

LIBROS DE LA CORTE

LA ACTIVIDAD TEATRAL
CORTESANA EN LA ESPAÑA
DEL BARROCO

LIBROSDELA CORTE.ES, OTOÑO-INVIerno, N° 21, AÑO 12 (2020). ISSN 1989-6425



REVISTA LIBROSDELACORTE.ES

Nº 21, AÑO 12, OTOÑO-INVIERNO (2020) ISSN: 1989-6425
<https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.21>



INSTITUTO UNIVERSITARIO “LA CORTE EN EUROPA” (IULCE-UAM)
MADRID, 2020

REVISTA LIBROSDELACORTE.ES

CONSEJO CIENTÍFICO

Inmaculada Arias de Saavedra (Universidad de Granada)
Feliciano Barrios Pintado (Universidad de Castilla La Mancha)
Miguel Ángel Bunes Ibarra (CSIC)
Marcus Burke (Hispanic Society, Nueva York)
Peter Cherry (Trinity College, Dublín)
Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia)
Ignacio López Alemany (University of North Carolina, Greensboro)
Patricia Marín Cepeda (Universidad de Burgos)
Cristina Moya García (Universidad de Sevilla)
Dries Raeymaekers (Universidad Radboud de Nimega)
María José Rodríguez-Salgado (London School of Economics)
Magdalena Sofía Sánchez (Gettysburg College, Pennsylvania)
Andrea Sommer-Mathis (ÖAW-Österreichische Akademie der Wissenschaften)
Franca Varallo (Universidad de Turín)

CONSEJO EDITORIAL

Director

Jesús Gómez, Universidad Autónoma de Madrid-IULCE

Secretaria de edición

Raquel Salvado Bartolomé, Universidad Carlos III de Madrid

Editor principal

Rubén González Cuerva, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Área de Historia)

Editor adjunto

Eduardo Torres Corominas, Universidad de Jaén (Área de Literatura-Reseñas)

Editora adjunta

Mercedes Simal López, Universidad de Jaén (Área de Arte)

Vocales


Henar Pizarro Llorente, Universidad Pontificia Comillas (Área de Historia)

Juan Ramón Muñoz Sánchez, Universidad de Córdoba (Área de Literatura)

Almudena Pérez de Tudela, Patrimonio Nacional (Área de Arte)

Ferran Escrivá Llorca, Universidad Internacional de Valencia (Área de Música)

Imagen cubierta: Ferdinando Tacca, Vista del interior del Teatro de la Pérgola (Florencia) durante la representación de *Hípermetra* (1652), de Giovanni Andrea Moniglia. Universidad Complutense de Madrid, Fondo Antiguo, BH FLL 28993

 Librosdelacorte.es
ISSN: 1989-6425

Redacción, dirección e intercambios:
Instituto Universitario “La Corte en Europa” (IULCE-UAM)
Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras,
Módulo VI *bis*, despacho 111
C/ Francisco Tomás y Valiente, 1
Ciudad Universitaria de Cantoblanco, 28049, Madrid, España.
Correo electrónico: info@librosdelacorte.es o secretaria@librosdelacorte.es
Teléfono: +34 – 91 497 5132

SUMARIO

REVISTA LIBROSDELACORTE.ES
OTOÑO-INVIERNO, Nº 21, AÑO 12 (2020)
ISSN: 1989-6425
<https://doi.org/10.15366/ldc2020.12.21>

ARTÍCULOS

- VICTORIA BOSCH MORENO Y OSKAR J. ROWESKI
La Virgen de la Cuchillada en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid 8
- ISABEL DRUMOND
Da Corte portuguesa para as Cortes marroquina e argelina: os presentes diplomáticos por ocasião dos resgates de cativos no século XVIII) 38
- ZOLTÁN KORPÁS
Lo que no figura en “La Expedición”: El motín del tercio viejo de Bernardo Aldana en Hungría, 1553 63
- ROBERTO MORALES ESTÉVEZ
El arquetipo del nigromante: magia, mito y rito en San Lorenzo de El Escorial 92
- FELIPE SERRANO ESTRELLA
La Roma española de Miguel de Erce Ximénez 118

MONOGRÁFICO:

LA ACTIVIDAD TEATRAL CORTESANA EN LA ESPAÑA DEL BARROCO

- FRANCISCO SÁEZ RAPOSO
Prólogo: La actividad teatral cortesana en la España del Barroco 144
- TATIANA ALVARADO TEODORIKA
Eco y Narciso y *La dama y galán Aquiles* (o *El monstruo de los jardines*): díptico de 1661 en el palacio del Buen Retiro. Algunos paralelos. 151

HÉCTOR BRIOSO SANTOS «Con pobreza pretendí»: la caballería tronada y la figura del pretendiente en la corte, según Cervantes Guillén de Castro y Cristóbal Suárez de Figueroa	176
NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ Ver o no ver: mirada y (meta)teatralidad en <i>Cómo se engañan los ojos</i> de Juan Bautista de Villegas	203
DELIA GAVELA GARCÍA Y JUAN ANTONIO MARTÍNEZ BERBEL <i>Pico y Canente</i> , de Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila, un mito menor para una fiesta real	223
ESTHER MERINO Escenarios de poder. Evolución de la arquitectura teatral en la España del siglo XVII: de la circunstancia a la permanencia en el Coliseo del Buen Retiro	247
KIMBERLY ROJAS RAMÍREZ Construcción teatral de dos almas cautivas vestidas de pieles: Segismundo y Astolfo	270
IEVA EMILIJA ROZENBERGAITE El mito y su influencia en el vínculo emocional entre el espectador y la obra en el teatro musical del Siglo de Oro: recursos mitológicos en <i>Ícaro y Dédalo</i> de Melchor Fernández de León	293
FRANCISCO SÁEZ RAPOSO ¿Qué <i>autores</i> de comedias trabajaron en el Coliseo del Buen Retiro en su época de esplendor (1650-1660)?	311
JULIO VÉLEZ SAINZ Contornos de la semblanza de un actor cortesano: Juan Rana	330

RESEÑAS

MARIA CRISTINA PASCERINI Higueras Rodríguez, María Dolores (dir.): <i>La vuelta al mundo de Magallanes-Elcano. La aventura imposible 1519-1522</i>	355
CRISTÓVÃO MATA Hallet, Jessica y Senos, Nuno (Coords.): <i>De todas as partes do Mundo: O património do 5º duque de Bragança, D. Teodósio I</i>	360
CRISTINA B. MARTÍNEZ GARCÍA Pro, Juan: <i>La construcción del Estado en España. Una historia del siglo XIX</i>	365

MERCEDES INMACULADA MORENO PARTAL Galera Andreu, Pedro A. y Serrano Estrella, Felipe (coords.): <i>La catedral de Jaén a examen I. Historia, construcción e imagen</i>	369
IDA MAURO Denunzio, Antonio Ernesto (coord.): <i>Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un principe.</i>	372
ISABEL MARÍA VALERO TROYA Lucía Megías, José Manuel: <i>La plenitud de Cervantes. Una vida en papel</i>	376
ALICIA PELEGRINA GUTIÉRREZ Sánchez Jiménez, Antonio: <i>Lope. El verso y la vida</i>	379
JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ De Vega, Lope: <i>Ocho comedias magistrales (Peribáñez y el comendador de Ocaña. Fuenteovejuna. El villano, en su rincón. El mejor alcalde, el Rey. La dama boba. El perro del hortelano. El caballero de Olmedo. El castigo sin venganza)</i>	382

ARTÍCULOS

***LA VIRGEN DE LA CUCHILLADA EN EL MONASTERIO DE LAS
DESCALZAS REALES DE MADRID.***

Victoria Bosch Moreno y Oskar Jacek Rojewski
(Universitat Jaume I- University of Silesia in Katowice)
vbosch@uji.es - rojewski@uji.es

RESUMEN

La conocida como *Virgen de la Cuchillada* es una tabla de origen flamenco que se conserva en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, dentro de su relicario. El objetivo del presente estudio es realizar una aproximación a la misma a través de dos principales ejes de investigación. Por un lado, un análisis de sus características formales mediante el que se realiza una primera propuesta de atribución, ubicando el estilo de esta tabla en el contexto de producción europea de la segunda mitad del siglo XVI y el protagonismo de los artistas que trabajaron en la ciudad de Amberes. Por otro lado, se ha llevado a cabo una recopilación de las fuentes que se hacen eco de su presencia entre la colección del cenobio desde sus orígenes (tanto inventarios como crónicas o, incluso, los datos escritos que la propia tabla incorpora en su reverso). El estudio de esta variada tipología de fuentes documentales ha permitido elaborar un marco de comprensión directamente relacionado con la problemática desarrollada en la Europa cristiana, y posconciliar, en torno a las imágenes oprobadas. Dentro de este contexto, encontramos implicada la figura de una de las monjas más influyentes de la comunidad madrileña, sor Margarita de la Cruz (1567-1633), responsable de su acomodo entre las imágenes veneradas en las Descalzas Reales.

PALABRAS CLAVE: Virgen de la Cuchillada, Descalzas Reales, imágenes oprobadas, sor Margarita de la Cruz, Marcelus Coffermans.

***THE VIRGEN DE LA CUCHILLADA WITHIN DESCALZAS REALES
MONASTERY IN MADRID***

ABSTRACT

The painting known as *Virgen de la Cuchillada* is a Flemish panel, preserved in the reliquary room of the Descalzas Reales monastery in Madrid. This study aims to analyze this artwork with two approaches. On the one hand, the formal analysis that allows to define the attribution, suggesting the style of this panel as a production from the half of the Sixteenth Century and linking it with the artists that have worked in

Antwerp. On the other hand, this paper resumes documental sources that have mentioned the panel as a part of the monastery's collection (including inventories and chronicles, and also inscriptions on the revers of the panel). The research of those different sources has understood the framework of this artwork, particularly in relation with the role that image desecration played within postconciliar Cristian Europe. In this context it is relevant to observe the activity of sor Margarita de la Cruz (1567-1633), one of the most influential nuns of Madrid, responsible of the adaptation of *Virgen de la Cuchillada*, among others adored images of the Descalzas Reales monastery.

KEY WORDS: Virgen de la Cuchillada, Descalzas Reales Monastery in Madrid, image desecration, sor Margarita de la Cruz, Marcelus Coffermans.

En el interior del relicario del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, se conserva un pequeño altar que muestra la imagen de la Virgen con el Niño entronizada y rodeada por ángeles músicos¹. Esta obra es conocida actualmente bajo el nombre de *Virgen de la Cuchillada*, atendiendo a la narración que explica su peculiar posición entre las imágenes conservadas dentro de este monasterio y se encuentra fechada durante la primera mitad del siglo XVI (fig. 1)². Tanto sus características formales como la historia creada a su alrededor, constituyen un buen ejemplo del contexto artístico y teológico que acompañó la creación pictórica producida a lo largo de los siglos XVI y XVII en los territorios de la Monarquía Hispánica. Por ello, este estudio explica la recepción de la misma en el interior de las Descalzas Reales a partir de las fuentes que se hacen eco de su llegada a este patronato de la corona y propone una hipótesis sobre la autoría de la obra.

¹ Las últimas aportaciones en torno a la historia y orígenes de este cenobio: María Leticia Sánchez Hernández. "Los Reales Monasterios de las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Dos proyectos de mujeres," en *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, ed. María Leticia Sánchez Hernández (Madrid: Polifemo, 2019), 505-536; Magdalena S. Sánchez, "Where palace and convent met: The Descalzas Reales in Madrid," *Sixteenth Century Journal*, 46 / 1 (2015): 53-82 y Ana García Sanz, coord., *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2010). Sobre el espacio del relicario: Fernando Checa Cremades. "Un espacio para la maravilla sagrada: la lipsanoteca de las Descalzas Reales," en *La otra corte: mujeres de la Casa Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, dir. Fernando Checa Cremades (Madrid: Patrimonio Nacional, 2019), 306-310 y Vanessa de Cruz Medina. "Spirituality and Dynasty: Juana of Austria's relics collection at the Descalzas Reales in Madrid", en *The Making of Juana of Austria: Gender, Art and Patronage in Early Modern Iberia* en ed. Noelia García Pérez (Louisiana State University Press, en prensa). Acerca de la evolución arquitectónica del Monasterio: M^a Ángeles Toajas Roger. "Palacios ocultos: las Descalzas Reales de Madrid," en: Felix Austria. *Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, ed. Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016), 327-374.

