tiene la intención de ser realmente única, es decir, irrepetible o, menos tajantemente, difícilmente repetible por sus propias características escénicas y circunstanciales. Serían aquellas representaciones que no buscasen la rentabilidad de la producción teatral y basasen su éxito precisamente en su carácter único. Sin duda, las comedias mitológicas de Calderón, alguna de ellas al menos, entraría en este apartado. Como indica Alejandra Ulla Lorenzo en su edición las representaciones de *El mayor encanto, amor* posteriores a 1635 fueron relativamente numerosas (19-22), pero las modificaciones del propio Calderón años después realizadas en el espectacular final de la obra son un claro indicio de que en pocas ocasiones más, o en ninguna más, el aparato escénico fue equivalente, y en cualquier caso, no idéntico a la primera representación en el Buen Retiro madrileño<sup>9</sup>. De forma paralela, el esfuerzo y tal vez el exceso que supuso la representación de *Los tres mayores prodigios* también impidió que se repitiese su escenificación en los mismos términos que en su estreno.

Sin embargo, más allá de la dificultad teatral, social, cortesana y económica que suponían estas representaciones tan ostentosas, se escondería un objetivo más sutil: la mera representación de estas piezas llevaba aparejado un valor de ostentación grande (como exactamente lo definió Sebastian Neumeister), incluso tal vez de carácter político (recordemos la situación de la guerra con Francia y los problemas surgidos para el estreno de *El mayor encanto* y la necesidad propagandística de la monarquía<sup>10</sup>), por lo que debemos añadir a la riqueza fastuosa de la escenografía el lujo que suponía su carácter único y estrictamente efímero, su nula rentabilidad. Por lo tanto, al carácter efímero de toda representación se la añadirá en estos casos su no repetitividad. La ostentación no se basaría solo en la riqueza de la representación, en el número de ejecutantes, en la fastuosidad del contexto, sino en

<sup>9</sup> Ulla Lorenzo, 2013 y Withaker, 1997.

<sup>10</sup> Por ejemplo, Baczyńska, 2007; Hernández Araico, 1993 y 1994, y Ulla Lorenzo, 2014.

su carácter único e irreplicable, es decir, la vanidad del fuego de artificio que explota su belleza irreplicable en un segundo de brillantez, idea, por otra parte, bien querida por el pensamiento de la época. Y todo ello dentro del objetivo final de estas representaciones de carácter cortesano: la diversión provechosa e inteligente al servicio de la monarquía y no en su contra<sup>11</sup>. Dicha finalidad debe contar con una audiencia receptiva que entienda y disfrute el espectáculo, no que se sienta castigada con la representación contemplada; una audiencia que sea protagonista positiva de la interpretación de la pieza y que sirva a los intereses políticos del régimen. Así lo explica, por ejemplo, Sebastian Neumeister últimamente:

El mensaje de la fiesta cortesana [...] es claro: más fuerte que los encantos de Circe y de su palacio es el valor de Ulises, es decir, el potencial guerrero de la España de Felipe IV [...] Es por esta razón que el Rey hace estrenar los dramas mitológicos de Calderón, invita a los príncipes y diplomáticos que pasan por Madrid a asistir a las representaciones en el palacio del Buen Retiro, y hace mandar sueltas de lujo de las fiestas a las cortes europeas. El Ulises de *El mayor encanto, amor* incorpora, como su preceptor Aquiles en *El monstruo de los jardines*, un ideal capaz de responder a las exigencias de la vida de corte sin sacrificar los valores caballescicos a las pasiones<sup>12</sup>.

En las fiestas cortesanas de Calderón, un elemento esencialísimo de esta diversión cortesana provechosa, de esta singularidad irreplicable es el espacio para la representación, único en estos casos, pero no determinante en la mayoría de piezas, ni siquiera en la mente del poeta porque muchas obras son representadas en espacios diferentes

<sup>11</sup> Así lo afirma Sebastian Neumeister: «El drama contiene un mensaje moral, la lucha entre el valor y las pasiones, representados por Ulises y Circe respectivamente, y el triunfo final del héroe griego sobre la hechicera. Pero con todo esto no hay que olvidar que las fiestas mitológicas de Calderón sirven también al entretenimiento cortesano: los cortesanos e incluso los Reyes acuden al teatro para divertirse asistiendo a una acción dramática fácilmente comprensible dentro de un marco escenográfico lujoso. Todos los elementos de la fiesta, la escenografía como los entremeses, los protagonistas como los graciosos, los largos monólogos como los pasajes poéticos y las canciones insertadas, son, al lado de ser portadores de una significación moral posible, medios de distracción y de entretenimiento», 2013, pp. 808-809.

<sup>12</sup> Neumeister, 2013, pp. 818-819.

para las que fueron compuestas, sin apenas menoscabo de su valor: autos y piezas cortesanas en corrales, obras de corral en la corte, obras mitológicas representadas en jardines pasan a un corral... El autor interviene en ocasiones en estas adaptaciones o conversiones atendiendo a la calidad del público o a la riqueza de la escenografía antes que a la transformación del espacio escénico. Y pocas veces una modificación escénica tiene referente inmediato de una dramática o poética por parte del autor o del poeta, aunque nos conste algún ejemplo cercano como las variantes de autor de la comedia mitológica *El mayor encanto, amor*, de Calderón.

La tan citada flexibilidad del espacio en la comedia española va mucho más allá de la variedad del espacio dramático, de la ruptura de la supuesta unidad de lugar, o de la versatilidad del espacio escénico. La flexibilidad nos lleva también a la variedad simultánea del espacio escénico, algo bien extraño en principio si pensamos en comedias de corral, pero no tanto si nos acercamos a representaciones palaciegas.

No es infrecuente que el espacio escénico de las obras palaciegas y mitológicas en Calderón (y otros) utilice escenarios no convencionales y adecue jardines, estanques y otros lugares para la representación. Y, como sucede en *Los tres mayores prodigios*, añade más de un lugar escénico en el que representar, bien por la complejidad, bien por la deseada espectacularidad y riqueza de la representación: el lujo ya no solo se cifra en la calidad y cantidad de tramoyas y efectos de luz, sonido, color y olor, sino en la cantidad de representantes, compañías y espacios escénicos, en la riqueza de sus trajes y en la brillantez de las piezas menores, como se ha señalado. Parece que con *Los tres mayores prodigios* Lotti quiso cambiar la calidad y espectacularidad de las máquinas por la cantidad de los escenarios y el mayor número de actores, manteniendo, sin embargo, el carácter exclusivo y único de la representación, del estreno. Era una vía vistosa y menos arriesgada que el estreno del año anterior.

Al mismo tiempo, el escenógrafo quiso dar protagonismo especial al espacio en detrimento de la acción. Y su gusto por el espacio pasaba por la excelencia del jardín y la utilización de la luz, por la disposición de tres escenarios, la situación de la familia real en una perspectiva privilegiada... Es decir, Lotti juega brillantemente con el espacio dramático del jardín, de la naturaleza, en una naturaleza abreviada y ordenada, en un teatro de jardín convertido en un jardín de teatros.

Pero, para que este juego espacial tenga realmente significado y no sea una mera pantalla en la que se encaja la acción, el poeta debe aportar una fábula que lo permita y, en el mejor de los casos, lo exija. Calderón ofrece esta gran posibilidad a Lotti en *Los tres mayores prodigios* por medio de una loa que explica y sitúa la acción en diferentes espacios dramáticos. A partir de ahí, Lotti construye tres espacios escénicos individualizados, es decir, tres diferentes tabladros, mientras que otros espacios enmarcan la triple escena y se convierten también en espacio único para la representación, un espacio irrepetible en el que se estrenará de manera inolvidable la comedia.



SECRETOS Y MENTIRAS:  
FUNDAMENTOS DEL ENREDO CALDERONIANO  
EN *EL ASTRÓLOGO FINGIDO*

Entre las estrategias literarias del Siglo de Oro, nadie pondrá en duda que el enredo es el elemento esencial de la comedia, de toda la comedia, independientemente de su género<sup>1</sup>. Y cuando el enredo, más allá de su valor dramático, se convierte en un elemento axial y distintivo de la obra, estaremos ante una comedia de capa y espada (o palatina). Toda comedia es de enredo; comedia y enredo son dos conceptos casi redundantes, aunque no siempre el enredo cobre el protagonismo central que exhibe en una pieza cuyos protagonistas son jóvenes de una ciudad española, muchas veces Madrid, y en la que se dramatizan muy concentradamente acciones y galanteos plagados de secretos y mentiras, tantas y en tan poco tiempo que la verosimilitud puede resentirse, aunque ello no sea un impedimento para el desarrollo del género, antes al contrario<sup>2</sup>.

Secretos y mentiras, en efecto, son las herramientas esenciales para generar el enredo y, por lo tanto, están en la base fundacional de la comedia de capa y espada. Cualquier otro género o subgénero del teatro del Siglo de Oro utilizará estas herramientas. Pero ningún género las acumulará en mayor medida que el de capa y espada (y tal vez las

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se publicó como «Secretos y mentiras, fundamentos del enredo calderoniano: el ejemplo de *El astrólogo fingido*», *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, ed. Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, EUDEBA, 2017, pp. 225-236.

<sup>2</sup> Unas reflexiones sobre el concepto de enredo y su vinculación con otros géneros, como las comedias mitológicas, pueden verse en Fernández Mosquera, 2013.

palatinas), y ningún otro hará de la mentira el motor de la acción y del secreto el combustible de la intriga.

La mentira es traza, mientras que el secreto es estrategia porque el secreto implica la no acción del silencio y la mentira supone acto y actuación. Se miente cuando se habla, mientras el secreto se mantiene cuando se calla. La mentira supone acción y el secreto disimulación. Sin embargo, las dos herramientas se construyen en la trama y son generadoras de burlas o tragedias y, por más que su presencia esté vinculada preferentemente a algún género, no están atadas a él. En efecto, como elementos esenciales del enredo, mentira y secreto forman parte de la acción de cualquier pieza, sea trágica o cómica. La ruptura del secreto, que por lo tanto implica a su vez acción, resultará imprescindible para la trama, como lo será la construcción de la mentira y la conciencia de su falsedad por parte de los actores o del espectador. Quebrantar el secreto y construir la mentira es la esencia de la trama en la comedia.

Tal vez este carácter neutro de los dos recursos favorezca, en ocasiones, la confusión genérica porque no es difícil convertirlos en puente transgenérico. La mentira y el secreto, considerados desde un punto de vista moral, resultan muy atractivos y eficaces para la expresión ideológica del poeta y del crítico. Sin embargo, el género en que se integran determina su significación. Ambos recursos toman el sabor del género para el que son utilizados y no tienen, por sí mismos, valor predeterminado, salvo, muy matizadamente, su acumulación. Una mentira en *El médico de su honra* provoca una tragedia; un secreto en *El mayor monstruo del mundo*, otra trágica desgracia. Un secreto en *La dama duende* está al servicio de la intriga más divertida; una mentira en *El astrólogo fingido* desata la trama y la burla en la pieza.

La relación entre ambos recursos es también directa y, en más de un caso, obligatoria, ya que toda mentira supone un secreto, aunque no todo secreto implique una mentira. Un secreto normalmente esconde una verdad, una verdad no deseada, incómoda o inconveniente, aunque necesaria para la construcción dramática. Por su parte, una mentira, en la medida que oculta una realidad, siempre utiliza el secreto. De ahí que secreto y mentira convivan obligadamente en las trazas de casi todas las comedias.

Sin embargo, ambas herramientas, muchas veces utilizadas combinadamente, cuando se acumulan de una manera casi inverosímil (o abiertamente inverosímil) solo tienen justificación en obras cómicas,

en piezas tendentes a la diversión no trágica, porque ninguna de ellas, y mucho menos su amontonamiento, se puede justificar en la verosimilitud de la tragedia, por más alambicada que pueda ser. Porque la mentira y el secreto son acciones humanas, son opciones de los personajes y no azares o acasos del destino. Una casualidad que desemboca en tragedia, por muy improbable que parezca, obedece a una acción de justicia poética, mientras que la acumulación de mentiras y secretos dibujan, entre otras cosas, el carácter de los personajes.

Por otra parte, la justificación social de la mentira y el secreto se acomoda mejor a los ambientes menos serios, sobre todo la mentira más trivial y el secreto mal guardado. Serán las mujeres y los graciosos los que tópicamente se aprovechen de esta circunstancia. Mentir y desvelar un secreto no supondrá, en este sentido, una ruptura del decoro del personaje, antes al contrario, lo confirma con los caracteres que le son propios.

Esta configuración del tópico que adscribe la indiscreción y la mendacidad a las mujeres (dueñas, criadas...), a los graciosos (y hasta a los gallegos) es explotada constantemente en la comedia y también por Calderón en muchísimos casos, en ocasiones en función metatópica, es decir, explicando el tópico para justificar la acción contraria. Si se desea, se podría ver una adscripción ideológica en este empleo, pero caeríamos quizá en un anacronismo o en una descontextualización, toda vez que alguna actitud del dramaturgo muestra a las claras que se trata de un uso convencional y con poco (o ningún) valor moral<sup>3</sup>.

Pues bien, todas las características que he señalado hasta ahora están perfectamente ilustradas en una obra de Calderón que es ejemplo paradigmático de comedia de capa y espada: *El astrólogo fingido*. Además, una rápida búsqueda en la obra del dramaturgo, confirma que se trata de la comedia en la que en más ocasiones (o de las que más, por prudencia) aparece la combinación de las palabras «mentira» y «secreto» y sus derivaciones léxicas<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Véase, sobre este tópico, y a modo de resumen, la nota de Fernando Rodríguez-Gallego a los versos 253-254 de su edición de *El astrólogo fingido*, por la cual citaremos y que, en lo esencial (en la versión del texto de la *Segunda parte* de Calderón), coincide con la mía de la *Segunda parte* de 2007.

<sup>4</sup> La palabra *mentira* (y alguna variante) aparece en trece ocasiones y *secreto* (también *secretaria*, porque se hace alusión a ese sentido en la comedia) en veintinueve en la versión de la *Segunda parte*.







Ya en la segunda jornada, el quebrantamiento del secreto está unido a la condición femenina tanto de Beatriz:

y, pues que fío de ti  
 este secreto, aunque seas  
 mujer, sabe desmentir  
 la opinión que las acusa  
 de fáciles, pues aquí,  
 por verme ya descubierto  
 y disculpada a Beatriz,  
 ha sido fuerza contarte  
 cómo lo supe y lo vi  
 (vv. 1150-1158),

como de Violante, quien compite con María por el amor de don Juan y se dirige así a don Diego, el fingido astrólogo:

VIOLANTE      No llegara yo a hablaros,  
 señor, sin informarme  
 de que sabéis hacer  
 cosas más admirables.  
 Si teméis el secreto,  
 muy bien sabré guardarle,  
 aunque mujer  
 (vv. 1724-1730).

Sin embargo, en una comedia de capa y espada como es paradigmáticamente esta de *El astrólogo fingido*, la ruptura del secreto no es privilegio de los personajes cómicos o femeninos; incluso los galanes se permiten quebrantarlo. Lo harán porque es imprescindible para el desarrollo de la acción y debido a la complejidad de las intrigas. De esta manera, don Diego informa a su amigo don Antonio del ocultamiento de don Juan y su relación secreta:

DON DIEGO            A vos  
 las dijera [las cosas que me suceden] si el secreto  
 no viniera encomendado.  
 ANTONIO      Muy seguro está en mi pecho,  
 y el no decírmelo ya

será ofensa y ¡vive el cielo  
de no hablaros en mi vida!  
(vv. 819-825).

Y, a partir de esta confesión, también por obligación de «amistad», don Carlos, el huésped, confiesa el mismo secreto a don Antonio:

ANTONIO     ¿Sabéis si es cierto  
—y esto para entre los dos,  
porque me importa el sabello—  
si está don Juan de Medrano  
en vuestra casa encubierto  
y que habrá más de tres años  
que con muy grande secreto  
entra a hablar todas las noches  
en el noturno silencio  
a doña María de Ayala?

DON CARLOS (Miren por adónde llego  
a saber quién estorbó  
su partida). Aunque no tengo  
licencia para decirlo,  
con vos no se entiende eso  
y, aquí para entre los dos,  
cuanto habéis pensado es cierto:  
que no se fue, que quedó  
en mi casa y que encubierto  
entra en su casa; esto habrá  
más de tres años y medio  
(vv. 846-866).

Pues bien, el secreto, su mantenimiento y su ruptura centran toda la primera jornada de la comedia. Sin embargo, el primer secreto, iniciador de la cadena de peripecias, comienza con una mentira, ya en los versos inaugurales de la pieza. Se trata de la inicial estrategia de falsedad interesada de don Juan, que provoca la reacción y la ruptura del primer secreto, el amor hacia él de doña María:

DON JUAN     Y, viendo al fin que es en vano  
que un desdichado porfíe  
contra su estrella y que es bien

que te obedezca y me prive  
 de verte, pues tú lo quieres,  
 porque en mis desdichas mires  
 el extremo de obediencia  
 a que llega un amor firme,  
 mañana a Flandes me parto  
 a servir al gran Felipe [...]  
 (vv. 193-202).

Como ya se ha dicho, mentira y secreto están íntimamente relacionados y su correlación es exacta en las comedias de capa y espada. Y, como se comprueba en *El astrólogo*, los secretos se acumulan en la primera jornada, mientras que la segunda depara el protagonismo del otro recurso: la mentira.

Así, si en la primera jornada, el secreto del amor de doña María y el más importante del ocultamiento de don Juan son clave para el desarrollo de la trama, en la segunda jornada será la mentira la que domine la acción. Y comenzará esta por la más importante, la falsedad central en la pieza: la profesión astrológica de don Diego. La mentira también parte del gracioso: es una brillante, pero arriesgada estrategia de Morón para amparar la indiscreción de Beatriz. De nuevo, el género respeta el decoro del personaje, que en este caso se ve ampliado hasta personajes principales como el mismo protagonista, don Diego.

DON DIEGO (Sácame, por Dios, Morón  
 de tan grande confusión  
 con alguna industria).

MORÓN (¿A mí  
 me falta hoy una mentira,  
 no sobrándome otra cosa  
 todo el año?). [...]  
 (¡Vive Dios que, por agora  
 que no hay otra, ha de servir!).  
 Yo lo tengo de decir  
 aunque me mates. Señora,  
 no tiene Beatriz la culpa  
 desta celosa pendencia,  
 porque en Dios y en mi conciencia  
 su ignorancia la disculpa.  
 Sabe, pues, que mi señor,

este que presente ves,  
 un grande astrólogo es,  
 puedo decir el mejor  
 que se conoce en España  
 (vv. 988-1007).

Esta es la mentira por excelencia de la comedia, la que crece a medida que avanza la segunda jornada. Dice Vitse:

Mentira mayúscula, pero asumida inmediatamente, y brillantemente amplificada por don Diego, para ser luego acogida, coreada y reforzada por su compinche don Antonio, que, con ayuda de Morón, se hace pregonero de la misma por todo Madrid<sup>5</sup>.

La mentira, y la estrategia que supone, es entendida y aceptada por don Diego («Pues, ya que estoy descubierto [...]», v. 1036) y abre la puerta a nuevas mentiras que acrecientan las anteriores de Morón. La mentira se hace protagonista de la segunda jornada, enriquecida con datos más o menos verosímiles porque «la buena mentira / está en parecer verdad» (vv. 1274-75), como dice don Diego; y, sobre todo, la mentira se consolida con la estrategia de extenderla, como le pide don Diego a don Antonio:

Lo que falta agora es  
 que en toda conversación  
 se dilate esta opinión,  
 porque, si acaso después  
 de alguna persona sabe  
 que he merecido alcanzar  
 este nombre, será echar  
 a la mentira otra llave.  
 Publicaldo vos y ansí,  
 sin temer el desengaño,  
 tendrá más fuerza el engaño  
 (vv. 1320-1330).

La mentira también justifica la revelación del secreto, en una acción común a muchas piezas del género. Se trata de una solución dramática

<sup>5</sup> Vitse, 2005, p. 349.

que justifica el comportamiento de los personajes. En este caso, gracias a los saberes astrológicos, don Diego «conoce» la indiscreción de María:

por esto  
 nunca has oído decir  
 que era astrólogo hasta agora  
 que, despreciado de ti  
 como pudo el más humilde  
 hombre, el más bajo, el más vil,  
 de tus desprecios la causa  
 y de mi desdicha el fin,  
 por no preguntarla a otro,  
 la quise saber de mí,  
 y anoche con ese loco  
 que se atrevió a descubrir  
 tan gran secreto —¡mal haya  
 quien se fia de hombre ruin!—  
 hallé el paño, hallé la reja,  
 hallé la puerta, el jardín  
 hallé... Pero ya no puedo,  
 no puedo pasar de aquí

(vv. 1125-1142).

La mentira, por lo tanto, cobra un protagonismo llamativo en la segunda jornada, que será, en parte, continuado en la última. De hecho, el mismo comienzo del tercer acto es un ejemplo de acumulación de mentiras, grandes y pequeñas, o, si se prefiere, circunstanciales y estructurales, al servicio de la burla de los personajes y como medio de desarrollo de la acción. En efecto, la primera escena es un cúmulo de falsedades cuyo receptor más inocente será el viejo Leonardo: es mentira que don Juan llegue desde Zaragoza, falsas son las cartas que lleva, mentira es el robo de la joya de su hija María y mentiras dice y desdice don Diego para convencer a otro personaje burlado como es Violante:

*Mintió,*  
 Violante, tu amor; tus celos  
*mintieron*, que la ocasión  
 de estar don Juan en Madrid  
 fuiste tú, y él se quedó

por celos que de ti tuvo.  
 Si un amigo te contó  
 otro amor, *mintió* el amigo:  
 concierto fue de los dos.  
 Vete y vive satisfecha,  
 que te adora  
 (vv. 2231-2241; cursivas mías).

La mentira crece a medida que avanza la comedia. En efecto, a cada paso la mentira anida en los personajes como estrategia de supervivencia o como recurso para resolver la trama. Y en ese mundo de mentira, el personaje débil, el viejo tonto que es Leonardo, acaba por ser engañado con la verdad. Mentira convertida en verdad cercana al consejo lopiano de «engañar con la verdad». Para ello, la consolidación de la falsedad tiene que estar asentada en la obra; de hecho, aparece aquí, ya hacia la mitad de la tercera jornada. Don Leonardo ya no es capaz de distinguir verdad de mentira por muchos desmentidos que el mentiroso pronuncie:

DON DIEGO Señor Leonardo, escuchad:  
 yo tuve algunos principios  
 de astrología, es verdad,  
 de donde tomé motivo  
 para tener opinión  
 acreditada de amigos:  
 todos dicen que lo sé,  
 pero ninguno lo ha visto;  
 y es verdad, pues no sé tanto  
 como alguna vez he dicho,  
 porque entonces no importó  
 con poca causa fingirlo.  
 Mas hoy que ya llega a veras,  
 porque no penséis que estimo  
 más la opinión que el trataros  
 verdad, la verdad os digo:  
 yo no sé de astrología  
 tanto que pueda deciros  
 de esa joya.

LEONARDO Cuando yo  
 jamás hubiera tenido  
 noticia de que vos sois



- BEATRIZ        Ya mi señora no pierde,  
                     supuesto que está casada,  
                     en cuanto llegue a saberse.  
                     Yo le dije tus amores  
                     a Morón.
- MORÓN                        Y brevemente  
                                      yo se los dije a don Diego.
- ANTONIO        Y él a mí.
- CARLOS                        Yo estoy presente,  
                                      a quien vos se lo dijistes,  
                                      porque yo estaba inocente;  
                                      yo se lo dije a Violante.
- MORÓN                        ¡Muy lindo secreto es este!  
                                      (vv. 2856-2866).

La comedia *El astrólogo fingido* es el paradigma del género de capa y espada, en el que el enredo se fundamenta en la mentira y el secreto. Pocas piezas lo acumulan con mayor ingenio y con tal profusión porque, si contásemos los versos, habríamos de comprobar que muchos de ellos, o son secreto o son mentira, aunque no están distribuidos uniformemente a lo largo de la pieza. La primera jornada es rica en secretos, secretos que comienzan con una mentira, secretos que se van acumulando para cargar la peripecia de interés. El secreto cede este protagonismo a la mentira en la segunda jornada. Todo son mentiras en el segundo acto y el embrollo de la acción se complica. Y ya finalmente, la presencia del engaño será la protagonista de la última jornada, en la que el quebrantamiento de los secretos y la profusión de mentiras son utilizadas para engañar: todos intentan engañar a todos y todos quedan engañados. La aclaración de los versos finales del desenlace evidencia las mentiras y los secretos rotos.

Restaría finalmente valorar el significado de la acumulación de ambos recursos en la comedia, su trascendencia ideológica o su valor estrictamente dramático. Inclinarsé por una u otra opción se resolverá citando de nuevo a Morón: «¡Muy lindo secreto es este!».

## EL ENREDO INVEROSÍMIL: LA COMICIDAD DIFUSA DE *LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN*<sup>1</sup>

Establecer los elementos propios de la comedia en las piezas de Calderón o, si se quiere, desde otra perspectiva, los modelos de sus obras cómicas no es corto objetivo porque en muchas ocasiones, ya bien señaladas hace años, las comedias de Calderón han sido interpretadas como tragedias, en un claro desajuste entre creación y recepción crítica, abonado por la obsesión de una intelección rigurosa, la propia ideología del hermeneuta y, en fin, el supuesto mayor prestigio del drama serio<sup>2</sup>. Y también se ha producido el fenómeno contrario: no hace tanto tiempo que en los escenarios madrileños se alertaba previamente al público de no reírse en los momentos trágicos para no descomponer la recepción de la obra, por no citar las innumerables versiones paródicas de textos clásicos que han desbordado nuestros teatros a finales del siglo pasado. Es decir, una pieza tiende a ser interpretada como tragedia o como comedia dependiendo de muchos factores externos que, en más de un caso, residen en la inteligencia y perspicacia del lector o del espectador, tal vez justificada esta intelección dentro de lo que se ha venido considerando ‘el espectador emancipado’<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se publicó como «La comicidad difusa del enredo inverosímil: el caso de *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCIV, 4, 2017, pp. 677-692.

<sup>2</sup> Un ejemplo puede encontrarse en Alexander A. Parker, 1991 o en Bruce Wardropper, 1996, pp. 179-193. Estudios señeros posteriores han incidido en la necesidad de superar la lectura trágica de las comedias cómicas así como han estudiado la propia identidad del universo cómico. Véanse Arellano, 1990 y Luis Iglesias Feijoo, 2002, pp. 15-36.

<sup>3</sup> Aludo al interesante concepto propuesto por Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, 2010.

Se debe, con todo, hacer una precisión que no por obvia merece ser olvidada: un elemento esencial de la comedia es el enredo, como apuntábamos en el capítulo anterior. Naturalmente, no de manera exclusiva porque enredo hay en cualquier obra y por supuesto en las más intrincadas tragedias de Calderón. Pero el enredo llevado al paroxismo casi inverosímil, o abiertamente inverosímil, como sucede en *Las manos blancas no ofenden*, es un elemento esencial de su caracterización cómica. No obstante, el enredo en una comedia palatina o en una de capa y espada, además de dramático suele ser divertido. En algunos casos, sea rozando lo inverosímil o sea por su propio significado, el enredo es cómico.

En *Las manos blancas* encontramos una dosis de enredo casi desproporcionada, pero también, en contadas ocasiones, enredo cómico que no tiene reflejo textual. Nada hay en el texto dramático que implique elementos cómicos más allá de los que residen en las intervenciones de los graciosos, pero las circunstancias de la puesta en escena, las consecuencias de la acción, de la escenografía, de los movimientos de los actores y de las actitudes de los personajes pueden resultar cómicas. Esto es particularmente interesante en la comedia *Las manos blancas* porque en gran parte todo el embrollo de amores, disfraces, controversias y desafíos no está expuesto en clave de humor, sino en clave cortesana seria y, sin embargo, es difícil no entender muchas de las acciones no solo como momentos divertidos e ingeniosos, sino también cómicos. Esa circunstancia de producir comicidad allá en donde no se verbaliza explícitamente, ni está marcada por el texto espectacular, podemos denominarla *comicidad difusa o latente*.

La comicidad difusa, vinculada al disfrute de toda la comedia, no está anclada a un personaje concreto, a unos versos particulares, a unas acciones definidas. Todo ese enredo inverosímil de disfraces y comportamientos cruzados busca la comicidad que solo muy puntualmente puede resultar desbordante y provocar la carcajada. Así lo entendió Ignacio Arellano en un ya clásico trabajo de 1986 en esta frase también referida a *Las manos blancas*:

El ejemplo más interesante quizá sea el de César en *Manos*, uno de los más extraordinarios usos de la técnica del disfraz. No hay en esta ocasión

un sentido cómico específico, pero la atmósfera lúdica impregna el juego barroco de las apariencias llevado al extremo<sup>4</sup>.

Lo que deseo subrayar es lo mismo que insinuó Arellano hace treinta años: sin existir un procedimiento cómico particular, sin mostrarse en el texto dramático, ni tal vez en el espectacular, se produce una ‘atmósfera lúdica’ que puede llegar a impregnar toda la comedia, sobre la base del más excesivo enredo de disfraces y cambios de personajes. A este procedimiento lo denominamos *comicidad difusa*.

En ese concepto de *comicidad difusa* que envuelve toda la comedia, se puede justificar más cómodamente que los personajes no graciosos asuman su papel cómico no siempre explícito, pero que está latente en muchas de sus acciones: en sus disfraces, en la impostación de la voz y, en última instancia, en sus gestos. Esta comicidad difusa es aquella que permite al director de la representación, en la actualización escénica y dramática de cada pieza, en unas determinadas circunstancias, activar o no dicha comicidad, porque el texto permite ambas interpretaciones. Esa comicidad latente también facilita la calidad cómica de la representación por parte del actor. En muchas ocasiones (los actores dirán que siempre) la comicidad depende de la interpretación del actor, más allá del papel de su personaje. Sin embargo, aunque las marcas textuales no sean explícitas, en algunas obras, las escenas de comicidad latente o difusa no explícita son tan abundantes que parecería una suerte de traición al espíritu de la obra no explotarlas abiertamente. Aunque, estrictamente, no tendría que ser así.

Podríamos describir esta propiedad de la obra por medio del concepto más conocido de comicidad situacional, que resulta cercano al que propongo, pero que es más explícito o evidente. La comicidad situacional recoge, a mi modo de ver, ‘situaciones’, ‘repeticiones’ en el sentido bergsoniano. En ese sentido, el sugerente ensayo de Henri Bergson *La risa*, de cuya pertinencia aquí me alertó mi admirado colega Wolfram Nitsch<sup>5</sup>, contiene las bases teóricas del concepto ‘comicidad situacional’ frente a la ‘comicidad verbal’, como se refleja en su capítulo II, titulado «Lo cómico de situación y lo cómico verbal»<sup>6</sup>. Pero

<sup>4</sup> Arellano, 1999b, p. 292, si bien esta idea ya fue apuntada por él mismo en 1986, p. 72.

<sup>5</sup> Nitsch, 2018.

<sup>6</sup> Bergson, 1985.

el concepto que aquí se presenta quiere ir más allá de lo descrito por Bergson, ya que la repetición situacional es un elemento singular que se activa con la frecuencia. Sin embargo, la esencia de la comicidad difusa estriba precisamente en su consideración general no apegada a una situación dramática concreta ni repetitiva, ni a contextos o circunstancias dramáticas en los que el propio desarrollo de la acción o el argumento de la obra provoca por sí mismo situaciones cómicas. Con todo, el concepto de comicidad difusa puede entenderse como una variante de la más frecuente comicidad situacional porque la situación escénica y dramática no obliga a una situación cómica, aunque la pueda insinuar implícitamente. Será la libertad y la interpretación del director o del lector (y del actor) la que la saque a la luz, la aproveche o la subraye según sus intereses y según su concepción de la obra.

Este contexto de *comicidad difusa* es más proclive a las interpretaciones desajustadas por parte del público porque la ambigüedad de la situación induce al error de recepción que, en muchos casos, es resuelto por el público inclinándose antes hacia lo cómico que hacia lo trágico, sobre todo si la ambientación escénica, gestual y tramoyística así lo facilita. Por otra parte, cuando la situación cómica se hace más evidente, es decir, cuando pierde un poco su calidad de difusa, entraríamos en la comicidad situacional por argumento o provocada por el propio texto dramático.

Ya señaló el mismo Arellano que los medios cómicos no verbales desempeñan un papel menor y hasta casi subsidiario en la generación de la risa, pero que no es en absoluto despreciable dentro de las técnicas calderonianas, y alertó lo que hemos señalado con anterioridad: su importancia en la actualización espectacular y teatral de la comedia<sup>7</sup>.

De la misma forma, el profesor de Corella indicaba que la utilización de los medios cómicos no tiene por qué estar restringida a las figuras del gracioso, siendo estos, con todo, los portadores y el soporte principal de la comicidad en el teatro de Calderón<sup>8</sup>.

Será precisamente este concepto de *comicidad difusa* el que pueda explicar de mejor manera cómo ciertos elementos cómicos son alentados no por los graciosos o los figurones, sino por los mismos personajes nobles al actuar como tales y no transformados en figuras explícitamente ridículas. Al menos, en un primer momento porque tal

<sup>7</sup> Arellano, 1999b, p. 310.

<sup>8</sup> Arellano, 1999b, p. 63.

vez por el propio desarrollo de la acción, su comportamiento se deja entender como tal. En *Las manos blancas* encontramos situaciones cómicas generadas no ya por los graciosos Patacón y Nise, sino por los personajes aristocráticos que generan una comicidad difusa que puede ser amplificadas por la complejidad de la trama y por la acumulación casi inverosímil de acciones ingeniosas o de enredo, provocadas casi siempre sobre la base de un procedimiento común y hasta agotado como es el disfraz.

Es cierto que, en esta comedia, los graciosos Patacón y Nise mantienen su acostumbrado nivel de comicidad desde el inicio de la obra sobre la base de sus actuaciones graciosas, de sus chistes, de su actuar contrapuntístico frente a sus pares aristocráticos. En especial es Patacón quien tiene alguna intervención destacable en más de una ocasión de tipo metateatral o metaliterario, como, por ejemplo, la repetición del tópico de las tapadas y su frecuencia en las comedias:

LISARDA           ¿Por qué?  
PATAcón            Porque en esta parte  
                          esconderte hoy o taparte  
                          tiene un grande inconveniente.  
LISARDA           ¿Y qué es?  
PATAcón            Que algún entendido,  
                          que está de puntillas puesto,  
                          no murmure que entra presto  
                          lo tapado y lo escondido,  
                          y antes de ver en qué para,  
                          diga, de sí satisfecho,  
                          que este paso está ya hecho  
  (vv. 62-71)<sup>9</sup>.

O la incomodidad y la duración de una fiesta o comedia en la tercera jornada, interesante para entender la recepción incómoda de una representación de una fiesta cortesana:

PATAcón           ¿Y a qué mira que en la estancia  
                          donde ha de ser la comedia,  
                          un apartado se haga?

<sup>9</sup> *Las manos blancas*, ed. de Verónica Casais Vila, 2020.





PATACÓN                      Sí, porque  
será un mal ejemplo este,  
que si las mujeres ven  
que andándose las mujeres  
cachetes dando a los hombres  
hay bobos que las defienden,  
maldita de Dios la que  
la doctrina no aproveche;  
y andarán toda la vida  
matándonos a cachetes,  
fuera de que ello ha de ser,  
pues no hay parte que no cerquen  
(vv. 3639-3655).

O su tópica cobardía:

SERAFINA                  ¿Cómo, hidalgo, vos no vais  
uno ni otro a socorrer?

PATACÓN                  No me tocan los socorros,  
que soy toreador de a pie  
(vv. 1487-1490).

Por supuesto, su *partenaire* graciosa femenina, Nise, también confirma esta concentración de la comicidad en los personajes graciosos. Por ejemplo, su doblemente ridículo disfraz de hombre y lacayuelo (*Sale Nise de lacayuelo*) que completa con la referencia literaria a Gandalín del *Amadís*:

*Sale Nise de lacayuelo.*  
NISE                          Y yo Gandalín Meñique,  
regacho suyo, doy fe,  
que es verdad cuanto él ha dicho  
fecha a tantos de tal mes,  
día de San Orbitelo,  
supuesto que cae en él.  
LISARDA                  Quita, necio.  
PATACÓN                  Vive Dios  
que Nise el lacayo es.  
FEDERICO                Calla.



y que sufro que lo diga  
quien ella misma no sea).  
Yo, señora, antes de veros,  
porque después no pudiera,  
serví en Milán a una dama...

NISE ¡Cielos! ¿Hay quien me defienda?  
¡Que me matan!

PATACÓN ¿Qué te toma,  
demonio?

NISE Las plantas vuestras  
sean, señora, mi sagrado.

SERAFINA ¿Hay tan grande desvergüenza?

PATACÓN Señora, ¡viven los cielos!

FEDERICO ¿Cómo es posible te atrevas,  
pícaro desvergonzado,  
a una cosa como esta?

PATACÓN Pues, ¿a qué me atrevo yo,  
más que a cortar una suela  
de un zapato?

NISE Tú lo eres.

FEDERICO ¡Vive el cielo!

PATACÓN Considera...

SERAFINA Deteneos, di, ¿qué causa  
le has dado tú?

NISE Sola esta:  
el príncipe, mi señor  
de Orbitelo...

SERAFINA Sí.

NISE Don César  
tiene, señora, una joya,  
que más que a su vida precia,  
porque la sacó de un fuego  
adonde su fe se acendra.  
Federico, que es de aqueste  
amo, anda muerto por ella  
y me dice que si la hurto  
me dará toda su hacienda.

PATACÓN      ¿Yo he dicho tal?

(vv. 2114-2170).

Pero, más allá de este procedimiento habitual de concentración de los rasgos cómicos en los personajes graciosos, lo que queremos subrayar ahora es la presencia de la por mí denominada comicidad difusa que empapa buena parte, si no toda, la comedia.

Esta comicidad se basa fundamentalmente en el juego de disfraces que, de ser un procedimiento gastado y tópico, en este caso cobra un protagonismo desmedido e inverosímil, pero entretenido y casi siempre gracioso y cómico. Así lo entendió también Arellano:

Debía de resultar cómico oír a Lisarda, supuesto hombre, llamar a César, supuesta mujer, 'Celia divina', o al galán Federico llamarlo 'Celia bella', despertando además los celos de Lisarda, que cree que César (Celia para ella) está enamorada de Federico<sup>10</sup>.

En efecto, esto habría de tener un efecto cómico evidente que incluso podría estar subrayado por la efectividad de los diversos disfraces y por la actuación compleja de los actores, impostando la voz de mujer siendo hombre y al tiempo haciendo voz de hombre estando disfrazado de mujer.

Pero lo que yo quiero subrayar en especial es que todo este proceso cómico, a la vista simple del texto, no existe, no hay marca alguna ni en las didascalias, ni siquiera en las intervenciones de los personajes, que muestre la mínima percepción de comicidad. Todo el contexto verbal y escénico es, en apariencia, cortesano y convencional, hasta serio podríamos decir. De ahí que la comicidad que suponemos sea difusa, como he querido señalar. Veamos algunos ejemplos más concretos.

La primera aparición de los personajes disfrazados (y descompuestos porque César/Celia ha sido salvado de las aguas turbulentas del Po y Lisarda/César de la furia de un caballo desbocado), provoca ya la primera situación cómica. Al sacar Federico a Lisarda en los brazos vestida de hombre y Carlos a César vestido de mujer, comenta Serafina:

<sup>10</sup> Arellano, 1999b, p. 293.



cantar amantes finezas,  
 que ya di entre mis iguales  
 de aquesta habilidad muestra  
 y no muy mal parecida.

SERAFINA Pues, porque mejor lo seas,  
 yo me encargo de tus galas  
 (vv. 1779-1791).

Y será precisamente Serafina quien disfrace al hombre de hombre pensando que es mujer. No sé si la situación es más eróticamente turbadora que cómica.

Así podríamos ampliar la lista de ejemplos en los que la comicidad no reside ni en el texto, ni siquiera en la actuación de los personajes, sino en la situación a veces absurda que el recurso del doble disfraz provoca en la acción. Y, repito, siempre sin ningún tipo de marca textual o didascálica que alerte de la comicidad de la escena.

El momento final y culminante de esta situación, que incluso ya es incontenible para no dejar rastro en el texto dramático, tiene lugar cuando César/Celia, obligado a representar su papel de caballero, lo asume e intenta intervenir no en la comedia de damas, sino en la acción principal como su papel de caballero y no de Celia.

La situación es extraordinaria dentro de la propia acción de la comedia cuando el personaje Celia/César se integra disfrazada de hombre en la acción principal, y así se lo hace ver la engañada Serafina:

SERAFINA                          Repara  
 en que ya no es digna acción  
 el que aquí en tal traje salgas,  
 que si la comedia dio  
 licencia para esas galas,  
 no es bien en público de ellas  
 gozar  
 (vv. 3577-3583).

Desde ese momento, Serafina no acaba de entender algunas de las acciones de Celia/César porque este aprovecha su disfraz varonil para solucionar su situación, es decir, conquistar su amor:

CÉSAR (Ya que mi traje cobré,  
yo buscaré nueva traza,  
para no perderle nunca,  
pues alienta mi esperanza  
que Federico la ofenda,  
con que la suerte trocada,  
pues que a mí me favorece  
con los celos que a ella causa,  
diré con más razón que  
las manos blancas no agravian)  
(vv. 3598-3607).

La comedia avanza hacia la resolución del difícil embrollo y en cierto momento, César/Celia/César se presenta ante Serafina como César, porque está disfrazado de caballero para la comedia, pero ella piensa que tras el disfraz se esconde Celia. Serafina se admira de esa actitud tan de caballero que asume una identidad conflictiva como es el príncipe de Orbitelo:

*Sale César.*

CÉSAR El príncipe de Orbitelo,  
señora, que a entrar se atreve.

SERAFINA Menor es su atrevimiento  
que el tuyo, pues que te atreves  
a venir en ese traje.

CÉSAR ¿No dije que hasta que vengue  
tus enojos no le había  
de dejar? Pues si se ofrece,  
verás en aqueste acero...

SERAFINA Locuras impertinentes,  
éntrate allá.

CÉSAR No te enojos,  
que yo...

SERAFINA Basta.

FEDERICO Enrique viene.

SERAFINA ¿Qué he de decirle?  
(vv. 3987-3999).

La actitud de Celia/César que pretende vengar las ofensas con su disfraz de César de Orbitelo le parecen a la enfadada Serafina «Locuras impertinentes», con razón, si fuese Celia disfrazada la que tiene que limpiar el deshonor. Esta situación, por más que no tiene nada de cómica, forzosamente habría de arrancar la sonrisa del público.

De la misma forma, la continuación del doble engaño (de César a Serafina, de la engañada Serafina y a sus criadas, y a Federico) no hace más que ahondar en esta situación risible:

	<i>Sale Laura y Enrique al paño.</i>
LAURA	Allí está con César. <i>Llégase Enrique.</i>
ENRIQUE	(Aunque me pese acudir a cosa que no sea a mi honor, conveniente me es disimular, y más viendo a Federico, déme esfuerzo el dolor). Sobrino, dame los brazos mil veces, pues mi amor y mi deseo tan merecidos los tiene. <i>Va a abrazar a César.</i>
SERAFINA	(Pues por ahora este engaño de esotra duda me absuelve, de él me valdré). <i>Disimula,</i> <i>y finge que César eres,</i> <i>que importa mucho.</i>
CÉSAR	<i>Sí haré,</i> <i>supuesto que tú lo quieres.</i> La alma y los brazos, señor, son vuestros, que aunque ofenderme pude al principio, de ver que haya quien seguirme intente, a cuya causa no quise hasta ahora que me vieses, entrado en mejor acuerdo quiero saber, ¿qué le ofende a mi madre que yo tenga tan honradas altiveces,

- como atreverme a adorar  
a quien tanto lo merece?
- LAURA (¿Quién la mete a Celia en esto;  
y a mi ama que lo consiente?)
- FEDERICO (No vi mejor disimulo,  
ni engaño más aparente).
- SERAFINA Prosigue, dile más de eso,  
que lo finges lindamente  
(vv. 3999-4032).

Enrique, ante el reconocimiento de César, se muestra como un personaje que engaña con la verdad a Serafina. La situación se complica porque César continúa con su papel de verdadero falso príncipe de Orbitelo, Serafina mantiene la falsa apariencia y mintiendo no hace otra cosa que decir la verdad y asume con la estratagema la verdad de que César (recordemos que para ella es Celia) es príncipe de Orbitelo:

- SERAFINA (Yo es bien su partido esfuerce,  
porque en su ausencia mejor  
su engaño y su honor enmiende).  
Dice el príncipe muy bien,  
¿qué importa que sin vos quede?  
Y así, Enrique, podéis iros  
(vv. 4074-4079).

La admiración de Serafina por el desempeño de Celia/César es grande y así lo confiesa en más de una ocasión:

- SERAFINA En tanto que Enrique viene,  
Celia, los brazos me da,  
que si estudiado tuvieses  
el papel que has hecho, no  
le hicieras mejor.
- CÉSAR No tienes  
que agradecerme, señora,  
el que en tu gusto algo acierte.  
Y en cuanto al papel, descuida,  
que siempre que se ofreciere,  
procuraré salir de él  
(vv. 4100-4109).



- CÉSAR           Una vez en este traje,  
                  perdóname, que no puede  
                  volverse atrás mi valor.
- LAURA           Ella lo que finge cree.
- FEDERICO       Tal género de locura  
                  ha sucedido mil veces.
- CÉSAR           No embaracéis que una vida  
                  quite a un traidor, a un aleve.
- LAURA           Mira, Celia, que es locura  
                  creer que lo que finges eres  
  (vv. 4143-4156).

La comedia irá encaminándose hacia su final ajustando la acción al descubrimiento de las personalidades de los disfrazados y resolviendo que ciertas ofensas por estar hechas en realidad por ‘manos blancas’ no resultan ofensivas.

