

LAS HARPIÁS EN MADRID Y COCHE DE LAS ESTAFAS,
DE ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO:
ENTRE NOVELA Y PUESTA EN ESCENA

LUANA BERMÚDEZ
Université de Genève
luana.bermudez@unige.ch

1. INTRODUCCIÓN

Recordado por sus numerosos quehaceres prosísticos, Alonso de Castillo Solórzano fue también poeta, hagiógrafo, historiador y dramaturgo¹, aunque sus propuestas teatrales quedaran relegadas a un segundo plano por los logros del Fénix (Arellano 2008).

La –casi– habitual inserción de comedias, entremeses (Fernández Nieto 1983; Festini 2011; Giorgi 2014) e incluso sonetos, canciones y seguidillas dentro de sus colecciones en prosa subraya la versatilidad del autor², cuyas obras rehúyen con frecuencia una definición genérica precisa.

Si bien se trata de una treta utilizada con frecuencia por nuestros novelistas áureos para provocar el deleite del «señor lector» (González de Amezúa 1929; Colón Calderón 2001) aficionado a la *varietas* barroca, la inserción de textos de otros géneros adquiere una resonancia particular dentro de las colecciones del valisoletano (Arredondo 2006), incluso en aquellas de huella picaresca. Así sucede, por ejemplo, en *Las harpiás en Madrid y coche de las estafas*, publicada en 1631 en la imprenta barcelonesa de Sebastián de Cormellas.

Como subraya de manera acertada Giulia Giorgi (2014) en su artículo dedicado a la presencia del teatro en la narrativa de Castillo Solórzano, la invasión genérica que distingue sus novelas se puede dar de manera explícita o también implícita. En el caso que nos proponemos estudiar, el autor intercala el entremés *El*

¹ Este trabajo se inscribe en el ciclo de conferencias *Castillo Solórzano. Poeta, historiador, hagiógrafo, dramaturgo* celebrado en Ginebra los días 27 y 28 de abril de 2016.

² A este propósito, Bonilla Cerezo subraya la capacidad del autor de «adaptar el estilo al género que se trajera entre manos» (Bonilla Cerezo 2012: 245).

comisario de figuras en la segunda estafa, una jornada académica en la tercera³, una *novella* en la cuarta y numerosas sátiras. Asimismo, también inserta escenas metateatrales en las que participa nada menos que Lope de Vega, y salpica el texto con sugerencias dramáticas que brotan del texto de manera ininterrumpida.

El Castillo Solórzano novelista, sí, pero también dramaturgo, perfila el escenario de los acontecimientos en todos sus pormenores, desde los objetos que componen el escenario hasta el vestuario de los actores e incluso su peinado, y otorga a sus protagonistas un papel específico al igual que un guion preestablecido dentro de cada estafa. Las protagonistas serán siempre «harpías», «bellas» y «astutas», deberán engendrar una serie de hurtos, mientras que los caballeros, descritos en primer lugar a través de la ganancia económica que representan, terminarán siendo burlados y despojados de sus pertenencias.

Sin embargo, las cuatro estafas –o puestas en escena– no carecen de dinamismo: de acuerdo con los pilares de la *Commedia dell'arte* italiana, los actores improvisan diálogos que concuerdan con el rol asignado. Pese a que el esqueleto estructural se mantiene invariado, las distintas modalidades de cada hurto hacen que estos adquieran características específicas adaptadas a los futuros estafados para que el engaño sea eficaz.

A lo largo de este trabajo intentaremos extraer las posibles pautas dramáticas presentes en esta colección, que se convierten, por su frecuencia, en un recurso del Castillo Solórzano novelista.

2. EL MARCO: DIRECTOR, ACTORES, GUION Y PUESTA EN ESCENA

El primer capítulo del «librito» constituye un marco narrativo (Jauralde Pou 1985: 22; Yllera 2006) adaptado a las exigencias del género picaresco, donde se delinea el escenario en el que se desplazará la improvisada compañía teatral, ya no tan ameno como las habituales *cornici* de las colecciones italianas.

Teodora, viuda y con una serie de deudas tras la muerte de su esposo, opta por seguir el consejo de una anciana codiciosa y abandona Sevilla para evitar pagarlas. Por ello, viaja a Madrid con sus dos hijas, Feliciano y Luisa –de momento–, porque según la amiga «la corte es el lugar de los milagros y el centro de las transformaciones» (48)⁴. Las palabras de la anciana anuncian el futuro de las protagonistas, que al llegar al «maremágnun» madrileño alquilan un piso en una ubicación geográfica precisa que les permite la visibilidad necesaria para dar comienzo a la primera representación.

³ Según Jauralde Pou (1985: 24), las jornadas académicas pueden ser consideradas como un subgénero literario bien definido, por lo que estaríamos frente a otra invasión genérica.

⁴ Cito por la edición moderna de Jauralde Pou (1985).