² Según los datos disponibles a través de su catalogación en la base de datos Goya de Patrimonio Nacional, n^o inv. PN 00612499. Agradecemos a la conservadora de las Descalzas Reales, Ana García Sanz su amable atención y disposición para acceder al análisis de la imagen.



Fig. 1 Círculo de Marcellus Coffermans, *Virgen de la Cuchillada*, óleo sobre tabla, siglo XVI, 32 x 23 cm, Relicario del Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid, Patrimonio Nacional, PN 00612499.

La tabla mide cuarenta centímetros de alto por veintinueve de ancho y su forma rectangular finaliza en un arco de medio punto. La composición, estática y simétrica, establece su eje central a partir de la Virgen con el Niño, que aparece sentada en el trono y cubierta por un baldaquino. La protagonista, retratada de frente, mira hacia abajo y se encuentra vestida mediante una túnica azul y manto carmín con decoración ornamental y bordes estofados. El Niño Jesús, por su parte, viste una túnica transparente cubierta con un paño blanco y dirige sus manos abiertas hacia un ángel músico. El trono es una estructura arquitectónica que refuerza la perspectiva intuitiva, característica de las escuelas flamencas del siglo XV. En el respaldo del mismo aparecen dos columnas con las representaciones escultóricas de los profetas del Antiguo Testamento: a la derecha Abraham y a la izquierda Moisés. La decoración ornamental y textil que cae del baldaquino se compone de guardamalletas que separan el observador de la escena principal. Flanquean a los protagonistas de la escena dos ángeles músicos, el de la derecha está tocando un laúd y viste una dalmática de terciopelo verde mientras que, el de la izquierda, tañe un violín y aparece ataviado con una dalmática de brocado ornamentada mediante piñas y hojas de acanto. En el segundo plano, se puede observar un paisaje, compuesto en su mitad derecha por una vista a la montaña y, a la izquierda, por un paisaje urbano. Estas características formales y estéticas ponen de manifiesto la filiación de la obra a la escuela de pintura flamenca,

tal y como indican los datos de su catalogación³. Sin embargo, un estudio detallado de la tabla nos permite delimitar mejor el círculo artístico al que pertenece la misma. Además de elementos característicos o recurrentes como los ángeles músicos, que flanquean a los protagonistas, resulta interesante destacar otros detalles que escapan al convencionalismo de este tipo de representaciones, como las gotas de sangre representadas sobre la frente y mano derecha de la Virgen (fig. 2). Como veremos más adelante, se trata de retoques posteriores que refuerzan o ratifican el marco legendario asociado a la imagen por uno de los confesores del Monasterio, fray Juan de Palma (¿1578? - 1648).

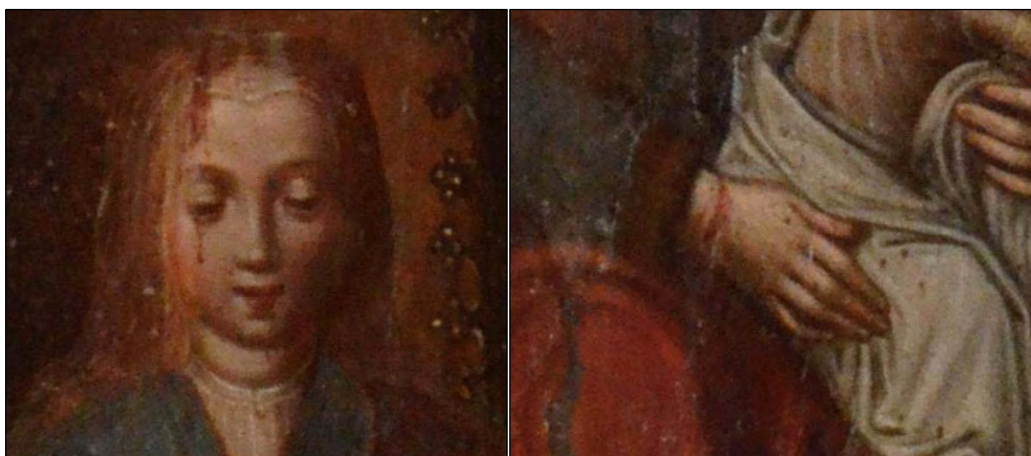


Fig. 2. Detalle de las manchas de sangre sobre la frente y mano derecha de la Virgen.

En primer lugar, si cotejamos la iconografía descrita con la información y descripciones proporcionadas por los listados de bienes conservados en el archivo de las Descalzas Reales, resulta obligado referirnos al inventario de obras que, tras el fallecimiento de su fundadora Juana de Austria (1535-1573) pasaron a formar parte de la colección monacal⁴. Gracias a la reciente edición de sus inventarios realizada por Almudena Pérez de Tudela, podemos observar las numerosas correspondencias existentes entre el legado de la fundadora al monasterio y su inventario de almoneda, donde podemos destacar una descripción que apunta directamente hacia a la iconografía de la Virgen de la Cuchillada:

Un retablo de nuestra señora con su hijo en brazos de iluminación sobre tabla con ángeles a los lados que están tañendo y cantando con una moldura de madera dada de

³ *Ibidem*.

⁴ *Inventario de todas las reliquias, imágenes, ornamentos y objetos religiosos que los testamentarios de doña Juana de Austria entregaron al Monasterio de las Descalzas Reales por orden de la Princesa de Portugal su fundadora*, Madrid, del 7 de octubre de 1574 al 27 de agosto de 1597. (Archivo General de Palacio [en adelante: AGP], Patronatos de la Corona [en adelante: PC], Descalzas Reales [en adelante: DR], caja 1, expediente 18).

negro y alrededor unas letras que tiene de alto dos tercias y de ancho siete dozabos tasada la hechura en siete mil quinientos maravedís⁵.

Las medidas y el marco descrito por el inventario del siglo XVI distan de las dimensiones y enmarcación de la obra conservada actualmente en el relicario⁶. Pese a que no tenemos más datos para identificar la obra entre los primeros inventarios monacales, esta diferencia puede explicarse a partir de la inscripción que aparece en su parte trasera (fig. 3). La misma, nos informa acerca de cómo en 1633, fue “renovada” por Alfonso de Escobar, alguacil en la corte de Felipe IV, lo que explicaría, muy probablemente, su reubicación en un nuevo marco durante su reinado. Encima esta inscripción, y datada un siglo después, encontramos una segunda sobre tabla que mantiene la información anterior y añade los datos en torno a la concesión de indulgencias que el arzobispo de Toledo otorgaba a quien rezase frente a la imagen para el fin de la herejía y la paz entre “los príncipes cristianos” (fig. 3).

Por su parte, el marco de esta imagen, decorado con numerosas reliquias, cuya cartela reza “santa Proetrice Ancilla virgen y mártir”, ya indicaría que nos encontramos ante una tabla especialmente venerada en el Monasterio de las Descalzas Reales, o con entidad suficiente para ofrecer el perdón a cambio de su veneración (fig. 4). Según los listados de bienes de la fundación realizados por las religiosas de la comunidad a lo largo del siglo XVII, el relicario conservó “Una arquilla pequeña de madera de Alemania con el cuerpo de Santa Proetrice Ancilla”⁷.

⁵ Las correspondencias entre las entradas de ambos listados se encuentran señaladas en: Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)* (Jaén: Universidad de Jaén, 2017), 243.

⁶ Las medidas descritas equivalen a 560 mm de ancho por 490 mm de alto. Vid. *Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del Sistema métrico decimal*, Madrid, Instituto Geográfico y Estadístico, 1886. Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040592&page=1> (consultado el 5 de noviembre de 2019).

⁷ *Memoria de las alhajas reliquias del relicario*, AGP, PC, DR, Caja 39, exp. 13 s/d [s. XVII], s/1 [Madrid], f. 2v. N° de asiento 1105, en Consuelo García López, dir., *Inventario de los fondos documentales de los reales patronatos (tomo I). Archivo del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2003): 143-144. Sobre la ritualidad practicada por la comunidad de las Descalzas en torno a las reliquias: Esther Jiménez Pablo, “Cultura material en ‘clausura’: las reliquias del Monasterio de las Descalzas Reales en los siglos XVI y XVII,” *Antítesis*, 10 / 20 (2017): 613-630 e íbidem. “De lo cotidiano a lo sagrado: las reliquias en el contexto de la ‘Pietas Austriaca’ (siglo XVII),” en *Vida cotidiana en la Monarquía Hispánica: Tiempos y espacios*, coords., Inmaculada Arias de Saavedra Alías y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz Granada (Universidad de Granada, 2015): 405-420.



Fig 3. Detalle de la trasera (siglo XVII). Texto: “Alfonso de Escovar alguacil de casa y corte del rey nuestro señor lo renovó año de 1633” y Detalle de la trasera (siglo XVIII). Texto: “Alfonso de Escovar alguacil de casa y corte del rey nuestro señor lo renovó año de 1633”.

El reverendísimo y Excelentísimo señor cardenal, conde de Teva Arzobispo de Toledo, primado de Españas [...] concedió 100 días de Yndulgencia a todas las personas que rezaren una Salve, Ave María o Antífona de la Virgen delante de la sacra Ymagen que está al reverso rogando a Dios por la extirpación de las heregías, paz y concordia entre los príncipes cristianos. Dada en Madrid a 23 de octubre del año de 1764. El cardenal obispo de Toledo.





Fig. 4. Detalle de las reliquias y sus cartelas donde se repite el nombre “Santa Proetrice Ancilla virgen y mártir”.

Además, este mismo listado nos describe obras como “una imagen de nuestra señora de la Fe de Flandes” o, “Dos capillas de nogal con imágenes de Nuestra Señora oprobadas que vinieron de Flandes”⁸. Pese a que no coincidan con la obra actualmente conservada, estas menciones, no solo nos remiten al ámbito de producción del que procede la *Virgen de la Cuchillada*, sino que, además, introducen un matiz significativo respecto a algunas de las tablas flamencas que se conservaron en el relicario, su estatus como imágenes “oprobadas”. Efigies religiosas que habían sufrido algún tipo de agravio o lesión por manos heréticas y que, finalmente, habían sido rescatadas por fieles católicos. En relación a esta clasificación que los inventarios del siglo XVII hacen sobre las imágenes conservadas en el relicario y llegadas desde Flandes, resulta igualmente significativa la descripción que, sobre esta imagen, ya totalmente identificable, hacen un conjunto de inventarios datados durante la primera mitad del siglo XX. En ellos, la imagen que actualmente se cataloga bajo el título *Virgen de la Cuchillada* es descrita siguiendo la tradición oral de la propia comunidad en la que se ha conservado, donde fue conocida como “la rescatada [...] porque, según tradición, San Juan Capistrano, la rescató de unos herejes”⁹.

⁸ *Memoria de las alhajas reliquias del relicario*, AGP, PC, DR, Caja 39, exp. 13 s/d [s. XVII], s/1 [Madrid], f. 3r y 4r.

⁹ Así la encontramos descrita por vez primera en el año 1900: “152. Un tríptico. En el centro tiene una tabla representando a Nuestra Señora con el niño, rodeado de una orla con pequeños relicarios. Llámase “la rescatada” esta imagen porque, según tradición, san Juan Capistrano la rescató de unos herejes. En la frente tiene una herida de la cual brotó sangre. Las dos alas del tríptico no tienen pintura ninguna sino incrustaciones de madera” en: *Inventario de los ornamentos, alhajas, vasos sagrados, cuadros & pertenecientes al Real Patronato de las Descalzas*. 1900, s/f, núm. 152, AGP, PC, DR, caja 16999, expediente 4. También, con el mismo número 152 y descripción análoga aparece en inventarios posteriores: *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros pertenecientes al real Patronato de las Descalzas*. 1900-1908. Madrid 6 de marzo de 1908, AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 3, p. 25; *Inventario de las alhajas: ornamentos, vasos sagrados, cuadros y pertenecientes al real patronato de las descalzas*. Madrid, 6 de marzo de 1908. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 7, p. 26. Otros inventarios contemporáneos le adjudican un número distinto, pero conservan una descripción similar: *Inventario del Museo del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. 1 de julio de 1961. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 2, p. 33, núm. 682. *Inventario de los objetos de valor ó de mérito existentes en el Real Monasterio de las Descalzas, de esta corte, [...] hecho en 19 de julio de 1925, por orden de su majestad a propuesta del muy ilustre visitador extraordinario, según dispone la egregia fundadora en las Constituciones de su Real Capilla y Monasterio*. 19 de julio de 1925. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 5, p. 35 núm. 216 y, finalmente: *Inventario de los objetos pertenecientes a la Real Capilla y Monasterio de las Descalzas de esta Corte*. 1958. AGP, PC, DR, c. 16999, exp. 6, p. 52, núm 633.