Lo que he querido subrayar es que, en esta última escena, la presencia de esa comicidad difusa, que, sin duda, genera momentos realmente cómicos y que, con escaso rastro textual o escénico, provoca risa, probablemente abiertas carcajadas. La situación, el lenguaje de los personajes, no implica ningún rasgo cómico; casi al contrario por tratarse de una escena de restablecimiento del honor. Pero el descreimiento de Serafina y Laura y la insidiosa actitud de Federico («Tal género de locura / ha sucedido mil veces») forzosamente convierte una escena tensa en una escena cómica.

Se trata de la escena culmen de descubrimiento de los enmascarados y, por ello, concentra todo el valor cómico de la pieza. Sin embargo, la inverosimilitud del enredo de *Las manos blancas* y las situaciones que los distintos disfraces provocan, tiñe de comicidad una pieza que no es en principio cómica; no tendría que serlo ni por tema, ni por acción, ni por los personajes, ni por el lenguaje de ninguno de ellos.

Y, con todo, esa comicidad difusa impregna la obra y permitirá, por ejemplo, que la representación se entienda desde el primer momento, además de como un divertimento, como una pieza de risa, una perspectiva que puede ser asumida desde el principio por el director de la puesta en escena. Tal vez no podría ser de otra manera porque, además de esa comicidad difusa que hemos intentado explicar, no debemos olvidar las intervenciones frecuentes y explícitas de los agentes cómicos, de los graciosos, que se encargan de ejecutar muy

eficazmente su papel. Si a ello le añadimos esa comicidad latente en toda la obra, nos encontramos con una pieza abiertamente cómica, sin que en apariencia haya marcas explícitas para ello.

El concepto de comicidad difusa pretende explicar el desarrollo de obras como *Las manos blancas*: se trata de piezas que no tienen rasgos abiertamente cómicos en ninguno de sus ámbitos, salvo en los personajes graciosos tradicionales, pero que pueden (y deben) ser interpretadas como generadoras de risa por esa comicidad latente que, sin estar, está e impregna toda la obra. Calderón se juega la risa, la comedia y la vida en estas obras porque deja abierta la puerta a disfrutar de una pieza que está compuesta con una medida ambigüedad, pero con una indudable fortaleza cómica.



## CALDERÓN Y SUS DESENGAÑOS. EL DESENGAÑO EN SU VIDA Y OBRA

SEGISMUNDO: A rabia me provocas,  
cuando la luz del desengaño tocas.  
Veré, dándote muerte,  
si es sueño o si es verdad.  
(*La vida es sueño*, vv. 1680-1683)

Si los capítulos anteriores abordaban asuntos propios de la construcción poética y relacionados con los géneros, encontraremos en la utilización del concepto de desengaño por parte de Calderón un nuevo valor añadido más de carácter literario, dramático, que ideológico.

El desengaño, en el sentido tradicional del término<sup>1</sup>, es uno de los ejes evidentes de la vida española en el XVII, en lo que hoy denominaríamos 'cultura del desengaño'. Este desengaño contamina todo un siglo y, si no resultase una vaga paradoja, se podría hablar de una suerte de *élan vital*, de impulso vital, que subyace a todos los comportamientos del hombre de ese momento. Es, por otra parte, una

<sup>1</sup> Solo a título de ejemplo, se pueden recordar las definiciones habituales del vocablo. En el DEL, s.v. *Desengaño*: «Conocimiento de la verdad con que se sale del engaño o error en que se estaba. Lecciones recibidas por experiencias amargas». S.v. *Desengañado*: «Desilusionado, falto de esperanza. Experimentado o curtido por los desengaños. Despreciable y malo». Y ya en *Autoridades*, «1. Luz de la verdad, conocimiento del error con que se sale del engaño. 2. Se llama también el objeto que excita al desengaño. 3. Vale asimismo claridad que se dice a otro echándole la falta en cara». S.v. *Desengañado*, «Se llama asimismo el hombre que retirado del bullicio y comercio del mundo, vive recogido y apartado, sin pretender otra cosa que su quietud y salvación».

perspectiva que ha sido asumida por la intelectualidad española al menos desde comienzos del siglo xx y que todavía está muy vigente, tal vez porque sea una realidad incontestable que ha tenido una última repercusión en la transición política de los años setenta, cuando se habló del *desencanto*<sup>2</sup>.

A mediados del siglo pasado se asentó definitivamente la idea del desengaño como elemento definitorio del Barroco español, idea que llegó a asentarse en las explicaciones más divulgativas. Desde Maravall<sup>3</sup> a José Luis Abellán<sup>4</sup>, desde Elliott a Eduardo Haro Tecglen<sup>5</sup>, todos han

<sup>2</sup> El título de la película *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri, basada en entrevistas a la viuda e hijos del poeta Leopoldo Panero, denominó el período de la transición democrática en España en la que alguno se sentía desengañado, decepcionado, tras las esperanzas que habían puesto en la reciente e imperfecta democracia conseguida.

<sup>3</sup> Maravall, 1980, pp. 95-96, que recoge ideas anteriores expuestas en Maravall, 1973, pp. 423-461. Sin embargo, su planteamiento marca la diferencia entre autores como Quevedo y Calderón: «Vivir atento al desengaño y al riesgo, conforme advierte Calderón, no significa quedarse en una abstención resignada, en una negación pasiva: la palabra 'atento' —de tan neto sabor gracianesco— dice mucho más, reclama organizar una atención estratégica con vistas a desplegar la táctica del combate de la vida», p. 459.

<sup>4</sup> Abellán, 1981, dedica un apartado concreto en su capítulo dedicado a Calderón al desengaño, con el significativo titulillo de «Un teatro del desengaño barroco y de la decadencia histórica» pp. 184 y ss. Un trabajo clásico sobre la influencia de Séneca y el neoestoicismo en Calderón es el de Valbuena Briones, 1965. Sobre este mismo asunto, aunque centrado más en el estudio del destino, puede ser el trabajo de Rulic, 2019, pp. 217-239.

<sup>5</sup> Bajo el pseudónimo de Ignacio de la Vara, Eduardo Haro Tecglen publicó en la revista *Triunfo*, 1981, pp. 77-81, un artículo titulado «Calderón o el desengaño» en el que acumula todos los lugares comunes de una visión conservadora y negativa de la obra y la figura de Calderón para celebrar el tricentenario de su muerte. Véase, por ejemplo: «En el caso de Calderón de la Barca, acomodado, cristiano viejo, bien situado en la Iglesia, hidalgo con escudo, heredero de cargos en la Corte, poco necesitado si no enemigo de una vida pública como la que había tenido Lope, volcado hacia sí mismo, escribir teatro como lo hacía, con asiduidad tranquila —un par de obras grandes por año de vida literaria, más o menos— solo podía partir de esa necesidad profunda: la de sustituir la vida. La vida que contemplaba, y en la que estaba él mismo entretejido, era un puro disparate: el diecisiete español es uno de los siglos más disparatados y absurdos que conoce una civilización pródiga en ellos» (p. 79). Conviene subrayar que esta interpretación de Calderón era común a los intelectuales españoles del tardo-franquismo y de la transición de finales del siglo xx y en algunos casos aún no ha sido superada.

explicado el xvii en clave de desengaño. No es de extrañar que las consecuencias menos académicas mantengan afirmaciones como la de Luis Rosales, por citar a otro intelectual de diferente ámbito ideológico:

El sentimiento del desengaño llenó casi completamente el ámbito del nuevo siglo. Instituciones, formas de vida, costumbres y temas literarios lo reflejan de manera inequívoca. El sentimiento religioso, el sentimiento del amor, el sentimiento del honor se hacen más rígidos y al mismo tiempo se van tiñendo de escepticismo<sup>6</sup>.

En una posición más historicista, la de quien casi nunca coincidió con la visión oficial de la España barroca, se sitúa la opinión de John H. Elliott:

Desengaño es la palabra clave para el siglo diecisiete español, porque habían llegado a la conclusión de que nada es lo que parece. Los gigantes resultaron ser molinos de viento. Llegó el momento de despertar, y ya era demasiado tarde para los españoles<sup>7</sup>.

Otro trabajo relativamente cercano al de Rosales es el de Hansgerd Schulte<sup>8</sup> que se centra en textos en prosa, justificando esta decisión por el trabajo del poeta granadino dedicado a la poesía. Sin embargo, su enfoque es más filológico e histórico, ya que rastrea el valor del término y el concepto desde *Calila e Dimna* hasta finales del xvii, y traza una historia temática del desengaño y su anclaje en toda la literatura europea y la tradición grecolatina, desmintiendo, en parte, la excesiva vinculación del concepto con la tradición hispánica. Desgraciadamente, se centra en los escritos religiosos, la novela picaresca y los tratados morales y deja a un lado la poesía, como se ha dicho, y el teatro.

Ya en nuestro siglo y aplicado el concepto directamente a Calderón, Ana Suárez Miramón realiza, por su parte, una magnífica aproximación al asunto en la introducción a su edición del auto *El gran mercado del mundo*<sup>9</sup>. En ella señala la importancia del neoestoicismo en

<sup>6</sup> Rosales, 1966, p. 65.

<sup>7</sup> Entrevista de Enrique Krauze a John Elliott, 2003, p. 9

<sup>8</sup> Schulte, 1969.

<sup>9</sup> En particular en su capítulo 3, «Contenido ideológico y moral. El desengaño del mundo», Suárez Miramón, 2003, pp. 73-81.

la cultura del momento que tantos desengaños generó<sup>10</sup> y descubre las concomitancias del auto con textos concretos de Séneca, especialmente con las cartas a Lucilio<sup>11</sup>, para concluir:

Lo original de la pieza dramática de Calderón es que, sin ceder a los principios ascéticos y filosóficos, los supo integrar en la tradición literaria de su momento e incluso recoger todas las tendencias artísticas del barroco en este auto. Asimismo en él puede verse el sentido trágico de la existencia (entre el ansia y la renuncia del mundo) elaborado a partir del personaje hagiográfico de Buen Genio<sup>12</sup>.

Se podrán acumular referencias a la importancia de estas ideas senecistas en la literatura del Barroco y también en la de Calderón. Esta proliferación también se puede ejemplificar con aportaciones populares. Señalemos, en ese sentido, la existencia de la calle del Desengaño en Madrid o la homónima en Zaragoza, si bien el origen de su nombre obedezca a razones diferentes<sup>13</sup>. Es más, la calle madrileña tiene su protagonismo, con toda la intención alegórica, en una loa varios autos calderonianos: *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio* cuya primera aparición será en *No hay más Fortuna que Dios*<sup>14</sup>:

CARIDAD      ¿Y dónde, si lo ha dicho  
vive?

FEE              En la calle del Pozo.

<sup>10</sup> «Fruto de la tendencia neoestoica y del espíritu de la Contrarreforma fue la proliferación de ‘desengaños’», Suárez Miramón, 2003, p. 72.

<sup>11</sup> Suárez Miramón, 2003, p. 74.

<sup>12</sup> Suárez Miramón, 2003, pp. 76-77.

<sup>13</sup> La calle del Desengaño, situada a un costado de la Gran Vía madrileña, que ya estaba localizada por Teixeira en el plano de 1656, justifica su nombre por la leyenda protagonizada por el enfrentamiento entre el Caballero de Gracia y Vespasiano Gonzaga, quienes fueron distraídos de su duelo por la presencia de una mujer tapada a la que persiguieron. Finalmente, descubrieron que era un fantasma, una momia ante la que ambos respondieron: «¡Qué desengaño!». Ver Gea, 2009, p. 87. El origen de la calle del Desengaño zaragozana se explica por cómo salían los clientes de un local de juego tras perder su hacienda: desengañados. Sin duda, ambas leyendas podrían tener una interpretación moralizante, pero importa ahora la implantación popular del concepto.

<sup>14</sup> Calderón, 1998.

- ESPERANZA Otra a quien también delitos  
de flaqueza han acusado,  
y aun pienso que convencido  
sus culpas llora y pretende  
tu favor.
- CARIDAD ¿Dónde ha asistido?
- ESPERANZA La calle del Desengaño.
- CARIDAD Pues que a entrambas lleven digo.
- LAS DOS ¿Dónde?
- CARIDAD A las Arrepentidas.
- LAS DOS De esa suerte lo publico.
- MÚSICA A quien pobre y enferma dejan los vicios  
den las Arrepentidas su domicilio  
(vv. 192-204).

Es claro, por lo tanto, que el desengaño y la conciencia de ese sentimiento, siempre generador de desencanto y amparado por un contexto neoestoico, matizó las artes y caracterizó el Barroco. El desengaño, como concepto barroco de desencanto, conlleva decepción. Un *pathos* contaminante de toda una época que se relaciona con una visión del mundo neoestoica, más acusada en unos autores que en otros. Este desengaño mostraría un sentimiento de sufrimiento existencial que puede explicar una forma de ver el mundo.

Como egregio representante de su tiempo, Calderón no se sustrajo a este sentimiento y, en muchos casos, se ha considerado su teatro como la mejor representación del concepto. Y no será difícil encontrar ejemplos, aunque en un sentido más variado de lo que se pudiese pensar en principio. Porque, adelantémoslo ya, en distintos géneros, con diferentes temas, ese concepto comúnmente aceptado de desengaño cobra valores diferentes, incluso totalmente distintos, a los que posee en la literatura seria. El desengaño conjuga tantas perspectivas como temas y géneros en la cultura del XVII.

En ocasiones, el desengaño también se ha querido justificar a través de una lectura biográfica de las obras de sus protagonistas. El término es tan proteico y con tantos valores que no será difícil hacerlo en muchos casos porque ¡quién no ha tenido un desengaño!: un breve desengaño anecdótico o uno de alcance vital que implicase un cambio significativo en su comportamiento. Otra cuestión será si dicho

desengaño genera o explica una actitud particular en la producción del artista. Si queremos explicarlo también así en el caso de Calderón podríamos aducir la década de los años cuarenta del XVII, la cual provocó en el dramaturgo una decisión que cambió su trayectoria vital —pero tal vez no la literaria— que giraría paralelamente hacia una actitud más desengañada. Señala su último biógrafo, Don Cruickshank:

La década de 1640 fue, por decirlo con otras palabras, las más traumática para Calderón al incluir su servicio militar y las muertes de varias de las personas con las que tenía mayor intimidad, además de las de algunos colegas y de quienes habían influido en su carrera. Tal vez no resulte sorprendente que en 1650 llegara a la conclusión de que los acontecimientos le empujaban hacia una vida y una carrera completamente distinta<sup>15</sup>.

En el caso de Calderón, sin embargo —como en tantos otros— una interpretación biográfica de su obra no explica el supuesto cambio literario. En otras palabras, no he hallado en Calderón una actitud más ‘desengañada’ en sus últimas obras con respecto a las primeras. De hecho, *La vida es sueño*, compuesta en su madurez creadora y lejos aún de la supuesta crisis personal, de su desengaño vital, es ejemplo consensuado del desarrollo del concepto y al que todos acuden para explicarlo. Por el contrario, el protagonismo del desengaño en otras obras, incluso como personaje en *La púrpura de la rosa* (1660), se aleja de las reflexiones severas que *La vida es sueño* posibilita. En consecuencia, Calderón no agudiza su sentido literario del desengaño paralelamente a su evolución vital, sino que el tratamiento del concepto tiene más relación con el género dramático y, sobre todo, con la funcionalidad del concepto en cada obra concreta. Y una comedia de capa y espada como *Mañanas de abril y mayo* (1632–33), tal vez poco posterior a *La vida es sueño*, explota la vertiente no diría superficial ni desenfadada, pero menos severa y, por el contrario, ricamente conceptuosa del desengaño. Lo veremos más adelante.

<sup>15</sup> Cruickshank, 2011, p. 415. Y anteriormente: «Uno de los factores que hicieron a don Pedro tomar la decisión de ordenarse sacerdote fue, casi con seguridad, de tipo económico; las muertes de sus hermanos fueron, sin duda, otro; a ellos podemos añadir el posible fallecimiento de la madre de su hijo» (p. 414).

Si queremos explicar en dónde reside el tan señalado desengaño calderoniano lo primero que debemos hacer, al menos desde nuestra perspectiva filológica, es acudir a sus textos.

La palabra desengaño, en todas sus variantes morfológicas, ha dejado mucho rastro en el conjunto de la obra del dramaturgo, sin exclusión de ningún género abordado por el poeta. Consecuentemente, las múltiples ocurrencias del término desengaño<sup>16</sup> en la obra de Calderón ofrecen variadas posibilidades de interpretación, no siempre coincidentes en el mismo sentido, ni con el mismo valor, de ahí el título de este capítulo en plural, «Calderón y sus desengaños».

Será *La vida es sueño*, como se ha señalado, la que por sí sola justifique este valor del desengaño vital: aquel que surge del despertar del sueño, de la duda entre la realidad y la ensoñación. Siendo su obra más conocida y la primera de la que se echa mano, no es de extrañar que gran parte del valor del desengaño calderoniano sea justificado por los diferentes comentaristas con esta pieza. Además, este desengaño se sirve de motivos propios adyacentes que lo ilustran: verdad/mentira, sueño/realidad, etc.

El desengaño en *La vida es sueño*<sup>17</sup> es sinónimo de la realidad del despertar, es decir, de la verdad:

SEGISMUNDO Decir que sueño es *engaño*;  
bien sé que despierto estoy.  
¿Yo Segismundo no soy?  
Dadme, cielos, *desengaño*  
(vv. 1236-1239).

SEGISMUNDO A rabia me provocas,  
cuando la luz del *desengaño* tocas.  
Veré, dándote muerte,  
si es sueño o si es verdad  
(vv. 1680-1683).

SEGISMUNDO «Sin duda que fue soñado  
cuanto vi»? Pues, si esto toca

<sup>16</sup> La herramienta creada por el Grupo Calderón ha sido una gran ayuda para este trabajo: <https://www.calderondelabarca.org/busquedas>.

<sup>17</sup> *La vida es sueño*, ed. de Fausta Antonucci, 2008.

mi *desengaño*; si sé  
 que es el gusto llama hermosa  
 que le convierte en cenizas  
 cualquiera viento que sopla,  
 acudamos a lo eterno,  
 que es la fama vividora,  
 donde ni duermen las dichas  
 ni las grandezas reposan  
 (vv. 2977-2986).

Debe ser subrayado que la palabra y aquel concepto que ilustra solo aparece en boca de Segismundo, como si resultase el único desengañado de la obra, cuando en realidad todos los personajes sufren un despertar, un desengaño más o menos evidente. En ocasiones, parece que con ese desengaño vital del protagonista más famoso del teatro español se justifica el valor del concepto en todo Calderón.

La combinación de sueño, engaño y desengaño, tan protagonista en esta famosa comedia, se repite breve, pero explícitamente en *Mujer llora y vencerás*:

ENRIQUE                    Aquél no lo es, ni lo ha sido,  
                                   ni puede serlo.

MADAMA                    Pues ¿qué  
                                   diremos que fue?

ENRIQUE                    Que fue  
                                   diré yo, un *sueño*, un *engaño*,  
                                   a quien llega el *desengaño*  
                                   como a ciego.

MADAMA                    Eso no sé<sup>18</sup>.

El desengaño juega su papel como descubridor de la verdad en otras obras, ya que es uno de sus valores fundamentales. Verdad y desengaño son conceptos que siguen unidos en otras piezas. Por ejemplo, en *La devoción de la cruz*:

ALBERTO                    los laureles dejé, dejé las palmas  
                                   y, huyendo sus engaños,

<sup>18</sup> *Comedias*, V, pp. 421-422.

vengo a buscar seguros *desengaños*  
 en estas soledades  
 donde viven desnudas las verdades  
 (vv. 992-996)<sup>19</sup>.

También en *Saber del mal y el bien*:

ÁLVARO                      En tanto que esta verdad  
 sabes, en tanto que llega  
 la luz deste *desengaño*,  
 no desconfíes, no temas,  
 no dudes de mi lealtad,  
 para que en esto te deba  
 aun darme más que la vida,  
 (vv. 2605-2611)<sup>20</sup>.

Y en este largo aparte del Rey en la misma comedia:

REY                                      (En mi daño,  
 donde acaba un *desengaño*  
 otro *desengaño* empieza.  
 Íñigo y Ordoño son  
 de los que el Conde recela  
 su daño, y una cautela  
 puede en aquesta ocasión  
 ayudarme. Yo leí  
 un discurso que decía  
 que ningún hombre podía  
 oír su culpa tan en sí  
 que no se turbase y quiero  
 con esta curiosidad  
 acrisolar la verdad  
 del *desengaño* que espero)  
 (vv. 2748-2762)<sup>21</sup>.

En más de una ocasión, el políptoton y la repetición de la palabra busca las agudezas o la generación de un concepto más o menos

<sup>19</sup> *Devoción*, ed. de Adrián J. Sáez, 2014.

<sup>20</sup> *Comedias*, I, p. 654.

<sup>21</sup> *Comedias*, I, p. 658.



El eje estético de *Eco y Narciso* se encuentra, como ya se ha anticipado en varias ocasiones, en la dialéctica del engaño y desengaño, centro conceptual alrededor del cual gira toda la comedia<sup>26</sup>.

Este protagonismo se refleja en el número de ocurrencias de la palabra desengaño —en combinación con su antónimo engaño—, que supera las dieciocho apariciones<sup>27</sup>. En dichas ocurrencias, Calderón juega con el valor paradójico y positivo de la riqueza estilística para convertirlo en uno de los «elementos antitragedizantes de la comedia»<sup>28</sup>. La cancioncilla que entona Laura en dos ocasiones es ilustrativa:

LAURA (*Canta dentro.*) Es el engaño traidor  
 y el desengaño leal,  
 el uno dolor sin mal  
 y el otro mal sin dolor  
 (vv. 1095-1098).

Esos elementos ‘antitragedizantes’ son tan numerosos que, desde ese punto de vista, no resultaría difícil reivindicar la obra como comedia, en discrepancia con la tesis principal de Kluge. De hecho, el valor de desengaño combina los significados esenciales del término en Calderón: el desengaño vital de quien descubre una verdad incómoda, en este caso descubriéndose a sí mismo, y el desengaño amoroso de

<sup>26</sup> Kluge, 2012, p. 186.

<sup>27</sup> Este resultado se ha obtenido con la herramienta del GIC: [www.calderon-delabarca.org/busquedas](http://www.calderon-delabarca.org/busquedas).

<sup>28</sup> Kluge, 2012, p. 183. Véase, sobre este punto, la explicación de la hispanista que, en última instancia, vindica el carácter trágico de la pieza, si bien estos juegos verbales actúen como un efecto antitragedizante: «Estas figuras hacen que el lenguaje poético devenga sensible, es decir, que advierta su propia materialidad y calidad de artificio, fenómeno metaestético que instiga al espectador a tener en cuenta el carácter mítico —ficticio, falso— de la fábula trágica y, consecuentemente, de la comedia mitológica basada en ella. Se evoca implícitamente la dialéctica esencial del engaño y desengaño, el concepto moral mitográfico del mito antiguo como fábula ficticia y engañosa, y, sobre todo, la ambigüedad barroca relativa al mito, a la tragedia y a la misma comedia mitológica que radicaba, como hice notar más arriba, en ese concepto. Toda esta ambigüedad se moviliza desafiando, digamos, la tragedia patética que se está construyendo en el primer plano de la comedia, por lo que se puede hablar, positivamente, de un efecto antitragedizante», pp. 183-184.

quien se ve traicionado en su relación. Comprobemos en este diálogo los dos valores que sostienen Silvio y Febo:

- SILVIO           ¿Quién llegó a mayor desdicha  
que el galán que llegó a ver  
cara a cara un *desengaño*,...
- FEBO             ¿Quién llega a más dicha, quién,  
que el amante que llegó  
un *desengaño* a tener,...
- SILVIO           ...pues, cuanto vivió *engañado*  
vivió contento, porque  
una cosa es ignorar  
y otra cosa es padecer?
- FEBO             ...pues cuanto *engañado* amó  
fue desdichado, porque  
no hay mal como el que encubierto  
mata sin saberse de él?
- SILVIO           ¡Oh, quién *engañado* amara  
toda su vida...
- FEBO             ¡Y, oh, quién  
hubiera este *desengaño*  
tenido antes...<sup>29</sup>.

Toda la comedia está trufada de esta conceptuosa mezcla de ambos desengaños, aunque tienda a predominar un significado literal que abre la puerta al alegórico en este diálogo de Febo y Silvio:

- SILVIO           Yo tampoco la he tenido,  
que el haber yo deseado  
ver mi dolor declarado  
más desconfianza ha sido.  
Que si a una duda rendido  
tengo de morir, que acuda  
es mejor mi fe desnuda  
de su *desengaño* al daño,  
por morir del *desengaño*,  
si he de morir de la duda.

<sup>29</sup> *Comedias, IV*, p. 194.

- FEBO            Duda o *desengaño* infiero  
 hoy precisos. Y pues no  
 es posible tener yo  
 la ventura que no espero,  
 vivir hoy dudoso no quiero  
 antes que *desengañado*,  
 pues en mi infelice estado  
 es lance menos penoso  
 el ser en duda dichoso  
 que de cierto desdichado.
- SILVIO        Poco ama aquel que, en su *engaño*  
 consolado, de su dama  
 no ama el favor.
- FEBO                            Menos ama  
 quien no teme un *desengaño*.
- SILVIO        La duda es dolor extraño.
- FEBO        Ese quiero padecer<sup>30</sup>.

Esa mezcla de valores del significado de desengaño como decepción y como fracaso amoroso está presente en otras muchas comedias. En el *Judas Macabeo* ya citado, otro ejemplo, en palabras de Lisías, combina el valor del rechazo amoroso con la verdad:

- LISÍAS        ¿Qué es esto que escucho, cielos?  
 ¿Hay más pena? ¿Hay más rigor?  
 ¿Quién vio jamás un amor  
 con dos géneros de celos?  
 En mis confusos recelos  
 un amor solo creí,  
 mas tal pena vive en mí  
 que, para mayores daños,  
 he visto dos *desengaños*  
 y sólo el uno temí  
 (versión QC, vv. 2037-2046)<sup>31</sup>.

No es infrecuente que ambos valores del término se combinen conceptuosamente, como expresa doña Leonor en *A secreto agravio*:

<sup>30</sup> *Comedias*, IV, p. 194.

<sup>31</sup> *Judas*, ed. de Fernando Rodríguez-Gallego, 2012.

A aquesto se ha llegado:  
 ver a don Lope más amante agora,  
 porque, *desengañado*,  
 si algo temió, su *desengaño* adora  
 y en amor le convierte.  
 ¡Oh, cuántos han amado desta suerte!  
 (vv. 2388-2393)<sup>32</sup>.

Pero, tal vez, el valor referido a la decepción amorosa sea de los más frecuentes y también de los más lábiles en la obra de Calderón. En *Argenis y Poliarco*, desengaño remite a este valor tan habitual:

SELENISA	No sé; pero sé que en tanto daño ignoro cuál hizo más: tú, que una joya me das, o yo, que por más extraño favor doy un <i>desengaño</i> , siendo mujer; grande espacio hay de uno a otro. De palacio sale Argenis y los dos no estamos bien aquí. Adiós, y míralo más de espacio.	Vase.
----------	---	-------

ARCOMBROTO ¿Qué es lo que pasa por mí?  
 ¡Válgame el cielo! ¿Qué escucho?  
 ¿Tanto pudo una razón?  
 ¿Tanto un *desengaño* pudo?  
 (vv. 2031-2045)<sup>33</sup>.

O expresado por Simeón cuando se ve rechazado por Zarés en *Judas Macabeo*:

SIMEÓN	A un mismo tiempo me das desprecios y <i>desengaños</i> , y, si se agradecen daños, no sé qué agradezca más. En el desprecio verás
--------	--

<sup>32</sup> *Comedias, II*, 2007, p. 808.

<sup>33</sup> *Argenis*, ed. de Alicia Vara López, 2015.

mi amor, pero cuando tocas  
 el olvido, me provocas  
 a agradecerle, si escuchas  
 que son las que engañan muchas,  
 las que *desengañan* pocas. *Vase*  
 (versión QC, vv. 381-390).

Un rico ejemplo de desengaños amorosos lo encontramos en la comedia *Los dos amantes del cielo*<sup>34</sup>:

NÍSIDA        Con ese mismo argumento  
                   te responda mi canción.  
                   *Desengaños* de amor son  
                   cuantos pronuncia mi acento.

DARÍA        Remedios y *desengaños*  
                   las dos a un tiempo buscáis;  
                   luego no lejos estáis  
                   de sus penas y sus daños;  
                   pues la que tiene por medios  
                   buscar *desengaños*, ya  
                   muestra que *engañada* está;  
                   y la que estudia remedios,  
                   ya muestra que algún mortal  
                   dolor su pecho sintió,  
                   porque ninguno buscó  
                   el remedio antes del mal.  
                   Luego con causa me ofendo  
                   de veros hoy con *engaños*:  
                   tú, cantando *desengaños*;  
                   y tú, remedios leyendo<sup>35</sup>.

Y también en *De una causa dos efectos*:

FADRIQUE    Y esa opinión fundaría  
                   allá en su filosofía,  
                   porque es famoso estudiante.  
                   Pero no es tan firme amante

<sup>34</sup> *Comedias*, V, pp. 233-336.

<sup>35</sup> *Comedias*, V, p. 250.

como yo, pues que no alcanza  
 cuánto aflige una esperanza  
 en un corazón amante;  
 pues no ama el que en su *engaño*,  
 consolado de su dama,  
 no ama el favor.

DIANA Menos ama  
 quien no teme un *desengaño*.

FADRIQUE Aque se es error extraño.

DIANA ¿Cómo así?

FADRIQUE ¿Cuál es mejor?  
 un *desengaño* en rigor  
 o un *engaño*?

DIANA Mejor es  
 siempre el *desengaño*.

FADRIQUE Pues,  
 siendo queso así, mi amor  
 mejor filósofo ha sido,  
 pues él adora el *engaño*  
 y yo busco el *desengaño*.  
 ¿Cuál debe ser preferido  
 quien lo peor ha querido  
 o lo mejor?<sup>36</sup>

En cada una de las ocurrencias del término y sus variantes se puede entender el valor literal y el valor alegórico que es fácilmente vinculable con el *pathos* de desengaño del siglo. Pero convendrá no forzar dicho valor en utilizaciones que remiten a significados concretos menos severos o profundos. Es decir, desengaño puede remitir al descubrimiento de un desamor o a la verdad mostrada en un enredo. Son significados más propios de las comedias de capa y espada, mitológicas o palatinas, pero no exclusivamente. En otras palabras, la aparición del término desengaño no siempre remite de forma directa al sentimiento de decepción y disgusto de una época o de una vida personal, al que por medio de la piraeta alegórica siempre se podrá llegar. Sin duda, el valor de desengaño como frustración o decepción en una relación amorosa es un valor predominante en la obra de Calderón, aunque si

<sup>36</sup> *Comedias*, V, pp. 600-601.

acudimos de nuevo a interpretaciones alegóricas, no es difícil interpretar en esa decepción amorosa otro tipo de decepción más vital y amarga. Pero esa sería una explicación traslaticia que tal vez esté contaminada por una visión general ideológica del siglo xvii. Se puede afirmar, a falta de un trabajo de mayor extensión sobre este particular, que el desengaño amoroso es una etapa provocada por los celos y las inferencias engañosas del enredo para acabar bien, sin ningún disgusto desengañado. Los amantes no se desengañan en el sentido trascendente porque siguen amándose o descubren que lo hacen; simplemente, se aclaran las complejas conexiones de la trama y todo acaba bien por ser comedia. Este desengaño es un mecanismo esencial y dramático del enredo y, por lo tanto, del género.

Si regresamos a *Eco y Narciso*, encontraremos otro elemento esencial en el desarrollo del concepto y es el papel de Eco, portavoz del desengaño. Narciso está absorto y confuso al ver su propio reflejo en el agua, aunque no se reconoce. Y será Eco quien intente desengañarlo. La fuente, como un espejo, devuelve su imagen a Narciso, se desvanece y enturbia en cuanto él intenta tocarla. El diálogo entre ambos enfrenta los dos conceptos, el engaño del agua, el espejo, y la explicación de la realidad decepcionada de Eco:

Eco

¡Espera

Narciso! ¡Detente, aguarda!  
 Que con ser tanta mi pena,  
 aun es mayor tu ignorancia.  
 ¿A quién ves en esa fuente?  
 ¿Con quién a esa fuente hablas,  
 si cuanto está dentro della  
 sólo es una sombra falsa  
 que a nuestros ojos ofrece  
 la reflexión en el agua  
 porque, como es un cristal  
 que nuestros cuerpos retrata,  
 finge ese objeto a la vista?

NARCISO

Ya sé, Eco, que me *engañas*,

de mi amor y mi esperanza.  
 Yo he visto la ninfa hermosa  
 de esa fuente, a cuya rara  
 perfección dio el monte nieve,  
 el clavel púrpura, y nácar

la rosa, el jazmín candor,  
hermoso arbol del alba,  
el sol mismo trenzas de oro,  
y el cristal manos de plata.  
No es sombra fingida, no;  
que ella en su profunda estancia,  
entre otras selvas y cielos,  
otros montes y otras plantas,  
se ha dejado ver de mí.  
Llega tú, llega a mirarla,  
que aun aquí está todavía<sup>37</sup>.

La metáfora del espejo, esencial en el desarrollo del mito, está profundamente vinculada a la dialéctica del engaño y desengaño, a los valores borrosos del reflejo de la realidad<sup>38</sup>. El espejo, el cristal, se convierte así en metáfora del engaño de los sentidos, mientras que Eco es la portavoz de la verdad, del desengaño. Esta metáfora de la realidad vista y reflejada en el espejo, eje fundamental de esta comedia, puede atribuirse también a la tradición escrituraria<sup>39</sup> que Calderón utiliza en varias ocasiones. Lo hará precisamente en varios autos sacramentales con la misma vinculación al desengaño. Por ejemplo, en *No hay instante sin milagro*<sup>40</sup>:

<sup>37</sup> *Comedias, IV*, pp. 208-209.

<sup>38</sup> Gállego, 1991, p. 223-224.

<sup>39</sup> Señala Kluge, 2012, pp. 188-189: «La relación metafórica que forma la base de esta imagen se establece por medio de la tradición cristiana, en la cual el reflejo o espejo está estrechamente ligado —gracias, sobre todo, a las palabras famosísimas de San Pablo sobre la ceguera de los hombres antes de la llegada de Jesucristo (Primera carta a los corintios, 13, 12: ‘ahora vemos como en un espejo, confusamente’)— al tema religioso-moral del engaño de los sentidos y del mundo visible, cuyo significado metaestético fue intensamente cultivado por el Barroco europeo. Metáfora no solo del engaño de los sentidos sino también del arte, el espejo creado por el agua de la fuente en Eco y Narciso indica la ambigüedad fundamental de toda representación que, por un lado, da a entender que revela una realidad tangible mientras que, en efecto, solo crea una imagen de esta realidad; engaño fundamental que el arte, sin embargo, siempre exhibe, haciendo notar, por medio de uno u otro gesto desengañador, su propia artificialidad».

<sup>40</sup> *No hay instante sin milagro*, ed. Ignacio Arellano, Ildefonso Adeva y Rafael Zafra, 1995.

FE           Pues sea su cumplimiento  
 el ver allí a Magdalena,  
 al ir, de ellos poseída,  
 y al volver de ellos absuelta,  
*Vuelve el carro, que fue de retrete, convertido en gruta, y véese  
 Magdalena en hábito penitente delante de una cruz*  
 trocar retretes a riscos,  
 blandos estrados a breñas;  
 mullidos catres a espinas;  
 y ricas galas a jergas.  
 El *espejo*, que antes fue  
 lisonja de su belleza,  
 ya lo es de su *desengaño*,  
 pues dice deshecho en perlas:  
   (vv. 1149-1160)

Más evidente será esta relación entre el desengaño y el espejo en el auto *El gran mercado del mundo* en donde Desengaño es protagonista de la acción como personaje caracterizado con un espejo<sup>41</sup>:

*Sale Lascivia, de dama, con flores.*  
 MUNDO           ¿Quién eres tú, que vienes tan ufana?  
 LASCIVIA        Soy la Hermosura humana.  
 MUNDO           ¿Qué llevas?  
 LASCIVIA        Breves flores,  
                           que soy toda accidentes y colores;  
                           caudal que la edad vive de un engaño.  
*Sale el Desengaño, con un espejo.*  
 DESENGAÑO    Yo lo diré.  
 MUNDO           ¿Quién sois?  
 DESENGAÑO    El Desengaño.  
 MUNDO           ¿Qué vendes?  
 DESENGAÑO    Este espejo vendo solo,  
                           en quien aquellas flores acrisolo,

<sup>41</sup> Sobre el espejo y su funcionalidad en este auto, véase, Suárez Miramón, 2009, pp. 51 y ss.

mostrando que la púrpura de Tiro  
grana es de polvo al último suspiro.  
LASCIVIA Para temer al Desengaño es presto.  
MÚSICA ¡Oh, feliz el que emplea bien su talento!  
(vv. 874-885)<sup>42</sup>.

El espejo es instrumento del desengaño en el sentido más directo de la expresión: es herramienta que utiliza el personaje Desengaño para desengañar la efímera belleza de la Lascivia. Es el espejo el cristal que permite distinguir el bien y el mal<sup>43</sup>:

PADRE ¿Tú, qué traes?  
BUEN GENIO Yo,  
llantos, miserias, pesares,  
pobres telas peregrinas  
de que la Humildad se vista;  
de la Penitencia triste,  
silicios y disciplinas;  
no traigo sonora voz,  
sino el suspiro y lamento,  
y, domando el Pensamiento,  
bruto que corrió veloz,  
*tráigote del Desengaño  
de la vida este cristal,  
donde se ve el bien y el mal;*  
(vv. 1542-1554).

El protagonismo del Desengaño directamente como personaje en *No hay más fortuna que Dios* también permite comprobar otra caracterización tópica: el Desengaño se presenta como un viejo honrado, como es bien conocido por la descripción quevediana de *El mundo por de dentro*<sup>44</sup>. En el auto calderoniano, en disputa con la Culpa, podemos comprobarlo:

<sup>42</sup> *El gran mercado del mundo*, 2009, pp. 298-299.

<sup>43</sup> Sobre el significado del espejo, su valor emblemático en la literatura del XVII, y en particular en Quevedo y Calderón, ver el trabajo de Ignacio Arellano, 2004.

<sup>44</sup> El narrador describe al personaje así: «Era un viejo venerable en sus canas, maltratado, roto por mil partes el vestido y pisado; no por eso ridículo, antes severo y digno de respeto» (*Los sueños*, 2003, p. 274) y poco más adelante: «¿Quién



CULPA           Mozo sois, ahora es presto  
para esa memoria.

MAL GENIO                            Bien  
me aconsejáis, caballero;  
guardadle.

BUEN GENIO                        No le guardéis,  
que yo le tomo en el precio.

CULPA           ¿Lo que otro deja lleváis?

BUEN GENIO   ¿No lleva él lo que yo deajo?

DESENGAÑO   Tomadlo, miraos en él  
y pagaréisme.  
*Vase Desengaño*  
(vv. 1132-1143).

En esta escena, la Culpa quiere destruir el espejo, mientras que será el Buen Genio el que lo compre, aun a sabiendas de que el cristal es «un acuerdo de la muerte». Como viejo, pues, se caracteriza tradicionalmente al desengaño que tiene como su atributo simbólico más significativo un espejo.

Idéntica caracterización, con los mismos atributos, tiene el personaje Conocimiento en el auto *El diablo mudo*. No es arriesgado hacer la correspondencia del conocimiento con la verdad y la verdad con el desengaño, como ya se indicó al comienzo de este trabajo. Conocimiento, en *El diablo mudo*, es una equivalencia fácil de entender porque, además, está descrito con los mismos atributos:

*Sale el Conocimiento, viejo venerable, con un espejo cubierto de una banda.*

CONOCIMIENTO                       ¿Qué es lo que intentas,  
Naturaleza, si tú  
y él sois una cosa mesma?

NATURALEZA HUMANA   Es verdad, mas en los dos  
hay hoy esta diferencia:  
que él lo es en particular  
y yo en común.

CONOCIMIENTO                       ¿Y qué ordenas?

NATURALEZA HUMANA   Para despertar motivos,  
por más que impedidos duerman,

desengaños de su ser  
 en ese cristal le acuerda;  
 (vv. 288-298)<sup>45</sup>.

Si el desengaño ha sido protagonista con valor moral en los autos sacramentales, también lo será en una fiesta, en una zarzuela como *La púrpura de la rosa*<sup>46</sup>, de 1660. De nuevo, la idea cobra vida en el personaje del Desengaño, pero claramente vinculado a su papel dentro de la relación amorosa. No olvidemos que es una pieza musical, es decir, una fiesta cortesana de ámbito celebrativo, festivo que, en principio y en mi modesta opinión, debería estar poco inclinada a la amonestación severa. El Desengaño es, en ese contexto, un personaje enfrenado a Venus, Adonis y al Amor que reside en la cueva de la Envidia. Se podrán hacer lecturas más trascendentes, pero es clara la intención literal del texto y, en principio, del autor. El Desengaño se acompaña de dos parejas de personajes alegóricos: Temor y Sospecha, Envidia e Ira. El personaje de Desengaño vive en la gruta de Envidia y es a dónde para siempre el Amor:

*Éntrase por un lado y sale por otro, en cuyo espacio se ve el teatro de la gruta, y él no hace más que atravesar por ella, y salen Marte y Dragón.*

EL DESENGAÑO (*dentro*) Sí hará, que éste el centro es  
 donde siempre para Amor.

DRAGÓN (*dentro*) De aquella montaña al pie  
 entra a una gruta<sup>47</sup>.

De nuevo, Desengaño está caracterizado como viejo en la línea de las caracterizaciones del autor, con el añadido de elementos propios de la cueva calderoniana, es decir, pieles y cadenas:

*Vese el Desengaño, viejo, vestido de pieles, con prisiones, en el fondo de la gruta.*

DESENGAÑO ¡Oh tú, que, venciendo a todos,  
 a ti solo no te vences,

<sup>45</sup> *El diablo mudo*, 1999, p. 11.

<sup>46</sup> *Comedias, III*, pp. 997-1604.

<sup>47</sup> *Comedias, III*, pp. 1041-1042.

y con humanas pasiones  
 divinas señas desmientes!  
 Sabrás que en aquesta cárcel,  
 para que nadie le encuentre,  
 con varias guardas los celos  
 preso al Desengaño tienen.  
 Pero ya que huyendo Amor  
 escapar de ti pretende  
 a estos umbrales, adonde  
 sus fugas van a dar siempre,  
 mira qué quieres de mí,  
 pues alcanzarle a él no puedes,  
 porque en llegando aquí, todas  
 sus pompas se desvanecen<sup>48</sup>.

La mera caracterización del Desengaño como viejo, prisionero y vestido salvajemente, invita a consideraciones trascendentes, como la propia palabra que lo anuncia. Sin embargo, debo llamar la atención del contexto en el que aparece y el papel funcional que representa: una batalla entre Amor, Celos, Temor, Sospecha, Envidia e Ira. El propio planteamiento alegórico inclina a interpretaciones moralizantes, pero la literalidad de este Desengaño se reduce a su papel en la sofisticada relación amorosa que crea el enredo.

Y será precisamente el enredo una de las claves de interpretación del frecuente uso de desengaño como palabra y como varios de los conceptos derivados. Porque desengaño significa con bastante frecuencia el descubrimiento de una treta, la resolución de un enredo, especialmente en las comedias de capa y espada. En *Hombre pobre todo es trazas* abundan las referencias del tipo:

BEATRIZ	¿Llamaron?
INÉS	Sí, señora;
	tu <i>desengaño</i> tiene
	efeto
	(vv. 2496–2499) <sup>49</sup> .

<sup>48</sup> *Comedias*, III, p. 1045.

<sup>49</sup> *Comedias*, II, p. 726.

La comedia *El astrólogo fingido* demuestra claramente el valor circunstancial del desengaño en el juego de verdades y mentiras del enredo dramático:

- VIOLANTE Yo tengo de ver  
hoy a don Diego de Luna.
- QUITERIA ¿Sin conocerle?
- VIOLANTE ¡Qué importa!  
Que, si caballero es,  
por fuerza será cortés.  
De pensamientos acorta.
- QUITERIA Tus *desengaños* verán  
que todo es mentiras, juego.
- VIOLANTE Bueno es eso; si don Diego  
quiere, yo veré a don Juan  
(vv. 1574-1583).

Las palabras de Quiteria son, en ese sentido, significativas: «Tus desengaños verán / que todo es mentiras, juego». Y así será en muchas de las piezas analizadas. En último extremo, el valor aquí de desengaño es equivalente al de verdad, pero no en el ámbito simbólico que normalmente se le aplica y que hemos visto, por ejemplo, en *La vida es sueño* o en alguno de los autos sacramentales.

Más ejemplos podemos encontrar en *Antes que todo es mi dama* y en muchas otras piezas:

- LAURA ¡Ay de mí! Pues, ¿qué engaño  
puede haber en quién eres?
- DON FÉLIX No te asustes ni alteres,  
que bien fácil es, Laura, el desengaño.
- LAURA Pues dime, ¿tú no has sido  
para quien unas cartas han venido?
- DON FÉLIX Sí, hermosa Laura mía.
- LAURA ¿Y ya no te ha buscado?
- DON FÉLIX En mi posada ha estado,  
amaneciendo ella con el día.
- LAURA Pues, ¿qué engaño en quién eres haber puede?
- DON FÉLIX Oye y sabrasle.

LAURA Un mal a otro sucede.

DON FÉLIX Buscándome...

(vv. 1864-1876).

DON ÍÑIGO A tanto desengaño  
ya recela mi vida nuevo engaño  
y no dudo que ha sido  
esta la causa con que aquí ha querido  
satisfacerme. Pero  
satisfacción ninguna, ¡ay de mí! espero.  
Aquí aguardad, que de cualquiera suerte  
que aventure mi honor le he de dar muerte.