Allí empiezan esa «milagrosa transformación», guiadas por el aspecto y el comportamiento de doña Estefanía y sus dos hijas, Constanza y Dorotea –siempre por ahora—, madrileñas y ya «introducidas en la estafante profesión» (113). Las sevillanas decoran su nuevo cuarto «muy a imitación de la vecina del cuarto bajo» (56), y adoptan un vestuario y unos gestos parecidos a los de las compañeras “cortesanas”, por lo que, al final:

Ya Feliciano y Luisa habían hecho dos hábitos al uso y tomado el modo de tocarse de las amigas vecinas; y como caía así el prendarse como el aderezarse sobre sujetos más hermosos que ellas, hacíanlas muchas ventajas. (56)

Fernando Rodríguez Mansilla (2012: 24) resalta con acierto esta rápida y atípica metamorfosis cortesana que las protagonistas se encargan de subrayar en todo momento. Gracias al logrado disfraz, nos encontramos con unas pícaras peculiares, integradas en la élite madrileña de la que acaban formando parte. La lograda *mise en abyme* les permitirá desplazarse por el mundo de la corte de manera inadvertida cuando no quieren ser notadas, y facilitará el proceso de seducción o embaucamiento y consiguiente estafa de las futuras víctimas.

Tras esta preparación previa, tras la que las protagonistas adquieren una nueva identidad, testimoniada por el inédito aspecto y unas nuevas costumbres cortesanas, las comediantes pueden dirigirse hacia al primer escenario de sus hurtos: el convento de la Santísima Trinidad, muy frecuentado por la élite de la corte. Los desplazamientos de las protagonistas –siempre premeditados, y por ello cómicos– explicitan la artificiosa puesta en escena: las harpías se colocan en puntos estratégicos para obtener mayor visibilidad, y, después de haber elegido al espectador de la engañosa representación, le «descubren su rostro al pasar» (56).

Gracias a su belleza, subrayada por una insistente serie de gestos, Luisa deja «suspendido» al primer galán. De acuerdo con el esquema de las novelas cortesanas (González de Amezúa 1929), el enamorado ordena seguir el coche de la dama, pero en este caso la carroza llega al destino anhelado sin mucho esfuerzo gracias a la interesada colaboración de las comediantes que le indicaron el camino con una cómica serie de señas deliberadas. Nos encontramos frente a una versión burlesca del cortejo amoroso típico de las novelas cortesanas gracias a la insistente presencia de gestos cómicos que rozan las situaciones entremesiles.

Después de la muerte del primer galán, gracias a la que las «fingidas doncellas» se quedan con el célebre coche, Teodora profesa su credo delante de la brigada cortesana, que recuerda el discurso pronunciado por Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*. Al igual que el jefe de ese mundo apicarado, Teodora fija una serie de reglas que deberán respetar las «astutas harpías» para llevar a cabo los hurtos, y asigna la dirección dramática de las cuatro estafas: Feliciano se ocupará de la primera, Luisa de la segunda, Constanza de la tercera y Dorotea de la última.

Como indica Ignacio Arellano, «las tareas fundamentales del autor son la de contratar al resto de actores, componer el repertorio [...], estudiar las piezas y dirigir los ensayos, adaptar los textos si es necesario, y regular las finanzas de la compañía» (Arellano 2008: 100). Resulta interesante el paralelismo que parece establecerse entre el autor de comedias y Teodora, por tratarse de un personaje superior desde el punto de vista jerárquico, quien se ocupa tanto de las ganancias económicas del grupo como de la distribución de los papeles.

Después de haber recibido las instrucciones necesarias, las protagonistas designadas por la viuda dan comienzo a los hurtos-piezas, y no al relato de novelas, como sucede en las colecciones compuestas al itálico modo. El *modus operandi* del vallisoletano es complejo: parte de la novela italiana –por la presencia del marco y de una estructura parecida a las colecciones de *novelle*– e integra elementos tanto de la novela cortesana, gracias a las intrigas amorosas (aunque fingidas), como de la picaresca, a través de engaños y hurtos típicos de los textos apicarados. Finalmente, el novelista se aleja de estas tradiciones literarias gracias a numerosos guiños teatrales que surgen desde el peculiar planteamiento: ya no nos encontramos frente a una *cornice* que enmarca las narraciones, sino a cuatro representaciones distintas, con diferentes protagonistas, escenarios y guiones.

3. LA PRIMERA ESTAFA: *CANOVACCIO* E IMPROVISACIÓN

Antes de dar comienzo a la primera representación, decidida por Teodora y aceptada por los personajes al final del marco, estos deben llevar a cabo la «transformación» mencionada para que su nueva identidad sea creíble. Por ello, Feliciano, la primera estafadora escogida por la viuda, viste sus mejores galas para interpretar el papel de doña Blanca. La criada se disfraza de dueña⁵, y su escudero se convierte en el cochero del «coche de las estafas», fundamental para finalizar el disfraz cortesano y adaptarse a los hábitos de la época⁶. Después de haber decidido el vestuario de los actores, siempre relacionado con el papel interpretado, puede empezar el espectáculo.