LA LEYENDA DE FRAY JUAN DE PALMA

Llegados a este punto, cabría buscar entre otras fuentes encargadas de documentar, ya no tanto la presencia de la obra entre los espacios del monasterio, sino el por qué de su llegada y veneración dentro del mismo. La narración creada entorno a esta tabla flamenca es una de las más apreciadas y respaldadas por la historia de la adoración de las imágenes puesto que se vincula directamente a las leyendas de oprobio y rescate especialmente apreciadas por quienes se consideraron fieles protectores y defensores de la fe católica en la Europa Moderna.¹⁰ En el caso que nos ocupa, fue el franciscano fray Juan de Palma quien puso por escrito los hechos milagrosos que definen el carácter de la imagen, vinculándola a una de las personalidades más influyentes del monasterio (fig. 5): sor Margarita de la Cruz (1567-1633), hija del matrimonio imperial formado por Maximiliano II (1527-1576) y María de Austria (1528-1603). Esta monja Habsburgo fue especialmente conocida en el marco de relaciones políticas y diplomáticas que se gestó alrededor de la corte de su sobrino Felipe III. Como miembro de la dinastía Habsburgo y, pese a su encierro en clausura, la monja-infanta, conocida en su tiempo como “su Alteza de las Descalzas”, mediatizó buena parte de las tramas políticas que se gestaron en torno al monarca madrileño¹¹.

¹⁰ Una de las más populares en Castilla es la que se gestó en torno al *Santísimo Cristo de Burgos*, oprobado por los judíos y conservado actualmente en la Catedral de Burgos. Vid. Felipe Pereda, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el siglo de Oro* (Madrid: Marcial Pons, 2017): 317-366; Sobre las cualidades de algunos de estos crucificados como autómatas: David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 1992): 326-327.

¹¹ Sobre el alcance político de la influencia ejercida por esta monja Habsburgo desde la clausura: Arturo Álvarez, “Curioso epistolario en torno a la infanta sor Margarita de la Cruz,” *Hispania Sacra* 24 / 47 (1971): 187-234. Magdalena S. Sánchez, *The empress, the queen, and the nun: women and power at the court of Philip III of Spain* (Baltimore: London The Johns Hopkins University Press, 1998): 137-155, María Teresa Muñoz Serrulla y Karen M^a. Vilacoba Ramos. “Del Alcázar a las Descalzas Reales: correspondencia entre reinas y religiosas en el ocaso de la dinastía de los Austrias,” en *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. 2 vols., coords., M^a Victoria López Cordón y Gloria Franco Rubio (Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005): vol. 1, 597-610; Frédérique Sicard. “Política en religión y religión en política: El caso de sor Margarita de la Cruz, archiduquesa,” en *La dinastía de los Austrias: las relaciones entre la monarquía católica y el imperio*, coords., José Martínez Millán y Rubén González Cuerva (Madrid: Polifemo, 2011): 631-646. p. 631-646; Natalia González Heras. “Sor Margarita de la Cruz, ¿un modelo de mujer ortodoxo?” en *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, ed., M^a Leticia Sánchez Hernández (Madrid, Polifemo, 2019): 597-614; Alejandra Fraganillo Álvarez, “Intereses dinásticos y vínculos familiares. La red epistolar transnacional de la Gran Duquesa María Magdalena de Austria (1608-1631),” en *De puño y letra: Correspondencia personal entre las redes de la dinastía Habsburgo*, eds., Bernardo García García; Andrea Sommer-Mathis y Katrin Keller (Madrid/Frankfurt Iberoamericana, 2019): 173-199. Sobre su proceso de beatificación: María Leticia Sánchez Hernández, “El proceso de beatificación de sor Margarita de la Cruz y Austria” en *Subir a los altares: modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (siglos XVII-XVIII)*, eds., Inmaculada Arias de Saavedra Alías, Esther Jiménez Pablo y Miguel Luis López Guadalupe Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2018): 133-154.



Fig. 5. Matías de Torres, sor Margarita de la Cruz, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 168 x 126 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, n° inv. P001275 © Museo Nacional del Prado.

Por tanto, y para entender las primeras noticias que nos llegan acerca de esta imagen, es importante destacar el control ejercido por fray Juan de Palma, como confesor y biógrafo de sor Margarita de la Cruz, sobre los recursos empleados por la retórica del poder para sacralizar todo aquello que girase en torno al mismo¹². La labor

¹² Sobre los confesores del monasterio de las Descalzas Reales: Karen M^a Vilacoba Ramos, *El monasterio de las Descalzas Reales y sus confesores en la Edad Moderna* (Madrid: Visión Libros, 2013). Las diferentes narraciones creadas entorno a la retórica del poder que acompañó la monarquía Habsburgo en la corte madrileña entre los siglos XVI y XVII se han caracterizado por una constante labor de vinculación entre la misma y la figura mariana a través de diferentes advocaciones, muy especialmente a la Virgen de Atocha. Vid. Javier Portús Pérez, *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna* (Madrid, Comunidad de Madrid “Biblioteca básica madrileña” 17, 2000) y Jeffrey Schrader, *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006). En cuanto al

escrita por el franciscano fray Juan de Palma se concretó en la producción de dos obras sobre la vida y cultura material del cenobio: por un lado, la crónica y biografía del monasterio donde desarrolló su vida sor Margarita de la Cruz y, por otro, la redacción de un manuscrito, que no llegaría a publicarse, sobre la gran colección de reliquias atesoradas en la fundación madrileña.¹³ Esta última obra manuscrita incluyó, además, un interesante capítulo dedicado a narrar las historias de aquellas imágenes consideradas como milagreras entre la colección visual de la clausura y, por ello, con un mismo estatus de reliquia.¹⁴ Es dentro de este capítulo, titulado “Testimonios de las ymages opprobriadas de Cristo y de su Madre, que estan en este relicario”, donde podemos encontrar, entre otros testimonios, el que nos traslada la narración creada entorno a la *Virgen de la Cuchillada*.¹⁵

Según los datos proporcionados por fray Juan de Palma, la tabla flamenca habría sido objeto de un episodio de agravio o profanación en la región flamenca de La Haya a manos de un hereje, quien trató de partirla en dos, provocando así las heridas sangrantes en la figura de la Virgen. Gracias a la intervención de un militar hispano, que se encontraba paseando junto a su criado cuando sucedía dicho ataque, la imagen fue rescatada de manos heréticas. Posteriormente se trajo a la corte madrileña, donde acabaría depositada entre la colección de imágenes devocionales de las Descalzas Reales. Tras llegar a la colección monacal, sor Margarita de la Cruz decidió encargar a un pintor su restauración cuidando, según fray Juan de Palma, que las heridas supuestamente provocadas por el hereje en rostro y mano derecha de la Virgen quedasen intactas, así como proporcionándole acomodo en un marco guarnecido por reliquias¹⁶. El cotejo de los datos ofrecidos por el confesor de sor Margarita con el

objetivo de estas crónicas y su vinculación con la nobleza: Palma Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el s. XVI español* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1990), 141-145.

¹³ Sobre el origen nobiliario de fray Juan de Palma, vid. Vilacoba Ramos, *El monasterio*, p. 516. El manuscrito inédito ha sido estudiado recientemente por Checa Cremades, "Un espacio", 313-315".

¹⁴ El profesor Fernando Checa ha destacado recientemente cómo todavía podemos identificar entre la colección de las Descalzas Reales algunas de las imágenes-reliquia descritas por el confesor en su obra. Al respecto vid. Checa Cremades, "Un espacio", 313-315.

¹⁵ Fray Juan de Palma, *Catálogo, y sumario general de las venerables, y admirables reliquias, que se reverencian en el Sanctuario, y relicario del Real, y Religioso Convento de las Descalças Franciscas de la mayor corte, y villa de Madrid*, s. XVII, Fundación Lázaro Galdiano, M 1-1-18, ff. 23v-25v. Digitalizado en: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvMadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.do?id=3255 (consultado el 15 de septiembre de 2017). El propio autor, nos indica que los relatos narrados en su catálogo toman como fuente la propia documentación que él mismo pudo consultar entre las certificaciones del archivo: “Copias y trasuntos sumarios de los testimonios y letras fidedignas de las santas reliquias que se veneran en este relicario, cuyos originales se hallarán más copiosos en el archivo del sobredicho convento”, ibídem, f. 69r. Efectivamente, todavía podemos consultar la “Noticia de cómo el capitán Agustín de Prado y Loaysa trajo desde Brasil la imagen conocida como ‘La Rescatadita’, y de cómo su sobrina, Isabel de Figueroa, la entregó al Monasterio de las Descalzas Reales para su veneración”. AGP, PC, DR, caja 85, exp. 75. s/n, 1625. Número de asiento 428, en: García López, *Inventario*, 79.

¹⁶ “El capitán don Agustín de Prado, y de Loaysa cavallero del hábito de Santiago fue al Brasil a servir en la compañía de Don Alfonso de Alencastro el mes de octubre, año de 1625. Y en la haya, yendo una tarde solo con un criado suyo vio que en un portal de una casa un hereje estaba partiendo

estado actual de la obra permite apreciar diferentes concomitancias a nivel formal, como el lugar exacto de las heridas (cabeza y muñeca derecha) donde actualmente se pueden observar las dos representaciones de sangre sobre la piel de la Virgen. Asimismo, las noticias citadas por fray Juan de Palma respecto a las reliquias que sor Margarita utilizó para sacralizar la imagen, coinciden con las que actualmente integran su marco, cuyas pequeñas cartelas todavía permiten leer el nombre de la santa virgen y mártir a la que pertenecen “santa Proetrice Ancilla”. Su nombre, como hemos visto, también es mencionado entre los listados de reliquias de la fundación¹⁷.

Respecto a los personajes y sucesos de los que nos habla fray Juan de Palma, el militar que había rescatado la imagen obedecía al nombre de Agustín de Prado “cavallero del hábito de Santiago” quien, según el confesor, había participado en la conocida recuperación de Salvador de Bahía en 1625, tras haber sido ocupada por la flota holandesa¹⁸. Este militar dio la imagen a su sobrina, Isabel de Figueroa quien habría sido persuadida para que la donase a la comunidad de las Descalzas. El capitán Agustín de Prado y de Loáisía, sí parece estar vinculado con la nobleza condecorada por Felipe II y su sucesor, aunque las noticias acerca del mismo son confusas. Cuando acudimos a las genealogías de la nobleza hispana documentada durante los siglos XVI y XVII, los nombres citados por el confesor de sor Margarita nunca acaban de ser totalmente coincidentes. En este sentido, el historiador y cronista madrileño José Antonio Álvarez y Baena (1754-1799), dentro de su recopilación de personalidades madrileñas e ilustres, sí nos informa acerca de la existencia de un soldado llamado

una imagen de Nuestra Señora con las manos afirmando en la rodilla y llegó a él y dándole muchos cintarazos se la quitó y estándola haciendo reverencia vio que tenía una herida en la cabeza y otra en la mano derecha en la muñeca. Trájola a esta corte, y diósel a guardar a su sobrina, doña Isabel de Figueroa. La cual a persuasión de una persona grave y piadosa la entregó al Monasterio Real de las Descalzas para que estuviese con la decencia debida. Certificando que hizo algunos milagros cuando la tuvo en su casa. Está sentada esta santa imagen en un trono con su niño en los brazos y ángeles tañendo a los lados. Es de pincel sobre tabla y muy hermosa y y la infanta Margarita la tomó gran devoción y la hizo aderezar con mucha curiosidad, haciendo que un pintor la retocase porque estaba muy mal tratada, pero hizose de suerte que las heridas quedasen señaladas. Pusole una guarnición de ébano con abados de bronce dorado, todo alrededor con sus cristales. Y en todos, reliquia de Santa Proiecticia Ancila V. M. tiene sus puertas de lo mismo que la guarnición, y queda como dentro de una capilla, donde es venerada de toda esta comunidad” *Ibíd.*, ff. 24v.-25r. No sería la única vez que la monja-infanta manifestase su preocupación por restaurar las imágenes sagradas y milagreras que se conservaban en clausura. También la famosa Virgen del Milagro, relacionada con los orígenes de la comunidad, fue restaurada a instancias de Sor Margarita, tal y como Juan Hebas narra. Al respecto, vid. Javier Portús Pérez. “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas,” en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, eds., María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (Madrid: Casa Velázquez, 2008): 244.