DON ANTONIO Con vos a todo vengo.

LISARDO Ya para el *desengaño* me prevengo.

*Sale don Félix.*

DON FÉLIX (Pues Laura no ha querido  
dejar su casa, a todo prevenido,  
deste umbral amparado,  
he de estar viendo el fin de mi cuidado.)

DON ÍÑIGO Mucho he extrañado, señor  
don Félix, que el que en mi casa  
pudiera hablarme me llame  
aquí por papel.

LISARDO De tanta  
confusión y pena como  
esa novedad os causa,  
en oyéndome saldréis,  
siendo la primer palabra  
que os diga que vuestro honor  
peligrar no puede en nada,  
porque sobre este principio  
cualquier *desengaño* caiga

(vv. 3147-3172).

Se podrían multiplicar estos ejemplos que se refieren al desengaño como elemento esencial del enredo dramático. Es más, este significado de desengaño adquiere un valor estructural cuando se emplea como finalizador de la obra. Por ejemplo, en *El escondido y la tapada*<sup>50</sup>:

*Sale Mosquito de la escalera.*

MOSQUITO    Eso yo lo he de decir:  
aquí estuvo.

DON DIEGO                            ¡Cosa extraña!

BEATRIZ    ¿Hurtásteme tú el vestido?

MOSQUITO    Y el azafate y las cajas.

DON DIEGO    Con cuyo gran desengaño  
aquí la comedia...

MOSQUITO                            Aguarda,  
que falta decir ahora  
a todos una palabra.  
Y es, porque nada se ignore,  
que don Félix, concertada  
la parte de aquella muerte  
que fue de tanta importancia,  
a pagar de su dinero  
quedó libre. Con que acaba,  
con empeño escrita, El  
escondido y la tapada

(vv. 3105-3120).

O en *La banda y la flor*:

CLORI            Pues sirva este *desengaño*  
para todos, de saber  
que hacer del amor agravio  
poco tiempo puede ser;  
pero, como dios, en fin,  
triunfa de todo después.

<sup>50</sup> *El escondido y la tapada*, ed. de Maravillas Larrañaga Donízar, 1989.

ENRIQUE  
 a todos haced merced  
 Y de perdonar las faltas  
 (vv. 2893-2900)<sup>51</sup>.

Para ilustrar este valor del desengaño detengámonos en una última comedia de capa y espada: *Mañanas de abril y mayo*. Al enfrentarnos a esta obra desde el tema que estamos analizando, surge de nuevo la tónica discrepancia entre el significado trascendente o lúdico del género. Ya ha surgido este asunto cuando tratamos de *Eco y Narciso* y el valor trascendente del desengaño en la interpretación de Kluge. Pero si la obra mitológica parece más accesible a una interpretación alegórica, una comedia claramente de capa y espada como *Mañanas de abril y mayo* no debería albergar ninguna confusión. Y, sin embargo, Enrique Rull, en un trabajo de 1990, señala el sentido serio y trascendental de la pieza, basado en el «desengaño como visión barroca del mundo» porque, al parecer, Rull solo concibe un significado serio y trascendente del término:

El desengaño como visión barroca del mundo tiene su ejemplificación, no sólo en el drama serio, sino en la comedia vulgar y divertida. Y esto es lo que da carácter a la comedia calderoniana. No obstante, lo que hace que sea comedia, y no otra cosa, es el insuficiente alcance trágico de los episodios graves en la acción y en el sentido global intrascendente en el que se insertan los episodios y los «mensajes» graves. Esto es igual para las dos comedias analizadas y sería extensible a todas las demás. El molde, en suma, como modelo de comedia en cuanto género, es intrascendente; el sentido último y su repercusión intelectual (psicológica e ideológica) son perfectamente serios y dignos de una valoración tan trascendental como cualquier drama<sup>52</sup>.

No creo que el género sea intrascendente para entender de manera ajustada el significado de la obra y mucho menos en esta. Porque, precisamente, el juego de engaño y desengaño en las comedias de capa y espada es uno de los elementos esenciales de su enredo, como se ha podido comprobar en los ejemplos expuestos. En este sentido, afirma Ignacio Arellano:

<sup>51</sup> *La banda y la flor*, ed. de Jéssica Castro Rivas, 2016.

<sup>52</sup> Rull, 1990, p. 575.

Objetivo final de la comedia de capa y espada me parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entretener —suspender— eutrapélicamente al auditorio [...] Términos como ardid, quimera, traza, enredo, engaño, confusión y otros de semántica análoga constituyen un núcleo léxico de estas obras<sup>53</sup>.

En ese conjunto deberá integrarse la palabra desengaño la cual, además, juega un papel imprescindible con el sustantivo engaño y los verbos derivados del mismo morfema léxico ya citados: engañar y desengañar. De hecho, la presencia de este morfema léxico es abrumadora en la obra hasta alcanzar las treinta y seis ocurrencias. Esta acumulación no hace más que subrayar el sentido lúdico de la pieza, más allá de cualquier otra consideración. Y esa interpretación es innegable cuando encontramos parlamentos que hacen del engaño/desengaño una magnífica y casi inverosímil agudeza continuada, siempre dentro de los parámetros del género comedia de capa y espada:

DON JUAN    ¡Oh, qué necio *desengaño*,  
doña Ana! Pues cuando veo  
que es verdad que me *engañaron*  
mis ojos, también advierto  
que el *desengaño* me ofende,  
pues tú le traes a este puesto.  
Luego *engaño* y *desengaño*  
todo ha sido *engaño*; luego  
no te puedes excusar  
del agravio de mis celos,  
pues hoy, como del *engaño*,  
del *desengaño* me ofendo,  
pues el *engaño* era agravio  
y el *desengaño* es desprecio.

<sup>53</sup> *Mañanas de abril y mayo*, 2022, p. 20. Y más adelante: «Azar, enredo, laberinto de sucesos y equívocos; inversión de situaciones, burladores burlados, extensión de agentes cómicos, ritmo vertiginoso [...]: desde el punto de vista de la lectura global todas estas categorías apuntan a la esencial calidad lúdica de la obra» (p. 31). Arellano ilustra en la nota 6 las palabras que sostienen léxicamente la explicación: «Términos cuya reiteración es síntoma del clima de la obra son, por ejemplo, tramoyera (v. 535), burlarme (v. 1074), engañar (v. 1130), engañan (v. 1135), tramoyera (v. 1721, embeleco (v. 1821), enredos (v. 1879), confusión (v. 1919), etc.».

DOÑA ANA En haber venido aquí,  
ni te *engaño* ni te ofendo,  
pues por ti solo he venido  
(vv. 2571-2587)<sup>54</sup>.

En realidad, la conexión entre desengaño y conceptismo ya fue estudiada por Hansgerd Schulte, pero sus conclusiones todavía podrían arrojar una vinculación más directa si entendiésemos el desengaño también como un mecanismo hermenéutico de intelección del concepto, de interpretación de la agudeza. Así lo considera Klaus Meyer-Minnemann cuando señala:

Creo que es posible ver un enlace más íntimo -algo en lo que se ha pensado siempre- entre el conceptismo y el desengaño. Lo que se proponía el conceptismo, volver enigmático el contenido a nivel sintagmático recurriendo a los medios que ofrecen la sintaxis y la semántica del español, implicaba, en lo que hace al lector, el desafío de descifrarlo. Ahora bien, 'desengañarse' era ante todo, como Schulte lo comprueba sagazmente, al acto de descifrar y correspondía al lector el acto de descifrar ese lenguaje conceptual. Además, puesto que las cosas en los escritos aparecen solamente como designadas por el lenguaje, al descifrarlo, el lector se desengañaba de aquéllas, realizando así la intención del autor<sup>55</sup>.

En consecuencia, la relación entre conceptismo y desengaño arroja si no una nueva perspectiva, al menos una diferente no siempre atendida, que tiene que ver más con el estilo y la construcción literaria que con la ideología subyacente que pretende una explicación global del fenómeno.

En estos versos que acabamos de citar, se pueden atribuir al desengaño valores trascendentes, si aplicamos versos como «Luego engaño y desengaño / todo ha sido engaño», pero si somos rigurosos, este desengaño tiene un corto, pero brillante recorrido que es el propio de una comedia destinada a divertir por medio de la hipérbole y el juego léxico casi inverosímil. Este significado literal no debe entenderse como una degradación de la obra; antes bien, se trata de explicarla en su contexto y sin el afán de atribuir al género de capa y espada valores

<sup>54</sup> *Comedias*, III, 2007.

<sup>55</sup> Meyer-Minnemann, 1973, p. 130.

trascendentes que no tiene<sup>56</sup>. La abrumadora presencia del desengaño en *Mañanas de abril y mayo* obedece al género en el que se integra y tiene el valor propio que le corresponde, el de ilustrar y acrecentar el enredo de una comedia de capa y espada.

Recapitulemos. El valor tradicional del desengaño referido al ambiente ideológico de desencanto y decepción que envolvía el siglo xvii tiene su reflejo en Calderón, indudablemente. Sin embargo, convertir al dramaturgo en ejemplo paradigmático y representante de esta tendencia ideológica me parece excesivo, no tanto porque no lo encontremos en su obra, sino porque en Calderón se aprecian otros significados del desengaño no siempre dirigidos hacia el mismo valor. Por otra parte, el desengaño existencial calderoniano, tan evidente en *La vida es sueño*, por ejemplo, se diferencia de otros (del quevediano, por citar a un autor próximo y cercano) en su solución cristiana: el desengaño se resuelve con la acción, no con el aparente nihilismo

<sup>56</sup> Ese valor añadido de las comedias de capa y espada es lo que reivindica Rull (y antes egregios representantes del hispanismo anglosajón como A. A. Parker o B. Wardropper) en su artículo ya citado de 1990, p. 576: «Digamos, ya generalizando, que la comedia calderoniana tiene posiblemente dos lecturas: una literal, sometida al género comedia, y por ello mismo relevante y prevalente, que proporciona a las obras individuales una estructura o arquitectura convencional, en la que el carácter de intrascendencia desvía los elementos dramáticos de su origen y significación en sí mismos; y otra profunda (indirecta o metafórica), en la que los episodios graves son como ‘avisos’ de una configuración trascendente del mundo aparential en el que se desarrolla el ciclo cómico. La razón de la obra, su causa y sentido siempre son graves; el desengaño transforma las apariencias convencionales en ‘lección’, ejemplo de entendimiento del mundo que no pertenece de hecho a la frivolidad que se acaba de verificar en la escena, sino que llega más allá. La comedia calderoniana trata temas perfectamente graves y llenos de tensiones serias, pero utiliza la catástasis como medio de aflojar o alejar la preocupación. Sólo que esta última se queda como sustrato intelectual, ejemplo de un orden distinto al puramente trágico, que ejerce una función ideológica o psicológica de valor evidente, aunque sólo sensible de manera indirecta». No es el momento de entrar aquí en el debate, pero conviene recordar que el mismo año del trabajo de Rull publica Arellano, 1999a, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», cuyas ideas aplica directamente a *Mañanas de abril y mayo* en «Calderón y su sentido cómico de la vida. Enredos y amoríos primaverales en *Mañanas de abril y mayo*», renovadas ahora en su reciente edición de la obra. Por su parte, también Iglesias Feijoo se ocupó de la que creo malinterpretación de este tipo de obras en Calderón al menos en dos trabajos: «“Que hay mujeres tramoyeras: la “matemática perfecta” de la comedia calderoniana», 1998; y, especialmente, en «Calderón y el humor», 2002.

estoico de raíz profana (y tal vez un poco impostado en Quevedo) que parece albergar algún texto de otros autores. El desengaño encuentra la verdad, y cuando esta lleva a la decepción, solo hay una salida, la acción, el «obrar bien que Dios es Dios» de *El gran teatro del mundo* o en *La vida es sueño*:

- CLOTALDO                            ¿Qué dices?
- SEGISMUNDO    Que estoy soñando y que quiero  
                                 obrar bien, pues no se pierde  
                                 obrar bien aun entre sueños.
- CLOTALDO    Pues, señor, si el obrar bien  
                                 es ya tu blasón, es cierto  
                                 que no te ofenda el que yo  
                                 hoy solicite lo mismo.
- SEGISMUNDO    A reinar, fortuna, vamos,  
                                 no me despiertes, si duermo,  
                                 y, si es verdad, no me duermas.  
                                 Mas sea verdad o sueño,  
                                 obrar bien es lo que importa;  
                                 si fuere verdad, por serlo;  
                                 si no, por ganar amigos  
                                 para cuando despertemos  
                                 (vv. 2399- 2428).

Tal vez por esta razón, Calderón no cae en la melancolía o el desencanto biográfico, como hemos señalado al revisar la aparente escasa repercusión literaria que ha podido tener su crisis vital de la mitad de siglo. Porque, para Calderón, el desengaño también es la solución:

- SEGISMUNDO    A rabia me provocas,  
                                 cuando la luz del desengaño tocas  
                                 (vv. 1680-1681).

Calderón usa el concepto para valores más convencionales, como el rechazo o el fracaso amoroso, y, sobre todo, como elemento esencial del enredo. El desengaño, el descubrir la verdad u ocultarla, es un agente de la acción y de la trama. Y puede haber desengaño dramático que implique desengaño ideológico existencial (Segismundo, por ejemplo); pero puede ser un desengaño cómico en el sentido

dramático, como el que impregna la comedia de capa y espada del siglo xvii. Engaño y desengaño forman parte esencial del teatro del xvii. La mentira, el engaño y el desengaño<sup>57</sup> puede derivar en un desengaño feliz como en muchos casos sucede con la anagnórisis y la agnición: el descubrimiento de un personaje que recupera una condición que permite un desenlace positivo o feliz. O puede tener también una funcionalidad estructural cuando el desengaño pone fin a una obra. Por lo tanto, aunque normalmente el término desengaño nos traslada al *pathos* de la desilusión y el desencanto, el pesimismo, también existe un desengaño referido a los recursos literarios que no forzosamente nos arrastra al desesperanzado desengaño existencial neoestoico; será este un desengaño menos trágico porque no es más que una herramienta esencial de la técnica dramática.

<sup>57</sup> Reflexiono sobre esto, desde el punto de vista más literario, en el capítulo de este libro dedicado a «Secretos y mentiras: fundamentos del enredo calderoniano en *El astrólogo fingido*».



## EL CONCEPTO DEL DECORO EN CALDERÓN Y EN SU OBRA

Junto con el desengaño, el decoro es probablemente otro de los conceptos fundamentales para entender el siglo xvii y que de nuevo tendrá un valor estructuralmente genérico tanto en Calderón como en Quevedo.

Si bien el concepto puede arrancar en Aristóteles, en su *Ética eudemia* y en la *Retórica*<sup>1</sup>, en su significado inicial ha tenido variaciones semánticas señaladas que cobran una especial relevancia en el Siglo de Oro español y, por lo tanto, su análisis se debe abordar desde varias perspectivas que den cuenta de esas variedades: la de poeta y la de persona; la literaria y la humana; la poética y la social. Cada una de ellas conlleva, además, otras posibilidades implícitas. Por ejemplo, la noción poética del decoro se sitúa en el primigenio uso del concepto y del término que acuñará finalmente Cicerón, mientras que los valores sociales y éticos serán añadidos un poco posteriormente, tal vez de la mano de Panecio de Rodas o, más cercanamente, del propio Cicerón<sup>2</sup>.

El valor del concepto no se fijará solamente con las nociones clásicas y será en España, durante el Siglo de Oro, en donde sufra una evolución muy importante de la mano de Juan de Valdés, entre otros:

<sup>1</sup> Hernández Castro, 2019.

<sup>2</sup> «El trasfondo filosófico en que Cicerón se mueve: el *decorum* que, en principio tenía un sentido puramente estético y era utilizado sólo para juzgar a las *ars*, empieza a tomar un sentido ético-estético con Panecio gracias a la unidad sustancial entre lo bello y lo bueno, de modo que el *decorum* empieza a ser usado para juzgar las acciones de los agentes morales. Sobre este trasfondo Cicerón postula su ideal de hombre perfecto romano (orador-filósofo-político) y el *decorum* como su virtud característica. De este modo, Cicerón da un nuevo sentido al *decorum* como una virtud política, ética, retórica e intelectual que juzga el quehacer el ideal ciceroniano», Kapust, 2012, p. 261, n. 20.

el decoro es un concepto que se fundamenta en la observancia de los valores literarios y éticos por parte de un autor, pero también será un comportamiento que se deba al respeto que merece un tercero que está presente en la interlocución<sup>3</sup>. Es decir, un valor esencial del decoro, en su nueva acepción hispánica, es demostrar un comportamiento adecuado para con quien lo merece, a quien ostenta ese decoro y que se refleja paradigmáticamente en la expresión castellana de «Guardar el decoro a alguien». Es decir, respeto al modelo literario y respeto al modelo social.

Por otra parte, el concepto de decoro poético en Calderón no solo abarca una perspectiva genérica, literaria y estilística, sino que también expresa, en sus textos, su concepción social<sup>4</sup>. Esto es, el dramaturgo crea una obra asumiendo los principios iniciales y convencionales del decoro dramático, los propuestos por Lope y matizados por él, pero, al mismo tiempo, emplea en la construcción de sus personajes el concepto social del decoro, mezclando de manera coherente ambas perspectivas en su obra. Es decir, Calderón construye su obra con decoro literario: adecua el lenguaje, la métrica, sus acciones, su comportamiento a sus personajes, y lo hace con verosimilitud, que resultará casi un sinónimo en la tradición clásica española, dentro del género de la obra. Y, a su vez, utiliza la noción de decoro social en el desarrollo de la trama, en el diálogo de los personajes que apelan a su decoro personal y al respeto que merecen en muchas ocasiones.

Pero, al mismo tiempo, Calderón, como persona, como cortesano, como individuo, también tiene que obedecer a un comportamiento

<sup>3</sup> «tanto el *decorum* retórico como el *decorum* ético, en Cicerón, están referidos a la condición de la persona que tiene el decoro. Será en el Siglo de Oro español cuando el decoro adopte por primera vez la connotación que lo emparentará con la *semmótes* aristotélica», Hernández Castro, 2019, p. 203.

<sup>4</sup> El concepto social del decoro que está presente desde casi su constitución ha sido estudiado desde diferentes perspectivas, siendo la filosofía del derecho una de las más apropiadas. El ya clásico estudioso alemán Gustav Radbruch, en su *Filosofía del derecho* (especialmente en la segunda edición de 1932), desarrolla la noción de decoro social desde una perspectiva interesante para nuestro propósito: «Hoy es el decoro social un producto mezclado, y en sí mismo contradictorio, de valoración moral y jurídica [...] no sólo se exige de los demás, sino que uno mismo se obliga a guardar la conducta correcta», Radbruch, 2007, p. 109. Y lo vincula a un comportamiento moral: «Mas, precisamente, porque el decoro social reúne en sí, aunque sea por una ficción, la doble fuerza de la obligatoriedad interna y externa, es por lo que es más poderoso que el derecho y la moral», p. 110.

decoroso en las actuaciones que tienen proyección social, como son sus obras de teatro: la proyección externa hacia quien tiene decoro por su persona. No solo tiene que mantener el decoro inherente a su obra y a su modelo de creación, sino también guardar el decoro de quien asiste a la representación. Si el teatro no fuese un género social y comunitario, tal vez su preocupación por el decoro no habría sido tan evidente, pero la ruptura de la convención literaria, unida tal vez a un comportamiento indecoroso social y político, hubiese llevado al fracaso al poeta. Por añadidura, en un contexto áureo, de un caballero discreto, obedecer a ese decoro debido es también mantener el propio decoro como artista y como persona.

Sin embargo, también es cierto que un poeta con la capacidad de Calderón podría utilizar diferentes estrategias para no romper abiertamente con el decoro en ninguna de sus facetas y al tiempo mostrar sus críticas sociales, políticas o literarias. Sería un difícil ejercicio porque tendría que sortear varias fases de censura<sup>5</sup>, intérpretes puntillosos y sagaces y, sobre todo, un contexto social que lo admitiera, incluso dentro del ámbito más próximo, como era la corte. Pero lo más importante no es que tuviese dicha capacidad, sino que la quisiese ejercer. Esta es la clave. Y estoy convencido de que Calderón, al menos hasta la caída del conde-duque y, en una segunda fase, hasta la muerte de Felipe IV, no sintió esa necesidad porque coincidía ideológicamente, en general, con el gobierno del valido y era escrupulosamente fiel al rey, ya que la situación de la corte no había llegado al nivel de desgobierno y degradación política de los años de la regencia y el reinado de Carlos II. Quiero subrayar en este sentido que la larga vida de Calderón no puede entenderse como un todo unitario y que su actitud poética, social y política también se vio afectada por la situación externa y él mismo probablemente cambió de actitud en relación con el significado o la intención de sus obras, como también su situación privilegiada en la corte se vio afectada (es decir, empeoró) con los nuevos validos y la reina regente. De hecho, los poco conocidos avatares

<sup>5</sup> Los trabajos que se ocupan de la censura en todas sus variantes del teatro de Calderón son tan numerosos como diversos sus enfoques. Quien mejor y más actualmente se ha ocupado de trazar un panorama esclarecedor ha sido Germán Vega García-Luengos, 2019, en la senda marcada desde hace años por los impresionables estudios de Héctor Urzáiz, al que remito en su libro reciente *Observando la atajado: la censura teatral en el Siglo de Oro*, 2023.

de la evolución de su dramaturgia en los últimos años y su contexto inmediato apuntan a un posible cambio de actitud con respecto a la intencionalidad de sus obras<sup>6</sup>.

Esto, además, se ve justificado porque la función de una pieza cortesana, por ejemplo, debía ser muy distinta en los primeros años treinta del siglo que en los últimos, cuando la polémica función pedagógica del teatro estaba muy presente<sup>7</sup>. En ese sentido, Calderón no hacía más que adaptarse a la situación política de la corte y sus exigencias: en un primer momento, sus obras tenían la doble función de entretenimiento y ostentación para, en su última fase, mantener estas de una manera menos llamativa, pero añadir la tal vez ‘necesaria’ función educativa para con el joven y limitado rey, como demuestra paradigmáticamente *El segundo Escipión* (1676).

Esta obligada distinción en un conjunto de obras que abarca casi todo un siglo es imprescindible para no malinterpretar afirmaciones que no son extensibles a más de sesenta años de vida cortesana y literaria.

Pero, aun así, concediendo esa evolución en la intención del dramaturgo y el supuesto valor político pedagógico de su último teatro, la actitud de Calderón no es equivalente a la de Bances Candamo quien, adelantémoslo ya, tampoco tenía como intención zaherir al rey, ni poner de manifiesto sus múltiples impotencias, sino aportar soluciones y subrayar siempre el poder real y la consolidación de la imagen del rey por muy débil y controvertida que esta fuera<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Véase, en este sentido, el trabajo de Garrot, 2013, p. 30, que hace hincapié en el valor político de los últimos autos sacramentales de Calderón. En él, discrepa de mis aportaciones sobre el sentido político de los textos de Calderón y tal vez tenga razón, porque yo me fijé fundamentalmente en las primeras obras mitológicas del dramaturgo de las que se derivaron unas afirmaciones que no pueden tener carácter general en toda la obra, especialmente, la de la última etapa de Calderón, pero que mantengo válidas para sus primeras representaciones cortesanas. Las últimas investigaciones historiográficas, sin embargo, no encuentran pruebas fehacientes de la supuesta desafección monárquica calderoniana en los años finales de su biografía.

<sup>7</sup> Ver, en este sentido, el imprescindible trabajo de Sanz Ayán, 2006.

<sup>8</sup> Duncan W. Moir, 1970, especialmente en las pp. lxxiv-lxxxviii de su edición del *Theatro de los Theatros* de Bances Candamo, reflexiona pormenorizadamente sobre el concepto de decoro que el dramaturgo asturiano pareció aplicar y transgredir en sus obras en relación con Calderón. La extraña excepcionalidad que señala en propio Moir en el supuesto comportamiento de Bances (Moir, 1970, p. xcvi) es la mejor prueba de la errónea interpretación del hispanista británico sobre el significado político de las obras del escritor cortesano.

En un artículo ya clásico, Maxime Chevalier recoge las acepciones clásicas del término decoro en el siglo XVII, sobre la base de Juan de Valdés o la definición de Covarrubias:

Se nos ofrece, pues, la palabra decoro como de triple sentido. Puede significar cierta inclinación virtuosa que impulsa al hombre a conducirse con arreglo a unos valores esencialmente morales: «el decoro / que debe a ser quien es», dice excelentemente un personaje de *Los baños de Argel*. Refleja por otra parte, de manera más específica, el concepto horaciano de conformidad con la naturaleza y verosimilitud de los caracteres. Puede remitir por fin al respeto, deferencia o miramientos que conviene demostrar a varias personas o cosas por diversos motivos<sup>9</sup>.

El segundo sentido al que alude Chevalier es eje esencial de la preceptiva clásica y también de la comedia nueva, que Calderón también cumple: «el concepto horaciano de conformidad con la naturaleza y verosimilitud de los caracteres»<sup>10</sup>. De los caracteres y del género en el que se inscribe la obra porque, como se ha señalado en muchas ocasiones, la verosimilitud o, si queremos ahora, el decoro de una comedia de enredo como las de capa y espada es diferente al de una tragedia. La clave estará en respetar esa coherencia genérica<sup>11</sup>. De la misma forma, se podría pensar en la ruptura del decoro que suponen, por ejemplo, los chistes metateatrales de Calderón en alguna de sus piezas. Ciertamente, quiebran el decoro aparentemente porque pueden romper la ilusión escénica o la coherencia elocutiva de algún personaje, pero, sin embargo, es una estrategia tan aceptada por el teatro del Barroco que ningún espectador del momento entendería una ruptura del decoro artístico en este tipo de intervenciones. Este concepto de decoro, de adecuación literaria y poética, desde una perspectiva inicial parece estar conseguido en la obra de Calderón. Al menos podemos dejar ahí la cuestión hasta nuevas perspectivas<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Chevalier, 1993, p. 5.

<sup>10</sup> Chevalier, 1993, p. 5.

<sup>11</sup> Por cierto, un sentido que, según Chevalier, no aparece en Cervantes: «La palabra decoro en el sentido que le confieren los preceptistas, los del teatro en especial, no aparece nunca bajo la pluma de Cervantes», Chevalier, 1993, p. 7.

<sup>12</sup> «el concepto de decoro (designado mediante los términos griegos *to prépon*, *to oikeíon* o *prosékton* y los latinos *decorum*, *accommodatum*, *decens*, *proprium* o *aptum*) puede referirse al ámbito moral 'lo moralmente apropiado', literario 'la

El otro sentido que ilustra Chevalier sobre la base de Juan de Valdés es «cierta inclinación virtuosa que impulsa al hombre a conducirse con arreglo a unos valores esencialmente morales»<sup>13</sup>, que en el plano artístico conduce a la verosimilitud y coherencia de acción y dicción de los personajes, pero que en plano ético remite al comportamiento cabal de una persona discreta en el siglo XVI y XVII. Es también tal vez el más apegado al significado ético ciceroniano, y tiene que ver con el valor propio de la persona y su coherencia de comportamiento para con los demás.

Sin duda, es uno de los más presentes en la obra de Calderón y resulta un elemento modulador del carácter de muchos de sus personajes, los cuales ostentan decoro por sí mismos en tanto caballeros, damas, príncipes, reinas o campesinos rectos. Y esa vindicación del decoro se produce tanto en una comedia de capa y espada como *La dama duende*, en una escena de enfrentamiento entre caballeros,

LUIS            Mal caballero, villano,  
                  traidor, fementido huésped,  
                  que al honor de quien te estima,  
                  te ampara, te favorece,  
                  sin recato te aventuras  
                  y sin *decoro* te atreves:  
                  esgrime ese infame acero  
                  (*Dama duende*, vv. 2742-2748).

como en la tragedia *El mayor monstruo del mundo*, en palabras de la ofendida protagonista Mariene:

adecuación de las acciones, palabras, etc., a la caracterización de los personajes' o retórico 'la concordancia de elementos que conforman el discurso', Mañero Lozano, 2009, p. 360, n. 13. Y la importancia de Hermógenes es fundamental en la teoría de los estilos: «En el primer capítulo hace alusión al decoro en general refiriéndose al *De officiis* de Cicerón y de S. Ambrosio y define el decoro que hay que guardar en el discurso como *respectu personarum, locorum et lemporum, quod ab scriptoribus omnes exigimus quam seuerissime*. Pero lo más interesante es como vincula definitivamente el decoro a los géneros del discurso», Grau Codina, 1996, p. 776.

<sup>13</sup> Chevalier, 1993, p. 5.

MARIENE      Fuera desto, por mí misma,  
 por mi honor, por mi *decoro*,  
 pedí tu vida, encubriendo  
 las causas con que me enojo,  
 que saben todos quién soy  
 y quién eres uno solo,  
 y no por ganar con uno  
 había de perder con todos  
 (*Mayor monstruo*, vv. 2487-2494).

Este decoro, el que se posee y el que se puede traicionar reflejado en los pasajes mencionados, es muy común en todo el teatro del Siglo de Oro y particularmente en Calderón:

ABSINTO      ¿No basta, injusta Medea  
 que, negando a tu *decoro*  
 los reales blasones, vivas  
 este inculto, este fragoso  
 monte con tus damas, donde<sup>14</sup>  
 (*Tres mayores*, vv. 57-61).

El tercer sentido señalado por Chevalier («respeto, deferencia o miramientos que conviene demostrar a varias personas o cosas por diversos motivos»<sup>15</sup>) es el presente en la definición de Covarrubias, s. v. *decorar*, por cierto: «decoro vale el respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves».

Tal vez sea ese el valor principal del significado de la palabra en Calderón, de ahí que aparezca vinculada constantemente a la palabra *respeto*: no solo respeto hacia la ética de comportamiento, no solo respeto para con la coherencia poética, sino también respeto para con el interlocutor inmediato y, por supuesto, añadido, en un paso más, para el receptor de la obra, en este caso, el espectador externo que estará contemplando la representación. La vinculación entre decoro y respeto es esencial, y resulta un sintagma repetido en múltiples ocasiones en la obra calderoniana. Si no es su valor principal, es cuando menos el habitual, el que lo vincula al respeto, a la observancia de las reglas

<sup>14</sup> *Comedias*, II, pp. 1010-1011.

<sup>15</sup> Chevalier, 1993, p. 5.

sociales y morales, a la discreción y la decencia<sup>16</sup>, tan apreciada en el Siglo de Oro y siempre presente en la obra de Calderón. Sobrarán ejemplos en este sentido en diferentes comedias y en muy dispares personajes. Veamos algunos versos a título de ejemplo:

POLIARCO Como rabiando vivo.  
 HIANISBE Y los dos, en efeto,  
 ¿cómo contra el decoro y el respeto  
 ofendéis a los cielos?  
 ARCOMBROTO Como yo no tengo amor  
 POLIARCO Yo, amor y celos  
 (*Argenis*, vv. 3120-3125).

FÉLIX Pero ¿cómo a esto me atrevo  
 si a Lisardo la palabra  
 le he dado? Pero ¿qué importa  
 la amistad, la confianza,  
*el respeto ni el decoro?*,  
 que donde hay celos se acaba

<sup>16</sup> La *decencia* es una noción clave que tiene un desarrollo más ampliado en la teoría de la pintura también a partir del concepto del decoro. Lo ha explicado Martínez-Burgos, 1988, p. 92: «el *decorum* obedece a una mentalidad típica del *Quattrocento* italiano que se exporta juntamente con toda una plástica italianizante. Los conceptos que encierra son, por lo tanto, puramente formales, aplicables tanto a la literatura como al resto de las actividades artísticas. Sin embargo, este significado no se mantiene durante mucho tiempo después, sufriendo una evolución de la que nace reinventado, ya que de tener una acepción completamente estética pasa a convertirse en una categoría moral, en cuyo nombre la iglesia despliega una retórica encaminada a depurar hábitos y costumbres». Fue Francisco Pacheco quien lideró en España, y de la mano de la Inquisición, los conceptos de decoro y decencia aplicados a la pintura, precisamente en los años de apogeo del teatro de Calderón. Pacheco se centraba en «no escandalizar ni degradar, en ello radica toda la fuerza del decoro, y de este modo quedan las recomendaciones consignadas como testimonio de una corriente del pensamiento que, partiendo de la función devocional y didáctica que ha de cumplir el arte, acaba concibiendo el decoro como un concepto moral forjado a raíz de un tema determinado —el “Juicio Final” de Miguel Ángel y los desnudos— aplicable a toda la plástica religiosa y profana, perdurando durante siglos como un principio de la teoría artística», Martínez-Burgos, 1988, pp. 96-97.

todo, porque no hay honor  
ni amistad que tanto valga)<sup>17</sup>  
(*Casa*, vv. 2765-2772).

BASILIO

Hacer, Clotaldo,  
un remedio que me falta.  
Si a mí buscándome vas,  
ya estoy, Príncipe, a tus plantas;  
sea dellas blanca alfombra  
esta nieve de mis canas.  
Pisa mi cerviz y huella  
mi corona, postra, arrastra  
*mi decoro y mi respeto*,  
toma de mi honor venganza,  
sírvetes de mí cautivo  
y, tras prevenciones tantas,  
cumpla el hado su homenaje,  
cumpla el cielo su palabra  
(*Vida es sueño*, vv. 3145-3158).

CIRCE

y es que para poder yo  
hablar con él sin que él sepa  
que soy yo la que le habla,  
tú con ruegos y finezas  
le has de enamorar de día,  
y, diciéndole que venga,  
de noche a hablarte, estaré  
yo con tu nombre encubierta,  
donde mi altivez, mi honor,  
mi vanidad, mi soberbia,  
*mi respeto, mi decoro*  
no se rindan, y...  
(*Mayor encanto*, vv. 1090-1101).

CÉSAR

Tu amistad no está ofendida,  
que negarte yo mi dama  
*fue decoro, fue respeto*  
que tuve a la sombra y casa

<sup>17</sup> *Comedias*, I, p. 197.

de tu esposa; pues no quise  
decir que a su lado estaba  
mujer a quien yo mirase<sup>18</sup>  
(*Peor está*, vv. 1869-1875).

JULIA no la novedad te admire,  
no la estrañeza te espante  
de verme, siendo quien soy,  
venir en aqueste traje,  
porque, importando a tu vida  
el verte, ¡ay de mí!, el hablarte,  
no hay *respeto* que no venza,  
no hay *decoro* que no allane.  
[...] Dos años ha, Astolfo mío,  
que, firme y rendido amante  
de mi hermosura —que quiero  
confesarla en esta parte—,  
fuiste de día y de noche  
la estatua de mis umbrales,  
el girasol de mis rayos  
y la sombra de mi imagen,  
tantos ha que agradecida  
y que obligada a las partes  
de lo sutil de tu ingenio,  
de lo galán de tu talle,  
de lo airoso de tu brío,  
de lo ilustre de tu sangre,  
respondí menos ingrata  
que debiera aconsejarme  
*el decoro de mi amor,*  
*el respeto de mi padre,*  
*si bien decoro y respeto*  
no pudieron agraviarse  
de que torpes sacrificios  
sus sagradas aras manchen,  
siendo yo tu esposa, pues  
la causa de dilatarse

<sup>18</sup> *Comedias*, I, p. 920.

nuestra boda fue el rigor  
de aquellas enemistades<sup>19</sup>  
(*Galán fantasma*, vv. 35-76).

MARIENE     *Pues ¿qué atrevimiento es ese?*  
                  *¿Así mi luz se respeta?*  
                  *¿Así mi sombra se ofende?*  
                  *¿Mi decoro así se trata*  
                  *y mi respeto se pierde?*  
                  ¿En mi casa y a mis ojos  
vuestras acciones se atreven  
a profanar un palacio  
que es templo de honor, y a verle  
el sol se atreve con miedo  
y entra dentro porque viene  
a traerle luz, que el sol  
aun no entra de otra suerte?  
(*Mayor monstruo*, vv. 1934-1946).

Y se podrían añadir muchísimos más ejemplos, tal vez con diferentes matices, pero estos valdrán ahora para asegurar su abrumadora presencia en Calderón. Lo confirmará Chevalier para otros autores:

La tendencia a identificar decoro y respeto se va confirmando por todos lados según avanza el siglo, tanto más claramente cuanto que aparece con creciente frecuencia en fórmulas que implican o subrayan dicha acepción: ‘guardar el decoro’, ‘perder el decoro’, ‘decoro y respeto’. Dentro de la literatura de entretenimiento no sorprende esta evolución<sup>20</sup>.

Y, sin embargo, aquí Chevalier, tal vez inadvertidamente, abre la puerta a un valor esencial y clave en Calderón y en gran parte del teatro del Siglo de Oro: «guardar el decoro» a alguien traslada del yo sustentador del decoro al otro, al que lo porta, en el sentido novedoso de Covarrubias. El otro tiene el decoro y yo se lo debo, debo guardárselo, cumplir con ese respeto. Curiosamente, este valor, al parecer propio de nuestro Barroco, como ha demostrado Chevalier, se emparenta directamente con los valores aristotélicos del concepto de decoro. Así

<sup>19</sup> *Comedias*, II, pp. 212-213.

<sup>20</sup> Chevalier, 1993, p. 8.

lo ha estudiado David Hernández Castro, quien, en un interesante trabajo, afirma:

Guardar el decoro a alguien [...] nunca está relacionado con nuestra propia condición social, sino con la clase de actos y palabras con las que debemos corresponder a los méritos de otras personas. Y es precisamente esta clase de decoro la que refleja el valor relacional de la *semmótes* aristotélica. El *semmós* tiene dignidad, pero lo que lo caracteriza en cuanto *semmós* es que sabe cómo guardar el decoro a otras personas<sup>21</sup>.

Y el mismo autor confirma la novedad española del concepto:

Conviene aclarar que este sentido de la palabra «decoro» no se encuentra en el *decorum* de la retórica clásica o de la obra de Cicerón, sino que se trata de un neologismo semántico que tomará forma durante el Siglo de Oro español [...] tanto el *decorum* retórico como el *decorum* ético, en Cicerón, están referidos a la condición de la persona que tiene el decoro. Será en el Siglo de Oro español cuando el decoro adopte por primera vez la connotación que lo emparentará con la *semmótes* aristotélica<sup>22</sup>.

Es decir, la obra y la persona tienen decoro, retórico y ético, pero también el interlocutor o el público merece un comportamiento decoroso, exige un debido decoro. Esta esencial variación del concepto en el Siglo de Oro es fundamental para entender el comportamiento de un autor teatral y mucho más en el ámbito cortesano: si todo público merece respeto porque tiene decoro, cuánto más deberá ser respetado quien más decoro detenta en la monarquía como es el rey. Ya lo advierte también Chevalier con respecto al público lector y al uso, en su caso, de la propiedad del lenguaje y al uso del eufemismo:

De la misma manera que un personaje de ficción debe guardar el decoro al hablar con otro personaje, el escritor debe guardar el decoro al dirigirse a sus lectores. El escritor debe respetar a sus lectores<sup>23</sup>.

Algo que de nuevo recalca Hernández Castro:

<sup>21</sup> Hernández Castro, 2019, p. 203.

<sup>22</sup> Hernández Castro, 2019, p. 203.

<sup>23</sup> Chevalier, 1993, p. 22.

Y es precisamente esta connotación, que alude al respeto, deferencia o miramientos que conviene demostrar ante determinadas personas, la que nos devuelve a la *semmótes* aristotélica<sup>24</sup>.

La riqueza funcional de la expresión en Calderón nos premia con matices que no hacen más que enriquecer estos valores. Por ejemplo, el decoro debido a sí mismo, que es un grado más que el respeto por sí mismo, emparentado con el valor primerizo del concepto. Así lo manifiesta Zarés en *Judas Macabeo*, por citar solo un ejemplo:

ZARÉS            Tú la tendrás, pero advierte  
que no la doy ni la niego,  
y, porque confuso pienses  
que no es favor ni rigor,  
aquí es justo que la deje.  
*Tú con aquesto aseguras  
la alabanza que pretendes;  
yo, el decoro que me debo.  
Álzala del suelo y vete*  
(vv. 1251-1260).

En general, este valor del sentido de decoro será imprescindible para entender el comportamiento de Calderón, como dramaturgo y como persona. Ejemplos en su obra de este sentido no faltan y si se aplican a la acción de sus comedias es lícito pensar que él mismo habría de seguirlo en su práctica profesional. Véanse los siguientes ejemplos:

GOBERNADOR Yo sé quién sois. El acero  
habéis de ir, aunque vais preso.  
no os descñáis, que con él  
habéis de ir, aunque vais preso.  
Una dama que con vos  
aquí ha de estar haced luego  
que, guardando a su persona  
*todo el decoro y respeto  
que se le debe, parezca,  
que ha de ir presa*<sup>25</sup>  
(*Peor está*, vv. 823-832).

<sup>24</sup> Hernández Castro, 2019, p. 203.

<sup>25</sup> *Comedias*, I, p. 887.

DOÑA LUCÍA Señora, si dese modo  
 tan justos extremos haces,  
 triunfará de amor la muerte.  
 Consuelo tus penas hallen,  
 que para todo hay consuelo;  
 que si don Juan, *por guardarle  
 a don Pedro aquel decoro*  
 que debió a sus amistades,  
 se arrojó por la ventana,  
 ya en su seguimiento parten  
 don Pedro, Arceo y Pernía  
 porque los dos no se maten<sup>26</sup>  
 (*Mañanas*, vv. 1934-1945).

DON JUAN No es desprecio la atención.  
 Bien sabe amor que en mi pecho  
 idolatrada, Leonor,  
 vives, con tan grande extremo  
 que comprara la disculpa  
 a no menos grande precio  
 que la vida; y para que  
 no mal mirada tratemos  
 materia tan peligrosa  
*sin el decoro y respeto  
 que debo a quien más adoro,  
 y que guardo a quien más debo;*  
 Leonor, mi vida y mi alma  
 tuya es, de todo eres dueño;  
 sólo mi temor es mío<sup>27</sup>  
 (*También hay duelo*).

FEDERICO                                    ¡Enrique, tente!  
 ENRIQUE                                    ¿Tal indecoro aquí?  
 FEDERICO                                    ¿Cómo  
   *que guarde decoros quieres  
   quien pierde el juicio?* Sin mí  
   estuve. ¡Jesús mil veces,

<sup>26</sup> *Comedias*, III, p. 312.

<sup>27</sup> *Comedias*, III, pp. 1262-1263.

lo que un primer movimiento  
al más atento enloquece,  
priva y enajena!<sup>28</sup>

(*Mujer llora*).

LAURA        Es la fama sol que dio  
                  en una sutil vidriera,  
                  pues, aunque el sol quede fuera,  
                  el resplandor penetró.  
                  *A mis oídos llegó,*  
                  *guardándome a mí el decoro*  
                  *que en estos casos ignoro,*  
                  *el nombre de un caballero,*  
                  que no le he visto y le quiero,  
                  no le conozco y le adoro<sup>29</sup>  
                  (*Sitio Bredá*, vv. 1293-1302).

Incluso como disculpa por la expresión en una comparación un poco arriesgada de Alonso en *El sitio de Bredá*:

ALONSO        Bien parece, *guardando sus decoros*,  
                  terrado de Madrid en día de toros,  
                  pues verás, si la vista allá enderezas,  
                  un alto promontorio de cabezas<sup>30</sup>  
                  (vv. 922-925).

Los ejemplos podrían ampliarse, también con diferentes matices, pero lo que ahora conviene subrayar es ese valor de guardar el decoro a terceros y no el sentido de hacer las cosas con decoro, por ejemplo, como dice César en *Basta callar*:

CÉSAR        Porque allá el Galateo encarga  
                  a quien sirve que, si el dueño  
                  le diere abierta una carta,  
                  *la guarde con tal decoro*  
                  que, sin osar desdoblarla,

<sup>28</sup> *Comedias*, V, p. 376.

<sup>29</sup> *Comedias*, I, p. 995.

<sup>30</sup> *Comedias*, I, p. 983.

cuando la vuelva no pueda  
 decir si está escrita o blanca  
 (vv. 516-522).

Esta última cita es pertinente para distinguir los dos valores principales (además del inicial de ‘conservar’), aun cuando se utiliza el mismo verbo *guardar*: guardar con decoro es hacerlo con respeto; guardar el decoro es respetar al otro. Esa es la gran diferencia y ambos valores están en los textos calderonianos.

De igual forma, a la hora de matizar sus significados, debemos añadir la caracterización del decoro que contiene algunas otras características, a la vista de su uso en Calderón. Por ejemplo, su fragilidad en *Las manos blancas no ofenden*<sup>31</sup>:

FEDERICO                      No lo digas, tente,  
    que se ajan los decoros  
    aun solo con que se piensen  
    (vv. 4304-4306)

O su valor convencional y relativo en *Los tres afectos de amor*<sup>32</sup>:

LAURA                      Quien sea cuerdo,  
    que a las infantas de Chipre  
    [es lícito el galanteo,]  
    donde no están estilados  
    los decoros de otros reinos<sup>33</sup>.

O incluso en una situación en la que en apariencia se rompe<sup>34</sup>, pero se apela a las costumbres diferentes de cada cultura, como la propuesta de matrimonio de Tamar con su medio hermano para evitar su violación en *Los cabellos de Absalón*:

<sup>31</sup> *Las manos blancas no ofenden*, ed. de Verónica Casais Vila, 2020.

<sup>32</sup> *Comedias, VIII*, ed. de Don W. Cruickshank, en prensa.

<sup>33</sup> *Comedias, VIII*, ed. de Don W. Cruickshank, en prensa.

<sup>34</sup> En apariencia, porque en este caso de la violación el decoro poético se mantiene incólume al seguir la fuente bíblica directamente; solo se atiende al decoro de la representación en no hacer visible la violación en las tablas, pero no existe en este caso ruptura alguna de la convención literaria.