⁵ Giorgi (2014) subraya la presencia de personajes que pertenecen a nuestra comedia barroca dentro de la colección titulada *Noches de placer*. En el caso de las *Harpías*, nos encontramos con el personaje-tipo de las damas. Asimismo, en el caso específico de nuestro texto, aparecen personajes propios a la literatura española áurea, como las dueñas, el “viejo celoso”, el “comerciante milanés”, el “enano” o el “cura avaro”. Para profundizar este aspecto, véanse también los trabajos de Sileri (2008) y de Juana de José Prades (1963). Siempre Giorgi (2014) analiza detenidamente y con mucho acierto todos los elementos teatrales que aparecen dentro de las ya mencionadas *Noches de placer*. Algunas estrategias que señala volverán a ser utilizadas en *Las harpías en Madrid*, por lo que remitimos a su estudio para su análisis detallado y exhaustivo.

⁶ Jauralde Pou subraya la importancia del coche, «signo externo de riqueza» (1983: 22). Así también Yllera (2006: 2048).

El primer estafado escogido es el personaje-tipo del comerciante italiano, que habla un español «mal aliñado» –en realidad, una mera indicación sin repercusiones a nivel lingüístico⁷–. El escenario de la primera puesta en escena es la casa del galán, frente a la que los «astutos» personajes paran el coche de manera intencional para dar comienzo a su representación:

[...] pues con esta gente, industriada y advertida en lo que había de hacer, pasaron a cosa de las nueve de la noche por la casa del milanés, en tan buena ocasión, que mientras le prevenían la cena, estaba gozando el fresco a una reja de una ventana baja en calzas y jubón, entreteniéndose en una tiorba. Pasó el coche, casi arrimado con las paredes de la casa [...]. (70)

La proximidad física implica tanto la forzosa contemplación de la puesta en escena por parte del futuro estafado, como la eficacia del engaño y su carácter cómico. Desde esa cercanía, los personajes improvisan un guion respetando los papeles preestablecidos, y el caballero milanés –siempre noble, de acuerdo con los preceptos cortesanos– interviene para proteger a la dama. Al verlo, simula un «lastimoso tono», un «lastimoso llanto», una «aparente tristeza» y un sinfín de «llorosos gestos» para que él la acoja en su casa y la salve de la «dueña», del «escudero» y de un matrimonio impuesto por la *cupiditas* de la madre. Se trata, pues, de un hito de la novela cortesana típica de la colecciones del vallisoletano, que en este caso subraya «il paralelo con la commedia di cappa e spada» (Sileri 2008: 30) gracias a la evidente presencia de sugerencias teatrales.

La hermosura de Feliciano, los suspiros, las miradas siempre amorosas y sus deliberados sonrojos a la hora apropiada, provocan el enamoramiento del milanés, víctima de la embrollada trama que los comediantes van fabricando día tras día enviándose una serie de notas para saber qué tienen que decir delante del caballero y cómo hacerlo: «Ya la astuta dama había escrito un papel con Mogrobejo, avisando a su madre (que era la que había de pasar plaza de tía) lo que había de tratar con Horacio» (83).

El autor insiste en este proceso epistolar que permite la construcción de la burla. Al final del encuentro con Horacio, Teodora hace llegar a la hija las instrucciones necesarias para llevar a cabo el hurto usando la misma estrategia, aún más divertida si fuese representada sobre un escenario:

⁷ Dentro de la novela la lengua materna del personaje no influye en sus entradas. En este caso, los errores lingüísticos del protagonista y el acento que imposibilita su comprensión se pueden vincular a los rasgos teatrales que el vallisoletano quiere atribuir a la escena. Por otra parte, el lenguaje incomprensible era uno de los rasgos típicos de los graciosos y de los personajes cuyos papeles eran burlescos. A este propósito, véanse los estudios de Jesús Gómez (2006) y Charles David Ley (1954).

[...] queriéndose despedir le dijo Teodora que quería escribir un papel a su sobrina, que se entretuviese con su hija en tanto que le escribía. Dejolos solos en buena conversación y con mucha brevedad escribió dos papeles; el uno dio a su escudero, encomendándole que con diligencia le llevase a Feliciano, de modo que antes que llegase Horacio le hubiese recibido. Partió Mogrobojo con más presteza que de su edad se podía esperar⁸, y con esto salió Teodora con el otro papel en las manos [...]. Ya Feliciano había recibido el papel de su madre en que le daba instrucción de lo que había de hacer. (90-91)

Dichas indicaciones escritas, por contener las disposiciones básicas de la representación, recuerdan los *canovacci* utilizados por los actores de la *Commedia dell'arte*. Sabido es que los comediantes interpretaban tipos precisos –como en este caso–, con características delineadas y un disfraz peculiar. Como en este caso, en el *canovaccio* se indicaba el esqueleto dramático de la futura representación, del que los actores partían para crear el espectáculo final improvisando los diálogos. El paralelismo con las harpías, por tratarse de actrices que inventan sus entradas basándose en una trama decidida de manera previa, no nos resulta demasiado inverosímil.