¹⁷ Vid. nota 7.

¹⁸ Según fray Juan de Palma el capitán hispano que trajo la imagen a la corte madrileña “fue al Brasil a servir en la compañía de Don Alfonso de Alencastro el mes de octubre, año de 1625”, por lo que podemos deducir, dada la localización y cronología señaladas, Brasil y 1625, que el confesor del monasterio se refiere a la conocida Recuperación de Salvador de Bahía, ocupada por los holandeses en el marco de las rivalidades y hostilidades mantenidas entre la monarquía hispana y las provincias unidas de los Países Bajos. El estudio sobre este enfrentamiento comercial y económico en Jonathan I Israel, *The Dutch Republic and the Hispanic World, 1606-1601* (Oxford: Clarendon, 1982).

Agustín de Prado y Mármol, hijo de Gaspar de Prado y Loaysa, cuya biografía destaca, entre otras misiones, por su participación en la “jornada de Brasil”, hecho gracias al cual “le hizo su magestad merced de un hábito de Santiago en 15 de Junio de 1626”¹⁹. El nombre completo de este soldado no coincide con el citado por Palma, pero los méritos y biografía a él atribuidos sí se relacionan directamente con el contexto geopolítico aludido en su narración sobre la *Virgen de la Cuchillada*²⁰. En lo que respecta al nombre de Isabel de Figueroa, aparecerá documentada dentro de un certificado de nobleza expedido en 1729 para ratificar el estatus de Gonzalo de Córdoba y Venegas²¹. Aquí, consta como abuela del interesado, por lo que la cronología sí podría estar devolviéndonos el mismo personaje al que sor Margarita convenció para adquirir la imagen, aunque la identificación sigue presentándose esquiva dados los pocos datos que la leyenda nos puede concretar.

Un último dato a añadir en cuanto al cotejo de los nombres y apellidos que encontramos en esta leyenda sería el que los fondos impresos del propio archivo de las Descalzas Reales nos ofrecen. Aquí, entre los diferentes ejemplares que componen su biblioteca encontramos un libro de genealogías donde nuevamente consta el apellido Loaysa entre los linajes más destacados de la nobleza hispana. De este modo, fray Juan de Palma podría haber utilizado los datos recogidos entre la propia biblioteca del monasterio para elaborar su relato²². Por tanto, la narración del confesor franciscano ofrece algunas pinceladas coetáneas mediante la utilización de identidades a las que podemos aproximarnos al identificar su linaje junto con un marco temporal y geográfico formado por referencias a sucesos coetáneos. Es el caso de la mencionada

¹⁹ Según el biógrafo José Antonio Álvarez: “Agustín de Prado y Mármol (don) nació el año 1577, y se bautizó en la parroquia de san Ginés. Fue hijo de Gaspard de Prado y Loaysa, y de doña Isabel del Mármol y Figueroa, vecinos y naturales de esta villa [Madrid], de las casas ilustres y antiguas de estos apellidos. Sirvió a los reyes don Felipe II y don Felipe III, veinte y siete años en los estados de Flandes y Milán, los veinte y cinco con grado de Capitán de Infantería Española; y últimamente se halló en la jornada de Brasil; por cuyos méritos le hizo su magestad merced de un hábito de Santiago en 15 de Junio de 1626.” José Antonio Álvarez y Baena, *Hijos de Madrid: ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes; diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al illmo. y nobilísimo ayuntamiento de la imperial y coronada villa de Madrid* (Madrid: en la Oficina de Benito Cano. Entre 1789 y 1791): 5-6 <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000099472&page=1>, (consultado el 5 de noviembre de 2019).

²⁰ Otras fuentes sobre la historia y personalidades de la villa de Madrid, anteriores a la publicada por Álvarez y Baena, también se hacen eco de la biografía de personalidades con nombres muy próximos al citado en la historia de Palma. Por ejemplo, Gil González Dávila, ya incluía el nombre de “Agustín de Prado su hijo gran soldado en la carrera de Indias” o, “Don Agustín de Prado y Mármol, capitán de infantería en el Estado de Milán”. Gil González Dávila, *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España* (En Madrid: por Thomas Iunti, 1623): 216. <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000092802&page=1> (consultado el 5 de noviembre de 2019).

²¹ Francisco Asís Ferrer i Vives, *Índice de las Ejecutorias de nobleza y certificaciones de Hidalguía y Armas en la Biblioteca del Palacio de Peralada* (Madrid: Marcial Pons, 1987), 42.

²² Segunda mitad del s. XVI, *Libro de linajes dirigido a don Beltrán de la Cueva, duque de Albuquerque*, Real Biblioteca, DIG/MD/F/30_E, ff. 112r-113r, Véase su catalogación en: María Luisa López-Vidriero, dir., *Catálogo de los Reales patronatos: Manuscritos e impresos del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2001), 45. También se encuentra disponible la consulta de su catalogación <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=166698> (consultado el 21 de mayo de 2019).

recuperación de Salvador de Bahía, acaecida el año de 1625, tras haber sido ocupada un año antes por la flota holandesa, a la que fray Juan de Palma se refiere de manera indirecta mencionando el servicio de Agustín de Prado en Brasil ese mismo año.²³

Asimismo, y además del contexto histórico, encontramos en esta narración una importante alusión al tratamiento de la imagen una vez llegase a manos de sor Margarita, quien no únicamente se habría ocupado de ubicarla en un marco guarnecido por reliquias, tal y como la conocemos actualmente sino, también, de encargar a un pintor su restauración²⁴. Aunque no podamos identificar la mano del pintor, la trasera de la obra permite documentar que, efectivamente, su “renovación” se llevó a cabo en 1633. Resulta más complejo todavía determinar en qué consistió la citada restauración, pero, dadas las características formales de la obra y su leyenda, parece lógico atribuirle los repintes que representan la sangre en las heridas de la Virgen. Precisamente, estos detalles, que escapan al convencionalismo formal y compositivo de los maestros flamencos, nos acercan al plano narrativo y teórico que sustenta el culto a la imagen dentro del catolicismo, o contexto de adoración al que encontramos adscrita la *Virgen de la Cuchillada*.

EL SENTIDO TEOLÓGICO Y POLÍTICO DE LAS IMÁGENES MILAGROSAS EN LA MONARQUÍA HISPANA

Tanto la leyenda de oprobio que perpetúa la memoria de esta imagen, como el estado actual con el que nos ha llegado la obra (o, marco que le proporciona acomodo) manifiestan la gran autoridad que imágenes y reliquias habían adquirido en época postconciliar²⁵. Como es conocido, esta autoridad fue acompañada por una significativa producción escrita que trataba de proporcionar las pautas para la idoneidad de las representaciones religiosas y su correcta veneración. La presencia de diferentes leyendas en torno a la salvación de imágenes oprobadas a manos de la herejía protestante fue significativa en el Madrid de inicios del siglo XVII, así como en diferentes lugares de la Península Ibérica²⁶. También la tratadística postconciliar se hacía eco del mismo y, entre aquellas imágenes especialmente recomendadas para su veneración, las que hubiesen sufrido algún tipo de ataque se convertían en el mejor objeto de devoción por su cercanía al martirio o a la noción de santidad. Precisamente, entre la colección de impresos que se conservan en la biblioteca del monasterio de las Descalzas, podemos hallar referencias directas al armazón teórico que sustentaba el

²³ Vid. nota 35.

²⁴ “la infanta Margarita la tomó gran devoción y la hizo aderezar con mucha curiosidad, haciendo que un pintor la retocase porque estaba muy mal tratada, pero hizose de suerte que las heridas quedasen señaladas” Palma, *Catálogo, y sumario*, ff. 24v.-25r.

²⁵ Desde estudios clásicos como: Hans Belting, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2009) 9-10, hasta revisiones más recientes sobre el valor de la imagen en la cultura cristiana occidental: Carlos Alberto González-Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma* (Madrid: Cátedra, 2017).

²⁶ María José del Río Barredo, *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, (Madrid: Marcial Pons, 2000), 178. Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, “Imágenes rescatadas, fieles esclavos: un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad,” *Chronica Nova* 39 (2013): 115-146.

culto a las imágenes oprobadas. Más concretamente, es en la obra de Jaime Prades titulada *Historia de la adoración y uso de las Santas Imágenes...* donde podemos encontrar la referencia a este mismo tipo de imágenes y fenómenos que la *Virgen de la Cuchillada* y su leyenda nos introducen. El tratadista valenciano recuerda que son, precisamente, las imágenes que hayan sangrado o llorado como consecuencia de algún ataque, aquellas que deben venerarse con especial devoción, dado sus estatus como portadoras de la providencia divina²⁷. En lo que respecta a las prácticas que rodeaban la adoración de la imagen, el seguimiento de la ideología católica era riguroso, por lo que la presencia de vestigios religiosos profanados entre las obras a las que se les rendía culto parecía obligada entre la colección de las Descalzas Reales. Por consiguiente, la información que nos proporcionan en este caso diferentes fuentes que forman parte de la colección de (bibliográfica y visual) desde diferentes espacios (biblioteca y relicario) se muestra complementaria o integradora de un determinado sistema a través del que se organizaba el culto a la imagen.

Este sistema de comprensión y adoración de la imagen contaba a inicios del siglo XVII con una larga trayectoria dentro de la cultura cristiana, por lo que la narración construida por fray Juan de Palma muestra características ya manifestadas o definidas en épocas anteriores. El fenómeno de las imágenes vivientes, con reacciones humanas y milagreras, comienza a documentarse en Europa desde finales de la Edad Media e inicios de la Época Moderna y obedece a un creciente interés por la materialidad dentro de la ritualidad cristiana²⁸. Al respecto, autores como Sansterre llaman la atención sobre un conjunto de casos, datados entre los siglos XII y XIII, donde, entre otros factores, una secreción (lágrimas, sudor o sangre) indican la presencia o transmisión del influjo divino a la imagen²⁹. Ya las fuentes medievales nos remiten a relatos análogos donde las imágenes de la Virgen con el Niño son oprobadas

²⁷ Así lo explica en el capítulo VII del Libro Tercero: «Dios por diversas vías milagrosamente ha hecho del todo clara y manifiesta esta doctrina de las imágenes. [...] Tratase de las apariciones de las cruces, de las imágenes siendo heridas vertieron sangre y agua: y de cierta imagen de nuestra Señora a que se vio algún tiempo resplandeciente» en Jaime Prades, *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes y de la imagen de la fuente de la salud...*, (En Valencia: en la impresión de Felipe Mey, 1597), f. 245. Madrid, Real Biblioteca: DIG/MD/C/18_E. La edición y estudio introductorio de esta fuente en: Yolanda Gil Saura. “La Historia de la Adoración de las Imágenes”, en *Historia de la Adoración y uso de las santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005) 9-16. Las últimas aportaciones y bibliografía sobre este tratadista en: Borja Franco Llopis, “Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma Católica,” *Ars Longa. Cuadernos de Historia del Arte* 19 (2010): 83-93 y, Darío Velandia Onofre, “Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su adoración y uso,” *Hispania Sacra* 69 / 139 (2017): 185-194.