- TAMAR (Mas ¿quién pudo prevenirlo?)  
Mira, Amón,...
- AMÓN Ya nada veo.
- TAMAR Que soy tu hermana.
- AMÓN Es verdad;  
pero si dice un proverbio  
«la sangre sin fuego hierve»,  
¿qué hará la sangre con fuego?
- TAMAR En nuestra ley se permite  
casarse deudos con deudos:  
pídeme a mi padre.
- AMÓN Es tarde  
para valerme del ruego<sup>35</sup>  
(vv. 9576-9594).

Por no citar valores más o menos circunstanciales que remiten al valor etimológico de decoro, como en *Para vencer amor, querer vencerle*:

cuando tu nombre en láminas escribas,  
siendo por más decoro  
de diamante el papel, la letra de oro,  
la que a tus pies se favorece humilde  
es madama Matilde,  
de Momblanc baronesa<sup>36</sup>  
(*Para vencer*).

Sin embargo, será la noción del concepto de decoro surgida en el siglo xvii la que tenga que ver con el sentido aristotélico señalado, la novedad empleada por Calderón: el decoro que merece la persona copresente en una conversación o en una situación, el decoro debido, y que se refleja en la común expresión de «guardar el decoro a alguien» que debe ser ampliado en un nivel literario al receptor de la obra en un nivel performativo y pragmático.

Ese es el decoro que además de ser literario es también social, en cualquiera de sus facetas, pero, para cierto teatro de Calderón, es un decoro cortesano y, si se quiere, político. Un decoro que exige,

<sup>35</sup> *Los cabellos de Absalón*, ed. de Evangelina Rodríguez Cuadros, 1989.

<sup>36</sup> *Comedias*, VI, p. 1234.

además, un compromiso ético, cuando no moral e incluso político, por parte del dramaturgo. Por eso se hace difícil pensar que Calderón rompiera precisamente ese decoro cuando no lo hacía con las otras variantes conceptuales del concepto.

Además, el decoro contiene un elemento ético imprescindible que debe ser subrayado para no favorecer interpretaciones postrománticas, es decir, revolucionarias, atribuidas al poeta: cumplir con el decoro no es solo ser coherente y verosímil con la construcción dramática, con la elocución de los diferentes personajes, incluso con la elección de la métrica<sup>37</sup>; no solo es ser respetuoso con el contexto en el que se actúa, en el que se proyecta la pieza literaria. El decoro tiene también un valor personal, de tono moral, que impide al artista romperlo, más allá del valor social que pueda transgredirse. Un escritor culto, serio, del XVII sabe que romper el decoro es traicionar su comportamiento y desdibujar el valor de su discreción, cualidad esencial para un caballero y para un cortesano. Romper el decoro moral, social y literario, no habría de tener el premio que comportaría siglos más tarde en las artes y en la vida social.

Calderón, por supuesto, no es ajeno a este concepto de decoro que deja bien claro en su propio comportamiento, en su discursar biográfico. Una prueba significativa de ello es la famosa carta dirigida a Alonso Pérez de Guzmán, patriarca de las Indias y capellán mayor de los Reyes de Toledo, en 1651, vindicando su condición de poeta. Apela en ella Calderón a su profesión de dramaturgo, de cortesano y también a su nuevo estado, el eclesiástico, estados personales que pueden y aun deben convivir sin mayor contradicción, como así fue a partir de ese momento:

honestados a luz de servicio los decoros de mi nuevo estado, sin haber tomado la pluma para otra cosa que no sea fiesta de Su Majestad o fiesta del Santísimo, obedecí entonces y desde entonces a cuanto en esta buena fe se me ha mandado<sup>38</sup>.

De nuevo aparece el término decoro, «los decoros», con el valor de moderación y decencia de su nuevo estado, el de sacerdote, pero esta vez aplicado al ámbito más íntimo y delicado de su vida personal. En

<sup>37</sup> Antonucci, 2000.

<sup>38</sup> Wilson, 1973, pp. 697-699. Modernizamos el texto.

esta vindicación que anuncia algo que no cumplió estrictamente (no escribir obras profanas a partir de ese momento), Calderón subraya su comportamiento decoroso, rasgo fundamental de su vida personal, como también surgiría en cada uno de los conflictos más o menos delicados que sufrió en su dilatada vida.

La noción de decoro es compleja y está constituida por elementos poéticos, sociales y éticos, y actúa en diferentes niveles, literario, social y personal, lo que la convierte en una clave esencial para la interpretación del texto, de su significado, pero también del comportamiento de la persona, en este caso, de Calderón de la Barca.

Habrà que valorar si Calderón quiere romper dicho decoro, en el nivel que sea, el expresado continuamente en sus obras, con un valor diferente, o romper el decoro en la construcción de un personaje o en una acción concreta. Y, por supuesto, comprobar cuándo el decoro poético, por ejemplo, permite una ruptura del decoro social; es decir, cuándo el género, la acción poética o la fuente de la historia valida un comportamiento indecoroso (el incesto, el parricidio...); o, al revés, cuándo el decoro moral impide ese progreso de la acción (el incesto en *La devoción de la cruz*, por ejemplo).

En la medida en que se cumple el decoro poético —que tiene mucho que ver con la verosimilitud y el cumplimiento de los valores genéricos de la pieza—, el decoro moral queda disculpado, resta justificado, precisamente por su ámbito literario: el público entiende que es literatura, pero lo entiende si está bien planteado y justificado en la obra. He ahí el problema de las comedias de uxoricidio que se justifican no moralmente, no decorosamente, sino literariamente. Por eso son aceptables. Quien no lo entiende así, muchos en el xix y algunos poco perspicaces en el xx, acaban acusando a Calderón de reaccionario, es decir, de imprudente, indiscreto e indecoroso, incluso desde la perspectiva ideológica del xvii, no ya del siglo xx.

Los diferentes matices del concepto de decoro señalados en Calderón tienen, además, otra variable esencial también exigida por el género dramático. La propia esencia performativa del teatro exige otro matiz importante: la distinción entre el respeto al decoro en la fábula, en el texto dramático, y el decoro escénico, en la representación. La relación entre ambos, esencial en el teatro, tiene consecuencias directas en el resultado final de la representación. El resultado final en las tablas tiende a disimular, esconder, aludir... aquellos momentos más 'indecorosos' de la trama. Y siempre se dice que es por 'decoro', por el

decoro debido a quien presencia la escena, a los espectadores, a todos, sin distinción en este caso de su calidad, aunque unos y otros entendiesen la escena de maneras distintas.

Por lo tanto, Calderón, como todos los autores dramáticos del Siglo de Oro, conoce bien cuáles son los límites escénicos de una acción decorosamente comprometida. Es sabido cómo el dramaturgo utiliza diversos recursos dramáticos para no representar de manera directa las escenas más truculentas, por más que hayan podido ser justificadas por las fuentes o la construcción dramática de la pieza<sup>39</sup>. Lo recuerda Adrián Sáez cuando afirma:

Con el decoro moral se huye de la escenificación de los aspectos vulgares de la realidad, es decir: muerte, sexualidad y violencia. Quede claro que la comedia áurea aceptaba los lances luctuosos y violentos, pero su representación guardaba ciertos límites y tendían a situarse en el pasado dramático o entre bastidores. Por otra parte es obvio que la censura no permitía que el incesto o cualquier otra acción sexual explícita se diese en la escena<sup>40</sup>.

Tal vez la manera más frecuente y más ‘cómoda’ escénicamente de ocultar estas escenas sea el omitirlas en la elipsis de dos jornadas, como ya hace Lope en *El castigo sin venganza* y que hará Calderón, por ejemplo, en la citada *Los cabellos de Absalón*. Pero existen otros recursos, que ahora no estudiaremos, que se asientan sobre prácticas escénicas más sofisticadas y espectaculares que rozan la capacidad de aceptación del público y que por su extremosidad conmovían grandemente a los espectadores. Pienso, por ejemplo, en la apariencia del cadáver ensangrentado de doña Mencía en *El médico de su honra*: «Descubre a doña Mencía en una cama, desangrada»<sup>41</sup>. Se trata de una visión turbadora

<sup>39</sup> Comenta justamente A. Sáez, 2013, p. 622, que el concepto moral, «veda la representación de determinados motivos sobre las tablas y presenta notables variaciones según los polemistas, ya que depende en última instancia del gusto del público. Determina el territorio de lo aceptable en la ficción desde el punto de vista moral: así, los adulterios, las rebeliones, los uxoricidios, etc., no deben tener lugar sobre el escenario, sino entre bastidores y luego ya puede mostrarse el trágico resultado, por unas fronteras que varían en función del marco genérico y sus convenciones».

<sup>40</sup> A. Sáez, 2013, pp. 622-623.

<sup>41</sup> *Comedias*, II, p. 474.

y espectacular que, dado el género dramático de la pieza, es aceptable y conmovedora, mucho más efectiva de lo que sería la escena explícita de su sangramiento.

Pero lo que ahora nos ocupa es en qué medida Calderón, como poeta cortesano, mantiene o no un comportamiento decoroso. Y esto tendrá que ver con cuál es el valor de sus obras, cuál su significado y cuál su recepción a lo largo de tu trayectoria dramática. Esta actitud está vinculada al concepto del decoro genérico y también al decoro social y político de su comportamiento, y, sobre todo, a la voluntad y capacidad del dramaturgo de guardar el decoro debido a quien lo está escuchando a través de su obra.

Y aunque es un asunto muy estudiado, convendrá recordar algún aspecto del contexto social de la corte española de los Habsburgo en pleno siglo XVII. ¿Era el decoro, y lo que el concepto implicaba, una preocupación en el Siglo de Oro? Sin duda lo era con respecto al teatro como se refleja en las polémicas sobre su licitud tan frecuentes y poco exitosas en cuanto a sus propuestas de prohibición en todo el siglo. El decoro, sobre todo el que más preocupaba a los más rigoristas, tenía muchas veces que ver con el tono indecente, sexual, de comportamientos, movimientos y lenguaje. Ahí está el padre Camargo para recordarlo. Pero en la corte también existía, una vez descontadas las preocupaciones de los más intransigentes, preocupación por el decoro social y político.

El concepto de decoro, más allá de los matices adquiridos con el paso del tiempo, nace como una preocupación social ya en Cicerón: «Iustitiae partes sunt non violare homines, verecundiae non offendere, in quo maxime vis perspicitur decori»<sup>42</sup>. Y recordará también «non nobis solum nati sumus»<sup>43</sup> en ocasiones citado como «Non nobis, sed omnibus», pensando en la reacción de los otros. Por ello, el valor social del decoro es imprescindible para entender su protagonismo en la obra de Calderón y, en general, en todo el teatro del Siglo de Oro.

Convendrá, por otra parte, diferenciar en ese aspecto social, que el decoro en el XVII no es equivalente a lo que hoy llamamos corrección política. Se puede caer en la falacia de entender la actual corrección política, lo políticamente correcto, como un concepto presente de decoro. Pero no es así. Lo políticamente correcto tiene un valor

<sup>42</sup> Cicerón, *De Officiis*, I, 99, 23-24.

<sup>43</sup> Cicerón, *De Officiis*, I, 22, 2.

eminentemente grupal que busca la aquiescencia social y, consecuentemente, la aceptación del individuo en el grupo, que ostenta unos valores admisibles para ser aceptado, pero carece de todo valor ético y, por supuesto, no tiene vinculación directa con lo estético. Su principal diferencia es la ausencia de compromiso ético y moral porque detrás de la corrección política, en más de un caso, se esconde la hipocresía social que invita a actuar, de palabra o de acción, de una manera contraria incluso a lo que piensa el individuo, o cuando menos, de una manera diferente a la sincera posición del enunciador. No hará falta poner ejemplos porque muchos nos disculpamos cuando hacemos apelación a lo correcto políticamente cuando en realidad pensamos otra cosa, como si se tratase de una *preaeritio* retórica y convencional.

No es ese el camino. El decoro, la discreción, eran virtudes admiradas y obligadas de quien vivía con rectitud, a veces un tanto impostada, en la España de ese tiempo. Y normas, leyes y costumbres no solo ayudaban, sino que obligaban a que así fuera.

La proyección externa y social del decoro, al menos en la corte, mantiene una relación directísima con el protocolo y las normas de comportamiento que exigía Felipe IV, por fijarnos en el más relacionado ahora con nuestro autor. Y al rey le preocupaba muchísimo cómo se comportaban los aristócratas españoles ante él y ante los demás cortesanos. Era también una forma de ejecutar la disciplina de unos nobles poco proclives a un comportamiento adecuado política y socialmente. Por ese motivo, la preocupación por el protocolo y la etiqueta real no era más que la consecuencia de una preocupación política, y así lo entendieron el conde-duque y el propio rey<sup>44</sup>. Las normas fueron corregidas por el monarca, con anotaciones personales y se dispuso a aplicarlas con rigor. Elliott nos recuerda el comentario de Alonso Carrillo sobre la severidad de su ejecución:

Alonso Carrillo, describe en 1657 la corte de Felipe IV como «escuela de silencio, puntualidad y reverencia». Felipe mismo demostró ser con los

<sup>44</sup> «Felipe y Olivares no tardaron en apreciar las posibilidades de la corte real, con sus comportamientos formales y sus reglas de etiqueta, como instrumento para inculcar la disciplina que ellos veían tan deficiente en la aristocracia española. El propio Felipe revisó y corrigió las elaboradas etiquetas que regían el ceremonial de palacio y llevó hasta la perfección esa impasible *gravitas* que le permitía al mismo tiempo distanciarse de sus súbditos e instruirles en las debidas reglas de conducta», J. H. Elliott, 1991, p. 220.

años un exigente maestro. Modificó los detalles de las etiquetas de corte y de la casa real en 1624 y de nuevo a finales de la década de 1640, dispuso los modelos más puntillosos para sí mismo [...] *y no estaba dispuesto a tolerar ofensas contra el decoro*<sup>45</sup>.

Este decoro que debía ser respetado con la práctica de este protocolo y etiqueta también afectaba al teatro; y recordemos que fue el mismo rey el que anotó y corrigió el documento<sup>46</sup>. Se trata de unas indicaciones bien conocidas y que se recogen en distintos manuscritos, muchos de ellos conservados en la Biblioteca Nacional de España<sup>47</sup> y en donde se pueden ver las instrucciones para algunas representaciones en palacio —«Comedias y otras fiestas que se hacen en el Salón de Palacio y lugares que a cada uno les toca [fol. 162v]» y que fueron estudiadas en su día por John E. Varey<sup>48</sup>. Por cierto, el hispanista inglés señala la relativa importancia que se otorgaba al texto en este tipo de representaciones<sup>49</sup>, cuya función era fundamentalmente el entretenimiento mientras que el auténtico protagonista del espectáculo era el propio monarca: «For the courtier, then, the King is the true spectacle,

<sup>45</sup> J. H. Elliott, 1991, p. 196.

<sup>46</sup> *Etiquetas de la Real Cámara de Su Magestad Católica en tiempo de Felipe 4º*, 1646 (MSS/10170 V.3). «Consulta del Duque de Pastrana y del Infantado, su sumiller de Corps (fol. 9). Respuesta de su Magestad de su real mano»: «Todo va resuelto como veréis». Fol. 10: «Instrucción y orden que se ha de observar de aquí en adelante en el servicio y cámara del Rey Nuestro Señor Don Felipe Cuarto. Nota. Para mayor diligencia de este tratado se previene al lector que en cada punto o capítulo de esta instrucción en que su majestad hallaba algún reparo, ponía su resolución [10v] al margen de su real mano por notas numeradas cuyo orden se observará en esta copia de su original».

<sup>47</sup> *Etiquetas de Palacio y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella, en el uso y ejercicio de sus oficios: desde Mayordomo Mayor y criados mayores, hasta los demás criados inferiores, y funciones de la misma Casa Real, ordenadas año de 1562 y reformadas en 1647* (BNE, MSS/9720).

<sup>48</sup> Varey, 1969; 1984a; 1984b.

<sup>49</sup> «the text alone is only a part of the entertainment, and only one way in which the dramatist and his colleagues —the scene designer, the scene painter, the machinist, the master carpenter, the composer— seek to realize the full effect of the spectacle. The text should ideally be considered together with the music, the lighting, the stage effects, the costumes and the décor of the proscenium and the curtain», Varey, 1984b, p. 405.

the play being merely of secondary importance»<sup>50</sup>. Esto es bien conocido, pero conviene no olvidarlo. La atención y comprensión del texto teatral, aunque fuese muy pretendida por auténticos escudriñadores del significado más oculto, no había de ser fácil ya que la recepción del texto quedaba empañada por todo lo demás. Porque, como recuerda la conocida crónica de Andrés Sánchez de Espejo (citada por Varey y por Chávez Montoya<sup>51</sup>, entre otros) de su impresión de las fiestas por la visita de la princesa de Cariñán (1637), veía en el espectáculo «como en idea en los Reyes la representación, y por accesorio lo representado de la comedia».

Aquellos que quieren entender los textos como manifiestos de crítica política parecen olvidar la recepción en su momento y la dificultad de comprender en la representación valores más trascendentes, lo cual no significa que la obra no los tenga, desde luego. Pero en esto caen en una contradicción: muchas de las críticas escondidas en el texto solo pueden ser entendidas en estricta clave coetánea, presencial, porque se atienen a hechos estrictamente contemporáneos de la representación y su vigencia solo tendrían sentido en esa primera representación.

La campaña de modernización y búsqueda del compromiso con la corte que desde un principio buscaron el conde-duque y Felipe IV tuvo en el protocolo reflejo inmediato y pragmático del decoro social, uno de sus puntos de apoyo. Puede que fracasaran ambos en el intento de educar a una aristocracia asilvestrada, pero triunfarían —aunque con menos sistematicidad de la esperada— en el mecenazgo de los artistas y escritores, quienes «En sus libros y obras *debían cantar alabanzas al rey planeta y proyectar al mundo la brillante imagen de la monarquía*

<sup>50</sup> Varey, 1984b, p. 402. Podemos recordar también que «The play is not presented for itself alone, as in the commercial theatres—the corrales de comedias—but exists only to give pleasure to the royal audience, as ‘solaz de los reyes’. And the dramatist writes with an audience of one primarily in mind, just as the courtier sees the King, not the play, as the thing, the play being merely ‘lo accesorio de la representación’. The palace spectacle is a heightening of the metaphor which the Court as a whole plays out, for if the Court theatre is a mirror in which can be seen reflected the King’s taste, his ambitions, his virtues, his nobility and, above all, his regal power, then we must always remember that the Court itself is theatre, a play in which the King is the sole protagonist», Varey, 1984b, p. 404.

<sup>51</sup> Chaves Montoya, 2004, p. 143.

española que el régimen de Olivares deseaba promover»<sup>52</sup>. Este programa fue incluso más visible, por obvias razones, en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Y era un programa que sí tenía otros aspectos políticos, como la ostentación y afianzamiento de la reputación de la Corona, de consolidación de la monarquía<sup>53</sup>, pero que, en su función primera, era la de divertir y entretener al rey<sup>54</sup>. No cumplirlo, hacer lo contrario, no solo sería contravenir el decoro esperado, sino enfren-tarse a un programa diseñado por el conde-duque y el propio rey para asegurar la monarquía; contravenir estos designios no sería indiscre-ción o imprudencia, sino traición. Y para que esto no sucediese, para que el desafecto que generaba el gobierno del conde-duque en algunos estamentos de la sociedad y de la corte, expresado en diversas formas de oposición (especialmente pasquines, folletos, memoriales...) no se expandiese,

el régimen hizo uso creciente de sus dispositivos represivos. Ya en 1627 había establecido una nueva y más severa ley de censura, que prohibía la impresión sin permiso formal del Consejo de Castilla de «relaciones ni cartas, ni apologías ni panegíricos, ni gacetas ni nuevas, ni sermones, ni discursos o papeles en materias de estado ni gobierno...» [...] La palabra hablada, al igual que la escrita, fue sometida a vigilancia. Se desterró de la corte a predicadores críticos hacia el régimen y se intentó controlar el contenido de los sermones. Olivares, al igual que cualquier estadista de la época, disponía de su red de espías y confidentes que le suministraba información buena y errónea por igual<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Elliott, 1991, p. 198.

<sup>53</sup> «La corte de Felipe IV, pues, se convirtió, tal como Olivares había planeado, en un gran centro de mecenazgo y en una vitrina para las artes. El mecenazgo cultural de la corte de Felipe IV fue quizá poco sistemático, juzgado según criterios posteriores; pero si no completó un programa formal o expresaba un conjunto coherente de valores, cobijó a algunos hombres de genio, entre ellos Lope de Vega, Calderón y Velázquez, y contribuyó a proyectar la imagen de un país que no era inferior a ningún otro en las artes de la paz, así como en las de la guerra» (Elliott, 1991, pp. 214-215).

<sup>54</sup> «la historiografía moderna, en su búsqueda de símbolos y significados escondidos, es demasiado propensa a olvidar que *el propósito principal de la cultura de corte era el de divertir y entretener*. La corte española, al igual que otras cortes de la Europa del siglo xvii, se preocupaba más de sí misma que del mundo» (Elliott, 1991, p. 199).

<sup>55</sup> Elliott, 1991, p. 222.

No tener en cuenta este sistema de control social para obras que se representaban y se auspiciaban en la propia corte parece muy arriesgado, cuando, además, el teatro resultaba el género más adecuado para la propaganda de ostentación que quería el valido, como señaló en múltiples ocasiones Maravall<sup>56</sup>. Cuando se rompe el decoro político en una obra se llega a prohibir e incluso a rehacer y corregir para que se pueda representar, como parece haber sucedido con una del mismísimo Lope de Vega sobre la muerte del rey Gustavo Adolfo de Suecia. Así lo señala Don W. Cruickshank acerca de esta obra sobre la muerte del rey sueco en la batalla de Lützen, en 1632:

El año anterior tras la llegada de las noticias de Lützen a Madrid (26 de diciembre de 1632), el enviado florentino en la capital española registró la representación, ofrecida el 26 de enero, de «una gran comedia nuova che se faceva ne' soliti luoghi publici de' comedianti della battaglia et morte del Re di Svezia» [...]. Se decía que su autor era «Lope de Vega Carpio... il maggior poeta senza dubbio che ha oggi in tutta Spagna» [...]. La obra atrajo la atención del enviado porque el Consejo de Estado prohibió su representación, debido (según se decía) a la *falta de decoro* en el tratamiento dado a los personajes reales aún vivos, o porque incluía a otros ya muertos o que no tenían nada que ver con el suceso, como don Gonzalo de Córdoba y el marqués de Santa Cruz, o porque la «Infanta de Flandes» (¿Isabel Clara Eugenia?) discutía secretos de Estado con un bufón. Una semana después informó de que el rey había pedido a su secretario Antonio de Mendoza que corrigiera los «mancamenti», los fallos, de la

<sup>56</sup> «Hay que crear una opinión, un estado de ánimo que ayude a enfrentarse con circunstancias semejantes [la oposición política, el fracaso del gobierno] en las que la ley no es bastante. En la época, la fama que corre, la opinión que fácilmente se divulga con mencionados con frecuencia, dándoles siempre una gran fuerza. Frente a la poesía satírica que cunde, como la ha estudiado M. Etereros, frente a los libelos y pasquines, frente a las conversaciones libres en corrillos, hay que utilizar un medio rápido y de múltiple acción simultánea sobre muchos aspectos, que asegure la difusión y la inoculación en los espíritus de una ideología favorable al orden establecido, la cual va desde el dogma de la superioridad del rey, su inviolabilidad, su voluntad absoluta, su carácter de deidad en la tierra, de vice-Dios, de vicario o lugarteniente de Dios, su naturaleza de deidad por Dios mismo conferida, hasta la creencia en la felicidad del labrador que en la aldea consigue con su trabajo y su riqueza ser honrado con todos, como equiparado a un noble. Y esto sólo se puede lograr con la fiesta teatral. El teatro posee todas las características, y en su modo más favorable de la fiesta barroca», Maravall, 1990, p. 175.

comedia. Seguidamente se le otorgó la licencia y se puso en escena, y el 1 de febrero fue llevada también a El Pardo por la compañía de Antonio Prado para que la viera la reina. La comedia se ha perdido<sup>57</sup>.

La opinión de D. W. Cruickshank no deja de ser importante a la hora de valorar la posibilidad de que un autor como Calderón quisiese caer en ese tipo de tentación, en esa voluntaria y expresa ruptura del decoro:

La información suministrada por los enviados del siglo xvii no es siempre de fiar, y podemos considerar improbable que un autor tan experimentado como Lope escribiera una comedia que hubo de corregirse de ese modo, incluso aunque las correcciones las realizara un dramaturgo tan respetado como Mendoza. Pero aunque sólo sean correctos los demás detalles, muestran los riesgos que corrían los autores teatrales<sup>58</sup>.

En este sentido, con respecto al decoro político y la importancia de la censura en obras de Calderón, debemos volver al imprescindible trabajo de Germán Vega (2019) ya citado, especialmente en lo que se refiere a la comedia sobre Wallestain y *El prodigio de Alemania*.

El carácter social del género teatral lo convierte en una auténtica golosina para las interpretaciones políticas e ideológicas. Lo hace protagonista Maravall del programa propagandístico del conde-duque y Felipe IV para asegurar su monarquía y pocos años más tarde también sirve, el mismo teatro, las mismas piezas, para todo lo contrario: el teatro como ejemplo de crítica política de las actuaciones del mal gobierno. Y tal vez no tengamos que quedarnos exclusivamente con ninguna de los dos extremos y debamos subrayar una función más obvia y que está apegada a su carácter artístico: su función de ostentoso divertimento; esa función también fue apuntada por Elliott, Maravall y, más tarde, en el sentido político de la ostentación, será desarrollada por Sebastian Neumeister.

La política del conde-duque trazó desde el comienzo de su valimiento un programa en el que el arte habría de servir para la consolidación de la monarquía, para la ostentación del poder imperial frente a

<sup>57</sup> Cruickshank, 2011, p. 231. Ver, anteriormente, sobre este asunto, el trabajo de Shergold y Varey, 1963, p. 236.

<sup>58</sup> Cruickshank, 2011, p. 231-232.

enemigos internos o externos y, como es sabido, en él se involucraron los artistas más prestigiosos del siglo. Es en este proceso en donde se «invita» a los intelectuales a participar en el sostenimiento de la monarquía: Quevedo escribe *Cómo ha de ser el privado*; Velázquez pinta *La rendición de Breda*; y, consecuentemente, Calderón crea *El sitio de Bredá*, por citar ejemplos bien conocidos<sup>59</sup>. No debería haber ninguna duda de que Calderón formó parte de ese programa desde el mismo inicio de sus actividades teatrales, como demuestran los diferentes encargos cortesanos, desde los más vagamente políticos y tempranos, como *Amor, honor y poder* o *El sitio de Bredá*, o los más artísticos, como *El mayor encanto, amor* o *Los tres mayores prodigios*. Y siempre, al menos durante el reinado de Felipe IV, con la finalidad principal de entretener honestamente, sin romper el decoro artístico ni cortesano.

¿Quiere esto decir que no existía la oposición política, la crítica política hacia el conde-duque y hasta tal vez hacia el propio monarca? Por supuesto que sí. Quevedo lo demuestra abiertamente a partir de 1633 con su memorial *Execración contra los judíos*. Pero esta posición a la contra tuvo sus consecuencias y bien que lo padeció el autor de *El Buscón*.

Maravall ilustra la oposición política explícita concentrada en los autores de corte economicista de la época o en aquellos más abiertamente políticos, como Gondomar o Saavedra Fajardo. Es indudable que sus quejas se entendían desde una oposición al régimen marcado fundamentalmente por los validos y apoyado por los reyes. En ningún momento Maravall alude a palimpsestos o significados escondidos en textos literarios, sino más bien a autores y obras abiertamente destinadas a la reflexión política y económica. Naturalmente existe la sátira política como ilustraron hace tiempo, entre otros, los ya clásicos trabajos de Mercedes Etreros (1983), pero también concentrada en géneros apropiados y con una distribución muy concreta: anónimos, pasquines, carteles o manuscritos volanderos. O la más literaria de las sátiras abiertas como la quevediana de los *Sueños* en la que, por cierto, manifiesta un deseo explícito de mantener el decoro como se explica

<sup>59</sup> «Al encargar estos trabajos y movilizar poetas, pintores y artistas, el régimen de Olivares se lanzó a un gigantesco ejercicio de autoproyección. Efectuaba, esperando que fuera de forma permanente, una declaración sobre la manera en que se veía a sí mismo y la manera en que quería ser visto por épocas venideras», Elliott, 1991, p. 227.

en el capítulo correspondiente de este libro. Incluir críticas directas en obras destinadas a otros fines no solo rompería el horizonte de expectativas del público, lo cual tal vez dificultaría su comprensión, sino que sería romper el decoro poético del género que se leía o representaba. Por seguir con Quevedo, y ejemplificado de forma hiperbólica: buscar y hallar crítica política en un soneto amoroso pudiera ser posible para algunos críticos actuales, pero sin duda el receptor no lo esperaría y resultaría difícil para él entenderlo en el contexto literario del siglo XVII. Encontrar reflexiones políticas y críticas incluso abiertas en sonetos morales o laudatorios en el mismo autor no solo es esperable, sino que forma parte del código genérico de esos temas. Buscar esa crítica en una sátira como los *Sueños* es razonable, si bien, como se ha dicho, la actitud autorial sea en apariencia respetuosa con posibles interpretaciones políticas.

Por el contrario, en aquellos contextos en los que las críticas a la política del momento se podían realizar en un ambiente de cierta libertad formal como eran los órganos de poder legislativo o de control ejecutivo, la tendencia fue evitar la ocasión de que se manifestasen tales críticas:

en las Juntas de estados y en las Cortes generales se ve manifestarse con todo atrevimiento la libertad [de crítica y disentimiento] —lo cual nos da razón de porqué las Cortes dejaron de reunirse prácticamente en el siglo XVIII, lo que va mucho más allá de un orgulloso capricho de soberanos apoyados por juristas serviles<sup>60</sup>.

Es decir, si el poder cortesano, del valido y el rey, evita, si no impide, la ocasión en donde legítimamente se podía disentir, ¿cómo se podría permitir la crítica política en contextos de mayor atrevimiento y de inusitada ruptura del decoro como sería la propia corte de Felipe IV?

La función política del artista estaba destinada a unos fines muy concretos; fueron contratados para ello. Hacer lo contrario justo cuando se les llamaba para la ostentación y la lisonja no solo sería imprudente, sino que rompería todo decoro, decoro social que tanto importaba al rey y a su valido, el decoro que debía guardar un dramaturgo al propio rey. Y también el decoro del propio poeta que traicionaría un género destinado a la diversión y el enaltecimiento con un subterfugio

<sup>60</sup> Maravall, 1974, p. 226.

para la crítica política. No solo Calderón rompería su decoro estético traicionando el género que utilizaba, traicionaría el decoro a la persona debida y, en fin, el decoro a sí mismo que deshonestamente disimularía entre sus versos las desavenencias políticas. Por otro lado, romper el horizonte de expectativas del público cortesano, antes de ser un hallazgo rompedor y asombroso, era una ruptura abrupta del decoro, por no decir peligrosa dadas las circunstancias de la representación.

Por todo ello, no creo que Calderón de la Barca, que utilizó profusamente el concepto del decoro en sus obras y que alentó de manera también inapelable la noción del decoro asentada en los otros —el decoro que se debe guardar al otro—, tuviese intención, durante los años de valimiento de Olivares, de romper ese decoro. Ni el decoro poético que seguía un modelo establecido por Lope y que enriquece con sus conocidas aportaciones, ni el decoro del respeto personal que supone el buen comportamiento moral y, por supuesto, tampoco el decoro que se debe guardar a quien escucha, sea un público popular o sea el público con más decoro debido: el rey. Pero, al mismo tiempo, Calderón tampoco puede romper su propio decoro, el de su discreción, que hubiese supuesto no ya una desafección política, sino una traición a sí mismo.

No obstante, esa actitud no impide que las obras contengan reflexiones críticas con aspectos de la vida política o social que eran susceptibles de reconvención. Esto nadie lo niega: «Calderón sí expuso situaciones que podrían interpretarse como un reflejo de las existentes en el gobierno y, según veremos, permitió a sus graciosos formular comentarios críticos. Otros se comportaron con menor circunspección»<sup>61</sup>, señala Cruickshank, pensando precisamente en Quevedo, es decir, otros rompieron el decoro.

Conviene no olvidar la afirmación del biógrafo citado cuando señala que «Hasta donde sabemos, don Pedro no atacó nunca a Olivares de manera explícita en ninguno de sus escritos, ni siquiera después de su caída (a diferencia de otros); mientras estuvo en el poder, fue peligroso»<sup>62</sup>. Esto es algo tan evidente que cuesta creer que algunos estudiosos no lo tengan presente y no se acuerden del ejemplo de Quevedo en este sentido. Pero que Calderón tampoco hubiese criticado a Olivares años después de su caída en desgracia, no solo habla bien de

<sup>61</sup> Cruickshank, 2011, p. 313.

<sup>62</sup> Cruickshank, 2011, p. 313.

su honestidad personal, sino tal vez del aprecio y agradecimiento que pudo sentir por el valido ya fallecido y desprestigiado.

En la revisión que el biógrafo escocés hace de la relación directa entre Olivares y Calderón señala:

En cuanto a Olivares, no hay pruebas de que su actividad de patrocinador y promotor de las comedias de corte llegara hasta discutir su contenido con quienes las escribían (con la posible excepción de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo)<sup>63</sup>.

Si esto fuese así, si Olivares no hubiese tratado directamente o comentado con los poetas, y especialmente con Calderón, detalles más o menos concretos de las obras representadas en palacio, tal vez se deba a la seguridad que tenía el ministro con respecto a la discreción y fidelidad del poeta y —quizá equivocadamente— por la falsa seguridad de su poder político y por la confianza en otros métodos de vigilancia y censura. Y tal vez por ello imagina Cruickshank que sí lo hizo con Quevedo, un personaje siempre con una fidelidad menos segura y con un creciente recelo hacia el valido, como se demostró por lo menos a partir de 1633, año del memorial *Execración contra los judíos* en los que demuestra su desafecto más claro para con el ministro.

Según Cruickshank, solo tenemos constancia de, al menos, dos conversaciones directas entre el valido y Calderón:

el único dato que tenemos de que Calderón trató directamente con él se refiere a los despachos de noviembre de 1641 y, posiblemente, a su renuncia al servicio en el ejército un año más tarde. No obstante, el fallecimiento del ministro en julio de 1645 marcó el final de una era para todos aquellos que habían elogiado su régimen en otros tiempos, incluido Calderón<sup>64</sup>.

Precisamente, que solamente conservemos datos fehacientes de la relación directa entre el ministro y el poeta referidos al año 1641 no puede ser más que una prueba indirecta de su relación, tal vez bastante próxima, de los años anteriores: es curiosamente en ese momento, cuando el poder del valido estaba ya entredicho y en la difícil situación

<sup>63</sup> Cruickshank, 2011, p. 414.

<sup>64</sup> Cruickshank, 2011, pp. 414-415.

de la guerra de Cataluña e inicio de la sublevación de Portugal, cuando Calderón fue encargado de informar en Madrid al valido de la situación de la guerra. Fue enviado, con seguridad, por tratarse de una persona prestigiosa y de total confianza con el ministro, quien, además, se encontraba en una situación psicológica muy inestable<sup>65</sup>. Era un informe delicado, en el que el poeta se muestra muy cauto, y que debía ser presentado por alguien muy fiable y afecto al receptor de las noticias, porque algunos detalles «se auian de tratar a boca» como señala el propio Calderón<sup>66</sup>. A la vista de esta difícil misión, en un momento tan inestable, que fuese encargada a un emisario sin la confianza necesaria con el ministro no parece verosímil. Y, sin embargo, Calderón a la altura de 1641, habría de tener una relación si no estrecha, al menos sí de inestimable confianza con el valido para que este no solo lo recibiese con confianza, sino que aceptase por fiables las observaciones verbales que el poeta habría de hacerle en ese delicado despacho.

Se ha subrayado en más de una ocasión que todo ello está referido a las primeras obras cortesanas del poeta, sobre todo aquellas inscritas en el valimiento del conde-duque de Olivares y, como mucho, hasta el reinado de Felipe IV. Una vez desaparecidos ambos, la situación de Calderón en la corte parece cambiar, su relación con los validos, la regente, el joven e inepto rey Carlos II, su capacidad de influencia cambia tal vez no radicalmente. Por otra parte, Calderón puede ver unas necesidades y un desgobierno bien distinto al que había disfrutado en los años treinta del mismo siglo. Esta diferente percepción personal y su situación también se acompaña con el muy vivo debate de la función del teatro cortesano que era ajena a los primeros años del reinado de Felipe IV. Es cierto que su prestigio popular y su presencia en las tablas continúa, pero están por analizar detenidamente las estrategias de creación de Calderón en estos años que pueden diferir de su época de inequívoca preeminencia dramática y social. Sin embargo, no hay prueba testimonial alguna de un cambio radical de actitud ni por parte de Calderón, ni tampoco por parte del poder gobernante de finales de siglo.

<sup>65</sup> «Mientras Olivares se encontraba en ese estado de ánimo [histeria y paranoia vengativa por las traiciones de Cataluña y Portugal], se encargó a nuestro poeta llevarle algunos despachos», Cruickshank, 2011, p. 371.

<sup>66</sup> Cruickshank, 2011, p. 371.

El decoro se presenta, por todo lo expuesto, en una clave importante para la interpretación de los textos y, en general, de la cultura del siglo xvii. La vigencia de su concepto en la vida personal, social y artística de la época influye de manera evidente en el comportamiento de los escritores y de los receptores de las obras. Sirvan estas páginas para alertar de la validez de esta perspectiva para entender cabalmente al menos el teatro de Calderón en su siglo.



## DECORO, CENSURA Y GÉNERO LITERARIO EN LOS SUEÑOS DE QUEVEDO<sup>1</sup>

«¿Qué importa que sepas dos chistes y dos lugares  
si no tienes prudencia para acomodallos?».

Quevedo, *El mundo por de dentro*

El escritor del xvii tal vez no tuviera un concepto claro de «género literario» en el sentido moderno<sup>2</sup>, quizá deba decir en el sentido estructuralista o formalista del concepto, pero sí sabía en dónde encuadrar su producción literaria; si era un tratado, un memorial, un discurso, «un sueño»... Esas diferencias son marcadas por los escritores y por Quevedo en diferentes lugares, siendo en el mismo título o en los preliminares los más evidentes. A partir de esa posición, escriben lo que se espera del género que adoptan<sup>3</sup>, en otras palabras, si el autor sabe desde dónde escribe, también el público tiene un horizonte de expectativas que no resulta fácil de transgredir. Es evidente que el concepto de género que subyace a esta idea es el utilizado por la perspectiva filológica, menos proclive a la deconstrucción de esta

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se publicó como «Género literario y decoro en *Los sueños* de Quevedo», en *Lienzos ficticios, fantasías oníricas. Estudios en torno a «Los sueños» de Quevedo*, ed. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Universidad de Navarra, 2023, pp. 159-173.

<sup>2</sup> Para consideraciones teóricas sobre el concepto de género, ver, por ejemplo, Fowler, 1982, pp. 106 y ss. y Mathieu-Castellani, 1984, pp. 17-34, y la introducción a este libro.

<sup>3</sup> Lo mismo se podría aplicar a los géneros teatrales y Calderón: si es una fiesta mitológica, no es una tragedia de corte moral; si un entremés, no es una reflexión política ni religiosa. He reflexionado sobre este asunto en Fernández Mosquera, 2015.

propuesta teórica y, sobre todo, alejada de la obsesión por destruir los márgenes a los que obliga o inclina el género literario para facilitar la búsqueda de significados exóticos poco conocidos o inesperados. Será difícil, por tanto, sustraerse a las afirmaciones o consideraciones que hacen los propios autores cuando señalan explícitamente que escriben lo que escriben amparados por una tradición concreta o cuando declaran, ya desde el mismo título, el ámbito donde ellos consideran que debe ser entendida la obra.

En el caso de Quevedo, como en casi todos los de su época, el poeta no deconstruye los géneros, no tiene intención de destruirlos, aunque en más de una ocasión los supere. Si escribe *El Buscón* lo hace en la línea del *Lazarillo* y del *Guzmán*; si los *Sueños*, en el mismo camino que la sátira clásica o menipea y otros precedentes inmediatos le permiten<sup>4</sup>. Es cierto que la coherencia o el respeto por el modelo se ven transgredidos en alguna ocasión. Son ilustrativas, en ese sentido, las desviaciones o incoherencias enunciativas del yo narrador en los *Sueños* cuando parece ‘contaminado’ por el yo del escritor<sup>5</sup>. Es debate antiguo y se ha visto en muchas de sus obras: aquí en los *Sueños*, en *El Buscón*, también en su poesía (especialmente la moral y burlesca). Debe señalarse, además —y esto es importante— que muchas obras llevan consigo una suerte de gen de transformación del género en el que se integran, que anuncia su evolución en lo que ahora se suele denominar hibridismo, pero que esconde tal vez otros factores que van más allá de la denominada hibridación. Porque esos genes transformadores no tienen en todas las obras idéntico peso, ya que los elementos constitutivos

<sup>4</sup> Afirma Valdés, 2016, p. 226: «Quevedo, pues, habría querido escribir un sueño, ‘su’ *Sueño* al estilo de los humanistas, como bien señaló Ilse Nolting-Hauff. De hecho, en algún testimonio el título es exacta y sencillamente ese, al estilo humanista: *Sueño*». Y antes Nolting-Hauff, 1974, p. 60, afirmaba explícitamente: «Parece que Quevedo también procedió originariamente de acuerdo con la tradición. De sus tres Sueños reales dos llevan la palabra ‘sueño’ sólo temporalmente en el título [...] El temprano título hace suponer que Quevedo tenía originariamente la intención de escribir un Sueño, ‘su’ Sueño, siguiendo las costumbres humanistas».

<sup>5</sup> Aunque la bibliografía es rica en este aspecto, remito ahora sin más al trabajo clave de Schwartz, 1985, que plantea, con su habitual perspicacia, el asunto en las coordenadas del género de la sátira aplicadas a los *Sueños* de Quevedo. Ver sobre el asunto también Valdés, 2016, p. 226.

de un género literario no son todos equivalentes, ni poseen el mismo valor, ni la misma función constructiva en su configuración.

Por otra parte, y de modo paralelo, el carácter y el contenido sin duda literario, poético, de las sátiras (los *Sueños*, *La hora de todos*, el *Discurso de todos los diablos*...) no debe ser equiparado en su desarrollo e incluso en su significado a otros escritos de tono doctrinal en las que Quevedo trata los mismos asuntos. El punto de vista en estas sátiras será siempre más abierto, menos apegado al rigor de la reflexión doctrinal y filosófica de sus tratados y, por lo tanto, menos cuidadoso en cuanto a los límites de su pensamiento. Es decir, Quevedo, en estas obras, escribe literatura, no lo que él denomina tratados, en los cuales, a pesar de hacerlo en una prosa prodigiosa, no se habrían de disculpar ciertas salidas de tono, ciertas indecorosidades que las sátiras contienen y permiten. Se trata de una distinción esencial para no malinterpretar su literatura<sup>6</sup>.

La intención interesada y rompedora por interpretar las obras *pro domo sua* no está solo en los lectores avanzados del siglo xx empeñados en ver relaciones amorosas en retratos políticos o ver política en piezas con contenido mitológico. También los censores de Quevedo, sus enemigos acérrimos, son un ejemplo evidente de enfrentamiento entre el autor, su obra y su interpretación haciéndole decir cosas que no dice o interpretando las que dice de forma torticera, aislándolas del género en las que se integran. De esa forma justifican sus escandalosos

<sup>6</sup> La obsesión por encontrar nuevas interpretaciones que algunas escuelas hermenéuticas proponen no hace más que desvirtuar el significado y la intención inicial del autor en el momento en que escribe y difunde sus textos. Otra cuestión diferente será el valor que esos textos adquieren con el tiempo y en el momento en que son interpretados. Las ya clásicas y discutidas distinciones de Eco (1992), entre *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* podrían ayudar a entender nuestra perspectiva y proponer a la filología como la mejor herramienta para distinguir lo que la obra dice, el autor ha escrito y, en su caso, lo que el lector quiere interpretar. La visión filológica exige explicar cuáles son los valores y el significado que esconden las obras en la circunstancia en que son redactadas y transmitidas. No es el momento de seguir por la senda teórica. Mi intención es solo justificar el punto de partida estas reflexiones sobre la importancia del género literario —o, si se prefiere, la tradición literaria— en donde el autor inscribe su creación (*intentio auctoris*), mientras que la propia obra sigue más o menos fielmente el cauce del género (*intentio operis*) para que un exégeta la interprete desde una perspectiva que puede ser interesada, en algunos ámbitos, desde una postura tan rompedora como equivocada (*intentio lectoris*).

aspavientos e ilustran los gravísimos «errores» y «herejías», todas formas indecorosas, en las que cae el poeta. Una lectura de las múltiples invectivas en su contra casi desde los primeros momentos en que hizo públicas sus obras (públicas, ya que no solo publicadas, porque desde la difusión manuscrita sus textos fueron objeto de severas críticas) ilustra esa tendenciosidad, en ocasiones tan extrema que roza el ridículo o, desde un punto de vista menos severo, muestra la inocencia de quien las redacta. Y en muchos casos, tal vez en todos, son interpretaciones que desdeñan el carácter literario de esos escritos, aunque algunos ofrezcan argumentos que eran considerados sólidos en según qué ambiente<sup>7</sup>.

De las muchas diatribas antiquevedianas, sin duda el *Tribunal de la justa venganza*<sup>8</sup>, es la más conocida y de las más severas. Dedicada, además, todo un apartado a los *Sueños*, que denomina «Tercera audiencia del libro de los *Sueños*», lo que demuestra la importancia que se le otorga a esta sátira en la construcción de la animadversión quevediana. Y entre las muchas críticas desenfocadas, destaca un texto mal interpretado intencionadamente del *Sueño del Juicio final*<sup>9</sup> en el que se describe la desmembración de los cuerpos y cómo muchos de ellos no encuentran sus propios miembros. Se trata de un ejemplo paradigmático de descripción grotesca quevediana y que los autores del *Tribunal* consideran que «este hombre hace irrisión de aquello que tenemos por artículo de fe». Volveremos sobre este asunto más adelante.