El clímax cómico y teatral –logrado también por las constantes observaciones del narrador acerca de la astucia de los personajes y de la artificiosidad de sus gestos– tiene lugar al final de la primera estafa, donde la fingida doña Blanca y su supuesta dueña dan vida a un diálogo en el que con «terribles suspiros», lágrimas y desmayos simulados se quejan de la mala dicha de la dama y de la poca afición del desolado milanés:

Fingía tan bien su pena con la solemnidad del llanto, y respondíale a las cláusulas dél el monacillo fúnebre de la dueña, que el pobre milanés se halló desesperado, confuso y cercado de cuidados, pareciéndole tener a su tía en casa acompañada de los dos primos supuestos. (92-93)

El caballero, completamente seducido por la belleza de la harpía, acaba creyéndose la puesta en escena e incluso temiendo a los imaginarios primos de «doña Blanca» que, según ella, llegarán para que se lleve a cabo el matrimonio concertado. En realidad, los supuestos familiares son dos conocidos de las protagonistas, contratados para interpretar ese papel después de haberse disfrazado.

La momentánea ausencia del milanés permite la huida de los personajes, que desaparecen con el botín pasando por una puerta secundaria y dejando libre el escenario para la segunda estafa. Como bien subrayaba Giorgi (2014: 4), en las *Noches de placer* «la técnica teatral de la narración se muestra también en la rapidez

⁸ Nótese la teatralidad de los movimientos del personaje, que recuerdan aquellos, también muy cómicos, del viejo Carrizales tras el descubrimiento del adulterio.

con la que los personajes abandonan la “escena” después de cumplir su cometido». En *Las harpías en Madrid*, el vallisoletano acentúa este rasgo dramático por tratarse de una verdadera representación que se concluye con la necesaria desaparición de los estafadores.

4. LA SEGUNDA ESTAFA: HURTO Y METATEATRO

La protagonista de la segunda estafa, en la que pululan las reminiscencias teatrales y las escenas metateatrales, es la «astuta» Luisa, ahora dama cortesana, y el estafado es el personaje-tipo del «genovés rico», «verde» y «ya entrado en edad»⁹ (100), aunque intente disimularlo leyendo sin anteojos, como informa cuidadosamente el narrador¹⁰. Para llevar a cabo su proyecto, la protagonista decide alquilar una casa en su misma calle, adaptando su cuarto-escenario, su actitud y sobre todo su traje-disfraz al «estado que mentía»:

El traje con que quiso entrar fue el de viuda, al modo destas que enjugan brevemente el llanto de sus difuntos esposos y, mintiendo achaques, tripulan luego la bayeta del monjil, el anascote del manto y la holanda de las tocas, convirtiéndolo en gorguerán, tela de lustre y transparente cambra, y no dejando en reclusión el cabello, sino sacándole con tufes por los lados [...]. (101)

Tanto el coche, ahora «con nueva cubierta, diferentes caballos y cochero» (101), como los comediantes se acomodan a la nueva urdimbre-guion: la madre de Luisa y Bañuelos interpretan el papel de dueñas, y su hermana, el de doncella, aunque en «diferentes paños» (100) para que el vestuario no traicione su verdadera identidad.

Tal y como sucedía en el primer hurto, el encuentro entre el estafado y los estafadores es forzado, y la intencional proximidad física permite la burlesca exhibición de la hermosura de la protagonista. Así, Luisa, alias doña Ángela de Bolea, finge quejarse de la cercanía del balcón de su vecino, que puede admirar su belleza, y el lector –o espectador– la comicidad de la escena, por saber de antemano que la protagonista no hará lo que afirma:

Lo primero que hizo la dama fue salir al balcón y dejarse ver en él sin manto, muy descubiertamente, del genovés, que estaba hecho un Argos mirándola [...]. Bien lo echaba de ver la astuta moza, mas hacía que no reparaba en él; miró a un lado y otro de la calle y después, poniendo los ojos en el balcón del vecino, ocasionó con

⁹ Se trata de un tipo muy explotado tanto en nuestras novelas barrocas como en el teatro áureo. Véanse los ejemplos cumbres de *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes o *El viejo celoso*, su reescritura teatral.

¹⁰ De nuevo, nótese la atención por los detalles escénicos que tienen repercusiones cómicas.

su vista que él la hiciese una gran cortesía de que tuvo correspondencia en la viuda, si bien dijo luego algo alto para que lo oyese:

—¡Jesús, y qué descuido ha sido tan grande el de no haber hecho poner aquí una celosía! No me pase de mañana sin que se ponga [...]. (102)

La avaricia del genovés, opuesta a la ingenuidad del caballero de Milán, es tan marcada que los comediantes tienen que imaginar una maquinación más compleja y acudir a otros personajes —también disfrazados— para intentar obtener el botín anhelado. Por ello, durante una conversación entre la estafadora y el futuro estafado, aparece un nuevo cómplice «vestido como paje» (108), que aparenta querer cobrar el alquiler a la dama —en realidad, al viejo genovés, como percibimos gracias al tono de voz y a las miradas que le dirige—, pero sin éxito. Para compensar su consciente falta de galantería, el genovés le propone asistir a la comedia *La ilustre fregona*, atribuida a Lope de Vega y protagonizada por la célebre Amarilis, y al extremés *El comisario de figuras*, que dentro de la ficción literaria ha sido ideado por su criado. A lo largo de la representación aparecen varias figuras —incluso un lindo— de la corte, cuya exageración provoca la risa final típica de estas piezas teatrales.