²⁸ Al respecto, contamos en la actualidad con un buen armazón historiográfico. Desde estudios clásicos y pioneros como el realizado por David Freedberg en: Freedberg, *El poder*, pp. 283-316, hasta sucesivas actualizaciones donde destacan las aportaciones de Erik Thunø y Gerhard Wolf, *The miraculous image in the Late Middle Ages and Renaissance* (Rome: "L'Erma" di Bretschneider, 2004). Para una revisión metodológica de esta línea de investigación y bibliografía actualizada vid. Ralph Dekonink, “Les images miraculeuses de la Vierge au premier âge moderne entre dévotion locale et culte universal,” *Revue de l'histoire des religions* 2 (2015): 131-133.

²⁹ Sansterre, Jean-Marie, “La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del s. XIII,” *Codex Aquilarensis* 29 (2013): 77-98, 79.

a manos del enemigo en el marco de un conflicto bélico, generando así su sangrado y convirtiéndolas en milagrosas. Es el caso de la estatua de la Virgen con el Niño supuestamente mutilada por un soldado en el marco del asedio inglés a los territorios francófonos durante 1187.³⁰ Una vez más contamos con ingredientes parecidos, una imagen que tras ser atacada por el enemigo sangra y se convierte en milagrosa, todo en un contexto y cronología alejados del Madrid de inicios del siglo XVII, aunque todavía utilizando recursos medievales para la sacralización de una imagen a partir de la utilización del contexto geopolítico coetáneo.

Uno de los ingredientes principales dentro del proceso de sacralización de la imagen en función de su carácter milagroso era la elaboración de una leyenda mediante la que dotarlas de autoridad y significación³¹. Para ello, sus autores se basaron en el recurso de utilizar referencias históricas y coetáneas que a menudo se mezclaban con los gestos sobrenaturales manifestados por la imagen en cuestión, como el habla, movimiento, sangrado, llanto, etc. Muchas de estas historias eran escritas por clérigos o cortesanos al servicio de los estamentos gobernadores y, además, en algunos casos, servían para dotarlas de una iconografía propia. En este sentido, diferentes estrategias y recursos narrativos eran utilizados por la retórica coetánea para proporcionar un marco de lectura a la imagen, asociándola o referenciándola a un espacio, lugar y momento específicos. En nuestro caso, dicho marco referencial se ubica hacia finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII dentro de las regiones del sur de Flandes, un momento y lugar en los que, precisamente, el Imperio Hispano necesitaba reafirmar su identidad católica. Es por ello que, la construcción de una serie de referentes visuales y santuarios asociados al poder milagroso de la Virgen María dentro de este mismo marco cronológico y geográfico no se hizo esperar³². El Monasterio de las Descalzas Reales, y los miembros que formaron parte de su comunidad religiosa, como sor Margarita de la Cruz y su confesor fray Juan de Palma, permanecieron completamente atentos a lo sucedido en los territorios gobernados por la Monarquía Hispana, pese a su encierro en clausura o lejanía geográfica. Así lo demuestran diferentes manifestaciones artísticas conservadas entre la colección de este cenobio clariano, como los tapices de *El triunfo de la Eucaristía* diseñados por Pieter Paul Rubens (1577-1640) y enviados al monasterio por orden de la gobernadora de los Países Bajos Isabel

³⁰ *Ibidem*, 94.

³¹ Gabriela Signori, "The miracle kitchen and its ingredients: a methodical and critical approach to Marian Shrine Wonders (10th to 13th century)," *Hagiographica* 3 (1996): 277-303.

³² La interesante relación entre imagen milagrosa y marco espacial donde se ubica, dentro de diferentes santuarios marianos situados al sur de Flandes, ha sido recientemente analizada en: Maarten Delbeke, Lobke Geurs, Lise Constant y Annelies Staessen, "The architecture of miracle-working statues in the Southern Netherlands," *Revue de l'histoire des religions* 2 (2015): 77-98. El estudio monográfico sobre la instrumentalización de la efigie mariana en los Países Bajos desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII en: Annick Delfosse, *La "protectrice du País-Bas": stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols* (Turnhout: Brepols, 2009). Asimismo, Freedberg destacó la necesidad de crear un circuito visual mediante el que mantener y difundir la fe católica en los territorios del sur de Flandes utilizando las diferentes estrategias que la construcción de imágenes milagrosas ponía a disposición del catolicismo. Vid. David Freedberg, *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands, 1566-1609* (New York: Garland, 1988).

Clara Eugenia (1566-1633) o, la representación de esta última junto a su esposo en peregrinación al santuario de Laeken, también conservada entre la colección monacal³³. Sor Margarita de la Cruz e Isabel Clara Eugenia, tía y sobrina respectivamente, compartían un mismo proyecto político y religioso, por lo que la llegada de esta imagen, así como su leyenda permanecen fuertemente unidas al ejercicio del deber dinástico promovido por la dinastía Habsburgo³⁴. La monja-infanta, según nos cuenta fray Juan de Palma, fue la encargada de añadir una nueva significación a esta imagen al rodearla de un marco con reliquias que, además, nos ha llegado intacto hasta la actualidad. El confesor nos remite a un proceso de sacralización de la imagen donde, tal y como explica Jean Wirth: «Immagini e reliquie formano un sistema completo, poiché ogni cosa è composta di forma e di materia»³⁵. Teniendo en cuenta, a su vez, el marco legislativo en el que se desarrolla el culto a imagen y reliquia dentro de una fundación que permanece fuertemente unida a los preceptos postconciliares y, en este caso, por un miembro de la monarquía católica como era sor Margarita de la Cruz, la *Virgen de la Cuchillada* se encontraría entre una las aplicaciones prácticas más cuidadas llevadas a cabo en el Madrid de principios del siglo XVII³⁶.

³³ Ana García Sanz. “Los tapices del triunfo de la Eucaristía. Función y ubicación en el monasterio de las Descalzas Reales,” en *Rubens, el triunfo de la Eucaristía*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, del 25-III-2014 al 30-VI-2014), coms., Alejandro Vergara y Anne T. Woollet (Madrid, Museo del Prado, 2014), 29-45. Sobre la representación de los archiduques al santuario belga de Laeken (PN 00612350) Vid. Carmen García-Frías Checa. “Procesión de los archiduques de Austria a Laeken de Hans van der Beken y Paso de Felipe III por la ciudad de San Sebastián de Pieter Meulen,” en Catálogo Exposición *El mundo que vivió Cervantes*, com. Carmen Iglesias (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales 2005), 349-351.

³⁴ La vinculación de las imágenes milagrosas con la dinastía Habsburgo dentro del contexto madrileño en: Schrader, *La Virgen*, 37-8.

³⁵ Jean Wirth, “Imagine e reliquia nel cristianesimo occidentale,” *Locus Solus* 5 (2007): 19-33, 21.

³⁶ El marco legislativo que regulaba cualquier aspecto de la vida en este monasterio estaba sujeto al seguimiento estricto de los postulados tridentinos, de modo que, tanto la organización interna de la comunidad, como sus acciones, obedecían a una plasmación directa de la ideología católica. Vid. María Leticia Sánchez Hernández, *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997) y, de la misma autora: “Servidoras de Dios, leales al papa. Las monjas de los monasterios reales,” *Libros de la Corte.es* 1 (2014): 293-318. Para las bases que estipulaban el culto hacia imagen y reliquia: Diego Suárez Quevedo, “De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales posttridentinas del arzobispado de Toledo,” *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998): 257-290. Sobre mentalidad que acompañó las prácticas devocionales que vehicularon el culto a las reliquias en territorio hispano: Martínez-Burgos García, *Ídolos*, 13-45 y 119-146.

ATRIBUCIÓN DE LA TABLA AL CÍRCULO DE MARCELLUS COFFERMANS

La composición de la *Virgen de la Cuchillada* es muy similar a los modelos presentes en el arte flamenco en el siglo XV. La disposición de los personajes y el mismo tema iconográfico pueden ser observados en la copia de la obra de Robert Campin la *Virgen con el niño en el ábside* de Metropolitan Museum of Art en Nueva York, datada durante la primera mitad del siglo XV (fig. 6). Sin embargo, una composición mucho más cercana a la de la tabla del Monasterio de las Descalzas Reales es la difundida por siguientes generaciones de los primitivos flamencos, en particular los talleres de Brujas. Como referentes, conocidos por el autor de la obra, se pueden destacar composiciones de Hans Memling, por ejemplo la *Virgen y el Niño entre dos ángeles* del Museo del Prado, datada entre 1480-1490 o la *Virgen con el donante* del *Altar de Santos Juanes*, conservada en el Kunsthistorisches Museum, y datada entre 1485 y 1490 (fig. 7) u otras obras de Memling procedentes de la década de los años ochenta.³⁷ De hecho, este último, acostumbró a representar las grisallas de los profetas en sus composiciones como recurso iconográfico mediante el que ratificar el significado de la Virgen como madre de Dios y principio de renovación para la Iglesia. Este mismo recurso iconográfico es utilizado por el autor de la *Virgen de la Cuchillada*, al ubicar en el respaldo del trono dos columnas sobre las que aparecen representadas las figuras de los profetas Abraham, a la derecha, y Moisés, a la izquierda³⁸.

³⁷ Las similitudes a nivel formal se pueden observar también en otras composiciones de Memling: *Virgen con el Niño*, *Santa Catalina de Alejandría* y *Santa Bárbara*, s. 1480, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; *Virgen con el Niño y ángeles*, después de 1479, The National Gallery of Art, Washington; *Virgen con el Niño y ángeles músicos*, 1480, Rob Barton Gallery, Londres; Tríptico Pagagnotti, 1480, Galleria degli Uffizi, Florencia; *Virgen en el jardín de rosas*, sobre 1480-1490, Alte Pinakothek, Múnich.

³⁸ En el caso del *Altar de los Santos Juanes* de Hans Memling, en el marco arquitectónico que limita la escena principal se pueden observar dos escenas del Antiguo Testamento, *El sacrificio del Isaac* y *David matando a Goliath*.



Fig. 6 Copia según Robert Campin, La Virgen en el ábside, óleo sobre lienzo, trasladado de una tabla, 45 x 35 cm, Nueva York, © Metropolitan Museum of Art, n° inv. 05.39.2



Fig. 7 Hans Memling, El Altar de los Santos Juanes, 1485-1490, óleo sobre tabla, 69,3 x 47 cm, Viena, © Kunsthistorisches Museum, n° inv. Gemäldegalerie 930.

Aunque las composiciones de Hans Memling y la obra del Monasterio de las Descalzas Reales comparten ciertas similitudes iconográficas, es oportuno subrayar que el sutil y elegante estilo de Memling no es semejante al estilo lineal que presenta la fisionomía de los personajes representados en la *Virgen de la Cuchillada*. Por tanto, para indicar la hipotética autoría de la tabla, parece oportuno el análisis comparativo con otros artistas de Brujas, cercanos al taller de Memling. El esquema compositivo puede ser afín al que desarrolló a finales del siglo XV Gerard David, quien mantuvo su taller y vivienda en Brujas, pero a partir del 1515 también formó parte del gremio de pintores en Amberes, difundiendo así las composiciones de los últimos primitivos flamencos en el mercado antuerpiense³⁹. En su entorno se pueden destacar algunas composiciones muy cercanas a la obra madrileña, como por ejemplo la *Virgen con el niño y los ángeles músicos* de Philadelphia Museum of Art⁴⁰. Junto a la genérica composición, el tema y los elementos iconográficos, que pueden ser apreciados en las obras de Gerard David, cabe destacar, también, la similitud de los detalles de sus composiciones y la repetición de los mismos motivos por el autor de la *Virgen de la Cuchillada*. Asimismo, se pueden observar analogías entre la dinámica del Niño Jesús representado en la tabla madrileña y el representado por Gerard David en *Santa Ana, Virgen María y Niño Jesús* de los primeros años del siglo XVI (fig. 8). Sin embargo, el estilo de Gerard David es más detallista, sensual y realista respecto al autor de la *Virgen de la Cuchillada*. Por esta razón la tabla del Monasterio de las Descalzas Reales no debe ser identificada con su taller, sino solamente con un círculo de modelos, tanto para las composiciones genéricas como para los detalles pictóricos. No obstante, la comparación con el tardío estilo de Gerard David lleva la búsqueda al ámbito de pintores de Amberes de la primera mitad del siglo XVI, con los que la obra guarda mayores similitudes.