No debemos olvidar otro elemento mitigador de la situación y es la faceta esencial del contexto literario en el que las invectivas se generan, como ha señalado acertadamente Manuel Ángel Candelas<sup>10</sup>. Es decir, el ver en las invectivas el mismo factor relevante del género literario en que son encuadradas. Quevedo estuvo siempre envuelto en un ambiente literario y socialmente belicoso, con una imagen de escritor polémico e incómodo. Muchas de las invectivas arrojadas contra él no hacen más que alimentar esa fama e ir incluso en contra de quienes las firmaban porque su efecto en la vida del poeta no era excesivamente

<sup>7</sup> Dice Valdés, 2016, p. 252 «qué argumentos se utilizaron [para la censura]. En este sentido, conviene decir que la lectura de los censores podía ser inteligente y documentada». Podía serlo, cierto, pero también lo contrario en muchos casos.

<sup>8</sup> Manejo y cito la magnífica edición de Victoriano Roncero, 2008.

<sup>9</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, pp. 94 y ss.

<sup>10</sup> Candelas, 2014.

llamativo, más allá de la generación de múltiples variantes en alguna de sus obras, en especial la edición expurgada de *Juguetes de la niñez*. En el fondo, no viene a ser más que la actualización de la conocida expresión española «Que hablen de ti, aunque sea mal». De hecho, en la más famosa de las diatribas, *El tribunal de la justa venganza*, «las acusaciones, en estos casos, van más dirigidas a los que permitieron la publicación de los *Juguetes de la niñez* que al propio Quevedo: apuntan a su responsabilidad a la hora de la censura»<sup>11</sup>.

Por otra parte, un elemento esencial en el que debemos situar el lugar enunciativo desde el que estas invectivas se producen es el marco cultural o campo literario y más concretamente el género literario en el cual se integran. Si como afirma Candelas, muchas de ellas (por no decir todas las invectivas), y de manera especial *El tribunal de la justa venganza*, se inscriben en el género del vejamen, buena parte de su efectividad crítica quedaría disminuida por ese contexto literario en donde se insertan porque son argumentos repetidos y en contra de quien los recibía, tal vez con una actitud que hoy denominaríamos profesional —por no decir «deportiva»— considerándolos propios del campo literario del momento y de un género literario determinado<sup>12</sup>, aunque no debemos soslayar que, tal vez por la insistencia y, sobre todo, por conveniencia biográfica (política, social y literaria), Quevedo fue matizando a lo largo de su vida esta imagen en la procura de la de autor más moralista, devoto y erudito<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Candelas, 2014, p. 116. Afirmación que repite en la página siguiente: «las críticas a los *Juguetes de la niñez* se exponen más para reconvencción de los laxos censores del libro que para el redoble de la crítica quevediana».

<sup>12</sup> «La particular condición del libro como vejamen, la repetición de los argumentos ya sabidos por casi todo el mundo (especialmente por el propio Quevedo, que no vio nada nuevo que antes no supiera), la irritación sobrevenida por los autores del libelo por comprobar que los textos de *Juguetes* conservaban, según su criterio, buena parte de sus características principales (con el beneplácito de dos censores que avalaban doctrinalmente el texto) y, si cabe, la progresiva disminución de los ataques (con el inversamente proporcional aumento de meras copias de pasajes sin apenas comentario recriminatorio) a medida que se va avanzando convierten el texto del Tribunal en uno más de la trifurca permanente que Quevedo sostiene con buena parte de la clase política y literaria de la época», Candelas, 2014, p. 117.

<sup>13</sup> Ya lo señaló hace tiempo Ettinghausen, 1982 y fue reafirmado por Gutiérrez, 2005a y 2005b.

El valor de este juego de recon convenciones o directamente insultos habría que entenderlo de una manera menos solemne, como señala Candelas, y dentro del género literario en el que se acomodan. Es decir, las recon convenciones y los insultos de las diatribas antiequedias que afectan a gran parte de su obra y que le persiguieron toda la vida tal vez no le habrían afectado tanto como hoy podríamos creer, aunque sí hubiesen provocado algunas variantes intencionadas en sus obras; ¿podríamos pensar lo mismo de sus obras satíricas? Desde otro punto de vista, ¿son sus sátiras tan violentas y perniciosas como sus críticos nos quieren hacer creer? ¿Afectarían tanto a la moralidad, la doctrina y la vida social de momento como se podría deducir de tan aceradas críticas?

En este contexto aparentemente volátil, la dificultad de ofrecer una propuesta coherente estriba en la base para asentar las conclusiones, más allá de lucubraciones tal vez brillantes y convincentes. Para mí el mejor instrumento será el filológico, ya que su base textual permite, al menos mínimamente, ilustrar la propuesta con textos concretos de las obras. Si, además, en una obra como los *Sueños*, de variantes inestables, demostramos que las afirmaciones del escritor son permanentes y no se ven sistemáticamente sometidas a las diferentes censuras y versiones paliativas, creo que se puede entender que la intención del autor es clara, que ha querido subrayar explícitamente lo que dice. No habrá mejor ayuda para esto que la ecdótica, instrumento complejo que en las manos sabias de quien mejor la maneja nos ayudará a confirmar nuestra propuesta.

Cuando Quevedo elige la sátira da por supuesto que sus lectores, por lo menos los lectores no manipulados o aquellos que no pretenden herirlo con sus pullas, encajarán sus agudezas, sus chistes, sus interpretaciones de todo tipo de figuras y textos (incluidos los más respetables, como los morales o religiosos) en ese ámbito de la sátira que permite cosas, incluso exige ciertas salidas de tono que en otros géneros serían totalmente censurables. No querer entenderlas es mala intención de sus censores o es, en muchos casos, incapacidad interpretativa de quienes lo insultan o denuncian; y es, como acabamos de señalar, una condición propia del género de vituperación que es elegido. Se trata de un ejemplo claro de que la intención del lector sobrepasa la de la obra y malinterpreta la del autor. Lo mismo se podría argumentar con respecto a algunas interpretaciones críticas contemporáneas de textos clásicos.

Cuando el escritor trata de cuestiones que están abiertas a interpretaciones de corte más político que moral —por lo tanto, más inestables

e incluso peligrosas— bien que se cuida de no dejar dudas sobre su posición. En otras palabras, deja bien claro cuál es su intención y cuál la de la obra. El lector podrá darle la vuelta, pero lo tendrá más difícil para justificar dicha interpretación.

En otras palabras, cuando Quevedo se mete en política directamente, con referencias claras y no edulcoradas o emborronadas por el género literario en donde las inscribe, su cuidado es mayor porque el peligro es real y sobrepasa el campo literario en el que se mueve. Cuando se intuye o se declara una ácida crítica a Olivares o a la monarquía, las consecuencias biográficas son evidentes, mucho más claras que las literarias o morales. Bien conocida es su biografía en este aspecto. Precisamente en ese ámbito se percibe una clara evolución en la actitud y la obra de Quevedo con respecto a los *Sueños*. Su otra gran sátira, *La hora de todos*, bastante posterior a los primeros *Sueños*, contiene innegables críticas y pullas de carácter político, bien poco disfrazadas en la sátira.

¿Qué sucede en los *Sueños*? Son algunas las alusiones directas al rey de España en los *Sueños* y las pocas variantes generadas, no numerosas, tienden, como siempre, a suavizar las alusiones, muchas veces reforzando el valor inicial aparente en las versiones autorizadas por Quevedo. No se trata de una cuestión baladí, ya que, a pesar del estatus de sátira literaria, cualquier apelación directa o indirecta al más alto grado de poder de la monarquía podría servir para una censura y castigo llamativo, como sucedió con otras obras del propio poeta.

La primera muestra la encontramos en el *Sueño del infierno* ya en su tradición manuscrita. Se trata de una referencia a los reyes españoles, con clara salvaguarda de malas interpretaciones:

Dime prissa a salir de este çercado, y pasè a vna galeria donde estaua Luzifer çercado de diablas, que tambien ay henbras como machos. No entrè dentro porque no me atreuì a poder sufrir su aspecto disforme: sòlo dirè que tal galeria ni tan bien adornada no se ha visto en el mundo, porque toda estaua colgada de Emperadores y Reyes viuos, como acà muertos. Allà vi toda la casa Otomana, los de Roma, por su orden. *Mirè por españoles, y de no ver corona ninguna española quedè contentissimo*<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de James Crosby, 1993, p. 188. Las pequeñas variantes que anota Crosby en su edición de las versiones manuscritas no

Y se repetirá casi en la misma formulación, sin variantes significativas, en la tradición impresa (*Sueños y discursos*, 1627):

Dime prisa a salir deste cercado y pasé a una galería donde estaba Lucifer cercado de diabras, que también hay hembras como machos. No entré dentro porque no me atreví a sufrir su aspecto disforme; solo diré que tal galería tan bien ordenada no se ha visto en el mundo, porque toda estaba colgada de emperadores y reyes vivos, como acá muertos. Allá vi toda la casa otomana, los de Roma por su orden. Miré por los españoles y no vi corona ninguna española; quedé contentísimo *que no lo sabré decir*<sup>15</sup>.

La versión impresa añade «que no lo sabré decir», lo cual parece enfatizar el contenido del narrador al comprobar la ausencia de reyes españoles en el infierno. Es decir, mantiene y confirma la afirmación, sea la variante de autor o ajena.

Por si hubiese duda, en la versión expurgada de *Juguetes*, la alusión a los reyes de España fue eliminada, lo cual demuestra el picajoso cuidado con que fue leído este párrafo, probablemente para eliminar cualquier duda sobre la conveniencia de la alusión: «Allá vi toda la casa otomana, los de Roma por su orden. Vi graciosísimas figuras, hilando a Sardanápalo...»<sup>16</sup>.

En otras ocasiones, las variantes de *El alguacil endemoniado* traslucen o bien un empeño poco disimulado de lisonja facilona o una crítica muy velada presente en algunos manuscritos: «Dichosos uosotros que sin merecello, sois uasallos y gouernados de *un rey tan uijilante y católico como Filipo tercero, a cuya imitación os uais al cielo*»<sup>17</sup>.

Esta versión no es la editada por Crosby<sup>18</sup> porque sigue, como es sabido, la versión del ms. de París (D. Nationale, 354) que no contiene esa alusión. Esta sí aparece en la versión impresa de *Sueños y discursos* (Barcelona 1627), aunque sin la alusión directa a Felipe III, tal vez porque ya había muerto en el momento de la publicación:

afectan al significado del texto, es decir, a la salvaguarda de los reyes españoles en esta crítica.

<sup>15</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, p. 265.

<sup>16</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, p. 481.

<sup>17</sup> Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de James Crosby, 1993, variantes, mss. XZ, p. 418.

<sup>18</sup> Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de James Crosby, 1993, p. 151.

—¿Hay reyes en el infierno? —le pregunté yo, y satisfizo a mi duda diciendo:

—Todo el infierno es figuras, y hay muchos... [...] Dichosos vosotros, españoles que sin merecerlo *sois vasallos y gobernados por un rey tan vigilante y católico, a cuya imitación os vais al cielo* (y esto si hacéis buenas obras, y no entendáis por ellas palacios sumptuosos, que estos a Dios son enfadosos, pues vemos nació en Betlén en un portal destruido), no cual otros malos reyes que se van al infierno por el camino real, y los mercaderes por el de la plata<sup>19</sup>.

Por su parte, *Juguetes*<sup>20</sup> deshace cualquier posible insinuación rehaciendo el párrafo para evitar la referencia a Felipe III y a los reyes españoles y añade una vaga alusión a los reyes «gentiles»<sup>21</sup>. Esta variante es analizada por Antonio Azaustre con el rigor ecdótico y la prudencia que le caracteriza<sup>22</sup>. De hecho, propone las dos posibilidades de interpretación mayoritarias: que sea una adición ajena a la mano del escritor<sup>23</sup> o que sea una variante de autor, ya que

Quevedo en ocasiones limó su sátira para adecuarla a las circunstancias y conveniencia política [...] y, además, no es imposible una lectura irónica que resaltara precisamente las proverbiales virtudes religiosas de un monarca a quien se acusó de debilidad en la acción de gobierno.

Estamos ante el dilema común a la mayoría de las variantes de matiz ideológico de los *Sueños* y que son difíciles de discernir. Antonio Azaustre, sin embargo, acaba afirmando que «creo más probable que el pasaje sea una amplificación ajena a Quevedo»<sup>24</sup>.

En resumen, ni por mucho, ni por poco. Sea o no de Quevedo esta variante, la intención final de eliminarla en las versiones supuestamente

<sup>19</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, pp. 157-160.

<sup>20</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, pp. 435-436.

<sup>21</sup> Ver, sobre este aspecto, las notas de Arellano y su introducción, Quevedo, *Los sueños*, 2003, p. 31.

<sup>22</sup> Azaustre Galiana, 2023.

<sup>23</sup> Azaustre Galiana, 2023, p. 216: «la adición de la secuencia sobre Felipe III es una digresión que rompe la citada trabazón estructural. La ruptura de la censura a los reyes por el tono laudatorio, su poco proporcionada amplificación formal, y los escasos testimonios que la han transmitido no indican, en principio, que estemos ante una variante de autor».

<sup>24</sup> Azaustre Galiana, 2023, p. 220.

más autorizadas por el poeta subraya la necesidad de guardar el decoro, y la inhabitual prudencia de Quevedo aconseja dejar clara la intención política de las primeras aseveraciones y no lisonjear en vano, de una manera facilonamente cortesana, como sucede en la primera edición barcelonesa, que en el fondo tal vez esconda una pulla impropia, como podría ser la referencia indirecta e incómoda al portal de Belén. Por eso en *Jugetes* se elimina sin más.

Otras alusiones directas a los reyes Felipe III y Felipe IV están presentes en todas las tradiciones en el texto del *Sueño de la muerte* y no contienen variantes significativas entre la tradición manuscrita, la impresa, ni en la versión de *Jugetes*<sup>25</sup> ni siquiera en *Desvelos soñolientos*<sup>26</sup>:

Muriò Philipo tercero, dixe yo. Fue santo Rey de virtud inmemorable (dixo el Marques) según le vi yo en las Estrellas pronosticado. Reina Philipo quarto dos días a, dixe yo. Ello pasa? Asi que hay ha dado el tercero quarto para la ora que yo esperaua? (*Sueño de la muerte*)<sup>27</sup>.

—Murió Filipo III —dije yo.

—Fue santo rey, de virtud incomparable —dijo el nigromántico— según leí yo en las estrellas pronosticado.

—Reina Filipo IV días ha —dije yo.

—¿Eso pasa? —dijo—; ¿que ya ha dado el tercero cuarto para la hora que yo esperaba? (*Sueños y discursos, Muerte*)<sup>28</sup>.

Tal vez la neutralidad de la alusión o su relativa importancia a la hora de situar la redacción del texto haya facilitado la estabilidad del pasaje. Pero ello demuestra que las intenciones políticas del autor, sea en la versión que sea, quedan claras e incluso ni las distintas manos de las correcciones y censuras, incluyendo la suya propia, quisieron intervenir en este párrafo.

Si en algo destacó Quevedo a lo largo de su vida es por su voluntad, casi necesidad, de intervención política. Que no quiera hacerlo en los *Sueños* implica que las alusiones a la vida pública coetánea no encajaban en su intención, al menos en ese momento que fue, por cierto, dilatado en el tiempo, ya que conocemos el largo proceso de escritura

<sup>25</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, pp. 526-527.

<sup>26</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, p. 591.

<sup>27</sup> Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de James Crosby, 1993, p. 235.

<sup>28</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, p. 360.

y reescritura de las piezas que componen los *Sueños*. Tal vez más tarde, en *La hora de todos*, tenga otro deseo y proponga una sátira con elementos claramente políticos, pero recordemos que no fue impresa hasta después de su muerte, en 1650, y que se considera una fecha probable de redacción a mediados de los años treinta del siglo, muchos después de la composición de los *Sueños*. La actitud del Quevedo de *La hora de todos* es diferente; su compromiso o su adscripción política es más abierta y su enfrentamiento con las políticas de Olivares es ya muy evidente, al menos desde 1633, si no antes, como el memorial *Execración contra los judíos* ha confirmado. En ese sentido, *La hora de todos* contiene alusiones políticas más evidentes y demuestra que el umbral del decoro de Quevedo había evolucionado; él mismo quizá se hubiese radicalizado políticamente, como puede entreverse de las alusiones poco disimuladas de *La isla de los Monopantos*, por ejemplo. Esta evolución no hace más que confirmar el cuidado con que discurre en asuntos políticos y con la monarquía en los *Sueños* o en piezas en la mayoría de los casos anteriores a ellos.

Quevedo aplica en este momento, en un asunto tan delicado y que a la postre le llevó a prisión en varias ocasiones, un deseo manifiesto de mantenerse dentro del decoro, de guardar el decoro para con su rey. No lo hará en otros casos, pero esas son otras obras, otros géneros u otros momentos. El poeta reserva, en principio, para su intervención política directa el género más oportuno, los memoriales o los tratados, que no disimulan literariamente su opinión que le llevará a un umbral de decoro más arriesgado a mediados de los años treinta del siglo. En primer lugar, porque en el contexto que fueron concebidos estos memoriales o tratados, no son *literatura*, aunque nosotros los encuadremos en su producción literaria; están firmados explícitamente con su nombre, el cual asume un yo enunciator claro y personal que no se esconde en triquiñuelas autoriales; están dirigidos o dedicados a un receptor concreto, singularmente el rey, y demuestran a las claras un deseo de intervención, de influencia directa en las decisiones políticas. De ahí que sean abiertamente temerarios porque Quevedo no valora correctamente su capacidad de influencia y su posición política. Alguno de ellos, como *Execración contra los judíos*, no fue publicado en vida del poeta (como tampoco la sátira más política de *La hora de todos*), tal vez incluso tuvo una muy restringida difusión manuscrita, y estuvo perdido (tal vez voluntariamente perdido), como es sabido, hasta finales del siglo xx.

Obras que nunca llegaron a imprimirse en vida del poeta o incluso hasta finales del siglo xx, como la señalada, están escritas en un tono ofensivamente altanero, contienen afirmaciones que difícilmente pasarían el cedazo de la censura inquisitorial y, sobre todo, política y ni siquiera exhiben una cierta medida propia de la discreción y el decoro. Y todo ello por el deseo de intervención no disimulado y porque el género adoptado, en ese caso el memorial, no disimula ni disfraza ninguna de las críticas, ni los insultos directos.

Quevedo elige no solo el momento —que suele estar dictado por la ocasión—, sino el género en el que quiere intervenir. Cuando escribe una sátira no se le escapa el valor social de su composición, pero mucho menos el contexto y la tradición literaria en la que se inscribe. No querer valorar esta importante circunstancia es malinterpretar su obra. Así lo han hecho a propósito sus acérrimos enemigos coetáneos y así lo hacen algunos exégetas actuales en busca de novedad.

En ese sentido, la apelación al decoro, a guardar el decoro, cobra una gran importancia, sobre todo en una de las acepciones de su significado: la adecuación, la coherencia genérica, en este caso de la sátira; es decir, en palabras de Quevedo: «¿Qué importa que sepas dos chistes y dos lugares si no tienes prudencia para acomodallos?»<sup>29</sup>. El decoro no es censura, es acomodación prudente a las circunstancias sociales, políticas, ideológicas y también personales. Ni siquiera es autocensura, aunque se le parezca, porque el decoro es un comportamiento no tanto exigido externamente como asumido por el autor y la persona con respecto a sí mismo y a quien se le debe el decoro.

Pero el decoro, por su carácter circunstancial y en ocasiones funcional, también puede ser entendido según la conveniencia de emisor y receptor, que aplicarán distintos umbrales para reconocer su vigencia. Es claro que Quevedo, en algunas de sus obras o escritos personales, ha tenido una conciencia del decoro que no encajaba en la percepción de su adecuación con los poderosos de la corte, incluido el propio Felipe IV.

En el capítulo anterior, a la hora de reflexionar sobre el decoro en Calderón, se recogía una cita de Chevalier en la que resume el valor del término en el siglo xvii, explicándolo como el respeto o deferencia que se le debe a ciertas personas por diversos motivos<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, p. 292.

<sup>30</sup> Chevalier, 1993, p. 5.

Que a Quevedo le preocupa este asunto se demuestra en los mismos preliminares de dos de sus *Sueños* y lo hace sin variación en la doble tradición manuscrita e impresa. Esta circunstancia puede resultar significativa porque tal vez demuestre la «intención» del autor cuando difunde obras manuscritas o cuando tiene pretensión de imprimirlas. Son vías diferentes, con consecuencias distintas. Parece indudable que la tradición manuscrita de sus obras, sean las que fueren, estará siempre menos atada a los compromisos de todo tipo (políticos, morales, religiosos, de difusión...) que las obras publicadas impresas. Es una obviedad, pero conviene no olvidarlo. Y las críticas, las invectivas anti-quevedianas, ya se producen con la difusión manuscrita, como bien demuestran los *Sueños*<sup>31</sup>.

De hecho, en la ya aludida del *Tribunal de la justa venganza*, se produce una crítica a un pasaje de los *Sueños* que tiene especial significación, no por la diatriba en sí, sino por lo que puede esconder de polémica contemporánea sobre el decoro.

Recordemos el texto del *Sueño del Juicio final*, aunque sea una cita extensa:

Después noté de la manera que algunas almas venían con asco, y otras con miedo huían de sus antiguos cuerpos. A cuál faltaba un brazo, a cuál un ojo, y diome risa ver la diversidad de figuras y admiróme la providencia de Dios en que estando barajados unos con otros, nadie por yerra de cuenta se ponía las piernas ni los miembros de los vecinos. Solo en un cementerio me pareció que andaban destrocando cabezas y que vía un escribano que no le venía bien el alma y quiso decir que no era suya por descartarse della.

Después ya que a noticia de todos llegó que era el día del Juicio, fue ver cómo los lujuriosos no querían que los hallasen sus ojos por no llevar al tribunal testigos contra sí, los maldicientes las lenguas, los ladrones y matadores gastaban los pies en huir de sus mismas manos. Y volviéndome a un lado vi a un avariento que estaba preguntando a uno, que por haber sido embalsamado y estar lejos sus tripas no habían llegado, si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, si resucitarían unos bolsones suyos. Riérame si no me lastimara a otra parte el afán con que una gran chusma de escribanos andaban huyendo de sus orejas, deseando no las llevar por no oír lo que esperaban, mas solos fueron sin ellas los que acá las habían perdido por ladrones, que por descuido no fueron todos. Pero

<sup>31</sup> Ver, sobre este punto, el interesante trabajo de Ettinghausen, 2010.

lo que más me espantó fue ver los cuerpos de dos o tres mercaderes que se habían calzado las almas al revés y tenían todos los cinco sentidos en las uñas de la mano derecha. [...]

Salieron fuera [muchas mujeres hermosas] muy alegres de verse gallardas y desnudas y que tanta gente las viese, aunque luego, conociendo que era el día de la ira y que la hermosura las estaba acusando de secreto, comenzaron a caminar al valle con pasos más entretenidos. Una que había sido casada siete veces, iba trazando disculpas para todos los maridos. Otra dellas, que había sido pública ramera, por no llegar al valle no hacía sino decir que se le habían olvidado las muelas y una ceja, y volvía y deteníase, pero al fin llegó a vista del teatro, y fue tanta la gente de los que había ayudado a perder y que señalándola daban gritos contra ella, que se quiso esconder entre una caterva de corchetes, pareciéndole que aquella no era gente de cuenta aun en aquel día<sup>32</sup>.

Anota su editor, Ignacio Arellano<sup>33</sup>, lo siguiente:

*faltaba un brazo, a cuál un ojo*: rasgo que aprovecha Quevedo por su expresividad grotesca. Era punto debatido en la cuestión del decoro de los Juicios finales, y Pacheco recuerda, por ejemplo, que en la resurrección, los accidentes casuales «como ser tuerto, cojo y manco no se verán allí aunque sea en los condenados [...] Todos resucitarán, aunque sean los condenados, sin defeto alguno» (*Arte de la pintura*).

La apelación al *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco es clave en este punto. Los primeros cuatro capítulos del *Libro segundo* de su *Arte de la pintura* (Sevilla, 1649)<sup>34</sup> están consagrados al concepto de decoro en general y especialmente dedicados al decoro debido al tema del *Juicio final*<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, pp. 94-99.

<sup>33</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, pp. 94-95, n. 17.

<sup>34</sup> La obra fue publicada póstumamente, ya que Pacheco falleció en 1641, si bien las ideas que recoge su tratado son muy anteriores y ya Pacheco las había expuesto hacia principios del siglo XVII y, por lo tanto, lo explicado con respecto al *Juicio final* debe retrotraerse por lo menos al momento de su encargo en 1611, o incluso años antes, y ya con seguridad en la finalización en 1614 del cuadro para el convento de Santa Isabel de Sevilla.

<sup>35</sup> El abrumador protagonismo en el tratamiento del decoro no va acompañado de un tratamiento especialmente profundo, más allá de aplicaciones prácticas a su propia obra y a la asunción de extensas citas de Cicerón, Ludovico Dolce y la inclusión íntegra de las aprobaciones solicitadas por el propio Pacheco para

Puede tratarse de una simple coincidencia temporal entre dos temas bastante comunes en el momento, aunque el tratamiento sea diametralmente opuesto. Pero no sería extraño que el pintor conociese el *Sueño del Juicio final* quevediano y que el poeta también estuviese al tanto de la obra (dibujo y pintura) del sevillano, y con mucha probabilidad seguridad lo estaría cuando fue impresa la sátira en 1627 en Barcelona.

De hecho, Pacheco conocía bien a Quevedo. Había coincidido con él en las *Flores de Espinosa*; lo incluyó en su *Libro de retratos* (tal vez retratado en el viaje a Andalucía del poeta en 1624/1626, como mantiene Astrana) aunque se distanció del poeta, muy discretamente, en un escrito *En favor de Santa Teresa de Jesús*, editado, entre otros, por Astrana<sup>36</sup> en contra del *Memorial por el patronato de Santiago*, de Quevedo.

«autorizar» artística y doctrinalmente su obra. Señala Bassegoda, 1990, p. 291, en la nota inicial del capítulo II: «Para resolver la definición del concepto de decoro Pacheco necesita un capítulo entero, lo cual demuestra un gran interés por esta parte, en comparación con el espacio dedicado a la notica y al cuadal. Esto en principio es cierto pero también lo es que la estructura del capítulo resulta de una enorme, casi abrumadora, simplicidad. Falta una verdadera elaboración teórica y personal sobre la cuestión».

<sup>36</sup> Astrana Marín, *OCV*, 1932, pp. 993-996. Astrana lo data en 1627, pero Sánchez Cantón, en su edición del *Arte de la pintura*, lo fecha en 1622 con el título *Apuntamientos en favor de Santa Teresa de Jesús*, p. xliii. Parece una fecha muy temprana toda vez que el memorial quevediano fue impreso en 1628 y, aunque hubiese tenido un acceso particular, la respuesta de Pacheco habría de acercarse por lo menos a 1627 como indica Astrana. Y aunque el asunto venía ya desde el reinado de Felipe III, difícil sería mantener esta fecha ya que la polémica sobre el patronato se agudizó con la carta de Felipe IV de febrero de 1626 proponiendo el copatronato de santa Teresa. El segundo memorial, *Su espada por Santiago*, fue enviado por Quevedo al conde-duque en mayo del mismo año. El primero en publicar este opúsculo fue José María Asensio en 1876: «Otra cuestión, también de cierta gravedad, aunque de índole muy diferente, movió á Pacheco á tomar la pluma, nada menos que contra el docto D. Francisco de Quevedo y Villegas. [...] Quevedo, valiente y arrogante, lleno del espíritu de los antiguos españoles, escribió primeramente un docto *Memorial*, y ofreció luego *Su espada por Santiago*. Pacheco, piadoso y entusiasta, le contestó moderada y ligeramente en un papel, que no se ha impreso nunca, y ahora disfrutarán los curiosos por vez primera», Asensio, 1876, pp. 42-43. El texto se edita entre las páginas pp. 253-263, pero en ningún momento se indica que es de 1622. Tal vez Sánchez Cantón (1956, p. xliii) malinterpreta, por estar precedida la noticia por otra de ese año, a Asensio cuando dice «en 1622 había contestado al Memorial de Quevedo *Su espada por Santiago*, defendiendo el patronazgo de Santa Teresa de Jesús» (p. xxxiii) y más

Pero parece que mantuvieron siempre una buena relación, porque el trato de Pacheco al poeta en la discrepancia es exquisito y Quevedo cita al pintor en su prólogo a las *Obras de Francisco de la Torre* como «pintor docto y estudioso y de grande virtud»<sup>37</sup>.

Pues bien, los autores del *Tribunal* acusan a Quevedo de contravenir el decoro en el tratamiento de este asunto aplicado a diferentes figuras que no encajaban o perdían sus miembros en el momento de la llamada: los lujuriosos lo ojos, los maldicentes la lengua, los avarientos las tripas, los escribanos sus orejas, los mercaderes sus uñas, y las rameras hacían tiempo buscando sus muelas o cejas.

El *Tribunal de la justa venganza* dedica a los *Sueños* su *Tercera audiencia* (pp. 88 y ss.) y el «Cargo segundo» (p. 92) explica una acusación pintoresca que demuestra no entender o no querer entender qué es una sátira, a qué género literario pertenece los *Sueños*. Dice así:

El cargo del folio 7 es por decir que una mujer, a quien supone por pública pecadora, que por no ir al valle, decía «que se le habían olvidado las muelas y una ceja, y que volvía y se detenía».

Eso (dijo el religioso) para gracia es muy fría, y para el sujeto que trata, descomodida irrisión contra el mandamiento de tan supremo juez y la presta obediencia de los que han de ser juzgados; porque en oyendo el horrible son de la trompeta con que el ángel los llamará, diciendo: «Levantaos, muertos, y venid a juicio», ni se les olvidará cosa alguna de su cuerpo, ni se detendrán un instante. Doctrina es esta de San Pablo, 1 *Ad Corinthios*, capítulo 5, en que les dice (y a nosotros en ellos): «Mirad

adelante «1622— Según Asensio, escribió en este año los *Apuntamientos en favor de Santa Teresa de Jesús*, contra el *Memorial* santiaguista de Quevedo. Lo publicó el propio Asensio (C, li-v.)». Y, para ser precisos, aunque la primera edición (edición no venal y limitada a cien ejemplares) de este libro de Asensio data de 1867, el opúsculo referido a Quevedo no aparece hasta la edición de 1876 por la que citamos. Y es, por cierto, en donde se indica que «ahora disfrutarán los curiosos por vez primera», porque en las siguientes esta indicación desaparece (p. 43). De hecho, en la primera edición de 1867 (mucho más incompleta que la segunda), Asensio anuncia el texto, pero no su publicación: «Quevedo, valiente y arrogante, lleno del espíritu de los antiguos españoles, escribió primero un docto Memorial, y ofreció luego *Su espada por Santiago*; Pacheco, piadoso y entusiasta le contestó, moderada y ligeramente en un papel que tampoco se ha impreso nunca» (1867, p. 35). La edición moderna de Bassegoda, 1990, p. 15, del *Arte de la pintura*, 1990, ya establece una datación coherente.

<sup>37</sup> Jauralde Pou, 1998, cita dos fechas del posible momento del retrato: 1624 (p. 480) o 1626 (p. 894).

que os digo un gran misterio, y es que todos resucitaremos, mas no todos seremos mudados; niños pareceremos, y nuestra resurrección será en un momento, y en cerrar y abrir el ojo, cuando sonare la postrimera trompeta y resucitarán los muertos sin corrupción». Esta brevedad encarecida la dejaron San Mateo, capítulo 24 y San Lucas, capítulo 17, diciendo que, así como el rayo sale del Oriente y se ve hasta el Occidente, así será la venida del Hijo del hombre; y en cualquier parte donde estuviere el cuerpo muerto, allí se juntará luego. Digo bien que este hombre hace irrisión de aquello que tenemos por artículo de fe<sup>38</sup>.

Nótese la advertencia desenfocada que argumenta con razones teológicas y escriturarias lo que es burla grotesca. Demuestra en ello las dos causas aparentes de estas acusaciones: o no entender nada de los que se escribe y donde Quevedo inserta su obra o, lo que parece más verosímil, interpretar torticeramente el texto para desencajarlo de su género y desvirtuar su significado. Pero esta operación no deja de ser ridícula por cuanto las razones aducidas están totalmente fuera de lugar, como cualquier lector de la época entendería. Su efecto habría de ser escaso en el ánimo de Quevedo y tal vez habría de ser una calificación de rebote negativa para los impulsores de esta diatriba. Sin embargo, sí que afectaba a Quevedo lo que realmente esconde la diatriba: asuntos de esta índole que están expuestos en la Biblia y que son comentados tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento no deben ser objeto de chanzas graciosas escondidas en la sátira grotesca.

De hecho, Francisco Pacheco los aborda desde esa perspectiva seria que parecen reclamar, aunque subrepticamente, los censores del *Tribunal*. Convendrá, además, conocer el concepto de decoro que aplica Pacheco a un asunto como es el tratamiento del Juicio Final en la pintura en un contexto no grotesco. El pintor asume los postulados de Cicerón y de los diferentes teólogos a los que acude para la Aprobación<sup>39</sup> de su obra.

En primer lugar, el capítulo II comienza con una extensa cita de Cicerón en donde se vincula el decoro a la reacción del receptor (lector u observador de la obra) lo cual indica ya el carácter circunstancial del concepto:

<sup>38</sup> Pacheco de Narváez, 2008, p. 92.

<sup>39</sup> La solicitud de Aprobación para una pintura como paralelamente se hacía con los textos, no era habitual, pero Pacheco quiere dotar, con esta medida, de prestigio y validez doctrinal todo lo que él finalmente plasmará en el cuadro.

También se ha de saber que hay diferencia entre la justicia y la vergüenza: que las partes de la justicia son no maltratar a nadie; las partes de la vergüenza no escandalizar ni desagradar. En lo cual consiste principalmente toda la fuerza del Decoro<sup>40</sup>.

Más adelante, a partir de una cita extensa de Ludovico Dolce, Pacheco relaciona el concepto de decoro con una de las bases esenciales para el pintor: la verosimilitud. De nuevo, destaca una visión pragmática que se explica en la coherencia histórica de las figuras, en la correcta narración de la historia que pinta, tanto en su temporalidad narrativa como histórica siempre buscando la coherencia verosímil:

una de las cosas más importantes al buen pintor es la propiedad, conveniencia y decoro en las historias o figuras, atendiendo al tiempo, a la sazón, al lugar, al efecto y afecto de las cosas que pinta para que la pintura con la verdad posible represente con claridad lo que pretende<sup>41</sup>.

Y, finalmente, atendiendo al objeto de la anécdota concreta de la sátira de Quevedo, Pacheco también recurre a la «Apología en defensa del bienaventurado Santo Tomás» del padre Gaspar de Zamora (Sevilla, 1543-1621) que incluye en su tratado en donde explica, con erudición escrituraria y patristica las características de los hombres en el momento de la resurrección de la carne y aclara cuatro cuestiones («que del sexo no hay que disputar porque hombres y mujeres resucitarán como vivieron»):

La tercera. Los accidentes naturales y comunes como son blanco, negro, rubio, etc. y todos los que han tenido, tienen y tendrán todos los hijos de Adán. Dije naturales porque los causales, como ser tuerto, cojo y manco no se verán allí, aunque sea en los condenados<sup>42</sup>.

Para resolver la cuestión en una primera afirmación:

<sup>40</sup> Pacheco *Arte de la pintura*, ed. de F. J. Sánchez, 1956, p. 182, y ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, 1990, p. 293.

<sup>41</sup> Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. de F. J. Sánchez, 1956, p. 188, y ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, 1990, p. 299-300.

<sup>42</sup> Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. de F. J. Sánchez, 1956, p. 220 y ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, 1990, p. 329.

Todos resucitarán, aunque sean los condenados, sin defeto alguno, en estado de edad perfecta, en la estatura y edad debida, con el mismo rostro, forma y accidentes naturales que tenían cuando se llegó el tiempo de su muerte<sup>43</sup>.

Estas reflexiones sobre un asunto tan complejo como la representación del Juicio Final que tanto preocupó a Pacheco y a otros eruditos del momento, chocan con la representación quevediana que usa, a sabiendas, con el fin de maravillar, tal vez escandalizar, por medio de lo grotesco y que rompería el decoro en una pintura sacra como la realizada por Pacheco, pero no en una sátira grotesca como los *Sueños* de Quevedo.

Pero resulta curiosa esta coincidencia entre intereses diversos, entre el pintor y el escritor, que abordan el mismo tema desde perspectivas bien diferentes y con intención también muy distinta. Y siempre con el concepto de decoro al fondo. Porque, a fuer de ser exactos, lo que describe Quevedo son los condenados, no los resucitados, y por ello su descripción de cuerpos mutilados, de huesos buscando esqueletos, sea más ajustada al contexto de lo que pudiera parecer: los cuerpos resucitarán incólumes conforme a su naturaleza, pero cuando son llamados al Juicio final, como describe el contexto narrativo del *Sueño del Juicio final*, arrastran todos sus grotescos defectos.

La incoherencia de la acusación estriba en el desprecio del género literario, en el no querer entender que, mientras que Pacheco habla de la necesidad del decoro en el tratamiento serio del Juicio Final (en pintura, pero eso ahora no es relevante), Quevedo inscribe sus figuras en la sátira, en un contexto grotesco que justificaría ese empleo. Quizá los autores del *Tribunal* quisiesen, en última instancia, afirmar o demostrar que un asunto que está ya en el profeta *Ezequiel*, 37, 1-14, y en el Nuevo Testamento, no puede ser trivializado en una sátira grotesca.

Nos hemos detenido en esta anécdota porque la aparente casualidad de un asunto como este afecta al tratado más explícito sobre el decoro en el siglo xvii y su autor tiene una vinculación directa con Quevedo ya que ambos, desde un principio, comparten un primer encuentro muy significativo: su presencia en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa en que ambos participaron. Más aún. En la famosa antología,

<sup>43</sup> Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. de F. J. Sánchez, 1956, p. 220 y ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, 1990, p. 329.

Quevedo publicó «No os espantéis, señora Notomía», como recuerda Crosby en nota a su edición<sup>44</sup>,

solo os pido, por vuestro beneficio,  
que el día del jüicio  
troquéis con otro muerto en las cavernas  
esas devanaderas y esas piernas:  
que si salís con huesos tan mondados,  
temo que haréis reír los condenados<sup>45</sup>.  
(*Parnaso español*, versión *Flores de Espinosa*, vv. 80-84.)<sup>46</sup>

Es decir, esta figura de mujer descompuesta, con huesos descolocados que haría reír hasta a los condenados, estaba ya presente en la configuración grotesca del retrato quevediano al que tuvo acceso Pacheco en una antología compartida en sus primeros años de poeta en los que coincidió con el pintor. Ya es casualidad que, años más tarde, otros autores, enemigos declarados del escritor, empleasen un mismo lugar que afectaba al teórico Pacheco, a los primeros textos del poeta y al significado de los *Sueños*.

Volvamos, ahora, a los *Sueños*, en donde el decoro también tiene un protagonismo explícito y que no debe soslayarse.

La primera referencia al decoro aparece en *El alguacil endemoniado* (1606) en su versión manuscrita:

Sòlo e querido aduertirte en la primera oja que este papel es sòlo vna rreprehension de malos ministros de justicia, *goardando el decoro* a muchos que ay loables por uirtud y nobleça, poniendo todo lo que en èl ay deuajo la correction de la Yglesia Romana y ministros de buenas costumbres, etz<sup>47</sup>.

Como acertadamente señala su editor:

<sup>44</sup> Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de James Crosby, 1993, pp. 939-940.

<sup>45</sup> Espinosa, 2006, 442bis, vv. 80-84.

<sup>46</sup> La versión del *Parnaso español* difiere de la impresa originariamente en *Flores* que, según su último editor, Arellano, «probablemente es más fiel a la idea de Quevedo» (p. 855), tal vez muy retocada por González de Salas, como ha estudiado Fernando Plata, 1997.

<sup>47</sup> Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de James Crosby, 1993, p. 146, lin. 47-51.

El texto de referencia del *Alguacil endemoniado* era manuscrito, y como tal, circulaba de manera particular entre los lectores y aficionados, fuera del alcance de los censores de otras destinadas a la imprenta. Por lo tanto, las palabras de Quevedo denuncian la intromisión en la tradición manuscrita de materia ajena que pertenecía a la tradición impresa. Cuando Quevedo escribió dichas palabras, todavía no había publicado ninguna sátira en prosa, pero parece que por el carácter de sus obras y por su recepción pública, sentía la amenaza de la censura<sup>48</sup>.

El carácter formulario del párrafo viene matizado por estar incluido en una versión manuscrita que en principio no necesitaba de dicha fórmula. Existe, por lo tanto, un deseo manifiesto por parte del escritor de subrayar esa circunstancia y porque seguramente ya se sintiese amenazado.

De nuevo, más o menos un año más tarde, escribe en el *Sueño del infierno*, 1608:

Sòlo te pido, Lector, o te conjuro por todos los Prologos, que no tuerzas las raçones ni offendas con malizia mi buen çelo. Pues lo primero guardo el decoro a las personas, y sòlo reprehendo los viçios, murmuro los descuydos y demasias de malos offiçiales, sin tocar en la pureza de los offiços: y al fin si te agradare el discurso, tù te olgaràs, y si no, poco importa, que a mì ni de ti ni de èl se me da nada. Vale<sup>49</sup>.

Recordemos una vez más el carácter formulario de estas expresiones<sup>50</sup>, pero no su automatismo lexicalizado porque no en todos los preliminares de los *Sueños*, por ejemplo, emplea el término ‘decoro’ que ahora nos interesa.

De hecho, la alusión al decoro, entre otras, puede ser un reflejo del enfado del escritor por las críticas recibidas de sus censores, como opina Ettinghausen:

Resulta más que evidente que las «malas lenguas», a las que se refería en el prólogo anterior, se han multiplicado y que ahora —¡estamos todavía

<sup>48</sup> Crosby, 1993, p. 8.

<sup>49</sup> Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. de James Crosby, pp. 159-160.

<sup>50</sup> Señala Crosby, 1992, p. 8: «La ‘repreñión de lo malo’ y la revelación de los vicios (‘conocer los vicios’), formaban parte del léxico de las aprobaciones de la época».

en 1608!—, ya empiezan a molestar de verdad, pues Quevedo habla en términos de una auténtica persecución: «Eres tan maldito que ni te obligué llamándote pío ni benévolo ni benigno lector en los demás discursos, para que no me persiguieses». Su denuncia de maliciosas calumnias se concreta ahora en una petición: «Sólo te pido, lector, [...] que no tuerzas las razones ni ofendas con malicia mi buen celo». Finalmente repite, generalizándola, la defensa que ya había ostentado en su prólogo al *Alguacil*: «guardo el decoro a las personas, y sólo reprendo los vicios, murmuro los descuidos y demasías de malos oficiales, sin tocar en la pureza de los oficios», un argumento que luego blandirá durante muchos años más<sup>51</sup>.

Es significativo comprobar que el enfado y la alusión al decoro aparece en el segundo sueño, cuando ya hubo de haber recibido las críticas. Es entonces cuando acude al concepto de ‘decoro’ para justificar su texto, supuestamente menospreciando su obra y también, sin supuestos, menospreciando a sus lectores críticos.

Y si la apelación al decoro está ya en las versiones manuscritas, con más razón se conserva en las impresas, sin mayor variación. En el *Alguacil endemoniado* (*Sueños*, 1627)<sup>52</sup>:

Solo he querido advertirte en la primera hoja que este papel es sola una reprehensión de malos ministros de justicia, guardando el decoro que se debe a muchos que hay loables por virtud y nobleza.

Idéntico párrafo se mantiene en la versión del *Alguacil alguacilado* de *Juguete*<sup>53</sup>. Lo mismo sucede en la otra referencia explícita al decoro que aparece en los preliminares del *Sueño del infierno* y que se repetirá sin más cambio en *Las zahúrdas de Plutón* de *Juguete*<sup>54</sup>, como tampoco apreciamos variantes de interés en la versión de *Desvelos*, manteniéndose, por lo tanto, la coherencia de la alusión al decoro en todas las tradiciones: «Pues, lo primero, guardo el decoro a las personas y solo reprendo los vicios»<sup>55</sup>.

Se puede pensar que estas alusiones al decoro obedecen a un uso casi obligado para la difusión del texto. Pero resulta llamativo que,

<sup>51</sup> Ettinghausen, 2010, p. 301.

<sup>52</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, p. 138.

<sup>53</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, p. 429.

<sup>54</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, p. 442.

<sup>55</sup> Quevedo, *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, 2003, p. 171.

en aquellos textos manuscritos no destinados en un primer momento a la edición impresa, sea en donde primeramente son introducidas. El decoro es un concepto asumido por todos, emisor y receptor, y puede variar circunstancialmente. De hecho, en Quevedo, escritor de tantos géneros, varía grandemente y en más de una ocasión parece no tenerlo en cuenta o aplica un concepto tan personal que choca con el de sus receptores. Quevedo traspasa el umbral del decoro de muchos de sus coetáneos, particularmente de los poderosos no afines a su pensamiento.

Más coherencia tendría que se incluyesen esas prevenciones de los *Sueños* como párrafos de compromiso en los preliminares de *Juguetes* en donde se retracta de sus errores de juventud, en esa aparente palinodia de su mala praxis anterior. Sin embargo, los párrafos tienen un valor preciso, al igual que los anteriores en los que se alude al decoro debido a su escritura y público. Y, por supuesto, son alusiones anteriores a *Juguetes*, como queda anotado.