Como indica Manuel Fernández Nieto, la inserción de entremeses dentro de las colecciones de novelas es un recurso habitual del vallisoletano. Aunque en el caso de *Las harpías* el investigador opina que *El comisario de figuras* no puede ser percibido como una prolongación de la narración (Fernández Nieto 1983: 195), creemos que este se une a la materia novelada a través del mismo tono y de personajes caricaturescos, cuyos vicios coinciden con aquellos de los burladores y de los burlados. Las sugerencias dramáticas, antes implícitas, se vuelven explícitas, y el grupo de harpías decide representar a su vez una comedia para concretar el hurto. De esta manera, los personajes, ya disfrazados, vuelven a enmascararse y a aprender otros guiones. Como sucede en todas las puestas en escena que protagonizan, el desenlace coincide con la huida de la compañía teatral: antes de representar la comedia —dentro de la comedia—, los actores abandonan el escenario llevándose el dinero prestado y los vestidos que había mandado hacer el genovés para la supuesta representación. Los estafadores se alejan de Madrid y, tras la apresurada huida, ocultan el coche y visten un nuevo disfraz.

5. LA TERCERA ESTAFA: LA BURLA A TRAVÉS DEL DECORADO

La protagonista de la tercera estafa es Constanza. De acuerdo con el carácter itinerante de la ya mencionada *Commedia dell'arte*, cuyos actores se desplazaban para llevar a cabo nuevas representaciones, la futura estafadora vuelve a Madrid en el mismo coche, otra vez «mudando de cubierta y de caballos y cochero»,

acompañada por Bañuelos y Mogrobejo, que «para no ser conocido acortó la barba y púsose unos venerables antojos con que disimuló la fachada» (132). Así pues, el proceso de *mise en abyme* de los anteriores hurtos se reitera, pero varía gracias al intercambio de papeles y a la improvisación que estos permiten.

Todo aspecto escénico se transforma: Constanza alquila otro cuarto, asume una identidad inédita y presenta un ropaje distinto, acorde a su nueva condición.

El traje que eligió para emprendella [la estafa] fue el mismo de doña Luisa, si bien con más honesto modo, porque aquí había de lucir más la hipocresía que la gala, y así se valió de los adornos de viuda de su madre, como eran estrado y colgaduras. Puesta su casa en forma, dio principio a su engaño. (133)

El futuro estafado es un cura cuya codicia exagerada permitirá la burla. Al llegar al nuevo escenario, Constanza simula observar con atención el cementerio de la iglesia, dentro del que se desplaza haciendo unos gestos grandilocuentes para atraer la atención de su espectador¹¹.

Tras haber inventado la biografía del personaje que interpreta, Constanza—ahora viuda de un rico indiano—finge querer edificar una capilla en honor a su difunto marido. Para convencer al cura de la sinceridad de sus afirmaciones, la harpía contrata a un amigo de Mogrobejo que asume «el papel de arquitecto recién venido de Toledo» (155). La estafa se concreta gracias a una burla construida a través del decorado: el cura presta a la viuda el dinero que corresponde a las joyas supuestamente contenidas en un cofre, y se lleva otro idéntico, pero lleno de piedras, a su casa. La compañía huye de Madrid antes de que el clérigo se dé cuenta del engaño, y se prepara para la última representación: la cuarta estafa.

6. LA CUARTA ESTAFA: TEATRALIDAD Y BURLA FINAL

La «hermosa Dorotea» protagoniza la última estafa, en la que se repite el esquema narrativo anterior: la harpía vuelve a Madrid en el mismo coche, pero «con otro pellejo y tiro de caballos, y asimismo, cochero» (161), y con los acompañantes de siempre, aunque ahora su madre y Bañuelos interpretan el papel de dueñas.

La compañía teatral cambia de escenario, y se aloja en el barrio madrileño de Antón Martín. El estafado es Tadeo, un caballero andaluz, y el cuidado con el que el narrador nos describe su exagerada pequeñez anticipa el desenlace cómico por convertirse en la caricatura del galán cortesano. A este propósito, Gómez Heredia señala que «las anomalías físicas podían ser variadas desde la desproporción, al exceso de los gigantes, enanismo... El monstruo contrastaba la simetría

¹¹ Sobra comentar que se trata, de nuevo, de gestos teatrales.

del estereotipo del cortesano *vestido de prieto* [...]» (Gómez Heredia 2015: 271). De esta manera, desde el principio, todo apunta hacia una resolución entremesil.