³⁹ Maryan W. Ainsworth, *Gerard David: Purity of Vision in the Age of Transition* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998), 3.

⁴⁰ La popularidad de la composición similar a la de la obra de las Descalzas Reales se puede observar también en las obras de Gerard David como por ejemplo: *Virgen con los ángeles músicos*, 1490-1500, Kunstmuseum Basilea, *Virgen con los ángeles músicos*, 1490, actualmente desaparecida (http://nyarc-primo.hosted.exlibrisgroup.com/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=01NYARC&search_scope=01NYARC EVERYTHING&docId=01NYARC_III.b11851879&fn=permalink), (consultado el 2 de noviembre de 2019); *Virgen entre las Vírgenes*, sobre 1509, Musée des Beaux Arts, Rouen; *La Virgen con los ángeles músicos*, atribuida al entorno de Gerard David, 1495-1500, Philadelphia Museum of Art.



Fig. 8. Gerard David, Santa Ana, Virgen María y Niño Jesús, principio del siglo XVI, óleo sobre tabla, 232 x 96 cm, Washington, © The National Gallery of Art, n° inv. 1942.9.17.b.

Es conocido el crecimiento experimentado por la ciudad de Amberes a inicios del siglo XVI y su repercusión, entre otros factores, en el auge de los gremios afincados en esta ciudad⁴¹. Entre ellos, cabe destacar la importancia del gremio de pintores que reunió a significativos referentes para la pintura flamenca como Bernard van Orley, Pieter Coeck van Aelst o Quentin Massys⁴². Sin embargo, el estilo de la tabla conservada en la fundación madrileña parece estar más próxima al trabajo de generaciones posteriores que también se beneficiaron del mencionado auge experimentado por esta ciudad. Por ello, parece oportuno comparar nuestra composición con la generación de seguidores de los primitivos flamencos activa en Amberes a mediados del siglo XVI. Dentro de esta última, encontramos la figura de

⁴¹ Para la historia del gremio de San Lucas en Amberes, véase: Philippe-Félix Rombouts; Théodore François Xavier Van Lierus, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucas gilde*, (Antwerpen: Feliciaen Baggerman, 1864).

⁴² Alexandre Galand. "Biographie," en *Bernard van Orley*, dir. Véronique Bücken e Ingrid De Meûter (Bozar Books – Mardaga, 2019), 16-18; Maryan W. Ainsworth. "Peter Coecke van Aelst as a Panel Painter," en *Grand Design: Pieter Coecke van Aelst and Renaissance Tapestry*, dir. Elizabeth Cleland (New York: Metropolitan Museum of Art, 2014), 22-35.

Marcellus Coffermans quien aparece registrado en el gremio de Amberes en 1549⁴³ y, además, se encuentra relacionado con el mercado español de pintura flamenca. Respecto a su trabajo, el autor de su único catálogo razonado indicó: «Art History has not been favorable on Marcellis C. Usually regarded upon as an imitator of earlier Flemish art, Coffermans is usually consigned to the margins of the artistic field as a mere copyist»⁴⁴.

La composición de la tabla del Monasterio de las Descalzas Reales, en comparación con las obras del taller de Coffermans, puede indicar algunas pautas sobre la autoría de la tabla. Al respecto, es interesante comparar la *Virgen de la Cuchillada* con algunos ejemplos de Vírgenes con el Niño, atribuidas a Marcellus Coffermans, como por ejemplo el *Tríptico de la Coronación de la Virgen*, conservado en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 9)⁴⁵. Por un lado, en el caso de la tabla del Museo Arqueológico Nacional, se puede destacar la analogía con el gesto del Niño Jesús que con los brazos abierto se dirige hacia el ángel músico. Por otro lado, el rostro de la Virgen es la misma actitud y trazo de los ojos que se pueden observar en la Virgen representada por otra obra vinculada a Marcellus Coffermans, titulada la *Coronación de la Virgen*, conservada actualmente en la Universidad de Sevilla (fig. 10).

⁴³ Rombouts y Leries, *De liggeren*, p. 165.

⁴⁴ Marc Rudolf de Vrij, *Marcellus Coffermans* (Amsterdam: M.R.V., 2003), 15.

⁴⁵ La autoría de este tríptico ha sido atribuida a diferentes maestros, pero fue Gómez Moreno, con ocasión de la Exposición de Barcelona de 1929, quien por primera vez la atribuyó al pintor Marcellus Coffermans, autoría confirmada por: Matías Díaz Padrón, "Identificación de algunas pinturas de Marcellus Coffermans," *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 30-33 (1981): 44. Una composición similar fue subastada en Christie's como la *Virgen con ángeles músicos*. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/circle-of-marcellus-coffermans-netherlandish-active-1549-70-5576479-details.aspx>, consultado el 2 de noviembre de 2019.



Fig. 9. Marcellus Coffermans, Tríptico de la Coronación de la Virgen, 1526-1575, óleo sobre tabla, 81 x 107,05 cm, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, n° inv. 51967



Fig. 10. Marcellus Coffermans, *Coronación de la Virgen*, siglo XVI, óleo sobre tabla, 180 x 102,70 cm, Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, n° inv. CE0045P.

Más allá del tipo iconográfico, difundido a partir del siglo XV, y seguido a lo largo del siglo XVI, cabe destacar una gran similitud estilística entre la *Virgen de la Cuchillada* y las obras atribuidas a Marcellus Coffermans. Es significativo mencionar, también, que apenas cinco obras llevan la firma de este pintor formado en Halemond, hecho que dificulta cualquier atribución a este artista⁴⁶. Una de las características que define el estilo particular de Marcellus Coffermans es su seguimiento de los modelos creados por los pintores flamencos del siglo XV, citando sus composiciones mediante su particular estilo⁴⁷. Los estudios sobre este artista han destacado dos tendencias que permiten identificar su taller. Por un lado, la fuerte inspiración en hitos visuales como Robert Campin y Rogier van der Weyden, así como Adriaen Isenbrand, Bernard van Orley o Ambrosius Benson. Por otro lado, se atribuyen también a Coffermans diferentes obras cuyas composiciones fueron copiadas de los grabados de Martin Schongauer o Durero. La *Virgen de la Cuchillada* se acerca más a la primera tendencia del taller de Coffermans, indicando así un impacto de las composiciones memlinguianas sobre su producción artística. Además, también se puede apuntar otra característica a favor de su cercanía al estilo de Marcellus Coffermans. Se trata de la manera de formar los pliegues duros del ropaje de la Virgen y la fuerza de los contrastes en los bordes de los personajes, rasgos muy cercanos a otras obras atribuidas a este artista como la *Magdalena Penitente* del Museo del Prado⁴⁸ o el conjunto de tablas formado por la *Flagelación*, el *Descendimiento*, la *Anunciación*, *San Jerónimo* y el *Descanso en la Huida a Egipto*, de la misma institución⁴⁹. Esta manera de elaborar las sombras y contrastes fue definida como “pastiche” de copista⁵⁰, aunque puede considerarse como una manera propia de Coffermans de ver el mundo y representarlo para satisfacer a sus clientes.

A favor de la atribución de la *Virgen de la Cuchillada* al taller de Marcellus Coffermans, fallecido en 1581⁵¹, se puede destacar, también la gran presencia de sus obras entre las colecciones españolas, donde en el propio Monasterio de las Descalzas Reales, conserva obras atribuidas a este artista como la *Virgen de las uvas* o el *Retablo de la Santa Cena*⁵². Estos retablos pertenecieron a la colección de la fundadora del

⁴⁶ Más sobre la firma de Coffermans, véase: Vrij, *Marcellus*, 51.

⁴⁷ Ibídem, 55. Matías Díaz Padrón, “Una tabla de Marcellus Coffermans en el Museo Municipal de Mataró”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 50 (1984): 427.

⁴⁸ Vrij, *Marcellus*, 20-21.

⁴⁹ Elisa Bermejo Martínez, “Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans existentes en España,” *Archivo Español de Arte* 53 / 212 (1980): 443.

⁵⁰ Jesús Rojas-Marcos González, “La Virgen del Racimo, obra inédita del círculo de Marcellus Coffermans,” *Laboratorio de Arte* 24 / 1 (2012): 205-213; Díaz Padrón, “Identificación de”, 44.

⁵¹ Godelieve Van Hemeldonck, *Onderzoek naar kunstenaars, smeden en juweliers, Kunst en Kunstenaars*, BE SA 7486, S-186, <http://zoekem.felixarchief.be/zHome/Home.aspx> ISAD fiche 7484.

⁵² Elisa Bermejo Martínez, “Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura IX: primitivos flamencos (1),” *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 33 (1972): 75. Elisa Bermejo Martínez, “Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans existentes en España,” *Archivo Español de Arte* 53 / 212 (1980): 414.

Monasterio de las Descalzas Reales, Juana de Austria, tal y como el cotejo de la colección actual con su inventario *post mortem* ha permitido identificar⁵³.

En definitiva, la imagen estudiada, nos acerca a un caso práctico en torno al ejercicio de la defensa y protección de la fe católica llevada a cabo por la Monarquía Hispánica, mientras que su historia ratifica la pervivencia de las prácticas y recursos utilizados por la teología medieval para sacralizar la imagen religiosa dentro del Madrid barroco y posconciliar. Además, el análisis iconográfico de la *Virgen de la Cuchillada* y su comparación con los seguidores de los primitivos flamencos y otras obras de Marcellus Coffermans permiten afirmar su datación durante la segunda mitad del siglo XVI, y su cercanía a los modelos iconográficos previamente atesorados por Juana de Austria.

⁵³ Pérez de Tudela, *Los inventarios*, 194, 242-245 y 682-687.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

Álvarez y Baena, José Antonio. *Hijos de Madrid: ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes; diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al illmo. y nobilísimo ayuntamiento de la imperial y coronada villa de Madrid* (Madrid: en la Oficina de Benito Cano. Entre 1789 y 1791): <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000099472&page=1>, (consultado el 5 de noviembre de 2019).

González Dávila, Gil. *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España* (En Madrid: por Thomas Iunti, 1623): <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000092802&page=1> (consultado el 5 de noviembre de 2019).

Fray Juan de Palma, *Cathalogo, y sumario general de las venerables, y admirables reliquias, que se reverencian en el Sanctuario, y relicario del Real, y Religioso Convento de las Descalças Franciscas de la mayor corte, y villa de Madrid*, s. XVII, Fundación Lázaro Galdiano, M 1-1-18, ff. Digitalizado en: http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/consulta/registro.do?id=3255 (consultado el 15 de septiembre de 2017).

Estudios

Ainsworth, Maryan W., *Gerard David: Purity of Vision in the Age of Transition* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998).

Álvarez, Arturo, “Curioso epistolario en torno a la infanta sor Margarita de la Cruz,” *Hispania Sacra* 24 / 47 (1971): 187-234.

Belting, Hans, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (Madrid: Akal, 2009).

Bermejo Martínez, Elisa, “Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura IX: primitivos flamencos (1),” *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* 33 (1972): 41-48.

Bermejo Martínez, Elisa, “Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcelus Coffermans existentes en España,” *Archivo Español de Arte* 53 / 212 (1980): 409-448.