El género literario ampara y justifica el decoro: no es lo mismo un memorial firmado por el escritor, difundido bajo su supuesta aquiescencia y dirigido a una persona concreta, que una sátira, con su contexto literario, que admite según qué posiciones o expresiones que en otro literario serían indecorosas. El umbral del decoro en los distintos géneros es diferente. Y, aun así, Quevedo es tachado de indecoroso, y por ello un texto como los *Sueños* ha sufrido tantísimas correcciones y enmiendas, variantes de autor y reescrituras ajenas y propias que han generado el sinnúmero de testimonios en dos caminos diferentes de su tradición textual. Las bases de estas invectivas podrían ser las interpretaciones desajustadas del contexto, del género literario empleado por el escritor. Pero no debemos olvidar que los enemigos de Quevedo buscaban un descrédito mayor y general: impedir que el poeta utilizase materiales impropios para ilustrar su prosa grotesca.

Dos conceptos que tal vez resulten poco atractivos actualmente como son el género literario y el decoro están profundamente vinculados, ya que el género matiza el decoro debido y el decoro elige el género necesario para la comunicación. Género y decoro entablan, por lo tanto, una relación de dependencia que explica muy esclarecedoramente el significado de la obra en el momento de su composición, así como la intención inicial del autor. Sería para estar más que satisfechos si esas dos circunstancias hubiesen quedado demostradas con estas palabras.



## CALDERÓN Y EL DEPORTE SACRAMENTAL: LA LOA DEL JUEGO DE LA PELOTA

El *jeu de paume*, el juego de la pelota, es un antecedente inmediato del tenis y del frontón en alguna de sus variedades y, por lo que he averiguado, todavía se juega profesionalmente en Francia por un número reducido de participantes.

Si bien en España el juego no alcanzó la importancia que tuvo en el país vecino y, en menor grado, en Inglaterra, también fue un deporte conocido y practicado, alcanzando gran popularidad entre la aristocracia. Esta popularidad, sin duda, fue la causa de que Calderón lo tomase como base historial para la elaboración de una célebre loa.

La utilización de este deporte demuestra que la relación entre literatura y juego es una preocupación que arranca desde los inicios de la reflexión filosófica occidental. Y es aún más directa la vinculación del juego con el teatro, en su sentido más amplio. Teatro y juego, por lo tanto, son conceptos que se discuten desde Aristóteles hasta Colonia, con las matizaciones propias de cada momento y sobre los que cada época ha proyectado sus dudas y sus preocupaciones, hayan sido morales, sociales o literarias. No es el momento, sin embargo, de ilustrar un asunto tan interesante como amplio sobre el que me gustaría seguir trabajando. Podemos ir directamente a Calderón, protagonista último de este capítulo. No obstante, un salto tan grande debe apoyarse en algún peldaño que, a la postre, será un apoyo tradicional. Veámoslo.

En la aprobación a la *Verdadera Quinta Parte* de Vera Tassis, el padre maestro fray Manuel de Guerra y Ribera recuerda la relación del teatro con el juego y su licitud moral tan asediada por sus contemporáneos y por los Padres de la Iglesia. En estas eruditas y ya tal vez manidas palabras, el aprobador, siguiendo los pasos de san Agustín y

santo Tomás de Aquino, identifica teatro y juego, y aún más, comedia y juego, como necesarios para el ser humano:

Sepa, pues, todo el mundo que Santo Tomás, maestro de todos los sabios y el iluminado por Dios, no reprueba las comedias, sino que las permite y tolera; sepan que dice que es necesario algún juego para la vida humana.

Esta defensa ya añeja de las comedias identifica constantemente el término *juego* con *teatro* porque así se sentía desde Aristóteles. Sin embargo, las distinciones que se han hecho sobre la palabra especifican mucho más sus valores, como es sabido.

A título de ejemplo, podríamos recordar la muy clara de Pedro de Covarrubias en su *Remedio de jugadores* (1543):

tres géneros principales hay de juegos en los cuales se reduce toda manera de jugar. El primero es espiritual; el segundo humano, el tercero infernal. Es el primero devoto, el segundo recreativo y el tercero feo, como los baptiza el muy glorioso doctor [santo Tomás de Aquino] (fol. VIIr/v)<sup>1</sup>.

El primero se refiere al teatro, con una variante en la danza, pero en su *Capítulo tercero del juego humano y lícito* continúa:

El segundo género de juegos se llama humano, honestos, recreativo, el cual se hace para ejercitar y probar las fuerzas, ligereza, maña y desenvoltura del cuerpo o por sanidad. [...] El senado consulto vedó y prohibió jugar dinero excepto jugando a la lanza, o pelota, o a tirar la barra o corriendo, saltando, esgrimiendo, justando, luchando o a otros semejantes juegos de fuerza y de industria (fol. IX).

El asunto viene de más atrás y tiene una distinción léxica latina muy clara que recuerda exactamente Pedro Ruiz:

<sup>1</sup> Cito por la edición Covarrubias (O.P.), *Remedio de jugadores*. *Siguense doze reglas que dan industria como nos hauemos de auer en la guerra espiritual las quales qualquier tentado con atencion ley[e]n]do sin dubda sera consolado y esforçado en el seruicio de Dios*, 1543, que perteneció al Colegio de Jesuitas y se encuentra en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona.

Es preciso [...] establecer una distinción fundamental entre los dos sentidos que confluyen en el término ‘juego’, procedentes de *ludus* y *jocus*; el primero designa los ‘juegos de obra’, que, como ‘juegos de fuerza y destreza’, heredan unos apreciados usos caballerescos, dedicados a la forja del cuerpo y el espíritu; el segundo apunta a los ‘juegos de boca’ o su equivalente de ‘juegos de suerte, envite y azar’, cuyo carácter gratuito sólo apunta al entretenimiento, cuando no la degradación<sup>2</sup>.

Pues bien, entre los ‘juegos de boca’ estaría el teatro, pero, sobre todo, aquellos entretenimientos de tipo cortesano que aparecen muy frecuentemente en las comedias del Siglo de Oro, y singularmente en las de Calderón, muchos de ellos de origen caballeresco. Esta presencia ya ha sido estudiada, entre otros, por George Irving Dale y Claire Pailler hace años<sup>3</sup>, y aunque tal vez necesitado el asunto de un nuevo enfoque, no será objeto de este análisis, ya abordado, en cierta medida, por Wolfram Nitsch para Lope de Vega y Tirso<sup>4</sup>. Sin embargo, convendrá tener en cuenta la diferenciación que hacía Dale ya en 1940 cuando distinguía entre juegos de movimiento o de palabra o mesa:

All games which have been discussed up to this point are quiet social pastimes in which the players remain seated. Sports or active games like ball, blind man’s buff, hide and seek, to the number of at least fifteen are mentioned in the dramas, but hide and seek is the only one I have found actually played<sup>5</sup>.

Centrándonos ya en la obra de Calderón, en ella tienen también cabida juegos de destreza en sus comedias, lo habitual será que sean los juegos cortesanos de palabra los que sean resueltos en escena mientras que los de movimiento y habilidad, al menos los más espectaculares, sean antes descritos que ejecutados por medio de las técnicas habituales de la relación o el relato ticoscópico<sup>6</sup>. Esta presencia en Calderón

<sup>2</sup> Ruiz Pérez, 2009, pp. 48-49.

<sup>3</sup> Dale, 1940; Pailler, 1974.

<sup>4</sup> Nitsch, 2018.

<sup>5</sup> Dale, 1940, p. 237.

<sup>6</sup> Por supuesto que en el amplio corpus de textos calderonianos encontraremos juegos de destreza ejecutados en escena. Sirva a título de ejemplo el juego de la barra que, con valor alegórico también, se representa en *Los alimentos del hombre* (vv. 55-77).

habrá de ser estudiada detenidamente porque implica un matiz importante en la interpretación de sus obras, especialmente en las palaciegas.

Sin embargo, en un texto hasta ahora poco estudiado como la loa del *Juego de la pelota*, el juego es el protagonista con el añadido del valor alegórico propio de una loa para un auto sacramental. Este entretenimiento aquí cortesano tiene valores deportivos incluso en el sentido actual del término y sirve tanto para ensalzar tópicamente a la familia real como ilustra la alegoría propia del auto sacramental adquiriendo, mediante metáforas y símbolos concretos, el valor moral y religioso que se espera en una manifestación dramática sacramental.

Calderón de la Barca compone una pieza muy curiosa mediante la conjunción de varios elementos en apariencia contrarios porque compagina en un ‘juego de boca’, es decir, en una pieza teatral, la integración de un ‘juego de destreza’. El dramaturgo combina paradójicamente los dos tipos de juegos: el espiritual y el humano en este texto. El espiritual entronca con el valor del teatro y en última instancia de la literatura, enriquecida aquí como un género tal vez menor de presentación a un texto de valor sacramental y, por ello, doblemente valioso. Pero el humano está presente por la función lisonjeadora de la loa y, de manera principal y más explícita, por la materia de la alegoría: el juego humano de la pelota, es decir, la diversión y el deporte de la pelota.

Ambos tipos de juego relacionados en cuanto el juego espiritual de la literatura y el teatro se aprovechan del juego humano, del deporte de moda que era el juego de la pelota. El teatro se presenta como juego y el juego como deporte y, a su vez, el deporte como entretenimiento honesto y el teatro como doble honesto entretenimiento. Todo ello en un sincretismo de llamativa y popular riqueza en donde, por ejemplo, las pelotas serán metáfora de los pensamientos: las pelotas son conceptos.

Añadamos a ello la presencia real: el rey disfruta de dicho entretenimiento honesto, poniendo en valor el juego y convirtiéndolo Calderón en un elemento de valor espiritual al introducirlo en un juego de valor literario. Y ese entretenimiento real alude a la historia cotidiana y conocida del rey, en este caso<sup>7</sup> Felipe IV, muy aficionado

<sup>7</sup> La loa fue aprovechada para otras ocasiones y en la presencia de al menos Carlos II como se verá en la edición que preparamos Alejandra Ulla Lorenzo y yo mismo de este texto. Ver un necesario y complementario adelanto de este capítulo en el trabajo de Ulla, 2017.

al esparcimiento, incluso deportivo. Baste una pequeña referencia de Brown y Elliott para ilustrarlo:

Aparte de los ejercicios ecuestres, el rey y los cortesanos podían entretenerse jugando a la pelota. En mayo de 1635 fue contratado el albañil Adrián de Flores para que por 38.000 reales (3.450 ducados) solara de ladrillo dos canchas de pelota en la ‘segunda plaza’ —la Plaza Grande— según las indicaciones que le daría Carbonell. Sin embargo, teniendo en cuenta que entre los festejos habidos a fines de mayo figura un gran juego de pelota, cabe suponer que ya existieran otras canchas en el Retiro, quizá las que aparecen en el plano de Teixeira en el Prado Alto<sup>8</sup>.

El juego de la pelota, en muchas de sus variantes, fue un divertimento muy popular en la España de fines del xvi y durante casi todo el siglo xvii. Tal vez no en tal alto grado como el *jeu de paume* parisino, pero en abierta competencia con juegos de cañas u otro tipo de esparcimientos de lo que hoy se entendería como espectáculos deportivos. Rodrigo Caro lo defiende como juego noble y saludable:

DON DIEGO. —Estos días he visto muy valido y frecuentado el juego de la pelota y, ciertamente, yo me huelgo así de jugarlo como de verlo jugar, que no sé que tiene consigo de nobleza y gallardía.

DON FERNANDO. —Es ejercicio propiamente de nobles y de príncipes, y esta propiedad no la tiene de nuevo; antes pienso que nació y se crió con él, demás de que es bonísimo adminículo de la salud<sup>9</sup>.

En la denominación ‘juego de la pelota’ se incluyen, como se ha dicho, diversas variantes que convivían geográficamente. El aludido por Rodrigo Caro y el que nos interesa en estos momentos es aquel que se juega con palas y no con la mano o raqueta, y cuyo terreno de

<sup>8</sup> «El primero de los Juegos de Pelota madrileños se ubicaba en el Alcázar, pues el rey Felipe III fue un gran aficionado a dicho juego; el segundo, también de propiedad real, en el Palacio del Buen Retiro construido por Felipe IV en el Paseo del Prado frente al convento de los Jerónimos mientras que el tercero, situado junto a los Caños del Peral era de propiedad privada. El del Prado constaba de un patio central donde se extendería una red para lanzarse la pelota entre dos grupos de jugadores, a modo del tenis actual», Brown y Elliott, 2003, p. 225.

<sup>9</sup> Caro, *Días geniales*, «De la pelota», 1978, II, pp. 25-26.

juego, una suerte de pista solada de ladrillo o material similar, permitía el enfrentamiento de dos equipos:

DON FERNANDO. —[...] No se lee en la antigüedad el uso de las palas que ahora son tan comunes para sacar y volver la pelota, pero bien el de las raquetas<sup>10</sup>.

DON FERNANDO. —[...] A este juego, por lo que tiene de representación de batalla, le llamó justamente Séneca *spheromachia* [...] Este juego tiene mucha similitud con el que hoy se juega, aunque ahora, como se saca la pelota con las palas, se saca desde el puesto de cada una de las bandas, y no de en medio como antiguamente, porque entonces sacaban la pelota con sola la mano en este juego de que vamos hablando<sup>11</sup>.

*Autoridades* también recoge una definición ilustrativa del juego con evidentes ecos con lo dicho por Caro:

*Juego de pelota.* Diversión y ejercicio honesto que ordinariamente usa los nobles y gente honrada, el cual se practica ajustando el partido tres a tres, cuatro a cuatro. En cada partido hay uno que saca, otro que vuelve, otro que contrarresta. Juégase con unas palas de madera enherbadas, aforradas en pergamino, con que se arrojan las pelotas.

Pero será ya, más tardíamente, Juan de Zabaleta quien nos ofrezca ricas informaciones sobre el deporte, con la narración (casi podríamos decir ‘transmisión’) de un partido, aderezada de comentarios costumbristas y moralizantes como acostumbra. Su descripción del partido es magníficamente sarcástica:

Empiézase el juego. El que saca encamina la pelota hacia donde no la puedan coger los que restan; ellos se desatinan por volverle a la parte de donde salió. Los del saque la salen a recibir como enemigos, rabiando por echarla de sí. Al fin la paga uno. Esto, ello por ello o con poca diferencia, es lo que se hace toda la tarde, repetido innumerables veces<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Caro, *Días geniales*, «De la pelota», 1978, II, p. 32.

<sup>11</sup> Caro, *Días geniales*, «Otros juegos la pelota», 1978, III, p. 43.

<sup>12</sup> Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, 1983, p. 432.

Piénsese que así se puede describir cualquier tipo de deporte de pelota contemporáneo porque, en efecto, son jugadas y acciones repetidas innumerables veces... si no se atiende a la riqueza de las variantes o de la audacia de cada una de ellas, si la hubiere. Reservaremos, con todo, otros jugosos comentarios de Zabaleta para ilustrar lances del juego que se describe en la loa de Calderón.

Esta loa acompaña al auto *La cura y la enfermedad* en la edición de Pando, pero también a otros autos, en diferentes momentos y sobre la base de testimonios textuales diferentes que serán objeto de un análisis pormenorizado en la edición crítica que preparamos en estos momentos Alejandra Ulla y yo. Hasta que este trabajo no esté finalizado y por lo analizado hasta este momento, la versión de Pando (1717) es el testimonio más fiable y tal vez también el que contiene un texto más temprano<sup>13</sup>.

La loa, cuyo primer verso es «Pues es juego de partido» está, como se ha dicho, publicada en Pando junto con el auto *La cura y la enfermedad*, escrito probablemente hacia 1657, partiendo tal vez de otro muy cercano del que es rescritura, *El veneno y la triaca*<sup>14</sup>, cuya primera representación conocida debe ahora adelantarse hasta 1644<sup>15</sup>. Tal vez esta fecha para la loa no corresponda con la primera representación del auto, pero tampoco podrá ser la propuesta como 1634 ya que el texto de la loa incluye una alusión a la bella infancia de la infanta María Teresa, nacida en 1638. La fecha de la loa, por lo tanto, debería situarse entre 1638 y 1644, pensando que el verso «astro en su infancia tan bello» (v. 65) la aleja de 1657 en el que la infanta ya tendría diecinueve años.

<sup>13</sup> En el trabajo de Ulla, 2017, se da cuenta de varios testimonios que completan los aportados por el manual de Reichenberger, II, 2, 2003, pp. 999-1000. Resulta especialmente atractivo el testimonio de la Hispanic Society de Nueva York porque parece que perteneció al autor de comedias Manuel Mosquera y es un testimonio tardío nunca tenido en cuenta. Los testimonios hallados hasta el momento son: OE: «Loa famosa, del juego de la Pelota, en Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras», 1668; MHS: «Loa del juego de la pelota» (Hispanic Society of America, ms. B2627); MM: «Loa del juego de la pelota» (Biblioteca Municipal de Madrid, ms. 1225, 7, ff. 1r.-63); MIT1: «Loa del juego de la pelota» (Institut del Teatre, ms. 82866); MIT2: «Loa del juego de la pelota» (Institut del Teatre, ms. 46583); PA: Pando.

<sup>14</sup> Calderón, *El veneno y la triaca*, ed. de J. M. Escudero, 2000, p. 43.

<sup>15</sup> Teresa Ferrer, 2003, pp. 295-296.

Los personajes de la loa son la Noticia, la Ignorancia, la Fe, el Cielo, la Tierra, el Hombre, el Albedrío, el Ingenio, el Mundo, el Juez y la Música. La escena tiene lugar en el Palacio del Buen Retiro y el público es la corte, con la presencia del rey Felipe IV, la reina Mariana de Austria y la citada infanta María Teresa. La pieza puede estructurarse en varias partes que tienen que ver con su función, a las que me referiré con letras de la A a la C y que, al tiempo, son susceptibles de ser ordenadas en apartados significativos más pequeños, como veremos.

La primera parte (A) introductoria enmarcaría la acción y comprende varias escenas:

#### A. INTRODUCCIÓN DEL JUEGO, PERSONAJES Y PARTIDO

##### 1. *Presentación del motivo del juego de la pelota y su alegoría (vv. 1-15)*

Pues es juego de partido  
no será fuera de tiempo  
el juego de la pelota  
en fiesta de sacramento  
(vv. 1-5).

##### Alegoría y presentación del juego

MÚSICA            Vaya, vaya de juego  
del que, estando partido,  
se queda entero.  
Cuidado, cuidado,  
porque va a ganarse tanto por tanto  
y es el partido  
sacar bien, volver mejor y jugar  
limpio  
(vv. 8-15).

##### 2. *Localización y alusiones encomiásticas*

Didascalia: *Salen la Noticia y la Ignorancia* (v. 15+)  
Localización vv. 16-22.

NOTICIA                    Detrás de estas celosías  
de cristal, en este bello  
Palacio del Buen Retiro,  
de rebozo el Rey se ha puesto  
(vv. 16-19).

Explicitación de la alegoría: vv. 22-41

NOTICIA                    Como su amor,  
saber y poder inmenso  
a todo igualmente asiste,  
sin hacer falta al gobierno  
superior, sabe también  
darse a los divertimientos;  
y así en estos corredores  
que cifran el mundo entero,  
donde es juego de pelota  
de todo el mundo el comercio,  
suele a ver jugar tal vez  
salir  
(vv. 22-33).

Presentación encomiástica de Felipe IV, Mariana y María Teresa:  
vv. 42-73

3. *Explicación del juego: fundamentos, función y papel de cada elemento del juego. Público*

Presentación del juego: vv. 74-80

NOTICIA                    Porque ser advierto  
en el que todos jugamos,  
pues son sus tres fundamentos  
sacar, volver y hacer faltas  
(vv. 77-80).

Participantes y jugadores: vv. 81-131.

Pelotero (v. 82-87), Palas y pelotas (vv. 88-99), jugadores (tahúres, vv. 100-111), árbitro (juez, vv. 112-121), explicitación de los jugadores, 3 a 3 (vv. 122-125) y público (vv. 126-131).

El pelotero es el que reparte las pelotas para el juego, aquí será el Mundo, con su valor añadido alegórico. El juego descrito es que se realiza con pelotas<sup>16</sup> y palas<sup>17</sup>, no raquetas ni de mano. Las pelotas del auto parecen ser de aire: «globos hinchados de viento» (v. 87), «globo invisible de viento» (v. 190) frente a las más comunes que serían macizas, aunque tal vez de menor tamaño del que describe Rodrigo Caro. Las palas adquieren, a su vez, un valor simbólico curioso:

NOTICIA

Si vemos

llamar tabla del naufragio  
a la penitencia, el cuerdo  
la Contrición desta tabla  
habrá labrado instrumento,  
que esas pelotas despidan;  
y, aun usando de un proverbio

<sup>16</sup> El término pelota es bien explicado por Covarrubias echando mano de autoridades clásicas: «s. v., PELOTA. Instrumento conocido con que se juega. Hay muchas diferencias de pelotas, pero la ordinaria es la que está embutida con pelos, de donde tomó el nombre. Tiene figura redonda y está hecha de cuartos. Con esta se juega en los trinquetes, y por esta razón se llamó trigonal, pelota chica de sobre cuerda. Esta era la pelota cortesana que se jugaba con la palma a mano abierta. Era a propósito para los mozos, por la presteza y ligereza que quiere. Otra era de viento, que llamaron follis, esta se jugaba en lugares espaciosos, así en calle como en corredores largos. La tercera se llamó pagánica, porque la usaban los villanos en sus aldeas. Era embutida de pluma. A la cuarta dijeron harpaso o harpaso. Esta se jugaba casi como ahora la chueca, porque se ponían tantos a tantos, dividiendo el campo, y hacían sus pinas, y el que por entre las dos del contrario pasaba el harpaso ganaba, y el que la arrebataba iba corriendo con ella; el contrario acudía a detenerle hasta venir a la lucha». Mayor erudición demuestra Caro, 1978, II «De la pelota», pp. 27 y ss., con respecto al tipo de pelotas clásicas: «Los griegos tuvieron cuatro géneros de pelota, según Mercurial, en su *Gymnastica*, lib. 2, cap. 4: grande pequeña o mediana, vacía o de viento, coryco. Los latinos tuvieron otros cuatro: fuelle, trigonal, paganica, harpaso. Diremos de todas alguna cosa y especialmente de la que ha quedado en el uso»

<sup>17</sup> También Caro, *Días geniales*, 1978, II «De la pelota», p. 32, se hace eco del uso de las palas en su tiempo: «No se lee en la antigüedad el uso de las palas que ahora son tan comunes para sacar y volver la pelota, pero bien el de las raquetas».

que es vulgar frase, si ella  
 hace pala al buen intento,  
 ella es quien las da labradas  
 del corazón de un madero  
 (vv. 89-99).

Los jugadores son llamados «tahúres» (v. 100), término modernamente asimilado a participantes en juegos de mesa, antes que de destreza por cuanto la combinación de los dos ámbitos resulta aquí llamativa, aunque no extraña. El mismo valor tiene en Zabaleta: «Entra nuestro tahúr de pelota, el día de fiesta por la tarde, en el lugar en que se juega»<sup>18</sup>.

También se hace presentación del árbitro, que será el Juez, que utiliza para la contabilidad de los tantos tal vez un rosario, costumbre que da pie a un comentario sarcástico de Zabaleta:

NOTICIA

La Justicia

del propio conocimiento,  
 con las *cuentas en la mano*,  
 porque mal sin ellas serlo  
 (vv. 112-115).

«Toman todos las palas y saca el juez el rosario; buena señal para un juez. Pero éste no le saca para rezar, sino para saber los tantos que se pierden»<sup>19</sup>.

El juego se plantea de tres a tres jugadores, que serán, por una parte, el Hombre, el Albedrío y el Ingenio, y por otra, la Fe, la Tierra y el Cielo, y el público recibe a los jugadores:

Con la Música a esta parte  
 te retira, que es el pueblo  
 que juzga lo peor a voces  
 y lo mejor en secreto,  
 pues, al ver que ya hay partido,  
 les hace aplauso, diciendo:  
 (vv. 126-131).

<sup>18</sup> Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, 1983, p. 431.

<sup>19</sup> Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, 1983, p. 432.

La participación del público también merece una nota de Zabaleta: «¡Con la gente que estoy bien es con los mirones del juego de la pelota! No hay ocio tan sin gracia en el mundo!»<sup>20</sup>, aunque, en este caso, la presencia real no encajaría con la visión moralizante de Zabaleta (o tal vez sí).

El cambio de escena se señala con la intervención de la Música (estribillo inicial, vv. 132-137) y con la didascalía que marca la parte segunda: *Salen todos los seis del juego y el Mundo y el Juez y traen las palas. Harase como se fuere representando.*

Esta segunda parte B) explicará el desarrollo del partido en varias fases: preliminares, desarrollo de los tantos y avatares del juego y fin del partido.

## B. DESARROLLO DEL PARTIDO

### 1. Preliminares del juego (vv. 138-179)

Vestimenta (vv. 138-141), sorteo del saque y discrepancias por la suerte de cada equipo (vv. 142-155), elección de puesto/campo (vv. 156-169). De nuevo, el sarcasmo de Zabaleta es bien ilustrativo:

Quítanse las capas, los sombreros, las espadas, las ropillas y las golillas [...] En el traje que se ponen allí en público, los más dellos no consentirán que los vea nadie de fuera en su casa [...] Por estar más ligeros se desnudan, y lo consiguen, que están de menos peso<sup>21</sup>.

Intervención de la Música (vv. 166-169) y ordenación del juego por parte del juez-árbitro (vv. 170-179) y distribución táctico-alegórica.

### 2. El partido (vv. 180-353)

Primer saque (vv. 180-208) y tanto, 15 puntos.

Segundo saque y disquisiciones sobre el resto, el servicio y la situación del jugador en la cancha (vv. 209-241).

<sup>20</sup> Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, 1983, p. 434.

<sup>21</sup> Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, 1983, p. 431.

Pregunta sobre el tanteo al árbitro (vv. 242-250).

Tercer saque (vv. 241-254), envalentonamiento deportivo (vv. 255-262), lance del juego: chaza, resto ganador del Ingenio (vv. 263-278).

El desarrollo del partido implica la utilización de varios términos propios del juego que tienen un significado concreto. También Zabaleta se burla de ellos:

Lo que se obra es una misma cosa toda la tarde; juéganse veinte juegos, que son como el primero los diecinueve. Lo que se oye no es más que jugar, afuera, chaza, a dos, envido. ¡Miren qué sonoras palabras, qué misteriosas! Por no oírlas se pudiera un hombre ir a un campanario. En otros juegos se atraviesan muchas palabras de ingenio y de gusto, en el de la pelota no hay más que estas palabras sin gusto ni ingenio<sup>22</sup>.

Uno importante y común es falta: ya se definían los tres fundamentos del juego, en el verso 80 como «sacar, volver y hacer faltas». El término aparece ahora en pleno partido, cuando la Música anuncia una falta (v. 204), cuando el saque parece quedar corto y si señala la falta: «Aquesta es falta de corto» (vv. 278-279) o cuando se discute sobre la percepción de una de ellas:

UNOS	Falta ha sido.
OTROS	No fue falta.
JUEZ	(Yo la pediré en secreto). Falta es, que desconfiar ni confiar de sí mismo puede el Hombre sin ser falto de tímido u de soberbio. Quince pierde.
FE	Con cuarenta y chaza, lugar tomemos (vv. 288-295).

Covarrubias define claramente el término falta en el juego de pelota y sus diferentes tipos:

<sup>22</sup> Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, 1983, p. 434.

Falta, término de jugadores de pelota, cuando pierde; y hay muchas diferencias de faltas, como falta del servicio, porque no dio sobre la cinta o rúbrica, falta de la cuerda porque fue por debajo o topó en ella, falta de las vigas si topó en ellas, falta por haber dado el bote fuera del juego, falta porque la dio de segundo bote, falta porque la dio dos veces, falta porque la calentó, y las demás que se ponen en condición. Dar a uno quince y falta, es hacerle tanta ventaja que le puede dar partido, porque sería conciencia jugar con él taz a taz, teniéndole ganado el dinero.

Otro término muy propio del juego y a que también aparece en la loa es *chaza*, de nuevo definida por Covarrubias:

Chaça: *Quasi iaza a iacendo, quia ibi signatur, ubi iacet pila*. Chaza es la señal que se pone en el juego de la pelota sobre el mesmo lugar donde la tienen, si es a chazas corridas, o a donde da el segundo bote. Dicen algunos ser nombre italiano, del verbo *chiazzare* o *chiassare*, que vale manchar o salpicar, por quanto en el lugar de la chaza suelen echar una escopedina o señalarla con una raya, o ponen encima una señal. Pero otros dicen ser francés, del verbo *chasser*, que vale echar fuera; por quanto las propias chazas son las que salen fuera por el medio, después que han dado el bote dentro del juego.

Por su parte, *Autoridades* también recoge el vocablo:

La pelota que está contrarrestada y de vuelta no llega al saque para ganar quince y fue detenida por alguno de los que juegan en el partido que está en el saque. Por entonces queda suspensa la ganancia hasta que, mudándose los que estaban en el saque al contrarresto y los del contrarresto al saque, ganan estos la chaza si los contrarios no vuelven la pelota pasando del lugar adonde está la chaza, pero si lo hacen ganan los que están en el contrarresto.

Se llama también la señal que se pone en la parte o en el correspondiente de la parte en que fue detenida la pelota para que en el lance o mano en que se juega sobre su valor se regule qué partido gana.

Discusión por el tanto (vv. 278-293), tanteo, cuarenta y chaza (vv. 293-295).

Segunda parte: cambio de puestos. Acotación Truecan puestos (v. 295+).



Con esta tercera parte circunstancial se cierra la loa y se anuncia el auto.

Nos encontramos, como se ha señalado, ante la descripción muy minuciosa de un partido de pelota, según se jugaba en el Madrid de mediados del siglo xvii. Algunos entresijos del texto son difíciles de desentrañar de manera exacta y no es fácil hacerlo, ya que las diferentes modalidades del juego de la pelota dificultan la identificación de este partido. Sin embargo, tal vez no esté lejano al que Rodrigo Caro describe recordando el que ha leído en Julio Pólux:

Éste era juego de mancebos y se jugaba entre muchos divididos en dos bandas, tantos a tantos. Hacían en la plaza, calle, corredor o otra parte donde jugaban tres rayas distantes; en la de en medio ponían la pelota, y las otras dos rayas quedaban a las espaldas de cada banda. Los que escogían para sacar la pelota la tiraban a los otros, los cuales ponían gran diligencia en volver la pelota hasta tanto que los de una banda echaban fuera de la raya última a los de la otra.

El propio autor recuerda las similitudes y diferencias con el jugado en el xvii:

Este juego tiene mucha similitud con el que hoy se juega, aunque ahora, como se saca la pelota con palas, se saca desde el puesto de cada una de las bandas, y no de en medio como antiguamente, porque entonces sacaban la pelota con sola la mano en este juego de que vamos hablando<sup>23</sup>.

Como era de esperar, la descripción de Zabaleta, es menos amable, pero no menos rica y muy cercana al juego descrito en la loa:

Empiézase el juego. El que saca encamina la pelota hacia donde no la puedan coger los que restan; ellos se desatinan por volverle a la parte de donde salió. Los del saque la salen a recibir como enemigos, rabiando por echarla de sí. Al fin la paga uno. Esto, ello por ello o con poca diferencia, es lo que se hace toda la tarde, repetido innumerables veces. Por instantes se ofrecen dudas, y como están lejos los unos de los otros, se desgargantan a voces para volver por su razón. Entre pelota y pelota, el que tiene la mano de la pala con el sudor resbaladiza, parte a la pared y la imprime en ella, por sacar polvo pegado que se la ponga áspera. La pared se ensucia

<sup>23</sup> Caro, *Días geniales*, «Otros juegos la pelota», 1978, III, pp. 42-43.

y la mano se enloda. ¡Por sola la limpieza es amable este juego! Sudan los pies. Ya se ve lo que hacen los pies sudados. La camisa se ablanda en humedad enfadosa. Por coger una pelota que viene arrimada a la pared, se pone el que la sale a recibir de manera que, visto por aquel lado, parece albañil. Si uno yerra una pelota que se le vino clara, los de la parte contraria se ríen, y los de su parte le riñen, y él queda tan avergonzado que no se atreve a mirar a nadie. Fuerte locura, hacerse un hombre ridículo por su gusto. Anda nuestro tahúr tan inquieto como si siguiera ardillas. Al cabo, viene una pelota muy recia, él no mete bien la pala, ella le topa en la frente y da con él en aquel suelo. Levántanle con un chichón corno un puño, apriétanle un lienzo y vase a sentar detrás de la valla<sup>24</sup>.

La utilización por parte de Calderón de una actividad de carácter lúdico y deportivo como base circunstancial para la loa y, sobre todo, como metáfora alegórica para un auto sacramental, demuestra, en primer lugar, lo integrado que estaba el poeta en la sociedad de su tiempo, lo bien que conocía a su público y también al rey y su entorno y, sobre todo, demuestra su deseo de combinar lo más común y trivial con la enseñanza doctrinal más seria. Un partido de pelota le permite a Calderón situar la acción en el Retiro, justificar la presencia del rey y su familia, y acercarse a un público general, tanto cortesano como popular, porque ambos públicos disfrutaban del juego y lo conocían ampliamente. No es difícil hacer hoy en día paralelismos evidentes con la popularidad de espectáculos deportivos, también con presencia real, que se aprovechan para todo tipo de lisonjas, aunque no parece que sirvan para otras intenciones doctrinales, aunque exhiban sin pudor intereses políticos que se manifiestan claramente en las relaciones internacionales entre las naciones europeas.

Pero si nos centramos en el valor literario que supone esta utilización, nos acercamos más al tema central de este libro: la ductilidad del género loa, su valor circunstancial y su capacidad de adaptación alegórica para los autos que introduce. Además, en su desarrollo, Calderón exhibe una capacidad llamativa para enriquecer el motivo del juego que, en esta loa, está doblemente utilizado. De una parte, la literatura es vista como un juego que integra, a su vez, otro juego de diferente tipo y que es ejecutado en escena, no descrito. Este juego de juegos le sirve a Calderón para ser más efectivo en su mensaje: en primer lugar,

<sup>24</sup> Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*, 1983, pp. 432-433.

por la cercanía del público al asunto; en segundo, porque el partido de pelota le permite integrar la doctrina y la función encomiástica de la loa. Calderón juega a todo con todo, también a la pelota con su literatura; Calderón es capaz, en fin, de hacer de las pelotas conceptos, de los saques, pensamientos.

## COMERCIO, MERCADERES Y DINERO EN LA OBRA DE CALDERÓN

Otro aspecto interesante de la cultura del Siglo de Oro al que podemos asomarnos a través de la literatura está en el dinero, el comercio y los mercaderes. En otros lugares he hablado de prejuicios y clichés descriptivos en la cultura europea del XVII.

Entre ellos, abordé la caracterización estereotipada de los genoveses en la cultura barroca y cómo Quevedo se aprovecha de ello para confirmarla y para modificarla en un sentido u otro allá en donde le conviene, en dependencia directa con el género literario elegido y la función pragmática del texto escrito. No hubiese sido difícil continuar en esa línea dentro de la obra quevediana en la que los mercaderes, el dinero y el comercio tienen un inusitado protagonismo.

Es más, para añadir diferentes perspectivas dentro de su obra, el propio término ‘comercio’ es empleado por Quevedo en su acepción culta latina de ‘comunicación’ en más de un caso: «Estuve preso cuatro años, los dos como fiera, cerrado, solo en un aposento, sin comercio humano»<sup>1</sup>, o el modificado en una segunda versión del soneto «Retirado en la paz destes desiertos»: «bibo con el comercio de difuntos»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Dedicatoria a Juan Chumacero, Francisco de Quevedo, *La caída para levantarse*, ed. de Valentina Nider, 1994, pp. 126. Idéntica frase empleará también refiriéndose a su prisión en León, en una carta a Sancho de Sandoval de 14 de noviembre de 1644, «dos años sin criado ni comercio humano...», *Epistolario completo*, ed. de Astrana Marín, 1946, p. 470.

<sup>2</sup> Es muy interesante la variante ‘conversación’ por ‘comercio’ que Quevedo incluye en la versión final del soneto «Retirado en la paz de estos desiertos...». Para un análisis del término y sus discrepancias con otros comentaristas sobre este verso, ver Carreira, 1997, pp. 93-94.

Y dentro de esas transiciones de las que tanto gusta el poeta, mezclando lo culto y lo popular, una frase de *Providencia de Dios* es muy significativa en un contexto en el que describe a los anacoretas, quienes «enseñan que se puede vivir en el mundo sin él, y que Dios hace gasto a los suyos sin el medio del dinero y tráfago y *comercio humano*»<sup>3</sup>.

Comercio, economía y dinero<sup>4</sup> son, en cualquier caso, preocupaciones de Quevedo que tienen reflejo en toda su obra, incluso más allá de donde se las espera. Porque estas preocupaciones economicistas trufan la obra seria y burlesca del poeta en sus tratados morales, en los abiertamente políticos, en los memoriales más hirientes o en las más brillantes poesías morales o burlescas. Dinero, comercio y sociedad son protagonistas de posiciones políticas personales del escritor o sirven para ilustrar personajes de todo tipo. Y esta presencia se proyecta en preocupaciones macroeconómicas ejemplificadas en asientos, gobernanza del imperio, tesoro de España... y también, por supuesto, aparentes menudencias microeconómicas como todas aquellas que tienen por función más relevante la caracterización de personajes o la construcción de brillantes agudezas casi siempre vejatorias o reflexiones concretas de tipo moral. No hará falta recordar memoriales netamente economicistas como *El chitón de las tarabillas*, otros con un problema económico al fondo como *Execración contra los judíos*, sátiras con innumerables apelaciones al mundo económico como *La hora de todos* o los *Sueños* y, en fin, un buen número de poemas que a todos vienen a la cabeza como «Poderoso caballero es don dinero».

Creo que Calderón no es un caso comparable. Ni sus preocupaciones personales<sup>5</sup>, ni el uso del comercio o del dinero en sus obras tienen el llamativo protagonismo quevediano. Y eso que el dramaturgo participa de un género netamente comercial como el teatro, ajeno en principio a los valores más universales de la poesía moral o amorosa de su colega y en medio de una actividad literaria que generaba gran valor añadido con sus versos. Esta actitud tal vez se explique por un rasgo que trasciende toda su obra: su intencionalidad social y estratégica. Casi se podría decir que todo lo que escribe Quevedo, pública o privadamente, tiene una intención social, política y hasta personal.

<sup>3</sup> Quevedo, 2015, p. 275.

<sup>4</sup> Sigue siendo imprescindible el trabajo de Geisler, 2013.

<sup>5</sup> Cruickshank, 2011 y Escudero Baztán, 2016 y ahora 2023.

Calderón parece bien diferente: su actitud política (frente a lo que piensan algunos de sus exégetas) no es clara y, en cualquier caso, nunca la hace cuestión personal, ni motivo esencial de sus composiciones literarias. Al mismo tiempo, parece que el dramaturgo no vincula directamente el comercio y el dinero con una posición moral de una manera tan clara como lo hace Quevedo. Quizá por ello no encontramos un protagonismo llamativo en su obra de las cuestiones más apegadas a la economía, al comercio y al valor del dinero, más allá de la inevitable función caracterizadora en muchos de sus personajes.

Pero esto no quiere decir que Calderón desconozca o no le interesen los problemas comerciales y mercantiles de la cultura en la que se mueve. La diferencia, a mi entender, es que el dramaturgo no incluye estas preocupaciones o estos conocimientos en buena parte de su obra, sino que las restringe muy llamativamente, casi con exclusividad, a un género en el que su preocupación social y económica puede tener un valor no solo político, sino particularmente doctrinal, religioso y moral. Me refiero a los autos, y no a todos ellos, sino a dos en particular: *La nave del mercader* y *El gran mercado del mundo*. No hace falta ser muy perspicaz para notar ya en su propio título el valor de la palabra «mercader» y «mercado» para alertarnos de esta particularidad.

El primero, *La nave del mercader*, dibuja el protagonismo de la embarcación como un elemento abiertamente alegórico en el que la nave es la Iglesia y el mercader, Cristo. Será la Nave divina la que ayudará a la salvación del hombre por medio de su bastimento, el trigo:

El cargamento de trigo de la nave (símbolo eucarístico transparente) sirve de pago de la deuda y el Hombre es rescatado quedando el Mercader en su lugar hasta que se hace el pago efectivo, cuyo proceso (reclamación de cumplir las escrituras en que el Mercader se ha obligado, pago de la deuda, tiempo de pasión, dieta de la cárcel —pan de dolores, agua de lágrimas—, etc.) reproduce alusivamente las etapas y episodios de la Redención de Cristo<sup>6</sup>.

El aprovechamiento comercial y económico de la pieza, siendo importante desde su mismo título al elegir nada menos que la figura del

<sup>6</sup> Así los explican sus editores, Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, M. Carmen Pinillos, J. M. Escudero y Ana Armendáriz, en su introducción a Calderón, *La nave del mercader*, 1996, p. 44.

mercader para la alegoría de Cristo, no contiene la riqueza extraordinaria de otro auto, *El gran mercado del mundo*. Su editora, Ana Suárez Miramón, señala certeramente la deuda y la riqueza terminológica que Calderón tiene con las obras de Mateo López Bravo, *Del rey y de la razón de gobernar* y la anterior de Tomás de Mercado, *Suma de tratos y contratos*, ya que

Toda la terminología del mundo mercantil que se recoge en sus páginas se encuentra resumida en este auto de Calderón. Se puede decir que son muy pocos los términos que no utiliza el dramaturgo, por lo que la descripción de las diferentes formas de comprar y vender que se presentan en el texto sacramental no son anecdóticas o simplemente extraídas de la realidad diaria sino que tienen una funcionalidad mayor que la de ser una mera enumeración de formas comerciales. El auto pone de manifiesto que en todo acto comercial se desarrollan una serie de implicaciones que afectan a la vida del individuo y al cuerpo social.

Es difícil encontrar otro ejemplo literario en donde se puedan hallar tantas denominaciones del mundo mercantil, desde la acumulación de bienes (mayorazgo) a la relación e intercambio de mercancías (mercado, feria, plaza) y las consecuencias sociales de la práctica económica<sup>7</sup>.

Es decir, el valor económico y comercial, incluso terminológico, de este auto es la mejor ilustración de la seria preocupación social y económica de Calderón. Es más, como la intención didáctica es bien clara y algunas de sus fuentes, comunes, Ana Suárez también señala las concomitancias con alguna obra de Quevedo. No podía ser de otra forma: en la medida de que el tema económico y social se hace central en una obra del XVII, más allá del tono doctrinal o satírico de la obra quevediana, forzosamente han de coincidir en el enfoque económico, aunque sea desde posiciones ideológicas no siempre coincidentes<sup>8</sup>.

Por lo tanto, *El gran mercado del mundo* representa la excepción a la regla: concentra los elementos económicos, sociales, políticos y hasta morales con respecto a los problemas económicos del momento y precisamente por eso coincide con la obra de Quevedo. Queda claro que la ausencia de estos temas en gran parte del resto de la obra de Calderón implica un alejamiento entre ambos.

<sup>7</sup> Calderón, *El gran mercado del mundo*, ed. de Suárez Miramón, 2003, pp. 19-20.

<sup>8</sup> Calderón, *El gran mercado del mundo*, ed. de Suárez Miramón, 2003, pp. 95-97.

En ese sentido, vuelve a confirmarse que la estrategia de Calderón es bien diferente a la de Quevedo: en vez de incluir esas preocupaciones en todas sus obras y géneros, las reserva para el más comprometido y con valor más ideológico y doctrinal, los autos<sup>9</sup>.

Pero si dejamos en esta ocasión estas obras tan significativas para lo que hoy nos ocupa, buscaremos en el resto de su obra rastros de estos elementos: comercio, dinero, mercancías...

El mejor análisis realizado sobre la importancia del dinero (y digamos que por metonimia, también de otros elementos económicos) es el publicado por Juan Manuel Escudero<sup>10</sup> en 2016. En su estudio, el profesor Escudero señala con respecto a la presencia del dinero que

hay una cierta tendencia al empleo del motivo subordinado a la arquitectura dramática con funcionalidades diferentes en el ámbito cómico y en el ámbito de las comedias serias. En el corpus cómico, la presencia del dinero sirve para sostener el desarrollo del enredo en construcciones de complejidad variable, y para la caracterización de los personajes con ejemplos particulares muy interesantes. Por contra, el universo de sus comedias serias —a pesar de compartir ambos usos estructurales y caracterizadores— añade un sesgo interpretativo de carácter moral, más allá de lo lúdico, donde caben casos de movilidad social, ejemplos de vanidad en la priverza, la visión estoica del dinero como desprendimiento material, su presencia en el ámbito militar o el rescate de prisioneros...<sup>11</sup>.

Pues bien, veremos algún ejemplo de ello de forma detenida, alguno ya señalado por Escudero, pero del que se puede comentar otros aspectos que la obligada referencia general del profesor navarro no le permitía. Por otra parte, no se puede más que confirmar que el «sesgo interpretativo de carácter moral» en los motivos analizados se queda en casi todos los casos en eso, un sesgo, un matiz, pero nunca cobra el peso suficiente para hacer de la economía, el comercio o en última instancia, del dinero, un eje constructivo dramático principal en una comedia de Calderón, como sí podría ser en *El gran mercado del mundo*, por ejemplo.

<sup>9</sup> El profundo análisis de Suárez Miramón en la introducción de la edición del auto me exime de mayores precisiones sobre estos aspectos tan interesantes de la obra de Calderón, y también de Quevedo.

<sup>10</sup> Escudero Baztán, 2016, pp. 115-146.

<sup>11</sup> Escudero Baztán, 2016, p. 117.

La alusión a la comedia *El hombre pobre todo es trazas* es la referencia obligada cuando se habla de la importancia del dinero, de la economía en la obra de Calderón, como elemento estructural de la comedia, más allá de caracterizaciones circunstanciales. Así lo entendió también Juan Manuel Escudero en su trabajo ya citado<sup>12</sup>.