Al adentrarnos en la estafa, veremos que Dorotea –al parecer, casada con un caballero que estaba en Indias– logra obtener los favores del nuevo estafado tan solo «descubriendo un poco el rostro y mostrando en él una agradable risa» (163). Tras confirmar su nivel de riqueza, «para más amartelarlo, se había adornado con lo mejor que tenía» (164). De manera paralela a lo que sucedía en los primeros dos hurtos anteriores, el vestuario de las comediantes adquiere un protagonismo peculiar por favorecer el enamoramiento de los burlados.

El poderío económico del personaje masculino hace que la dama se dedique a seducirlo con las estrategias teatrales ya explotadas por sus compañeras. Durante una cita, Tadeo relata y adapta a su situación personal una *novella* que atribuye a Francesco Sansovino¹², para subrayar su sufrimiento ante la frialdad de la dama.

El cuento queda enmarcado por diálogos que recuerdan aquellos de los narradores de las colecciones italianas previos a la narración, y la harpía se adapta a las entradas temáticas y argumentales de su interlocutor para lograr burlarse de él¹³. La amena conversación cortesana es interrumpida de manera teatral por unos músicos contratados por la misma Dorotea que cantan una sátira en la que ridiculizan la ya ridícula estatura del caballero. Así pues, después del relato de la historia de doña Flor, el tono serio es invadido por el cómico, y el autor salpica la narración con otros pormenores teatrales posiblemente reconocibles por los lectores de la época.

Frente a la humillante sátira, Tadeo decide vengarse de los músicos, a pesar de que, según se nos dice, «más era dado a lo de Adonis que a lo de Aquiles» (185). Las actrices, para impedir su partida y la pérdida económica que supondría un duelo, deciden improvisar una serie de desmayos y pronuncian unas quejas exageradas, paralelas a las de la primera estafa:

Pareciole a Dorotea que en aquella ocasión venía pintado un desmayo, y como tan bien sabía fingir, dando un suspiro muy doloroso se tendió al suelo. Acudió la buena Bañuelos a tomarle la cabeza en sus faldas, diciendo:

–¡Malditos sean los hombres, amén, que con su cólera causan tantos daños! Miren este ángel si ha sentido verle salir a la calle, que se nos ha quedado sin sentido.

Con esto, comenzó a fingir un copioso llanto, como quien tenía fáciles las lágrimas para toda ocasión; no hizo menos su madre. [...]

Al fin, de allí a un rato, volvió [Dorotea], no en sí (que ya lo estaba), sino a hablar [...]. (185)

¹² En realidad, la *novella* sobre el Señor de Virle es de Matteo Bandello (*novella* XVII, *La terza parte delle novelle*).

¹³ Este aspecto ha sido desarrollado en la introducción que Jauralde Pou antepone al texto de Castillo Solórzano, por lo que remitimos a su estudio preliminar (1985).

La comicidad de la escena anticipa la divertida burla final, en la que las «dueñas» ponen unos polvos en el vino del caballero y este se duerme dando unos ronquidos que recuerdan a los del viejo Carrizales por poder oírse teatralmente desde la calle.

El grupo de actores se escapa con el dinero contenido en los bolsillos del enano, por lo que, según se nos dice, «apenas se podía mover» (188), no sin antes haberlo desnudado, fajado como un niño y dejado delante de la casa de un indiano, «colgado de un balcón» (189).

Esta burla recuerda aquella relatada en el capítulo V del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, donde una dama, gracias a su belleza, engaña al protagonista y hace que este salga a la calle despojado de sus pertenencias en pleno día, para que el resultado de la broma sea más visible (y risible).

Los paralelismos que unen las dos escenas subrayan las numerosas sugerencias dramáticas de la estafa del vallisoletano, donde todas las acciones de los improvisados comediantes convergen hacia la comicidad final.

7. CONCLUSIONES

La *Dedicatoria* al «Señor lector» que Castillo Solórzano antepone a *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* es una primera muestra de la mezcla entre prosa y teatro, sinceridad y burla, que se dará en las estafas, escurridizas desde el punto de vista genérico. A lo largo de la heterogénea colección aparecen algunos aspectos de la novela cortesana, gracias a las breves descripciones de la corte madrileña y de las costumbres de sus damas (aunque fingidas). Asimismo, destacan los rasgos de la novela picaresca, con la intercalación de engaños y hurtos. Finalmente, la presencia de unos protagonistas apicarados favorece el florecimiento de los numerosos teatrales que terminan por invadir la narración.

Los hurtos comienzan con la «milagrosa transformación», tanto de los comediantes, que se disfrazan y se peinan para adaptarse a las exigencias la corte, como del decorado, delineado en todos sus pormenores. Después de haber preparado la puesta en escena, los actores construyen el guion, a veces incluso enviándose instrucciones escritas. Así pues, como en el caso del *canovaccio* de la *Commedia dell'arte*, las disposiciones allí pactadas sirven como punto de partida para la improvisación de los comediantes, que aquí corresponden a personajes insertados en la «estafante profesión». Las estafas se concluyen con la desaparición de los actores, que antes de huir recogen el conjunto de elementos que componen el escenario, al igual que los disfraces, el botín y el coche de las estafas.