Checa Cremades, Fernando. “Un espacio para la maravilla sagrada: la lipsanoteca de las Descalzas Reales,” en *La otra corte: mujeres de la Casa Austria en los Monasterios*

- Reales de las Descalzas y la Encarnación*, dir. Fernando Checa Cremades (Madrid: Patrimonio Nacional, 2019), 306-310.
- Cruz Medina, Vanessa de. "Spirituality and Dynasty: Juana of Austria's relics collection at the Descalzas Reales in Madrid", en *The Making of Juana of Austria: Gender, Art and Patronage in Early Modern Iberia*, ed. Noelia García Pérez (Louisiana State University Press, en prensa).
- Dekonink, Ralph. "Les images miraculeuses de la Vierge au premier âge moderne entre dévotion locale et culte universal," *Revue de l'histoire des religions* 2 (2015): 131-133.
- Delbeke, Maarten; Geurs, Lobke; Constant, Lise y Staessen, Annelies. "The architecture of miracle-working statues in the Southern Netherlands," *Revue de l'histoire des religions* 2 (2015): 77-98.
- Delfosse, Annick, *La "protectrice du Païs-Bas": stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols* (Turnhout: Brepols, 2009).
- Díaz Padrón Matías, "Identificación de algunas pinturas de Marcellus Coffermans," *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 30-33 (1981): 33-60.
- Díaz Padrón Matías, "Una tabla de Marcellus Coffermans en el Museo Municipal de Mataró", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 50 (1984): 425-427.
- Ferrer i Vives, Francisco Asís. *Índice de las Ejecutorias de nobleza y certificaciones de Hidalguía y Armas en la Biblioteca del Palacio de Peralada* (Madrid: Marcial Pons, 1987).
- Fraganillo Álvarez, Alejandra. "Intereses dinásticos y vínculos familiares. La red epistolar transnacional de la Gran Duquesa María Magdalena de Austria (1608-1631)," en *De puño y letra: Correspondencia personal entre las redes de la dinastía Habsburgo*, eds., Bernardo García García; Andrea Sommer-Mathis y Katrin Keller (Madrid/Frankfurt Iberoamericana, 2019): 173-199.
- Franco Llopis, Borja, "Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la Reforma Católica," *Ars Longa. Cuadernos de Historia del Arte* 19 (2010): 83-93.
- Freedberg, David. *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands, 1566-1609* (New York: Garland, 1988).
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 1992).

- García López, Consuelo. *Inventario de los fondos documentales de los reales patronatos (tomo I). Archivo del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2003).
- García Sanz, Ana. “Los tapices del triunfo de la eucaristía. Función y ubicación en el monasterio de las Descalzas Reales,” en *Rubens, el triunfo de la eucaristía*. (Exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, del 25-III-2014 al 30-VI-2014), coms., Alejandro Vergara y Anne T. Woollet (Madrid, Museo del Prado, 2014), 29-45.
- Ana García Sanz, coord., *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2010).
- García-Frías Checa, Carmen. “Procesión de los archiduques de Austria a Laeken de Hans van der Beken y Paso de Felipe III por la ciudad de San Sebastián de Pieter Meulen,” en Catálogo Exposición *El mundo que vivió Cervantes*, com. Carmen Iglesias (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales 2005), 349-351.
- Gil Saura, Yolanda. “La Historia de la Adoración de las Imágenes”, en *Historia de la Adoración y uso de las santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005) 9-16.
- González Heras, Natalia. “Sor Margarita de la Cruz, ¿un modelo de mujer ortodoxo?” en *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, ed., M^a Letícia Sánchez Hernández (Madrid, Polifemo, 2019) pp. 597-614.
- González-Sánchez, Carlos Alberto. *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma* (Madrid: Cátedra, 2017).
- Israel, Jonathan I. *The Dutch Republic and the Hispanic World, 1606-1601* (Oxford: Clarendon, 1982).
- Jiménez Pablo, Esther. “Cultura material en ‘clausura’: las reliquias del Monasterio de las Descalzas Reales en los siglos XVI y XVII” *Antíteses*, 10 / 20 (2017): 613-630.
- Jiménez Pablo, Esther. “De lo cotidiano a lo sagrado: las reliquias en el contexto de la ‘Pietas Austriaca’ (siglo XVII)”, en *Vida cotidiana en la Monarquía Hispánica: Tiempos y espacios*, coords., Inmaculada Arias de Saavedra Alías y M. L. López-Guadalupe Muñoz Granada (Universidad de Granada, 2015): 405-420.

- López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis. “Imágenes rescatadas, fieles esclavos: un lenguaje devocional entre simbolismo y realidad,” *Chronica Nova* 39 (2013): 115-146.
- López-Vidriero, María Luisa, dir., *Catálogo de los Reales patronatos: Manuscritos e impresos del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2001).
- Martínez-Burgos García, Palma. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el s. XVI español* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1990).
- Muñoz Serrulla, María Teresa y Vilacoba Ramos, Karen M^a. “Del Alcázar a las Descalzas Reales: correspondencia entre reinas y religiosas en el ocaso de la dinastía de los Austrias,” en *La Reina Isabel y las reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica*. 2 vols., coords., M^a Victoria López Cordón y Gloria Franco Rubio (Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2005): vol. 1, 597-610
- Pereda, Felipe. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2017.
- Pérez de Tudela Gabaldón, Almudena. *Los inventarios de Doña Juana de Austria, princesa de Portugal (1535-1573)* (Jaén: Universidad de Jaén, 2017).
- Portús Pérez, Javier. *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna* (Madrid, Comunidad de Madrid “Biblioteca básica madrileña” 17, 2000).
- Porús Pérez, Javier. “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas,” en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, eds., María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy (Madrid: Casa Velázquez, 2008): 241-251.
- Río Barredo, María José del, *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, (Madrid: Marcial Pons, 2000).
- Rojas-Marcos González Jesús, “La Virgen del Racimo, obra inédita del círculo de Marcellus Coffermans,” *Laboratorio de Arte* 24 / 1 (2012): 205-213.
- Rombouts, Philippe-Félix y Lerijs, Théodore François Xavier Van, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde*, (Antwerpen: Feliciaen Baggerman, 1864).

- Sánchez Hernández, María Leticia, “Los Reales Monasterios de las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Dos proyectos de mujeres,” en *Mujeres en la Corte de los Austrias. Una red social, cultural, religiosa y política*, ed. María Leticia Sánchez Hernández (Madrid: Polifemo, 2019), 505-536.
- Sánchez Hernández, María Leticia, “Servidoras de Dios, leales al papa. Las monjas de los monasterios reales,” *Libros de la Corte.es* 1 (2014): 293-318.
- Sánchez Hernández, María Leticia, *Patronato regio y órdenes religiosas femeninas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel* (Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997).
- Sánchez Hernández, María Leticia. “El proceso de beatificación de sor Margarita de la Cruz y Austria,” en *Subir a los altares: modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (siglos XVII-XVIII)*, eds., Inmaculada Arias de Saavedra Alías, Esther Jiménez Pablo y Miguel Luis López Guadalupe Muñoz (Granada: Universidad de Granada, 2018): 133-154.
- Sánchez, Magdalena S., “Where palace and convent met: The Descalzas Reales in Madrid,” *Sixteenth Century Journal*, 46 / 1 (2015): 53-82.
- Sánchez, Magdalena S. *The empress, the queen, and the nun: women and power at the court of Philip III of Spain* (Baltimore: London The Johns Hopkins University Press, 1998).
- Sansterre, Jean-Marie, “La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del s. XIII,” *Codex Aquilarensis* 29 (2013): 77-98.
- Schrader, Jeffrey, *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006).
- Sicard, Frédérique. “Política en religión y religión en política: El caso de sor Margarita de la Cruz, archiduquesa,” en *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la monarquía católica y el imperio*, coords., José Martínez Millán y Rubén González Cuerva (Madrid: Polifemo, 2011): 631-646.
- Signori, Gabriela, “The miracle kitchen and its ingredients: a methodical and critical approach to Marian Shrine Wonders (10th to 13th century),” *Hagiographica* 3 (1996): 277-303.
- Suárez Quevedo, Diego, “De imagen y reliquia sacras. Su regulación en las constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo,” *Anales de Historia del Arte*, 8 (1998): 257-290.

- Thunø, Erik y Wolf, Gerhard, *The miraculous image in the Late Middle Ages and Renaissance* (Rome: "L'Erma" di Bretschneider, 2004).
- Toajas Roger, M^a Ángeles. "Palacios ocultos: las Descalzas Reales de Madrid," en: Felix Austria. *Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*, ed. Bernardo J. García García (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2016), 327-374.
- Velandia Onofre, Darío, "Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su adoración y uso," *Hispania Sacra* 69 / 139 (2017): 185-194.
- Vilacoba Ramos, Karen M^a, *El monasterio de las Descalzas Reales y sus confesores en la Edad Moderna* (Madrid: Visión Libros, 2013).
- Vrij, Marc Rudolf de, *Marcellus Coffermans* (Amsterdam: M.R.V., 2003).
- Wirth, Jean, "Immagine e reliquia nel cristianesimo occidentale," *Locus Solus* 5 (2007): 19-33.

Recibido: 9 de enero de 2020
Aprobado: 21 de febrero de 2020

DA CORTE PORTUGUESA PARA AS CORTES MARROQUINA E ARGELINA: OS PRESENTES DIPLOMÁTICOS POR OCASIÃO DOS RESGATES DE CATIVOS NO SÉCULO XVIII

Isabel Drumond Braga
(Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras,
CIDEHUS-UE e CH-ULisboa)
isabeldrumondbraga@gmail.com

RESUMO

A aquisição de cativos portugueses antes do estabelecimento de relações diplomáticas com as potências islâmicas – a paz com Marrocos foi assinada em 1774 e com as regências otomanas do Norte de África só no século XIX – implicou negociações pontuais e a troca de presentes diplomáticos que incluíram produtos portugueses e estrangeiros. Procura-se perceber se é possível reconstituir redes de comércio e se este tipo de trocas teve significado em termos culturais, constituindo uma forma de abastecimento suplementar dos potentados locais em alimentos, tecidos, utensílios domésticos, de entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: *Cativos, Diplomacia, Portugal, Marrocos, Argel.*

FROM THE PORTUGUESE COURT TO THE MOROCCAN AND ALGERIAN COURTS: THE DIPLOMATIC GIFTS ON THE OCCASION OF CAPTIVES' RESCUES IN THE 18TH CENTURY

ABSTRACT

The acquisition of portuguese captives prior to the establishment of diplomatic relations with the Islamic powers – the peace with Morocco was signed in 1774 and with the otomman regencies only in the 19th century – entailed occasional negotiations and the exchange of diplomatic gifts that included portuguese and foreign products. This paper aims to know if this kind of exchange had cultural significance and was a way of suplementar supplying the local potentates with food, cloth, household items, etc., and also if it possible to reconstruct trade networks.

KEY WORDS: *Captives, Diplomacy, Portugal, Morocco, Alger.*

Les relations avec la Sublime Porte ne pouvaient se passer d'échanges de cadeaux. Ceux-ci facilitaient l'entrée en contact avec les autorités d'Istanbul, adoucissaient les vizirs traditionnellement hostiles aux mécréants, aidaient à conclure, célébraient une entente ou achevaient un différend. Aussi deviennent-ils des instruments nécessaires à la diplomatie¹.

1. A historiografia europeia tem prestado alguma atenção aos resgates de cativos enquanto obra de assistência e negócio que implicava a movimentação de elevados capitais, a par de negociações diplomáticas pontuais e casuísticas para se levar a cabo cada missão. Têm sido abordados os contextos dos aprisionamentos, as condições dos resgates, as ações das ordens redentoras, o papel da Coroa no negócio da compra dos cativos, as condições de vida em cativo, o abandono da fé inicial e a adoção do islamismo para os que renegavam, de entre outros aspetos relevantes².

A captura de cristãos era um meio muito relevante para o desenvolvimento económico do Magrebe. Os cativos eram usados como mão-de-obra gratuita e por

¹ Jean-François Solnon, *Le turban et la stambouline: l'empire ottoman et l'Europe XIV^e-XX^e siècle, affrontement et fascination réciproques* (Paris: Perrin, 2009), 120.