La pieza es una comedia de capa y espada: elementos típicos del género como el enredo amoroso, la clase social de los protagonistas, la localización cotidiana en este caso en un Madrid babilónico... pero también la apelación a hechos cotidianos como singularmente es la presencia del dinero. Las constantes apelaciones económicas creo que juegan un papel relevante para situar la comedia dentro del género porque aportan verosimilitud y marcas de contemporaneidad. El público habría de entender bien los chistes sobre el valor de las cosas, sobre las carencias económicas del protagonista, sobre la falsedad de la cadena entregada o la funcionalidad de los elementos financieros o de pago aparecidos en la obra. Todos estos elementos económicos sirven, sin duda, para anclar la comedia en un ambiente cotidiano y aparentemente real que la salvan de posibles inverosimilitudes propias del género.

Pero, al mismo tiempo, la obra parte de una gran anomalía, en coincidencia con la rareza del central tratamiento economicista: su protagonista, don Diego, es un personaje apicarado<sup>13</sup>, que asume en gran medida estrategias más propias de los criados graciosos de las comedias del género que las del caballero protagonista. Y su comportamiento, abiertamente interesado y de baja catadura caballeresca (y moral) lo lleva al fracaso. De ahí la singularidad de la obra, que explota las carencias económicas del héroe para construir, sobre la base de una comedia de capa y espada, una divertida pieza que acaba, sin embargo, muy convencionalmente.

Otro de los elementos que hacen de don Diego un personaje anómalo dentro de las comedias de capa y espada es su cercanía al 'lindo' o al figurón, no tanto por guapo o presumido, sino por ingenuo,

<sup>12</sup> Escudero, 2016, p. 118: «Calderón tiene pocas comedias donde aparezca un uso prolongado y organicista del motivo [del dinero]. El ejemplo más paradigmático es, sin duda, el de *El hombre pobre todo es trazas*, comedia de capa y espada representada en 1627, que recoge de manera arquetípica todos los elementos de este tipo de género urbano».

<sup>13</sup> Nagy, 1971.

característica no siempre contraria a su carácter picaresco. Y esta sencillez de pensamiento, al menos ocasional, la esgrime en más de un caso, pero tal vez el primero significativo sea la esperanza que tiene en la ayuda económica de su padre, a quien pide ayuda para establecerse en Madrid tras su viaje desde Granada. La cantidad que recibe es infinitamente menor de la esperada.

Agora el pliego abriré  
de mi padre: carta tiene  
don Luis y una *letra* viene  
aquí.

RODRIGO           Aguárdate y veré  
de cuánto.

DON DIEGO           En sucesos tales  
no acudiré a mis cuidados  
menos que con mil ducados.

RODRIGO           Pues son cuatrocientos reales.

DON DIEGO           ¡Qué dices!

RODRIGO                       ¿Pues no son hartos  
para quien somos los dos?  
Y aun no son tantos, por Dios.

DON DIEGO           ¿Cómo?

RODRIGO                       Como son en cuartos.

DON DIEGO           ¡Que esto mi padre me envía  
cuando yo a la corte vengo!  
Sin los que debo no tengo  
para gastar en un día.

*Lee.*

«Hijo, yo no tengo hacienda para sustentar vuestras  
travesuras y bellaquerías. Ahí va una letra de *cuatrocientos  
reales*; mirad cómo gastáis, que quizá no podré enviaros otra.  
En la corte estáis; dad alguna traza de vivir honradamente  
y *ved que el pobre todo es trazas*».

Convendrá hacer una conversión más o menos cercana para entender el dislate de las expectativas de don Diego. El hijo recibe 400 reales, que correspondía aproximadamente a lo que se le pagaba, por

ejemplo, a Lope por una comedia de corral, unos 500 reales<sup>14</sup>, aunque Calderón recibía por una comedia de corral unos 800 en 1647, entre 1.500 y 2.200 reales por una pieza mitológica palaciega y de 3.000 a 5.800 reales por un auto<sup>15</sup>.

Pero lo que deseaba (y aparentemente esperaba) don Diego eran 1.000 ducados, es decir, 11.000 reales y no 400, una diferencia tan inverosímil que dice poco de la perspicacia del personaje. Y la caracterización la hace el poeta con un ejemplo económico que habría de informar muy claramente al público de la estupidez del personaje, quien dice gastar 400 reales en un día.

Otra marca de ingenuidad o simpleza de don Diego es la treta que construye para engañar a Beatriz y a Clara, artimaña que fracasa y por la que es descubierto. Pero no es de índole económica, sino un lance más del enredo propio del género.

Sí lo es, sin embargo, la cadena falsa de oro, que es descubierta por Beatriz (desde un primer momento sospecha y la manda contrastar a un platero) o también, ya en la jornada tercera, su seguridad en la actuación de los bancos:

DON DIEGO ¡Qué poco sabes! No hay banco  
que esté más seguro y cierto  
que aquél que una vez prestó,  
pues por no perder aquello  
prestado, va dando más  
sobre su mismo dinero  
(vv. 2037-2042).

Y entre los microelementos de carácter económico que trufan toda la comedia y que soportan los valores materiales que tan presentes están en la obra, baste recordar las recurrencias léxicas de ciertos términos: la *cadena*, elemento esencial de la trama, aparece en diecinueve ocasiones, casi siempre relacionada con su valor por peso o por dinero; la palabra *dinero* o *dineros* tiene trece apariciones, mientras que su concreción en *escudos*, ocho y en *reales*, cinco. Pero tal vez sea más significativo que los valores de ciertos elementos suntuarios, casi siempre

<sup>14</sup> Por una comedia mitológica para palacio, la reina parece que le pagó 150 ducados, es decir, 1.650 reales.

<sup>15</sup> Díez Borque, 2014, pp. 128-129.

relacionados con el retrato petrarquista, tengan aquí un valor estrictamente económico: la palabra *joya* se repite doce veces; *diamante*, nueve; *oro*, cuatro; y *plata* y *platero*, dos, como si Calderón quisiese acercarse al Quevedo burlesco ajeno en esta ocasión al retrato suntuario bien conocido que aparece en el *Libro de todas las cosas y otras más. En la platería de los cultos* y lejos también de lo que el género le exigía, aunque convivan estos términos con obligados galanteos tópicos.

No vale la pena ahora revisar todos los microelementos caracterizadores de don Diego como personaje fundado en la economía, en su interés que supera a su condición de caballero a la hora de cortejar a su dama, pero recordemos al menos otro de ellos que lo sitúa en una posición poco caballerosa:

Nada desto digo, aunque  
todo lo puedo decir,  
*pues demás de ser hermosa,*  
*lo que me parece a mí*  
*mejor es tener de renta*  
*largamente doce mil*  
*ducados. Esta hermosura*  
enamoro tan feliz  
que escuché alguna fineza  
y algún favor merecí.

La gran novedad de *El hombre pobre todo es trazas* es que parte, al menos anecdóticamente, de un personaje con problemas económicos que, a la postre, provocan el desenlace de la comedia. Esto no es lo común en el teatro de Calderón. En primer lugar, porque en sus comedias, el dinero no suele tener un protagonismo tan llamativo, y en segundo, porque este tipo de caracterización basada en el interés por la economía y el dinero es propio de personajes subalternos<sup>16</sup>. La ruptura del decoro o, si se prefiere, la construcción de un caballero de capa y espada anómalo, un tanto pícaro y un poco 'lindo' o figurón,

<sup>16</sup> «Desde un punto de vista de la modelación de los caracteres dramáticos vengo insistiendo en que el motivo del dinero tiende hacia una presencia más acusada dentro del espectro conformado por criados y personajes subalternos. Pero cuando se produce un trueque inverso en su funcionalidad, y hay un cambio de roles dramáticos, el motivo pasa a formar parte del elenco de cualidades poco ejemplares de damas y galanes», Escudero, 2016, p. 121.

convierte la pieza en un ejemplo singular en la obra del dramaturgo que merecería un análisis más pormenorizado.

Estudio aparte requieren ciertas piezas del teatro menor porque el tema de alguna contiene elementos de raigambre microeconómica, es decir, subsidiarios a otros elementos principales y con la función de caracterizar a un personaje o ambientar un espacio dramático determinado. De nuevo vuelve a ser llamativo, sobre todo si comparamos estas obras con la de Quevedo, la escasa presencia de estos temas y la poca presencia denigratoria con la que Calderón los usa a pesar de que es precisamente en ese ámbito de la literatura calderoniana en donde encontramos alguna cercanía a Quevedo, por ejemplo, en la figura tópica del viejo avariento como en el entremés de *Don Pegote*<sup>17</sup>.

El personaje central es un avariento viejo que comparte elementos distintivos con la comedia *El hombre pobre*: la profusión de las alusiones al dinero, los reales, también una cadena... En este caso, sin embargo, el género y el personaje exigen este léxico y esta caracterización:

DOÑA QUÍÑOLA Muy otro vienes de lo que pensaba,  
pues creí, por albricias del preñado,  
me pusieras al cuello una *cadena*...

DON PEGOTE Ca... ¿qué? Diga, ca... ¿qué?

DOÑA QUÍÑOLA *Cadena de oro.*

DON PEGOTE ¿Soy troglodita yo? ¿Soy turco o moro?  
¿A qué cristiano, diga, en sólo un día  
se le piden *cadena y cien reales*?  
¡Ay, ay, carita mía! ¿Quién pensara  
que por *dinero* nadie te trocara?

(vv. 96-105).

Pero, sin duda, el más comercial de los entremeses de Calderón es el titulado *La plazuela de Santa Cruz* porque remite a un mercado con diferentes vendedores y arrastra los tópicos de cada uno: una herbolaria (herboristería, hierbas medicinales...), un espadero, un librero, una frutera, una prendera, una entremetida (la graciosa), un sacamanchas... y el cliente don Gil. Ningún texto de Calderón coincide con la descripción del mercader mejor que este, salvo el auto *El gran mercado del*

<sup>17</sup> Cito por la edición de *Entremeses, jácaras y mojigangas* de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, 1982.

*mundo*, aunque aquí nos encontremos ante una situación codificada por el género en la que se incluye<sup>18</sup>.

SACAMANCHAS Ya por las calles anda mucha gente.

(*Salen TODOS con sus tiendas en mesas.*)

Pues a vender, y sin hacer extremos,  
para ver si hay quien compre, pregonemos.

El interés de esta pieza es relativo, ya que su estructura dramática coral es simple: la plaza es el lugar de diferentes tiendas por donde se pasea don Gil arrancando a cada tendero una agudeza tópica sobre su oficio mercantil. Y poco más. Es un desfile de figuras, descritas desde los tópicos del género que se comportan como la pieza exige y la estructura dramática facilita. En realidad, el modelo genérico que aprovecha esta situación será, sin duda, el auto ya señalado, pero la distancia parece demasiado genérica, parece demasiado abrupta para señalar coincidencias significativas.

Aunque con un protagonismo comercial mucho menor, más interesante me parece un motivo netamente comercial que aparece en el comienzo de *La pedidora*. Se trata del libro de contabilidad que usa la protagonista.

El inicio del entremés ya comienza con alusiones propias de los valores economicistas en los que se desenvolverá todo el argumento:

TERESA No me hables de intereses,  
que es lugar muy común en entremeses;  
y es cosa muy cansada ver, Teodora,  
que te llame el lugar la Pedidora,  
porque de noche y día  
siempre pidiendo estás.

LUCÍA Teresa mía,  
el tiempo lo requiere;  
porque el hombre que más dice que muere  
hoy, contra nuestra fama,

<sup>18</sup> El trabajo «*El mercader de Toledo* de Calderón y el dinero. Del escenario áureo al romántico» de Gutiérrez Sebastián y Rodríguez Gutiérrez, 2016, no lo tendré en cuenta porque la obra estudiada es, en el mejor de los casos, un texto atribuido, con pocas probabilidades de ser calderoniano.

quiere más su dinero que su dama  
 y así, al paso les salgo,  
 pidiendo mucho para que den algo.  
 El que a dar se resuelve,  
 eso me hallo; y el que no, no vuelve;  
 con que logro mi fin o el suyo ataja,  
 pues me quedo sin él o con la alhaja  
 (vv. 1-16).

Pero lo que más llama la atención es el modelo de contabilidad, ejemplo magnífico de comerciante de favores, que Lucía maneja por medio de su libro de caja: «*Traite el libro de caja*».

La escena, que aprovecha el seguimiento del libro de contabilidad con un lenguaje propio de la actividad contable, encaja aquí muy certeramente, en un contexto que solo puede ser humorístico:

INÉS            *Al hijo del vecino,*  
 cuyo amor es tan fino,  
 que excede a todos, que es amante sumo,  
*cuatro piezas* para él de puntas de humo;  
 ítem, en cinco *al portugués* finchado,  
 un justillo a su gusto sazonado;  
 dicho día *al Doctor* unas enaguas;  
*al Capitán* en seis, se hizo demanda  
 de una pieza de Holanda,  
 y *al Tratante*, que se entra a caballero,  
 se le notificó diese un vaquero  
 (vv. 36-46).

Es decir, una contabilidad que anota en cada asiento las diferentes peticiones ajustadas a la calidad de cada uno de ellos.

Pequeño detalle sin duda, pero encajado allá en donde se podía, en un entremés y que evoca muy directamente los trasuntos comerciales de unos temas que asoman muy restringidamente en la obra seria de Calderón.

El comercio, la economía, el mercado y, en última instancia, el dinero, no parece una preocupación esencial Calderón, salvo en aquel género que le permita un aprovechamiento moral y religioso. De nuevo, el factor genérico influye llamativamente en la elección calderoniana. Que Calderón restrinja a los autos el gran protagonismo de

su pensamiento económico y que lo concentre en *El gran mercado del mundo*, marca una diferencia llamativa con el interés casi obsesivo de su coetáneo Quevedo, en cuya obra completa el comercio y la economía tienen una presencia abrumadora.

Calderón, con una obra más limitada genéricamente que la de Quevedo, parece mucho más rígido (o prudente, si se prefiere), en el uso de cuestiones y terminología económicas, mientras que el autor de *El Buscón* trufa todos sus títulos, incluso en donde más extraño resulte su aparición, de conceptos, agudezas y alusiones al comercio y a la economía, tanto en el ámbito macroeconómico como particular. Tal vez sea ya una de las curiosas diferencias de sus obras, aunque un análisis más detallado acabará por acercarlo en un auto (*El gran mercado del mundo*) y alejarlos en todo lo demás.



LOS OTROS EN LA COMEDIA: EL NEGRO Y EL INDIO  
EN *LOS HIJOS DE LA FORTUNA TEÁGENES Y CARICLEA*  
DE CALDERÓN

Si comenzábamos el capítulo anterior refiriéndonos a clichés y estereotipos propios del Siglo de Oro tantas veces justificados por la elección genérica, trataremos en esta otra cuestión de similar interés: la visión del otro<sup>1</sup>. Una caracterización obligada, de nuevo en este caso, por el subgénero de la pieza.

Cuando hace ya demasiados años me enfrenté con el estudio de la recepción de *Las etiópicas* de Heliodoro en la prosa española del XVI representada ejemplarmente por *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso y la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras<sup>2</sup>, me preguntaba cuántos lectores u oyentes de estas narraciones, embriagados por el discurrir de tan trepidantes aventuras, repararían en el color de muchos de sus protagonistas, aun teniendo presente el episodio inicial de la historia que ahora les recuerdo.

En la narración *Teágenes y Cariclea* o *La historia etiópica* de Heliodoro de Émesa, se alude al mito de Andrómena para desarrollar la historia de los amores entre Teágenes y Clariclea, la niña blanca que fue engendrada por los reyes negros de Etiopía, Persina e Hidaspes, y que nació blanca a causa de la contemplación en el momento de la concepción de un cuadro en el que se representaba la liberación de Andrómena por Perseo. Persina abandonará a su hija, temerosa por su

<sup>1</sup> Una primera versión de este capítulo se publicó como «The Others in Golden Age Drama», en *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. II, ed. César Domínguez, Anxo Abuín González, Ellen Sapega, Amsterdam, John Benjamins/Association Internationale de Littérature Comparée, 2016, pp. 43-54.

<sup>2</sup> Fernández Mosquera, 1997.

honor y de la reacción de su marido. La historia transcurre hasta que Cariclea es reconocida por su madre cuando se justifica su incoherente color por el dato científico de la vívida imaginación de Persina en el momento de la génesis del embrión. Así lo confesará, ya al final de la comedia calderoniana, la protagonista (Jornada III):

PERSINA                    Pues él quiere que se sepa,  
vasallos, deudos y amigos,  
sabed que es mi hija; que al verla  
nacer tan blanca, diciendo  
que había nacido muerta,  
la eché de mí, por temer  
alguna infame sospecha  
contra mi honor.

CALASIRIS                    Fue ignorancia  
de quien no ha estudiado ciencias;  
y aunque aventure la vida,  
pues ya no importa perderla,  
dando muerte a un traidor hijo,  
y abrazando la nobleza  
de otro, yo soy Calasiris,  
y de tu honor en defensa  
sustentaré que hace caso  
la imaginativa fuerza  
de la aprensión<sup>3</sup>  
*(Los hijos de la fortuna).*

Esta fuerza de la aprensión imaginativa que obró el prodigio en el seno de Persina a la vista del cuadro, se volverá a recordar en la comedia:

PERSINA                    Sacra Andrómeda, a quien yo  
desde mis tiernas niñeces  
tanto veneré, que nunca  
te perdí de vista en ese  
divino retrato tuyo,  
pues aun las horas que ausente  
te falté, en mi mente estaban

<sup>3</sup> *Comedias, III*, p. 463.

tan grabadas tus especies,  
que más viva que tu aliento  
te me pintaba mi mente,  
admite el voto con que  
todos te aclaman, pues eres...<sup>4</sup>.

La curiosa anécdota, que se disimuló con justificación científica en muchos casos, evoca en última instancia un problema de infidelidad y honor agravados por la marca racial de los personajes y es, en otro sentido, una buena fuente para respaldar un protagonismo literario y exótico a quienes estaban marginados en la sociedad.

El protagonismo de los negros, de los moros, de los indios, de los gitanos, de los moriscos... es muy matizable porque no todos son equivalentes, aunque todos sean los *otros*. Existen otros 'otros' que pueden ser retratados con más dureza en la literatura de la época, como judíos, marranos, vizcaínos, gallegos..., en diferentes niveles de marginalización. Esta marginalización se puede producir en la comedia del Siglo de Oro, o también en la prosa, o se puede atenuar por medio de la reconocida maurofilia, o descripción de la nobleza en el comportamiento de los indios araucanos, pero no conozco, por citar alguna caracterización cercana, una comedia vindicativa del carácter gallego, por ejemplo.

Por otra parte, la literatura áurea, y más concretamente en la comedia, tiende a la caracterización superficial: los *otros* nada tienen de *otros*, salvo en función burlesca en su modo de hablar, pero no sienten como negros, ni como indios, ni como gitanos, ni siquiera como moros... son simplemente máscaras que adoptan su papel y su función. De la misma forma, los griegos y romanos, o incluso sus mitos, también se comportan como caballeros cortesanos de un borroso pasado heroico; y como poco se acercan al comportamiento hidalgo y aristocrático del siglo en el que se representan.

Por todo ello, más allá de su exotismo, de su color formal y de sus mínimas marcas raciales en más de una ocasión diluidas u olvidadas en la narración, los negros y los indios (por centrarnos en el objeto de este capítulo) nada aportan en su comportamiento a la acción o al significado de la trama; de ahí que, a mi entender, en las narraciones bizantinas, el lector/oyente acabase por olvidar la raza y el color de los protagonistas.

<sup>4</sup> *Comedias*, III, p. 463.

Sin embargo, la representación de la comedia exige —el subgénero lo hace— desde el primer momento la caracterización por medio de la pintura de la piel o del vestuario (e incluso de la voz o los gestos, si son personajes burlescos) como negro, etíope, indio... y, en consecuencia, el público tiene muy claro, en todo momento, cuál es la condición de cada personaje, salvo triquiñuelas dramáticas concebidas como disfraces, velos o desapariciones. Su caracterización marca desde el comienzo un extrañamiento con el público que asiste a la obra, no tanto con el lector que lee la comedia.

Y es en este punto en donde, en comedias no explícitamente burlescas, la aparición de personajes negros se hace muy llamativa. Y son personajes, que no actores, porque negros actores en representaciones del XVII no se conocen muchos y menos en comedias serias. Así lo afirma, por ejemplo, María Jesús Franco:

el teatro del Siglo de Oro saca habitualmente al personaje negro del contexto original donde vive, en este caso Etiopía, para situarlo en escena por medio de unos actores que no son negros. Hay testimonios suficientes que indican la ausencia de auténticos actores negros en escena y que los encargados de realizar estos papeles eran personas de piel blanca que simulaban la negritud pintándose la cara y las manos, subrayando, con los valores visuales de la palabra, el color de la piel que era constantemente aludido con metáforas y metonimias de todo tipo. Por lo tanto, no hay nada africano en los negros del Siglo de Oro, si exceptuamos la imagen que previamente el autor o el público habían concebido de antemano<sup>5</sup>.

No se ha de ver en esta indiferencia ante la caracterización entre personaje y raza un elemento de respeto racial; es decir, negros o indios serán personas y como tales tienen idénticos sentimientos y similar comportamiento. La superestructura dramática es la que obliga a que negros o indios se comporten como personajes del XVII español, como así sucederá también con Hércules o Ulises o con muchos de los santos de las comedias hagiográficas. En el teatro del Siglo de Oro todos se comportan como personajes de comedia, independientemente de que representen a Teágenes, don Alonso, Circe o Cariclea.

<sup>5</sup> Franco, 2001, p. 594. Las investigaciones de nuestro colega Baltasar Fra Molinero tal vez nos confirmen en algún momento la identidad de algún importante actor negro en la España del Siglo de Oro, pero todavía mantenemos dudas sobre alguna de sus interesantes propuestas.

Y esta superestructura también tiene que ver con la verosimilitud de la propia escena y representación que llevará a presentar los ámbitos míticos como palacios contemporáneos o, como sucede en *Los hijos de la fortuna* de Calderón, que una riña entre bandoleros se describa metonímicamente con el sonido del disparo de unas pistolas:

*Llévanla entre los dos, y vanse. Disparan dentro unas pistolas, y sale Tíamis, bandolero galán*<sup>6</sup>.

El peso del género dramático excede la verosimilitud de la historia representada, pero no habría de importar mucho. De hecho, ni el puntilloso Vera Tassis modifica esta incoherente acotación. Más importante, por lo que implica, es la perspectiva ideológica del poeta que no deja, como no podía ser de otra forma, de ser un individuo de su tiempo. Calderón, que trata con respeto a los personajes más por su condición de aristócratas etíopes que por negros, deje entrever la valoración no positiva de su condición.

En el relato de Idaspes (Jornada I) que explica quién es

Idaspes soy, de Etiopía  
noble sátrapa, que altivo  
por la sangre y el caudal,  
hay pocos iguales míos,

y cómo encuentra a Cariclea:

Una mañana, al aurora  
saliendo a ver los ejidos  
de mis ganados, hallé  
entre jazmines y lirios  
—a quien, como árbol de Venus,  
hacía blanda sombra un mirto—,  
envuelto en bellos cendales  
de oro y seda, al pie de un risco,  
pequeño bulto, que a rayos  
de tornasoles y visos  
brillando, me deslumbraba  
y alumbraba a un tiempo mismo.

<sup>6</sup> *Comedias, III*, Jornada I, p. 361.

A reconocerle llego,  
 y entre esos despojos ricos  
 de esa faja —cuyas cifras,  
 si hablaron allá conmigo,  
 desde hoy hablarán con vos—,  
 la blanca hermosura miro  
 de recién nacida infante,  
 a cuya luz de improviso  
 me asaltaron las razones  
 de un natural silogismo.  
 «Si en Etiopía nacida,»  
 dije, «donde los estivos  
 rayos del sol más ardientes  
 tiñen la tez de sus hijos<sup>7</sup>.

Las metáforas que emplea implican el mayor valor de la piel blanca frente a la negra, algo que se deja entrever en los tropos empleados:

¿cómo tan blanca? ¿De cuándo  
 acá en el mundo se ha visto  
 que en los nidos de los cuervos  
 se alimenten los armiños?

Si la cuna de Cariclea es «un nido de cuervos» y su piel es «armiño» parece claro que la calidad está en lo blanco y no en lo negro; y esta descripción la hace un noble etíope. Esas incoherencias solo se justifican porque los personajes son de comedia y no asumen ninguna otra condición que no sea la de individuos del xvii con su pensamiento y su visión del mundo. Tal vez no podríamos pedir otra cosa porque ni la perspectiva del poeta ni, por supuesto, la de sus espectadores habrían de entender otra posición.

De la misma manera, la condición de esclava de Cariclea es para los personajes de la comedia una anomalía, aun cuando debiera ser coherente que los sátrapas etíopes tuviesen esclavas blancas:

TISBE            ¿Qué ha de llevar una esclava  
                       que va vendida a Etiopía,  
                       con fortuna tan escasa

<sup>7</sup> *Comedias*, III, Jornada I, pp. 356-357.

que, si otras como unas negras  
sirven a sus blancas amas,  
ella a una ama negra va  
a servir como una blanca?<sup>8</sup>

Estos versos, curiosamente, dan pie a un chiste cervantino en boca de Termutes:

TERMUTES      Eso no será en mis días,  
que soy servidor de damas  
tanto, que si Mancha hubiera  
en Egipto, es cosa clara  
que a mí me tocara ser  
el Quijote de esa Mancha<sup>9</sup>.

Y, en fin, la carga racista de los chistes siempre es muy evidente y puede incluso ser justificada dramáticamente en esta comedia. El gracioso Jebnón sale en ropa interior en escena, y aparece negro no por su raza (porque es griego), sino por su suciedad:

*Sale Jebnón desnudo.*

JEBNÓN                      ¿Quién llama?  
ADMETA                    ¿Quién eres?  
JEBNÓN                      Un pobre diablo  
(Empiece aquí la maraña.)  
a quien unos bandoleros,  
después que a palos le matan,  
le han dejado como ves,  
en su negra ropa blanca<sup>10</sup>.

Si bien la comedia, como se ha dicho, exige la caracterización inequívoca e inicial de los personajes con sus colores particulares, también el género dramático utiliza idénticos recursos a la narración, es decir, marcas, adjetivaciones y caracterizaciones concretas para recordar la raza del personaje.

<sup>8</sup> *Comedias, III*, Jornada I, pp. 368-369.

<sup>9</sup> *Comedias, III*, Jornada I, pp. 368-369.

<sup>10</sup> *Comedias, III*, Jornada I, pp. 370-371.

En *Los hijos de la fortuna* estas marcas son relativamente frecuentes en la jornada primera, mientras que desaparecen casi totalmente en la segunda y se recuperan, con menor impacto, en la tercera. Esta distribución no casual indica ya su función redundante. Repasemos estos indicadores.

Desde la indicación de los *dramatis personae*, la caracterización está indicada. De esta forma aparecen en el texto:

CARICLÉS, viejo  
 CALASIRIS, viejo  
 NAUSICLÉS, mercader  
 TISBE, esclava  
 IDASPES, indio, negro  
 CARICLEA, dama, india  
 PERSINA, reina de Etiopía, india, negra  
 UN CAPITÁN, Y SOLDADOS  
 TÍAMIS, bandolero galán  
 TERMUTES, bandolero  
 JEBNÓN, bandolero gracioso  
 PETOSIRIS, galán, hermano de Tíamis  
 TEÁGENES, galán  
 TRES CAMINANTES  
 ADMETA, reina de Menfis  
 LIBIO, criado de Teágenes  
 DAMAS DE ADMETA  
 NINFAS DE APOLO, MÚSICAS  
 CRIADAS DE PERSINA, MÚSICAS, INDIAS, NEGRAS  
 MÚSICOS, BANDOLEROS Y SOLDADOS,

de donde se deben destacar:

IDASPES, indio, negro  
 CARICLEA, dama, india  
 PERSINA, reina de Etiopía, india, negra  
 CRIADAS DE PERSINA, músicas, indias, negras<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> *Comedias, III*, p. 342.

Y también desde la primera acotación, aparece la indicación de «etíope negro» para Idaspes: «Idaspes, etíope negro, y Cariclea, cubierto el rostro con un velo»<sup>12</sup>.

En otras acotaciones de la obra, se hace mención explícita a los personajes con condición de etíopes, negros y/o indios:

*Duérmese. Cantan dentro, y salen músicas indias negras, y Persina, llorando*<sup>13</sup>.

*Vanse. Cajas, y salen marchando todos los que puedan de etíopes, hombres y mujeres, músicos, luego Persina y Idaspes con bengalas*<sup>14</sup>.

*Caja, y salen Idaspes con Admeta, Tíamis con Petosiris, Persina con Cariclea, y todo el acompañamiento de etíopes y gitanos, Teágenes y Jebnón*<sup>15</sup>.

Las acotaciones referidas a la caracterización no son muy frecuentes, como tampoco lo serán las marcas o didascalias implícitas que aludan a su condición. Recordemos que se concentran en la jornada primera y serán:

TISBE (¿Quién  
te dijera, ¡ay, Jebnón mío!,  
ir tu Tisbe dada a negros?)

NAUSICLÉS Ven.

TISBE Si ése tu intento ha sido,  
para tomar de Etiopía  
el rumbo, ese adusto indio  
podrá informarte mejor  
que nadie.

NAUSICLÉS Al verle me admiro  
en Delfos, por el decreto  
que aquestos días he oído,  
de que etíope ninguno  
quede en todos sus distritos.  
La causa no sé; y pues tengo  
mi pasaje prevenido

<sup>12</sup> *Comedias, III*, Jornada I, p. 343.

<sup>13</sup> *Comedias, III*, Jornada I, p. 350, acotación.

<sup>14</sup> *Comedias, III*, Jornada III, p. 435.

<sup>15</sup> *Comedias, III*, Jornada III, p. 460.

por Menfis, no hay que informarme.  
Ven, Tisbe<sup>16</sup>.

CARICLÉS      ¿Quién eres, y qué me quieres,  
gallardo etíope indio?  
¿Qué me quieres, y quién eres,  
venerable peregrino?  
Que a los asombros de un sueño  
concurrís tan sucesivos,  
que todavía aún no sé  
si estoy despierto u dormido<sup>17</sup>.

CARICLÉS      Ya estáis solo. Decid vos  
qué queréis, que discursivo  
me tenéis, porque no sé  
qué puede haberos movido,  
siendo etíope, a buscarme  
en ocasión que hay edicto  
de que ninguno entre en Delfos,  
a causa de haber sabido  
las guerras que allá se mueven  
entre etíopes y egipcios<sup>18</sup>.

En una ocasión, la caracterización evoca directamente la fuente de Heliodoro cuando Idaspes describe a los habitantes de Etiopía como «tostados sus moradores»:

Persina, pues, de Etiopía,  
cuyos altos montes rayan  
del sol las primeras luces,  
a cuya encendida saña  
tostados sus moradores,  
tan fénix del sol se abrasan  
que, carbones de su hoguera,  
a su mismo humo se manchan,  
salud, señora, os envía<sup>19</sup>;

<sup>16</sup> *Comedias, III*, Jornada I, pp. 346-347.

<sup>17</sup> *Comedias, III*, Jornada I, p. 352.

<sup>18</sup> *Comedias, III*, Jornada I, pp. 353-354.

<sup>19</sup> *Comedias, III*, Jornada II, p. 401.

En la edición española de 1614 de la *Historia aethiopica* de Heliodoro de Émesa —y valga el detalle como ejemplo—, se puede leer, referido a los egipcios, que son «hombres negros y tostados» (f. 4r)<sup>20</sup>, si bien, en la primera edición en español, publicada en Amberes por Martín Nucio en 1554, la frase se traduce como «sin que la color destes hombres negros y quemados» (fol. 12r)<sup>21</sup>.

La caracterización del exotismo implica también el traje de Cariclea, pero de sacerdotisa griega, porque resulta doblemente extraña en el contexto etíope, por ser blanca y por su vestido:

- ADMETA            ¡Extraña mujer, y extraño  
traje! ¿Quién eres?
- CARICLEA                            Quien pone  
vida, honor y alma a estos pies,  
segura que si la oyes,  
ni esas muertes se ejecuten,  
ni estas violencias se logren.
- NAUSICLÉS        Una esclava mía, señora,  
es, que con suposiciones...<sup>22</sup>.

El exotismo del etíope también se proyecta en su escritura:

- CARICLÉS        pero hasta esto con vergüenza  
os habré de confesar,  
escrito en cifras y letras  
de su extraño idioma, que  
no entiendo; y no he dado a leerlas,  
porque no sé lo que pueden  
contener, y es imprudencia  
fiar secreto de quien luego  
me ha de pesar que le sepa<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Heliodoro, *Historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea traducida... de latin en romance* por Fernando de Mena, 1614, En Barcelona por Geronymo Margarit, y a su costa 1615.

<sup>21</sup> *Historia ethiopica de Heliodoro trasladada en vulgar castellano por vn secreto amigo de su patria, y corrigida segun el Griego por el mismo [...]*, en Anuers, en casa de Martin Nucio, 1554.

<sup>22</sup> *Comedias, III*, Jornada III, p. 428.

<sup>23</sup> *Comedias, III*, Jornada II, p. 382.

CALASIRIS Las letras son etiopisas,  
y aun también el frase de ellas  
etíope es<sup>24</sup>.

Pero, lo que más llama la atención en estas adjetivaciones, es la inclusión del término «indio» o el sintagma «indio negro» ya desde el reparto.

El término «indio» asociado a «negro» es muy infrecuente y también extraño, tanto que el editor de la comedia, Don Cruickshank, optó por separarlos mediante una coma que tal vez sea innecesaria. Ni en la *Tercera Parte* de 1664, ni en la edición de Vera Tassis (1687) está este signo de puntuación, aunque sí en la reimpresión de 1726. Y lo que es más importante, la palabra «indio-a», no aparece en el reparto del Ms. 17.351 de la BNE que copia la comedia, aunque la primera acotación contiene (y repite) la caracterización de «Ydaspes, etíope negro». Por otro lado, ni la obra original en sus distintas traducciones, ni el referente anterior más directo que es la comedia *Teágenes y Cariclea* de Pérez de Montalbán, publicada en el *Segundo tomo* (1638) de sus obras, contiene el término «indio».

¿A qué se debe, pues, esta adjetivación al término *negro* o *etíope* que eran los tradicionales para designar la raza negra de origen africano? No olvidemos que la trama de la comedia exige la presencia de personajes protagonistas de Egipto que en muchos casos son denominados «gitanos» en apelación tradicional de la época, pero que también se sitúan en la zona geográfica aludida en el texto bizantino.

Se podría pensar que el término *indio* alude a la distinta calidad racial de negro, es decir, la distinción frecuente en la época entre negro mandinga o guineo, procedente del oeste africano frente al negro etíope de origen más oriental. Sin embargo, el sintagma «gallardo etíope indio» complica esta interpretación por incluir «etíope» y también lo desmentirá la caracterización de Cariclea como «dama india» ya que no es negra. No se trata, por lo tanto, de una distinción racial, sino tal vez geográfica o cultural.

La alusión a *indio negro* esconde una confusión llamativa sobre el origen de los etíopes y sobre los límites y situación geográfica de Etiopía, el Reino del Preste Juan y la India. Dicha confusión aparece bien ilustrada en la obra de fray Luis de Urreta, *Historia eclesiástica, política*,

<sup>24</sup> *Comedias, III*, Jornada II, p. 388.

*natural y moral de los grandes y remotos reinos de la Etiopía*, publicada en Valencia en 1610<sup>25</sup>. En ella se recogen datos, no siempre claros, sobre esta localización y el origen de sus habitantes.

Urreta, partiendo de las Escrituras y de autores clásicos, distingue entre «dos Etiopías, la oriental que es la Arabia y la occidental que es la de los Abisinios»<sup>26</sup> y, además, «muchos de los rabinos también conceden estas dos Etiopías [...] Algunos doctores fundados en la Escritura quieren que la India Oriental desde Goa hasta la China se llame también Etiopía...»<sup>27</sup>.

Más adelante, justifica la identificación Etiopía-India por una traducción del caldeo:

Y dejando lo mucho que muchos y muy doctos varones dicen sobre este lugar [Isaías, cap. 18], por ser muy dificultoso y tener varias declaraciones que no hace[n] a mi propósito, pero hace fuerza la paráfrasis caldea la cual vierte en lugar de Etiopía India, como consta del profeta Sofonías que en el capítulo tercero dice: *ultra flumina Aethiopia*. El caldeo vierte India [...] los ríos de la Etiopía serán el río Indo y el Ganges, que son los dos más famosos de la India Oriental<sup>28</sup>.

Añade otras fuentes para refrendar su opinión. Eusebio

Dice que los etíopes salieron de las tierras junto al río Indo y que, entrando en el África, poblaron la Etiopía que está bajo Egipto. Pero a esto se responde que por la Etiopía, de la cual hablan Isaías y Sofonías en los lugares citados, se entienda la Arabia. Aunque más fácilmente y mejor se responderá diciendo que así la Etiopía Oriental que se llama Arabia como la Occidental que es la tierra de los abisinios, entrambas se llaman Indias; y es más común modo de hablar entre los historiadores que no llamar a la India Oriental Etiopía<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Fray Luis de Urreta, *Historia eclesiástica, política, natural y moral de los grandes y remotos reinos de la Etiopía, monarquía del emperador llamado Preste Juan de las Indias*, Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1610.

<sup>26</sup> Urreta, *Historia*, p. 10.

<sup>27</sup> Urreta, *Historia*, p. 11.

<sup>28</sup> Urreta, *Historia*, p. 11.

<sup>29</sup> Urreta, *Historia*, p. 11.

El asunto se complica cuando cita a autores clásicos y su visión del mundo y actualiza esta visión con los nuevos descubrimientos de las Indias occidentales:

Virgilio por la India entiende Etiopía. Herodoto dice que salieron de la India Oriental muy grandes compañías de gente y que caminando hacia poniente llegaron a la África y poblaron Etiopía; y que de su nombre se llamó la Etiopía India; y por eso dijeron muchos, como Aristóteles y Séneca, que la India estaba cerca de España y no hay otra más cerca que la Etiopía y de la India que es la Etiopía se llamaron nuestras Indias porque o iba o venía de la Etiopía la carabela que con tiempo forzoso aportó a ellas; y como el piloto viese aquellas tierras nuevas llamolas Indias y *aun hoy en día a los etíopes llamamos indios* y al Colegio que tienen en Roma le nombran San Esteban de los Indianos<sup>30</sup>.

Pero, finalmente, el asunto se puede resumir:

Supuesto que hay dos Etiopías, la Oriental que es la Arabia y la de Poniente que es la tierra del Preste Juan bajo Egipto, en este libro no hablamos de la Etiopía que es la Arabia, sino de la Etiopía que en rigor y más comúnmente se nombra Etiopía en la África, imperio y monarquía de los abisinios<sup>31</sup>.

Por lo tanto, el término *indio* aplicado a etíopes no está descaminado según la tradición occidental y no desentona de la erudición de Calderón (recordemos la frase de Urreta, «y aun hoy en día a los etíopes llamamos indios») cuando sitúa y caracteriza a sus personajes, sobre todo cuando estos proceden del ambiente bizantino.

Teniendo en cuenta, por lo tanto, el grado de conocimiento que en el momento de la composición de la pieza podría tener Calderón sobre estos personajes y su procedencia y, con mayor razón y propiedad, el ambiente remoto en el que se desarrollan los hechos de la historia de Teágenes y Cariclea, la calificación *indio negro* que hoy podríamos considerar contradictoria, se justifica perfectamente.

Esta explicación debe completarse desde otra perspectiva. El texto de la comedia, el publicado en la *Tercera parte* de Calderón y el del manuscrito parecen proceder de un arquetipo común, como indica Don

<sup>30</sup> Urreta, *Historia*, p. 11.

<sup>31</sup> Urreta, *Historia*, pp. 11-12.

Cruikshank. Quizá dicho testimonio perdido y más temprano que los anteriores procediera de un manuscrito de compañía o heredase algunos elementos propios de estos soportes. Esto se puede pensar así por la calidad y tipo de indicaciones de alguna didascalia impresa en la parte, por ejemplo, en:

*Córrese una cortina, y vese lo que dicen los versos*<sup>32</sup>.

*Vanse. Cajas, y salen marchando todos los que puedan de etíopes, hombres y mujeres, músicos, luego Persina y Idaspes con bengalas*<sup>33</sup>.

*Esta batalla se puede hacer saliendo con sus versos cada uno, y si no pareciere, dentro; y salen riñendo Persina y Cariclea*<sup>34</sup>.

Las alusiones del tipo «todos los que puedan de etíopes...» o «y si no pareciere» apelan directamente a las posibilidades de representación de la comedia y a decisiones que tienen que ver con el autor. Pues bien, tal vez el término *indio* implique un contenido geográfico tradicional escondido en la erudición del asunto de la comedia como se trasluce en versos como «viéndose en su raudal, centauro indiano». A mi entender, el término *indio* aplicado a negros etíopes o a extraños blancos etíopes como Cariclea remite a la confusión geográfica y mítica del territorio de Etiopía y también evoca un modo de presentación exótico basado en las vestiduras y en la caracterización externa del personaje: Cariclea será india por su procedencia oriental y por la forma de vestir y maquillarse, como lo será también el «gallardo etíope indio» Idaspes.

El compromiso de un autor de comedias para llevar a las tablas personajes negros serios y que no provocasen confusiones en la recepción de sus personajes ante un público acostumbrado a considerar a los personajes negros graciosos objeto de burlas implicaba dotar a dichos personajes de caracterizaciones inequívocas que fuesen exóticas y nobles a un tiempo, que se dejase ver desde un primer momento que, aun siendo negro, era personaje aristocrático y extraño y esa condición estaba por encima de la fingida color de su piel. La apelación de *indio etíope*, por lo tanto, remota y eruditamente tendría que ver con su

<sup>32</sup> *Comedias, III*, Jornada II, p. 406.

<sup>33</sup> *Comedias, III*, Jornada III, p. 435.

<sup>34</sup> *Comedias, III*, Jornada III, p. 455.

origen geográfico, pero sería la representabilidad de la comedia y no la caracterización temática del personaje la que facilitase la comprensión de la pieza. Prueba de ello será que, en otras obras o en ediciones alejadas de la representación, este sentido se pierde y, por ejemplo, los editores modernos separen con comas ambos adjetivos haciéndolos sinónimos cuando, en la idea del autor o del poeta inicialmente, el término '*indio*' modifica a '*negro*' o '*etíope*' lo que remite a una localización tradicional casi mítica, pero a una caracterización actualizadora de los personajes negros.

Muy anecdótica podría parecer esta nimia aportación a la comprensión de los personajes negros en la escena del xvii. Sin embargo, creo que se ha podido comprobar la sutileza que exige una representación con personajes negros exóticos en la comedia del xvii y cómo para vencer los malos entendidos se habrá de echar mano de finas caracterizaciones que ayuden al espectador a entender con rectitud la propuesta escénica.

Negros, etíopes, indios, gitanos... todos tienen cabida en la comedia *Los hijos de la fortuna* de Calderón; todos juntos, algunos ocultos, otros con origen casi prodigioso, pero todos se unen para conseguir el espectáculo de una comedia de aventuras bizantinas que habría de encandilar a un espectador ávido de acción y exotismo que leyó antes en los libros y después disfrutó en las tablas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español, III. Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981
- ALARCOS, Miguel, *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: hacia el sentido último de la novela*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014.
- ALONSO VELOSO, María José, «Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 86, 1, 2006, pp. 31-63.
- ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 19-37.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Barcelona, Crítica, 2005.
- *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Barcelona, Crítica, 2008.
- ARELLANO, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, 1986, pp. 47-92.
- «Metodología y recepción. Lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Críticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- «Calderón y su sentido cómico de la vida. Enredos y amoríos primaverales en *Mañanas de abril y mayo*», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 11, 1999a, pp. 163-178.
- *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1999b.
- (ed.), Francisco de Quevedo, *Los sueños*, Madrid, Cátedra, 2003.
- «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo», *Quevedo en Manhattan. Actas del congreso internacional, Nueva York, noviembre 2001*, ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 15-31.

- «Naturaleza y urbe: los escenarios del *Persiles*», *Revista Estudios*, n.º extra 0 (especial «Naturaleza amena y naturaleza agreste en las letras hispánicas»), 2018, pp. 13-24.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2022.
- ARELLANO, Ignacio, Ildefonso ADEVA y Rafael ZAFRA (eds.), Pedro Calderón de la Barca, *No hay instante sin milagro*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1995.
- ARELLANO, Ignacio y Carmen GARCÍA VALDÉS (eds.), Francisco de Quevedo, *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano y Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.
- ARELLANO, Ignacio, Blanca OTEIZA, M. Carmen PINILLOS, J. M. ESCUDERO y Ana ARMENDÁRIZ (eds.), Pedro Calderón de la Barca, *La nave del mercader*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- ARELLANO, Ignacio, Blanca OTEIZA y M. Carmen PINILLOS (eds.), Pedro Calderón de la Barca, *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, Kassel, Reichenberger (Autos Sacramentales Completos, 23), 1998.
- ARMSTRONG-ROCHE, Michael, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion and the Dream Life of Heroes in Persiles*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: con cinco entremeses de Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- ASENSIO, José María, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, Litografía y Librería Española y Extranjera de D. José María Geoffrin, 1867.
- *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, Francisco Álvarez y C.ª, impresores, 1876.
- ASTRANA MARÍN, Luis (ed.), Francisco de Quevedo, *Epistolario completo*, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
- (ed.), Francisco de Quevedo, *Obras completas de Francisco de Quevedo y Villegas* (OCV), Madrid, Aguilar, 1932.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Algunas variantes complejas en *El alguacil endemoniado*, de Francisco de Quevedo», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 10, 2023, pp. 193-44.
- BACYZŃSKA, Beata, «Teatro en tiempos de guerra: Calderón y las fiestas mitológicas de la noche de San Juan de los años 1635 y 1636», en *Theatralia: Du texte au spectacle. Mélanges offerts à Madame Halina Sawecka*, ed. Maria Falska, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2007, pp. 86-98.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo (ed.), Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura (ed.), Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.