Todos participan en el espectáculo teatral: desde las cuatro protagonistas y su servidumbre, hasta los que se limitan a cumplir una mera función anecdótica,

como los primos postizos de la primera estafa o el personaje encargado de cobrar el alquiler a la dama de la segunda. De manera casi paradójica, es esta engañosa variedad que asegura la unidad de una narración plurifacética, continuamente interrumpida por sátiras, entremeses, comedias o jornadas académicas.

Como decíamos al principio de este breve artículo, Alonso de Castillo Solórzano fue novelista, poeta, hagiógrafo, pero también dramaturgo. Ante el protagonismo de Lope de Vega, tal y como sugiere en sus obras (Yllera 2006; Rodríguez Mansilla 2012), el vallisoletano inserta elementos dramáticos dentro de las novelas, y hace que los personajes mismos subrayen el carácter teatral de una obra atípica, de una «novela cortesana» que resulta ser una «picaresca suave» (Zamora Vicente 1962: 62).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEMÁN, Mateo (1984). *El Guzmán de Alfarache*. Benito Brancaforte (ed.). Madrid: Castalia, 2 vols.
- ARELLANO, Ignacio (2008). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ARREDONDO, María Soledad (2006). «Castillo Solórzano y la mixtura barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*». En Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 35-51.
- BANDELLO, Matteo (1935). *Tutte le opere*. Francesco Flora (ed.). Vol. II: *Le novelle*. Milano: A. Mondadori.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2012). «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa». *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 2, pp. 243-282. Accesible en riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/download/2744/2961 [consulta: 01/04/2017]
- BONILLA CEREZO, Rafael, TRUJILLO, José Ramón, y RODRÍGUEZ, Begoña (coords.) (2012). *Novela corta y teatro en el Barroco español. Studia in honorem Prof. Anthony Close*. Madrid: SIAL / Prosa Barroca.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1989). *El mayorazgo figura*. Ignacio Arellano (ed.). Barcelona: PPU.
- (2013). *Noches de placer*. Giulia Giorgi (ed.). Madrid: SIAL / Prosa Barroca.
- (1985). *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Pablo Jauralde Pou (ed.). Madrid: Clásicos Castalia.
- (1986). *Las aventuras del Bachiller Trapaza. Quinta esencia de embusteros y maestro de embelecadores*. Jacques Joset (ed.). Madrid: Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (1986). *Novelas ejemplares*. Harry Sieber (ed.). Madrid: Cátedra, vol. II.
- (1993). *Entremeses*. Eugenio Asensio (ed.). Madrid: Castalia.

- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001). *La novela corta en el siglo xvii*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- FERNÁNDEZ NIETO, Manuel (1983). «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano». *El teatro menor en España a partir del siglo xvi*. Madrid: CSIC, pp. 189-201.
- (1985). «Los géneros dramáticos en novelas y misceláneas». *Criticón*, 30, pp. 151-168. Accesible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/030/030_155.pdf [consulta: 10/05/2017].
- FESTINI, Patricia (2011). «*Fiestas del jardín* de Castillo Solórzano: el teatro como centro de la celebración». Santa Fe (Argentina): Universidad Nacional del Litoral, pp. 211-223. Accesible en: <https://doi.org/10.14409/texturas.v1i11.2907> [consulta: 12/05/2017].
- GIORGI, Giulia (2012). «Novelar muy a imitación de lo de Italia: Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino». En Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (coords.), *Novela corta y teatro en el Barroco español. Studia in honorem Prof. Anthony Close*. Madrid: SIAL/Prosa Barroca, pp. 77-86.
- (2013). «Introducción». Alonso de Castillo Solórzano. *Noches de placer*. Madrid: SIAL / Prosa Barroca, pp. 9-65.
- (2014). «Técnicas e influencias teatrales en la narrativa breve de Alonso de Castillo Solórzano: el caso de las *Noches de placer*». *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 7, pp. 1-7. Accesible en http://lejana.elte.hu/PDF/7/Giulia_Giorgi.pdf [consulta: 10/05/2017].
- GÓMEZ, Jesús (2006). *La figura del donaire o el gracioso en las comedias de Lope de Vega*. Sevilla: Alfar.
- GÓMEZ HEREDIA, María del Carmen (2015). *Locura y comicidad carnavalesca en la caracterización bufonesca de tres graciosos calderonianos* [tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid. Accesible en: <http://hdl.handle.net/10016/22238> [consulta: 19/04/2017].
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1929). *Formación y elementos de la novela cortesana. Discursos leídos ante la Real Academia Española*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2011). «El origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España». *Arbor*, 187, pp. 1221-1243.
- JAURALDE POU, Pablo (1985). «Alonso de Castillo Solórzano». En Alonso de Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*. Madrid: Clásicos Castalia, pp. 7-31
- JOSÉ PRADES, Juana de (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*. Madrid: CSIC.
- LEY, Charles David (1954). *El gracioso en el teatro de la península: siglos xvi-xvii*. Madrid: Revista de Occidente.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2012). *La picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano*. Madrid: Iberoamericana.
- SILERI, Manuela (2008). *Le novelas cortas di Alonso de Castillo Solórzano tra narrativa e teatro* [tesis doctoral]. Pisa: Università degli studi di Pisa. Accesible en <http://trove.nla.gov.au/version/2344853> [consulta: 10/05/2017].