- BERGSON, Henri, *La risa*, trad. de Amalia Aydée Raggio, Madrid, Sarpe, 1985.
- BROWN, J. y John H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.
- BLANCO, Mercedes, «Literatura e ironía en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Giuseppe Grilli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 625-635.
- «*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética», *Criticón*, 91, 2004, pp. 5-39.
- BUEZO, Catalina, *Historia del teatro breve español III, siglos XVI-XX*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- CAAMAÑO ROJO, María (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales, alegóricos, y historiales del insigne poeta español Don Pedro Calderón de la Barca; obras póstumas que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier*, Parte Sexta, Madrid, en la imprenta de Manuel Ruiz de Murga, 1717.
- *Argenis y Poliarco*, ed. Alicia Vara López, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- *Comedias, V. Quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Comedias, VIII. Octava parte de comedias*, ed. Don W. Cruickshank, en prensa.
- *El astrólogo fingido*, ed. crítica de las dos versiones de Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- *El diablo mudo*, ed. Celsa Carmen García-Valdés, Kassel, Reichenberger, 1999.

- *El escondido y la tapada*, ed. Maravillas Larrañaga Donízar, Barcelona, PPU, 1989.
- *El gran mercado del mundo*, ed. Ana Suárez Miramón, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2009.
- *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- *El veneno y la triaca*, ed. Juan Manuel Escudero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.
- *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1982.
- *Judas Macabeo*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro Rivas, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- *La dama duende*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2005.
- *La devoción de la cruz*, ed. Adrián J. Sáez García, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- *La nave del mercader*, ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, M. Carmen Pinillos, J. M. Escudero y Ana Armendáriz, Kassel, Reichenberger (Autos Sacramentales Completos, 8), 1996.
- *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008.
- *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2020.
- *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. C. Pinillos, Kassel, Reichenberger (Autos Sacramentales Completos, 23), 1998.
- *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- *Mañanas de abril y mayo*, ed. Ignacio Arellano, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2022.
- *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, ed. María Caamaño Rojo, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- *No hay instante sin milagro*, ed. Ignacio Arellano, Ildefonso Adeva y Rafael Zafra, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1995.
- CAMACHO MORFÍN, Lilián, «Persiles, un Don Quijote estilizado», *Anuario de Estudios Cervantinos*, XI, 2015, pp. 149-160.
- CANCELLIERE, Enrica. «Espacio y tiempo en el teatro de Calderón», en *Actas de las II Jornadas de teatro clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 15-42.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «El Quevedo del *Tribunal de la Justa Venganza*», *Bulletin hispanique*, vol. 116, nº 1, 2014, pp. 107-120.

- CARILLA, Emilio, «Naturaleza y retórica en el Persiles», *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 19.70, 1954, pp. 209-215.
- «La novela bizantina en España», *Revista de Filología Española*, 49, 1/4, 1966, pp. 275-287.
- CARO, Rodrigo, *Días geniales o lúdricos*, ed. Jean-Pierre Étiennevre, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, II vols.), 1978.
- CARREIRA, Antonio, «Quevedo y su elogio de la lectura», *La Perinola*, 1, 1997, pp. 87-97.
- «El conceptismo en las jácaras de Quevedo: 'Estábase el padre Ezquerria'», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 91-106.
- «Las jácaras de Quevedo: un subgénero conflictivo», en *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, ed. M. Lobato y Alain Bègue, Madrid, Visor, 2014, pp. 51-75.
- CASAS VILA, Verónica (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2020.
- CASTRO RIVAS, Jéssica (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- CERVANTES, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002.
- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, texto crítico de Laura Fernández; notas al pie de Ignacio García Aguilar, notas complementarias de Carlos Romero Muñoz, estudio de Isabel Lozano-Renieblas y Laura Fernández, Madrid, Real Academia Española (Biblioteca Clásica), Madrid, 2017.
- *Tragedia de Numancia*, ed. Gaston Gilabert, Nürnberg, Clásicos Hispánicos, 2014.
- *Tragedia de Numancia*, ed. Alfredo Baras Escolá, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- CHÁVEZ MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid-Área de Gobierno de las Artes, 2004.
- CHEVALIER, Maxime, «Decoro y decoros», *Revista de Filología Española*, 73, 1. 2, 1993, pp. 5-24.
- CICERÓN, Marco Tulio, *De officiis*, Libro I, with an english translation by Walter Miller, Cambridge, Harvard University Press, 1968.
- COENEN, Erik (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *A secreto agravio, secreta venganza*, Madrid, Cátedra, 2011.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. J. L. Suárez García y A. Madroñal Durán, Granada, Universidad de Granada, 2000.
- COTARELO VALLEDOR, Armando, «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 25, 1945, pp. 41-104.

- COVARRUBIAS (O.P.), Pedro de, *Remedio de jugadores. Siguiense doze reglas que dan industria como nos hauemos de auer en la guerra espiritual las quales qualquier tentado con atencion leyefn]do sin dubda sera consolado y esfoꝝado en el seruicio de Dios*, 1543.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- CRO, Stelio. «Cervantes, el *Persiles* y la historiografía Indiana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 4, 1975, pp. 5-25.
- CROSBY, James O. (ed.), Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993.
- CRUICKSHANK, Don W. (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Calderón de la Barca: su carrera secular*, trad. de José Luis Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011.
- (ed.), *Comedias, VIII. Octava parte de comedias*, en prensa.
- CRUZ CASADO, Antonio, «Periandro/Persiles: las raíces clásicas del personaje y la aportación de Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 15.1, 1995, pp. 60-69.
- DALE, George Irving, «Games and Social Pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age», *Hispanic Review*, 8, 3, 1940, pp. 219-241.
- DE ARMAS, Frederick. *The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1986. [Ed. en español, *El retorno de Astrea. Astrología, mito e imperio en Calderón*, ed. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2016.]
- «Claves políticas en las comedias de Calderón: el caso de *El mayor encanto, amor*», *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 117-124.
- DE ARMAS WILSON, Diana, *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- «Where Does the Novel Rise? Cultural Hybrids and Cervantes Heresies», en *Cervantes and his Postmodern Constituencies*, ed. Anne J. Cruz y Carroll B. Johnson, New York, Garland, 1999, pp. 43-67.
- DÍEZ BORQUE, José María, «El negocio teatral de Calderón de la Barca», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2014, pp. 121-131.
- DUBOR, Françoise, *Le monologue contre le drame?*, ed. F. Dubor y Heulot-Petit, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Numen 1992.
- EGIDO, Aurora, «El *Persiles* y la enfermedad de amor», *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares 6-9 de noviembre 1989*, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 201-224.

- ELLIOT, John H., «Poder y propaganda en la España de Felipe IV», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, coord. Luis Rodríguez Zúñiga, María del Carmen Iglesias Cano, Carlos Vicente Moya Valgañón, 1985, vol. 2, pp. 15-42.
- «El desengaño del Imperio español», entrevista por Enrique Krauze, *Letras Libres*, 2003, pp. 8-11.
- *España y su mundo (1500-1700)*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 179-200.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El veneno y la triaca*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.
- «El dinero en las comedias calderonianas», en *El dinero y la comedia española*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, XXXVII Jornadas de teatro clásico 2014, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 115-146.
- «El dinero como principio de mecánica imprecisa en *El hombre pobre todo es trazas* (1637) de Pedro Calderón de la Barca», *Romance Quarterly*, 70, 2023, pp. 219-231.
- ESPINOSA, Pedro, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
- Etiquetas de la Real Cámara de Su Magestad Católica en tiempo de Felipe 4º*. BNE, MSS/10170 V.3.
- Etiquetas de Palacio y gobierno de la Casa Real que han de observar y guardar los criados de ella, en el uso y ejercicio de sus oficios: desde Mayordomo Mayor y criados mayores, hasta los demás criados inferiores, y funciones de la misma Casa Real, ordenadas año de 1562 y reformadas en 1647*. BNE, MSS/9720.
- ETREROS MENA, Mercedes, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», en *Homenaje a Quevedo*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca (Academia Literaria Renacentista II), 1982, reimpresso en 1996.
- «Enemigos e inquisidores. Los Sueños de Quevedo ante la crítica de su tiempo», en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de oro*, ed. Eugenia Fosalba y Carlos Vaíllo, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 279-318.
- FERNÁNDEZ, Laura (ed.), Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, notas al pie de Ignacio García Aguilar, notas complementarias de Carlos Romero Muñoz, estudio de Isabel Lozano-Renieblas y Laura Fernández, Madrid, Real Academia Española (Biblioteca Clásica de la RAE), 2017.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Sobre el espacio y la transformación del lugar ameno en la narración cervantina», en *Paisaje, juego y multilingüismo*,

- ed. Darío Villanueva y Fernando Cabo, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago de Compostela, 2 vols., 1996, I, pp. 303-317.
- «Introducción a las narraciones bizantinas del siglo XVI: el *Clareo* de Reinoso y la *Selva* de Contreras», *Criticón*, 71, 1997, pp. 65-92.
- *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006a.
- «Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frederic Serralta, Toulouse, Presses universitaires de Midi/Embajada de España en Francia, 2006b, pp. 263-282.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- «El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón», en *XIV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón, Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008a, pp. 205-227.
- «Las comedias mitológicas de Calderón: entre la fiesta y la tragedia. El caso de *Los tres mayores prodigios*», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008b, pp. 153-179.
- «Capa y espada en las fiestas mitológicas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 133-147.
- «Reescritura y cambio de género en Calderón», en *Calderón frente a los géneros literarios*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Ediciones del Orto, 2015, pp. 17-26.
- «The Others in Golden Age Drama», en *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, ed. César Domínguez, Anxo Abuín González y Ellen Sapega, Amsterdam, John Benjamins B.V./Association Internationale de Littérature Comparée (Comparative History of Literatures in European Languages), 2016, pp. 43-54.
- «Il paradosso del monologo nell'opera di Calderón de la Barca», en *L'arte del monologo e l'azione sospesa*, ed. Claudio Vicentini, Pisa, Pacini Editori (Studi di teatro e spettacolo. I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta), 2017a, pp. 108-124.
- «Secretos y mentiras, fundamentos del enredo calderoniano: el ejemplo de *El astrólogo fingido*», en *Buenos Aires-Madrid-Buenos Aires. Homenaje a Melchora Romanos*, ed. Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, EUDEBA, 2017b, pp. 225-236.
- «La comicidad difusa del enredo inverosímil: el caso de *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCIV, 4, 2017c, pp. 677-692.

- «La tormenta en el *Persiles*: un tópico con inesperado valor estructural», en «*Doctos libros juntos*». *Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, ed. Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2018a, pp. 223-239.
  - «Espacio experimental en la comedia mitológica *Los tres mayores prodigios* de Calderón: Premisas iniciales», en «*Los cielos se agotaron de prodigios: Essays in Honor of Frederick A. de Armas*», ed. Christopher B. Weimer, Kerry K. Wilks, Benjamin J. Nelson y Julio Vélez Sainz, Newark, Juan de la Cuesta, 2018b, pp. 53-62.
  - «El monólogo en el teatro de Cervantes», en *Cervantes hombre de teatro*, ed. Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle, Ciudad de México, El Colegio de México-Cátedra Jaime Torres Bodet, 2019a, pp. 265-276.
  - «La desdramatización de la jácara en Quevedo reformada por Calderón», *La Perinola*, 23, 2019b, pp. 251-261.
  - «El vicio de la virtud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. de Sagrario López Poza et al., A Coruña/Madrid/Madison/New York, Universidade da Coruña/Instituto Universitario La Corte en Europa/Hispanic Seminary of Medieval Studies/Queen Sofía Spanish Institute/Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española, 2019c, pp. 283-297.
  - «La primera puesta en escena de *Los tres mayores prodigios* de Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, vol. 71, nº 1 y 2, 2019d, pp. 171-186.
  - «El poder y el teatro en las comedias mitológicas de Calderón: la estrategia del poeta», *Calderón y la impronta helena en el teatro del Siglo de Oro*, coord. Tatiana Alvarado Teodorika y Theodora Grigoriadou, *Anuario Calderoniano*, 13, 2020, pp. 135-150.
  - «Género literario y decoro en *Los sueños* de Quevedo», en *Lienzos ficticios, fantasías oníricas. Estudios en torno a «Los sueños» de Quevedo*, ed. Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, Pamplona, Universidad de Navarra (Colección BIADIG, Biblioteca Áurea Digital, 70), 2023, pp. 159-173.
- FERRER VALLS, Teresa, «Sobre la fecha de composición de los autos de Calderón *El veneno y la triaca* y *La hidalga del valle*», *Críticón*, 87-88-89, 2003, pp. 287-298.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes, Aristotle and the Persiles*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
- *Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.
- FRANCO DURÁN, María Jesús, «Algunos apuntes sobre la presencia de Lambongo, personaje negro, en *La Atalanta* de Ovando», *Actas del V Congreso*

- de la *Asociación Internacional del Siglo de Oro*, coord. Cristoph Strosetzki, 2001, pp. 591-603.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- GARCÍA-VALDÉS, Celsa Carmen (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El diablo mudo*, Kassel, Reichenberger, 1999.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, «Escandinavia y el *Persiles*: de la Geografía a la Historia», *Anales Cervantinos*, 48, 2016, pp. 221-242.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, «Calderón en tiempos de Carlos II: el poeta cortesano ante el poder político», en *La autoridad política y el poder de las letras en el Siglo de Oro*, ed. Jesús M Usunáriz y Edwin Williamson, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 25-41.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.
- GAYLORD, Mary Malcolm, «El Siglo de Oro y las Españas: propuesta de una nueva lectura americana del *Quijote*», en *Estudios áureos I, Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Jules Whicker, Birmingham, Dolphin Books, 1998, vol. II, pp. 237-242.
- GEA, María Isabel, *Los nombres de las calles de Madrid*, Madrid, La Librería, 2009.
- GEISLER, Eberhard, *El dinero en la obra de Quevedo. La crisis de identidad en la sociedad feudal española a principios del siglo XVIII*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- GILABERT, Gaston (ed.), Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia*, Nürnberg, Clásicos Hispánicos, 2014.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, 1996.
- GRAU CODINA, Ferrán, «La teoría del decoro y la última de las ideas de Hermógenes en algunas retóricas del Renacimiento», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Luis Gil*, coord. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea, 1996, vol. II. 2, Alcañiz/Cádiz, Ayuntamiento de Alcañiz/Universidad de Cádiz, 1997, pp. 769-778.
- GRILLI, Giuseppe, «Reseña a Miguel Alarcos, *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles, Castilla*», *Estudios de Literatura*, 6, 2015, pp. 1050-1055.
- GUILLÉN, CLAUDIO, *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988.
- GUTIÉRREZ, Carlos M., «Narrador, autor y personaje. Facetas de la autorrepresentación», *Espéculo* (junio 2005-febrero 2006), nº 31, 2005a.
- *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005b.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, «*El mercader de Toledo* de Calderón y el dinero. Del escenario áureo al romántico»,

- en *El dinero y la comedia española*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, XXXVII *Jornadas de teatro clásico 2014*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 171-203.
- HARO TECGLÉN, Eduardo, «Calderón o el desengaño», *Triunfo*, 4, 1981, pp. 77-81.
- HELIODORO, *Historia de los dos leales amantes Theagenes y Chariclea traducida de latin en romance por Fernando de Mena*, 1614, En Barcelona por Geronymo Margarit, y a su costa, 1615.
- *Historia ethiopica de Heliodoro trasladada en vulgar castellano por vn secreto amigo de su patria, y corrigida segun el Griego por el mismo [...]*, en Anuers, en casa de Martin Nucio, 1554.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto amor*», *Romanistisches Jahrbuch*, 44, 1993, pp. 307-22.
- «Official Genesis and Political Subversion of *El mayor, encanto amor*», en *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, ed. Charles Ganelin y Howard Mancing, West Lafayette, Purdue University Press, 1995, pp. 119-136.
- «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola*, 8, 2004, pp. 201-234.
- HERNÁNDEZ CASTRO, David, «Hermenéutica de la 'semnótes': el concepto de decoro en la ética de Aristóteles», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 77, 2019, pp. 197-212.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María, *El teatro de Quevedo*, Barcelona, tesis de doctorado dirigida por Rosa María Navarro Durán, en Xarxa, 2009, disponible en <http://tdx.cat/handle/10803/1702>.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Calderón y el humor», «“Que hay mujeres tramo- yeras”: la “matemática perfecta” de la comedia calderoniana», ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico (1997)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, 1998, pp. 201-236.
- *Ayer y hoy de Calderón*, ed. José María Ruano de la Haza y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Castalia, 2002, pp. 15-36.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- JAURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- KAPUST, Daniel, «Cicerón: el *decorum* y la moralidad de la retórica», trad. Christian Felipe Pineda Pérez, *Praxis Filosófica*, 35, 2012, pp. 257- 282.
- KLUGE, Sophie, «“Yo, que al teatro del mundo / cómica tragedia fui”: mito, tragedia, desengaño y alegoría en Eco y Narciso de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 169-196.

- LARRAÑAGA DONÍZAR, Maravillas (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, Barcelona, PPU, 1989.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Para una revisión del concepto “novela picaresca”», *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. Carlos H. Magis, Ciudad de México, EL Colegio de México, 1970, pp. 27-45, disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-revision-del-concepto-novela-picaresca/html/aaae16f4-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_4.html#I\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/para-una-revision-del-concepto-novela-picaresca/html/aaae16f4-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html#I_0_).
- LOBATO, María Luisa, «Jacaranda en la villa y corte del Madrid de los Austrias: la Méndez y el estatus de la mujer en la germanía», *Pygmalion. Revista de Teatro General y Comparado*, 0, 2009, pp. 51-68.
- *La jácara en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (ed.), Francisco de Quevedo, *Providencia de Dios*, A Coruña, Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española, 2015.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel, *Cervantes y el mundo de Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- LUKENS-OLSON, Carolyn, «Heroics of Persuasion in *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 21.2, 2001, pp. 51-72.
- MAESTRO, Jesús G., *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000.
- «La risa en el *Persiles*», en *Crítica de la razón literaria. El materialismo filosófico como teoría de la literatura*, IV, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017-2022, edición digital consultada en <https://criticadelarazonliteraria.blogspot.com/>.
- MAÑERO LOZANO, David, «Del concepto de decoro a la ‘teoría de los estilos’: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 111, 2, 2009, pp. 357-385.
- MARAVALL, José Antonio, «Un esquema conceptual de la cultura barroca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 1973, pp. 423-461.
- *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1974.
- *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1980.
- *Poder, honor y élites en el siglo xvii*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- MARIGNO, Emmanuel (ed.), Francisco de Quevedo, *Jácaras*, Nancy, Université de Nancy II, 2000.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 2, 1988, pp. 91-102.

- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, «La notion de genre», en *La notion de genre à la Renaissance*, dir. G. Demerson, Gèneve, Éditions Slatkine, 1984, pp. 17-34.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, «Reseña a Hansgerd Schulte, *El desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXII, 1, 1973, pp. 128-131.
- MOIR, Duncan W., (ed.), Bances Candamo, *Theatro de los Theatros de los passados y presentes siglos*, London, Tamesis Books, 1970.
- MONER, Michel, «Malabarismos narrativos e innovaciones poéticas: el relato de tempestad en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*», en *Comentarios a Cervantes. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro, Madrid, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 228-235.
- NAGY, Edward, «El aspecto picaresco-cortesano en *Hombre pobre todo es trazas* de Pedro Calderón de la Barca», *Iberoromania*, 1971, 3, pp. 44-59.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*, trad. E. Reichenberger y J. L. Milá, Kassel, Reichenberger, 2000. [Versión original: *Mythos und Repräsentation: Die mythologischen Festspiele Calderóns*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1978.]
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, IV. Cuarta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- «*El mayor encanto, amor*, de Calderón: aspectos lúdicos», *Bulletin of Spanish Studies*, 110.4-5, 2013, pp. 807-819.
- NIDER, Valentina (ed.), Francisco de Quevedo, *La caída para levantarse*, Pisa, Giardini Editore, 1994.
- NITSCH, Wolfram, *El teatro barroco como campo de juego: estudios sobre Lope de Vega y Tirso de Molina*, trad. Elvira Gómez Hernández, Kassel, Reichenberger, 2018.
- NOLTING-HAUFF, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.
- OUDIN, César, *Thresor des deux langues françoise et espagnolle*, ed. Marc Zuili, Paris, Honoré Champion, 2016.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*, ed. preliminar, notas e índices de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1956, 2 vols.
- *Arte de la pintura*, ed., introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PACHECO DE NARVÁEZ, Luis, *El tribunal de la justa venganza*, ed. Victoriano Roncero, Pamplona, Eunsa, 2008.
- PAILLER, Claire, *La question d'amour dans les comedias de Calderón de la Barca*, Paris, Les Belles Lettres, 1974.
- PARKER, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.

- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PEDRAZA, Felipe B., «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara», en *Edad de oro cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación de Internacionales de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Anthony Close y Sandra María Fernández Vales, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 77-88.
- PEPE SARNO, Inoria y José María y REYES CANO (eds.), Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, versión de la *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, de Pedro Espinosa, Madrid, Cátedra, 2006.
- PLATA PARGA, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1997.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español*, versión de la *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, de Pedro Espinosa, ed. Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
- *Epistolario completo*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
- *Jácaras*, ed. Emmanuel Marigno, Nancy, Université de Nancy II, 2000.
- *La caída para levantarse*, ed. Valentina Nider, Pisa, Giardini Editore, 1994.
- *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 2003.
- *Obras completas de Francisco de Quevedo y Villegas* (OCV), ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
- *Providencia de Dios*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña, Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española, 2015.
- *Sueños y discursos*, ed. James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993.
- *Teatro completo*, ed. Ignacio Arellano y Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra, 2011.
- QUIRÓS, Pedro Fernández de, *Historia del descubrimiento de las regiones australes*, ed. Justo Zaragoza, Madrid, Imprenta de Manuel Hernández, 1876.
- RADBRUCH, Gustav, *Filosofía del Derecho*, en *Colección Clásicos del Derecho*, trad. José Medina Echavarría, Madrid, Editorial Reus, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dillon, Castellón, Ellago, 2010.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Corpus diacrónico del español* [CORDE], consultado en <http://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- *Diccionario de Autoridades* [1726 - 1739], consultado en <https://apps2.rae.es/DA.html>.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha REICHENBERGER, *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano*, Kassel, Reichenberger, II, 2, 2003.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

- «La sonrisa de Menipo: el teatro breve de Calderón ante su cuarto centenario», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2000.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y Antonio TORDERA (eds.), Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1982.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO LÓPEZ, Fernando (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Judas Macabeo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- ROMERO MUÑOZ, Carlos (ed.), Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Cátedra, 2002.
- RONCERO, Victoriano (ed.), Luis Pacheco de Narváez, *El tribunal de la justa venganza*, ed. Victoriano Roncero, Pamplona, Eunsa, 2008.
- ROSALES, Luis, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, p. 65.
- RUANO DE LA HAZA, José María, (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, V. Quinta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier. *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- RULIC, Divna, «El destino en la obra de Lucio Anneo Séneca y en la de Pedro Calderón de la Barca», *Estudios hispánicos serbios y retos de la contemporaneidad, Actas de la Segunda Conferencia Nacional de Hispanistas Serbios*, vol. 2, 2019, pp. 217-239.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Días lúdicos: juego, ocio y literatura», en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*, ed. Enrique García Santo Tomás, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, pp. 35-58.
- RULL, Enrique, «Calderón: razón y desengaño en el género comedia», *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, p. 563-576.
- «Variedad y complejidad estructural de los monólogos en *La vida es sueño*», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta y M. Vitse, Pamplona, GRISO, 1996, pp. 331-341.
- SÁEZ GARCÍA, Adrián J., «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61, nº 2, 2013, pp. 607-627.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2014.

- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 179-200.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco y JAVIER HUERTA CALVO, «Quevedo», en *Historia del teatro breve en España*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 183-202.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., (ed.), Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan, 1956, 2 vols.
- SANZ AYÁN, Carmen, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, discurso leído el día 26 de febrero de 2006 en la recepción pública de la Excm. Sra. Doña Carmen Sanz Ayán y contestación por el Excmo. Sr. Don José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.
- SCHWARTZ, Lía, «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El cróton* y los *Sueños* de Quevedo», *Lexis*, IX, 2, 1985, pp. 209-227.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (ed.), Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- SHERGOLD, N. D. y JOHN E. VAREY, «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, 40, 4, 1963, pp. 212-214.
- SCHULTE, Hansgerd, *El desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1969.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El gran mercado del mundo*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2009.
- TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1787.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y Pseudo Matos Fragoso», *Anuario Calderoniano*, vol. extra, 1, *Fiestas calderonianas*, 2013, pp. 253-274.
- (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- «Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635: el estreno de *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 30, n. 1, 2014, pp. 220-241.
- «La *Loa del juego de la pelota* en el contexto de los autos sacramentales calderonianos: historia textual y fortuna escénica», *Anuario Calderoniano*, vol. extra 2, *La querrela calderoniana*, 2017, pp. 221-233.
- URRETA, fray Luis de, *Historia eclesiástica, política, natural y moral de los grandes y remotos reinos de la Etiopía, monarquía del emperador llamado Preste Juan de las Indias*, Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1610.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Observando lo atajado: la censura teatral en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid (Olmedo Clásico), 2023.

- VALBUENA BRIONES, Ángel, *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.
- VALDÉS, Ramón, «Francisco de Quevedo por las sendas de la sátira menipea», *La Perinola*, 20, 2016, pp. 221-270.
- VARA LÓPEZ, Alicia (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- VAREY, John E., «La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV, 1969, pp. 145-168.
- «A Further Note on the Actor/Audience Relationship in Spanish Court Plays of Seventeenth Century», en *Arts du spectacle et Histoire des idées. Recueil offert en Hommage a Jean Jacquot*, Tours, Centres d'Études Supérieures de la Renaissance, 1984a, pp. 177-182.
- «The Audience and the Play of Court Spectacles: The Role of the King», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 1984b, pp. 399-406.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, New York, IDEA, 2020.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Calderón y la censura», *Tallá. Revista de Estudios Teatrales*, Vol. 1, 2019, pp. 87-109.
- VIÑA LISTE, José María, (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Sexta parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- VITSE, Marc, «Burla y engaño en las tres primeras comedias de capa y espada de Calderón», en «Por discreto y por amigo». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 345-356.
- WARDROPPER, Bruce. «Calderón's Comedy and his Serious Sense of Life», en *Hispanic Studies in Honor of Nicholson B. Adams*, ed. John E. Keller y Karl L. Selig, Chapel Hill, University of North Carolina, 1996, pp. 179-193.
- WILSON, Edward M., «Calderón y el Patriarca», en *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, ed. Karl-Hermann Körner, Klaus Rühl, Bern, München, Francke, 1973, pp. 697-699.
- WHITAKER, Shirley B. «Calderón's *El mayor encanto, amor* in Performance: Eyewitness Accounts by Two Florentine Diplomats», en *The Calderonian Stage: Body and Soul*, ed. Manuel Delgado Morales, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, pp. 81-104.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, ed. C. Cuevas, Madrid, Castalia, 1983.



## ÍNDICE ONOMÁSTICO Y DE OBRAS

- Abellán, José Luis, 130, 130n,  
Abuín González, Anxo, 15, 253n.  
Alarcos, Miguel, 66, 66n.  
Alonso Veloso, María José, 23, 23n, 28,  
28n.  
Antonucci, Fausta, 46n, 135n, 180n.  
Aristóteles, 163, 221, 266.  
*Retórica*, 163.  
Armendáriz, Ana, 241n.  
Arellano, Ignacio, 19n, 20, 20n, 25n,  
69n, 84, 84n, 109n, 110-112, 111n.,  
112n, 119-120, 119n, 146n, 148n,  
156n, 157n, 159n, 200n, 204n, 205n,  
206n, 208n, 210, 210n, 216n, 218n,  
241n, 269-270.  
Asensio, Eugenio, 20.  
Asensio, José María, 211n, 212n.  
Astrana Marín, Luis, 211, 211n, 239n.  
Azaustre Galiana, Antonio, 205, 205n.  
Baczyńska, Beata, 90n.  
Bances Candamo, 166, 166n.  
*Theatro de los Teatros*, 166n.  
Baras Escolá, 38n.  
Bassegoda i Hugas, Buenaventura, 211n,  
212n, 214n, 215n.  
Bergson, Henri, 111-112, 111n.  
Blanco, Mercedes, 56, 56n, 57n, 62n,  
63n.  
Brown, J., 225, 225n.  
Buezo, Catalina, 22, 22n, 24, 271.  
*Calila e Dimna*, 131.  
Calderón de la Barca:  
*Amor, honor y poder*, 190.  
*Antes que todo es mi dama*, 153.  
*Argenis y Poliarco*, 142, 142n, 170.  
*A secreto agravio, secreta venganza*, 47-  
50, 52, 141.  
*Casa con dos puertas, mala es de guardar*, 171.  
*Comedias I*, 137n, 138n, 171n, 175n,  
177n.  
*Comedias II*, 47n, 50n, 97n, 142n,  
152n, 169n, 172n, 182n, 254n.  
*Comedias III*, 151n, 152n, 158n,  
173n, 176n, 255n, 257n, 258n,  
259n, 260n, 261n, 262n, 263n,  
264, 264n, 266, 267n.  
*Comedias IV*, 138n, 140n, 141n,  
146n.  
*Comedias V*, 136n, 143n, 144n, 177n.  
*Comedias VI*, 179n.  
*Comedias VIII*, 178n.  
*De una causa dos efectos*, 143.  
*Don Pegote*, 248.  
*Eco y Narciso*, 138-139, 145, 146n,  
156.  
*El alcalde de Zalamea*, 46.  
*El astrólogo fingido*, 12, 95-98, 95n,  
97n, 101, 108, 153, 161n.  
*El diablo mudo*, 150, 151n.  
*El escondido y la tapada*, 155, 155n.  
*El galán fantasma*, 88, 173.  
*El gran mercado del mundo*, 131, 147,  
148n, 241-242, 242n, 243n, 248,  
251.  
*El gran teatro del mundo*, 88, 160.  
*El hombre pobre todo es trazas*, 152,  
244, 244n, 247-248.

- El mayor encanto, amor*, 49-52, 90-92, 171, 190.  
*El mayor monstruo del mundo*, 96, 168-169, 173.  
*El médico de su honra*, 46, 96, 182.  
*El mercader de Toledo*, 249n.  
*El pintor de su deshonra*, 46.  
*El prodigio de Alemania*, 189.  
*El segundo Escipión*, 166.  
*El sitio de Bredá*, 177, 190.  
*El veneno y la triaca*, 227, 227n.  
*Judas Macabeo*, 141, 141n, 142, 175.  
*Saber del mal y del bien*, 137.  
*La banda y la flor*, 155, 156n.  
*La cura y la enfermedad*, 227.  
*La dama duende*, 88, 96, 168.  
*La devoción de la cruz*, 136, 137n, 181.  
*Las manos blancas no ofenden*, 12, 109-110, 109n, 113, 120, 122, 126.  
*La nave del mercader*, 241, 241n.  
*La pedidora*, 249.  
*La púrpura de la rosa*, 134, 151.  
*La vida es sueño*, 46, 85, 129, 134-135, 138, 160.  
*Loa del juego de la pelota*, 13, 15, 224, 227n.  
*Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio*, 132.  
*Los alimentos del hombre*, 223n.  
*Los cabellos de Absalón*, 182.  
*Los dos amantes del cielo*, 143.  
*Los tres mayores prodigios*, 12, 14, 85-86, 85n, 88, 90, 92, 190.  
*Los hijos de la fortuna Teágenes y Carideia*, 14, 254, 257, 260, 268.  
*Mañanas de abril y mayo*, 134, 156, 157n, 159, 159n.  
*Mujer llora y vencerás*, 136.  
*No hay instante sin milagro*, 146, 146n.  
*No hay más fortuna que Dios*, 132.  
*Peor está que estaba*, 138, 172, 175.  
*Verdadera quinta parte*, 221.
- Calvo, Florencia, 16, 95n.  
 Camacho Morfín, Lilián, 60n, 61, 61n.  
 Cancelliere, Enrica, 86, 86n.  
 Candelas, Manuel Ángel, 200-201, 200n, 201n.  
 Capa y espada, 88, 91, 97, 101, 103, 108, 110, 134, 144, 152, 156, 157, 158n, 159, 159n, 161, 167, 168, 244, 244n, 247.  
 Carilla, Emilio, 72, 72n, 74n.  
 Carlos II, 165, 194, 224n.  
 Caro, Rodrigo, 225, 225n, 226, 226n, 230, 230n, 236, 236n.  
 Carreira, Antonio, 22, 22n, 26, 26n, 27, 27n, 30, 239n.  
 Carrillo, Alonso, 184.  
 Casais Vila, Verónica, 113n, 178n.  
 Cervantes, Miguel de,  
     *Don Quijote de la Mancha*, 11, 55-56, 60, 67-68, 79, 79n, 125, 259.  
     *La Numancia*, 38, 38n, 41, 43-45, 45n.  
     *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 11-12, 14, 55-56, 55n, 57n, 58n, 59n, 60, 60n, 61n, 63, 63n, 66n, 68-73, 69n, 70n, 79n, 81, 83-84.  
     *Novelas ejemplares*, 56.  
 Cicerón, 163, 163n, 164, 168n, 174, 183, 183n, 210n, 213.  
 Chávarri, Jaime,  
     *El desencanto*, 130n.  
 Chávez Montoya, María Teresa, 186, 186n.  
 Chevalier, Maxime, 167, 167n, 168, 168n, 169, 169n, 173, 173n, 174, 174n, 208, 208n.  
 Chicote, Gloria, 16, 95n.  
 Chumacero, Juan, 239n.  
 Contreras, Jerónimo de, 253.  
     *Selva de aventuras*, 253.  
 Cotarelo, E., 20, 20n.  
 Covarrubias, Sebastián de, 167, 169, 173, 230n, 233-234.  
 Covarrubias, Pedro de, 222, 222n.  
     *Remedio de jugadores*, 222, 222n.  
 Cro, Stelio, 71n.  
 Crosby, James, 203n, 204, 204n, 206n, 216, 216n, 217n.

- Cruikshank, Don W., 134, 134n, 178n, 188-189, 189n, 192-193, 192n, 193n, 194n, 240, 264, 267.
- Cruz Casado, Antonio, 57, 58n.
- Dale, George Irving, 223, 223n.
- De Armas, Frederick A., 85-86, 85n, 86n.
- De Armas Wilson, Diana, 71n.
- Díez Borque, José María, 246n.
- Dolce, Ludovico, 210n, 214.
- Domínguez, César, 15, 253n.
- Dubor, Françoise, 32, 32n, 33n, 34-35, 34n, 35n.
- Egido, Aurora, 63n.
- Elliot, John H., 130-131, 131n, 184, 184n, 185n, 187n, 189n, 190, 225, 225n.
- Entremés, 10, 19-24, 19n, 20n, 22n, 23n, 26, 26n, 29, 78, 91n, 117, 193, 227n, 248-250, 248n.
- Ercilla, Alonso de, 72, 80, 82.
- Escudero Baztán, Juan Manuel, 16, 69n, 227n, 240n, 241n, 243-244, 243n, 244n, 247n.
- Espejo Surós, Javier, 16, 197n.
- Espinosa, Pedro, 211, 215n, 216, 216n.  
*Flores de poetas ilustres*, 211, 216.  
*Libro de retratos*, 211.
- Estacio, 73n.
- Etiquetas de la Real Cámara de Su Magestad Católica en tiempo de Felipe 4º*, 185, 185n.
- Etreros, Mercedes, 188n, 190.
- Ettinghausen, Henry, 201n, 209n, 217, 218n.
- Felipe III, 204-206, 205n, 211n, 225.
- Felipe IV, 19, 85, 91, 165, 184, 184n, 185n, 186, 187n, 189-191, 194, 206, 208, 211n, 224-225, 228-229.
- Fernández, Laura, 72n.
- Fernández Mosquera, Santiago, 12n, 50n, 69n, 72n, 73n, 74n, 79n, 82n, 86n, 95n, 97n, 197n, 249n, 253n.
- Ferrer, Teresa, 227n.
- Forcione, Alban K., 55.  
*Cervantes, Aristotle and the Persiles*, 55n.
- Cervantes' Christian Romance: A Study of the Persiles y Sigismunda*, 55n.
- Fowler, Alastair, 9n, 197n.
- Gállego, Julián, 146n.
- García-Valdés, Carmen, 19n, 20, 20n, 25n.
- Garcilaso de la Vega, 9.
- Garrido Ardila, Juan Antonio, 70n, 71, 71n.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, 9n.
- Garrot Zambrana, Juan Carlos, 166n.
- Gaylord, Mary, 71n.
- Geisler, Eberhard, 240n.
- Gilabert, Gastón, 38n.
- Gondomar, 190.
- González, Aurelio, 15.
- González Rovira, Javier, 71n.
- Guerra y Ribera, fray Manuel de, 221.
- Guillén, Claudio, 9n.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel, 249n.  
*Guzmán de Alfarache*, 180.
- Haro Teglen, Eduardo, 130, 130n.
- Heliodoro, 66n, 253, 262-263, 263n.  
*Las etiópicas*, 253, 263n.
- Hernández Araico, Susana, 20-21, 20n, 21n, 90n,
- Hernández Castro, David, 159n, 164n, 174, 174n, 175n.
- Huerta Calvo, Javier, 20, 20n.
- Iglesias Feijoo, Luis, 109n, 159n.
- Jauralde Pou, Pablo, 212n.
- Kapust, Daniel, 163n.
- Kluge, Sophie, 138-139, 139n, 146n, 156.
- Larrañaga Donízar, Maravillas, 155n.  
*Lazarillo de Tormes*, 198.
- Lázaro Carreter, Fernando, 9, 9n.
- Lobato, María Luisa, 20n, 22-24, 22n, 26-27, 27n.
- Lope de Vega, 30n, 34-35, 35n, 40, 45n, 53, 87, 89, 107, 130n, 164, 182, 187n, 188-189, 192, 223, 246.  
*Arte nuevo de hacer comedias*, 34, 35n, 87.  
*El caballero de Olmedo*, 40.  
*El castigo sin venganza*, 182.

- López Bravo, Mateo, 242.  
*Del rey y de la razón de gobernar*, 242.
- López Poza, Sagrario, 16.
- Lozano Renieblas, Isabel, 70, 70n, 71n, 168n.
- Lucano, 73n.
- Lukens-Olson, 58, 58n, 59, 59n.
- Maestro, Jesús G., 38n, 39n, 43n, 45, 46n, 79n.
- Maravall, José Antonio, 130, 130n, 188-190, 188n, 191n.
- Marigno, Emmanuel, 29, 29n.
- Martínez-Burgos García, Palma, 170n.
- Mata Induráin, Carlos, 16, 197n.
- Mathieu-Castellani, Gisèle, 9n, 197n.
- Mercado, Tomás de, 242.  
*Suma de tratos y contratos*, 242.
- Meyer-Minnemann, Klaus, 158.
- Moir, Duncan W., 166n.
- Moner, Michel, 74n.
- Nagy, Edward, 244n.
- Neumeister, Sebastian, 85, 85n, 90-91, 91n, 189.
- Nelson, Bejamin J., 16, 85n.
- Nider, Valentina, 239n.
- Nitsch, Wolfram, 111, 111n, 223, 223n.
- Núñez de Reinoso, 253.  
*Clareo y Florisea*, 253.
- Olivares, Conde-duque de, 19, 85, 165, 184, 184n, 186-187, 187n, 189-190, 192-194, 194n, 203, 207, 211n.
- Oteiza, Blanca, 241n.
- Oudin, César, 35, 35n.
- Pacheco, Francisco, 170n, 210, 210n, 211-215, 211n, 212n, 213n, 214n, 215n.  
*Apuntamientos en favor de Santa Teresa de Jesús*, 211n.  
*Arte de la pintura*, 210, 211n, 212n, 214n, 215n.  
*En favor de Santa Teresa de Jesús*, 211, 211n.
- Pacheco de Narváez, Luis, 213n.  
*El tribunal de la justa venganza*, 200-201, 209, 212.
- Pailler, Claire, 223.
- Palatina (comedia), 12, 95-96, 110, 144.
- Panecio de Rodas, 163.
- Panero, Leopoldo, 130n.
- Parker, Alexander A., 109n, 159n.
- Pedraza, Felipe B., 24, 35n.
- Pérez de Guzmán, Alonso, 180.
- Pinillos, M. Carmen, 241n.
- Quevedo, Francisco de, obras citadas:  
*Aguja de navegar cultos*, 25.  
*Cómo ha de ser el privado*, 190.  
*Discurso de todos los diablos*, 199.  
*El alguacil endemoniado*, 204, 216-218.  
*El buscón*, 190, 198, 251.  
*El chitón de las tarabillas*, 240.  
*El mundo por de dentro*, 208n.  
*Execración contra los judíos*, 190, 193, 207, 240.  
*Juguetes de la niñez*, 200, 201n, 204-206, 218-219.  
*La caída para levantarse*, 239n.  
*La hora de todos*, 199, 207.  
*La isla de los Monopantos*, 207.  
*Libro de todas las cosas y otras más*, 247.  
*Memorial por el patronato de Santiago*, 211, 211n, 212n.  
*Obras de Francisco de la Torre* (prólogo), 212.  
*Parnaso español*, 216, 216n.  
*Pero Vázquez de Escamilla*, 25-27.  
*Sueño de la muerte*, 206.  
*Sueño del juicio final*, 200, 209-211, 215.  
*Sueños*, 13, 148n, 190-191, 197, 197n, 198-200, 198n, 202-207, 203, 203n, 204n, 205n, 206n, 209, 210n, 211-212, 215-219, 216n, 217n, 218n, 240.  
*Su espada por Santiago*, 211n.
- Radbruch, Gustav, 164n.  
*Filosofía del derecho*, 164.
- Rancière, Jacques, 109n.  
*El espectador emancipado*, 109, 109n.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, 23n, 179n, 248n.
- Rodríguez-Gallego López, Fernando, 97n, 141n.

- Rodríguez Gutiérrez, Borja, 249n.  
 Rodríguez Valle, Nieves, 15.  
 Roncero López, Victoriano, 16, 69n, 200n.  
 Rosales, Luis, 131, 131n.  
 Rubiera, Javier, 88-89, 89n.  
 Ruiz Pérez, Pedro, 222, 223n.  
 Rull, Enrique, 47, 47n, 156, 156n, 159n.  
 Terreros y Pando, Esteban de, 35, 35n.  
     *Diccionario castellano*, 35, 35n.  
 Saavedra Fajardo, 190.  
 Sáez, Adrián, 137n, 182, 182n.  
 Sáez Raposo, Francisco, 20-21, 20n, 21n, 29n.  
 San Agustín, 221.  
 Sánchez, F. J., 214n, 215n.  
 Sánchez Cantón, 211n.  
 Sánchez de Espejo, Andrés, 186.  
 Santo Tomás de Aquino, 222.  
 Sanz Ayán, Carmen, 166n.  
 Sapega, Ellen, 15, 253n.  
 Séneca, 132, 149n.  
     *Cartas a Lucilio*, 132.  
 Schwartz, Lía, 198n.  
 Schulte, Hansgerd, 131, 131n, 158.  
 Shergold, N. D., 189n.  
 Suárez Miramón, Ana, 131, 131n, 132n, 147n, 149n, 242, 242n, 243n.  
 Tordera, Antonio, 248n.  
 Ulla Lorenzo, Alejandra, 50n, 90, 90n, 224n.  
 Urreta, fray Luis de, 264-266, 265n, 266n.  
 Urzáiz, Héctor, 165n.  
 Valdés, Juan de, 159, 163, 167.  
 Valdés, Ramón 198n, 200n.  
 Vara, Ignacio de la, 130n.  
 Varey, John E., 185-186, 185n, 186n, 189n.  
 Vega García-Luengos, Germán, 165n, 189.  
 Velázquez, 187n, 190.  
 Vélez Sainz, Julio, 16, 85n.  
 Vera Tassis, Juan de, 221, 257, 264.  
 Vicentini, Claudio, 15.  
 Virgilio, 9, 72, 80, 266.  
 Vitse, Marc, 104, 104n.  
 Wardropper, Bruce, 109n, 159n.  
 Weimer, Christopher B., 16, 85n.  
 Wills, Kerry K., 16, 85n.  
 Wilson, Edward, 180n.  
 Zabaleta, Juan de, 226, 226n, 227, 231-232, 231n, 232n, 233n, 236.  
     *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, 226n, 231n, 232, 232n, 233n, 236-237.  
 Zamora, Gaspar de, 214.  
     «Apología en defensa del bienaventurado Santo Tomás», 214.  
 Zerari, María, 15.



IBEROAMERICANA  
VERVUERT

**E**ste libro recoge diferentes trabajos que manifiestan una preocupación común sobre la importancia de los géneros en la construcción de la literatura del Siglo de Oro español. En sus páginas se intenta demostrar que, si bien el género literario no determina la esencia de una obra concreta, sí que la inclina hacia un modelo que, en cierta medida, asienta, transforma o modifica la construcción del acervo de la literatura española. Su autor se apoya en tres escritores capitales, ilustrando su propuesta con la prosa cervantina, la sátira quevediana y la comedia de Calderón. Se trata de un estudio que, al tiempo, sobrepasa la especulación estrictamente literaria para reflexionar sobre la conexión de los géneros con conceptos esenciales como el decoro y el desengaño.

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Santiago de Compostela. Coordina el Grupo de Investigación Calderón y se centra en el estudio de Cervantes, Quevedo y Calderón. Es presidente de honor de la Asociación Internacional Siglo de Oro y director de la Cátedra Inditex de Lengua y Cultura Españolas en Dhaka (Bangladés).



9 788491 924081