YLLERA, Alicia (2006). «Alonso de Castillo Solórzano». *Gran Enciclopedia Cervantina*. Carlos Alvar (dir.). Madrid: Castalia, vol. III, pp. 2040-2051.

ZAMORA VICENTE, Alonso (1962). *¿Qué es la novela picaresca?* Buenos Aires: Columba. Accesible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8c1> [consulta: 20/03/2017].

Recibido: 13/10/2017

Aceptado: 14/11/2017



LAS HARPIÁS EN MADRID Y COCHE DE LAS ESTAFAS, DE CASTILLO SOLÓRZANO:
ENTRE NOVELA Y PUESTA EN ESCENA

RESUMEN: Este artículo se propone estudiar la colección de novelas cortas titulada *Las harpiás en Madrid y coche de las estafas*, de Alonso de Castillo Solórzano. Sus protagonistas engendran todo tipo de engaños para estafar a sus enamorados, lo que favorece la presencia de rasgos teatrales. Las damas-pícaras terminan siendo unas comediantes que ponen en escena cuatro representaciones distintas, eficaces gracias a un sabio uso del decorado, del vestuario y de un guion improvisado, como ya ocurría en la *Commedia dell'arte*.

PALABRAS CLAVE: novela corta, puesta en escena, guion, *Commedia dell'arte*.

LAS HARPIÁS EN MADRID Y COCHE DE LAS ESTAFAS, BY CASTILLO SOLÓRZANO:
BETWEEN SHORT STORY AND STAGE SETTING

ABSTRACT: *This article analyses the collection of Short Stories entitled Las harpiás en Madrid y coche de las estafas, by Alonso de Castillo Solórzano. The female protagonists plot all sorts of tricks in order to rob their suitors, thus favoring the presence of theatrical aspects within the text. The roguish-ladies thus become actresses that perform ever-changing scenes, rendered effective thanks to the use of furniture, costumes and the improvised script, as it was already the case in the Commedia dell'arte.*

KEYWORDS: *Short Story, Stage Setting, Script, Commedia dell'arte.*

EDAD DE ORO
REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

XXXVI





Edad de Oro. Revista de Filología Hispánica

ISSN: 0212-0429

Dirección:

Teodosio Fernández

Secretaría y edición:

José Ramón Trujillo

Consejo de redacción:

Manuel Piqueras

Blanca Santos

Admisión de originales:

María Jesús Zamora

Edad de Oro

Departamento de Filología Española

Universidad Autónoma de Madrid

28049 Madrid (España)

Tfno.: +0034 91 497 4090

correo: mariajesus.zamora@uam.es

Distribución, suscripción y venta:

Servicio de Publicaciones de la UAM

Universidad Autónoma de Madrid

28049 Madrid (España)

Intercambio de publicaciones:

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y

Letras (UAM)

Universidad Autónoma de Madrid

28049 Madrid (España)

Comité científico internacional:

Carlos Alvar (Univ. de Ginebra)

Ignacio Arellano (Univ. de Navarra)

Javier Blasco (Univ. de Valladolid)

Alberto Blecua (UAB)

Jean Canavaggio (Univ. de París X)

Laura Dolfi (Univ. de Turín)

Aurora Egido (Univ. de Zaragoza)

Víctor García de la Concha (RAE)

Luciano García Lorenzo (CSIC)

Joaquín González Cuenca (Univ. de
Castilla-La Mancha)

Agustín de La Granja (Univ. de Granada)

Begoña López Bueno (Univ. de Sevilla)

Michel Moner (Univ. de Toulouse III)

Joan Oleza (Univ. de Valencia)

Alfonso Rey (Univ. de Santiago)

Lina Rodríguez Cacho (Univ. de Sala-
manca)

Leonardo Romero Tobar (Univ. de Zara-
goza)

Aldo Ruffinatto (Univ. de Turín)

Lía Schwartz (City University of New
York)

Han colaborado en este volumen:

Departamento de Filología Española (UAM)

Facultad de Filosofía y Letras (UAM)

Edad de Oro se recoge, entre otras, en las siguientes bases de datos: SCOPUS, MLA Database, HLAS, Latindex, PIO-Periodical Content Index, ISOC, Dialnet, MIAR, ERIH Plus, DICE, Sumaris CBUC, Ulrich's. Se encuentra evaluada en CIRC: A; MIAR difusión ICDS live 2016: 10.0; INRECH; SCImago Journal & Country Rank: H Index 3, SJR SCImago Journal & Country Rank 0,1, Q4; RESH índice de impacto: 0.041; ERIH: A INT1; Carhus Plus+ 2014: C.