² Sobre estas matérias cf. Bartolomé et Lucile Bennassar, *Los Cristianos de Alá: la fascinante aventura de los renegados*, tradução de José Luis Gil Arístu (Madrid: Nerea, 1989); Ellen G. Friedman, *Spanish captives in North Africa in the Early Modern Age* (Madison: University of Wisconsin Press, 1983); Claude Larquié, "Le Commerce des Hommes en Méditerranée au milieu du XVII^e siècle", em Rafaelle Belvederi (dir.), *Atti del IV Congresso Internazionale di Studi Storici. Rapporti Genova, Mediterraneo, Atlantico nell' Età Moderna* (Genova: Pubblicazioni dell' Istituto di Scienze Storiche, Università di Genova, 1990), 397-412; Claude Larquié, "Captifs Chrétiens et Esclaves Musulmans au XVII^e siècle: une lecture comparative", em Bartolomé Bennassar e Robert Sauzet (dir.), *Chrétiens et Musulmans à la Renaissance. Actes du 37^e Colloque du CESR* (Paris: Honoré Champion, 1998), 391-404; Isabel M. R. Mendes Drumond Braga, *Entre a Cristandade e o Islão: cativos e renegados nas franjas de duas sociedades em confronto* (Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes, Ciudad Autónoma de Ceuta, 1998); Isabel Drumond Braga, "Vítimas de um conflito religioso: cativas e renegadas portuguesas no Magrebe (séculos XVI-XVII)", em Margarita Torremocha Hernández (coord.), *Mujeres, sociedad y conflicto (siglos XVII-XIX)* (Valladolid: Castilla Ediciones, 2019), 123-140; Anita Gonzalez-Raymond, *La Croix et le croissant: les inquisiteurs des Iles face à l'Islam 1550-1700* (Paris: CNRS, 1992); Edite da Conceição Martins Alberto, *As Instituições de resgate de cativos em Portugal: sua estrutura e funcionamento no século XV* (dissertação de mestrado inédita), Universidade Nova de Lisboa, 1994; Edite Maria da Conceição Martins Alberto, *Um negócio piedoso: o resgate de cativos em Portugal na Época Moderna* (tese de doutoramento inédita), Universidade do Minho, 2010; Edite Maria da Conceição Martins Alberto, *Entre a Cruz e o Crescente: o resgate de cativos: 1218-2018* (Lisboa: Arquivos Nacionais Torre do Tombo, 2018); José Antonio Martínez Torres, *Prisioneros de los Infieles: vida y rescate de los cautivos cristianos en el Mediterráneo musulmán (siglos XVI-XVII)* (Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2004); Magnus Ressel, Cornel Zwielerlein, "The ransoming of North European Captives from Northern Africa: a comparison of Dutch, Hanseatic and English Institutionalization of redemption from 1610-1645", em Nikolas Jaspert e Sebastian Kolditz (dir.), *Seeraub im Mittelmeerraum: piraterie, korsarentum und maritime Gewalt von der Antike bis zur Neuzeit* (München: Verlag Wilhelm Fink e Ferdinand Schöningh, 2013), 377-406; António Jorge Ferreira Afonso, *Os Cativos portugueses nos banhos magrebinos (1769-1830) o Islão, o corso e a geoestratégia no Ocidente do Mediterrâneo* (tese de doutoramento inédita), Universidade de Lisboa, 2017; Daniel Hershenzon, "Para que me saque cabeça por cabeça...: el intercambio de esclavos entre cristianos y musulmanes en el Mediterraneo Occidental", *Drassana* 23 (2015): 78-97; Daniel Hershenzon, *The captive sea: slavery, communication and commerce in Early Modern Spain and the Mediterranean* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2018).

vezes qualificada para variados trabalhos, em especial para os mais pesados, e também como uma importante fonte de receita, quando eram vendidos aos padres redentores que procediam aos resgates sob as ordens régias. Tenhamos presente que libertar cativos começou por ser um ato caritativo para se tornar uma matéria de governo, sem, contudo, perder a vertente assistencial, mesmo no final da Época Moderna.

A obtenção de cativos era um resultado do clima belicista entre cristãos e muçulmanos, tratava-se de “uma guerra latente ainda que nunca declarada abertamente, que não pretendia conquistar as terras do inimigo, mas antes fazer-lhe o maior dano possível”³. Neste contexto, os ataques aos muçulmanos acabavam por funcionar como formas alternativas de abastecimento das cidades e vilas do Norte de África na posse dos portugueses, as quais estavam isoladas e encravadas entre inimigos – Robert Ricard referiu-se-lhes como espaços de ocupação restrita⁴ –, conseqüentemente achavam-se numa situação particularmente difícil em termos de abastecimento e de defesa. Isto significava que os aprisionamentos e os resgates faziam parte das vivências quotidianas, o que só terminará em 1813, com a assinatura da paz com a regência otomana de Argel.

As relações entre Portugal e Marrocos só se estabilizaram na segunda metade do século XVIII. Em 1769, deu-se o abandono de Mazagão, o último reduto português no Magrebe⁵, permitindo o estabelecimento da paz em 1774⁶. Porém, o relacionamento com as regências otomanas de Argel, Tunes e Trípoli manteve-se muito problemático, sendo frustrada a primeira tentativa para um acordo, levada a cabo em 1786-1787⁷. Ou seja, após 1774, todos os resgates portugueses no Magrebe foram levados a efeito junto de espaços dominados pela Sublime Porta. Era um império imenso – na Época Moderna, cerca de um terço da Europa estava sob o seu domínio – que manteve relações económicas com França, com a senhoria de Veneza, e também com Génova e Florença esporadicamente desde o século XII⁸ e de forma regular desde o século XVI⁹, não obstante o turco ter sido, durante toda a Época Moderna, visto

³ Mercedes García-Arenal, Miguel Ángel de Bunes, *Los Españoles y el Norte de África: siglos XV-XVIII* (Madrid: Mapfre, 1992), 218.

⁴ Robert Ricard, “Le problème de l’occupation restreinte dans l’Afrique du Nord (XV^e-XVIII^e siècles)”, *Annales d’Histoire Économique et Sociale* 41 (1936): 426-437.

⁵ Sobre Mazagão, cf. António Dias Farinha, *História de Mazagão durante o Período Filipino* (Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1970); Augusto Ferreira do Amaral, *Mazagão: a epopeia portuguesa em Marrocos* (Lisboa: Tribuna da História, 2007).

⁶ Sobre a paz com Marrocos, cf. Isabel Drumond Braga, *Missões diplomáticas entre Portugal e o Magrebe no século XVIII: os relatos de frei João de Sousa* (Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 2008); Eva-Maria von Kemnitz, *Portugal e o Magrebe (Séculos XVIII / XIX). Pragmatismo, inovação e conhecimento nas relações diplomáticas* (Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2010).

⁷ Isabel Drumond Braga, *Missões diplomáticas*.

⁸ Sobre essas relações, cf. Géraud Poumarède, “Les envoyés ottomans à la cour de France: d’une présence controversée à l’exaltation d’une aliance (XV^e-XVIII^e siècles)”, em *Turcs et turqueries (XVI-XVIII siècles)* (Paris: Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2009), 63-95; Lucette Valensi, *Stranieri familiari: musulmani in Europa (XVI-XVIII secolo)* (Torino: Einaudi, 2013), 204-205 e Suraiya Faroqhi, *Ottoman empire and the world around it* (London: I. B. Tauris, 2016), 140-160.

⁹ Faça-se notar que desde o século XVI, encontra-se produção veneziana de textos e vocabulários de turco, tais como *L’opera chi se diletasse de sapere domandare ciascheduna cosa in turchesco* (1525-1526) e *La regola del parlare turco* (1533), de modo a tentar fornecer noções da língua. Cf. Marina Formica, *Lo specchio*

negativamente como falso, ocioso, supersticioso, vão e violento, o que teve repercussões inclusivamente na literatura. Os estereótipos foram transversais a toda a sociedade europeia sob o domínio cristão e mantiveram-se até ao século XVIII, numa época em que o poder daquele potentado estava em diminuição, não obstante avanços e recuos frequentes¹⁰. Porém, os contatos diplomáticos com os otomanos e com outros estados islâmicos, levados a efeito por mercadores, diplomatas e homens da Igreja terão ajudado a fomentar novas formas de diplomacia e de política, embora a reciprocidade das embaixadas só tenha tido início no século XVIII, pois inicialmente não eram encontros entre iguais¹¹, e sempre entendidos como temporários¹².

A Europa do século XVIII, apesar de ter estado envolvida em diversas guerras, dedicou-se a permanentes negociações no plano internacional, tentando manter o equilíbrio e a ordem, para o que dispôs de um conjunto de práticas e de saberes obtidos nos séculos precedentes, que a habilitaram a salvaguardar a paz e a lutar contra a guerra, fomentando a diplomacia moderna, através da racionalização e profissionalização da carreira diplomática¹³. Ora, a linguagem utilizada pelos embaixadores serviu-se de diversas formas de expressão, de entre elas a oferta de presentes com claros objetivos políticos e com ampla dimensão social e estética de modo a integrar o espetáculo da representação do soberano¹⁴, quer dentro do mundo cristão quer fora. Efetivamente, qualquer oferta deveria tornar clara a grandeza e a riqueza do ofertante que, contudo, não deveria mostrar superioridade. Assim se compreende que o império otomano tenha oferecido aos franceses animais e aqueles tenham enviado armas, jóias, tapetes das suas manufaturas e relógios¹⁵, numa época em que os embaixadores da Sublime Porta foram recebidos em Paris com faustosas receções – tal foi o caso da que foi oferecida a Sa'îd Efendi nos anos de 1741-1742 – no intuito de se obter uma integração progressiva do império otomano na diplomacia da Europa cristã¹⁶.

2. Entre a documentação do convento da Santíssima Trindade, de Lisboa, que se conserva no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, encontram-se diversos códices sobre resgates, alguns dos quais com informações sobre os presentes diplomáticos enviados por Portugal aos senhores do Magrebe. Trata-se de uma documentação lacunar, neste caso relativa apenas a três das várias missões de resgate. A saber, a primeira levada a efeito em Argel, em 1726, a segunda em Meknés e Salé, em 1729, e

turco: immagini dell'altro e riflessi del sé nella cultura italiana d'età moderna (Roma: Donzelli Editore, 2012), 26-27.

¹⁰ Paolo Preto, *Venezia e i turchi* (Roma: Viella, 2013) 223. Sobre os avanços e recuos geográficos na Europa, cf. Faroqhi, *Ottoman empire*, 31-32, 58-63.

¹¹ Daniel Goffman, “Negotiation with the Renaissance state: the Ottoman Empire and the new diplomacy”, em Virginia H. Aksan e Daniel Goffman (coord.), *The Early Modern Ottomans: remapping the empire* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) 61-74; Solnon, *Le turban*, 256-304.

¹² Faroqhi, *Ottoman empire*, 73.

¹³ Lucien Bély, *L'art de la paix en Europe: naissance de la diplomatie moderne XVI^e-XVIII^e siècles* (Paris: Presses Universitaires de France, 2007), 583-584.

¹⁴ Valensi, *Stranieri familiari*, 235.

¹⁵ *Ibidem*, 236-238.

¹⁶ Poumarède, *Les envoyés*, 63-95.

a última, de novo em Argel, em 1754. Ou seja, uma missão em Marrocos e duas numa das regências do império otomano do Norte de África.

No resgate de 1726, realizado em Argel, por frei José de Paiva e frei Bento Falcão da Frota, foram obtidas 214 pessoas¹⁷. A viagem de ida decorreu entre 8 de junho e 3 de julho e a de regresso entre 22 de julho e 20 de agosto¹⁸. A missão de 1729, levada a efeito em Meknès, por frei Pedro de Melo e por frei José de Paiva, teve lugar no navio *Nossa Senhora da Lampadosa*, cujo capitão de mar e guerra foi D. Manuel Henriques. Partiram de Lisboa em 6 de setembro de 1728 e chegaram em 25 de abril do ano seguinte. Foram obtidas 112 ou 113 pessoas¹⁹. Finalmente, o resgate de 1754, foi efetuado em Argel, por frei José de Quadros e frei Manuel Francisco de Santa Ana, obtendo-se 228 pessoas. Gastaram-se 116.517.300 réis ou 120.711.000 réis²⁰. Começou em 19 de março e terminou em 20 de abril. A embarcação chegou a Lisboa, em 18 de maio²¹.

A preparação de qualquer resgate implicava uma cuidada operação que incluía, de entre outros aspetos, a reunião de uma enorme quantia, a escolha dos padres trinitários redentores – os únicos que em Portugal estavam autorizados a adquirir cativos –, a obtenção de uma embarcação e o seu abastecimento, a aquisição de um seguro e, naturalmente, o estabelecimento de contactos com os poderes locais, para que estes permitissem o resgate. À chegada, o tesoureiro encontrava-se com a autoridade local e, investido da qualidade de enviado que representava o rei de Portugal, oferecia um presente.

Seguia um conjunto de bens, designados genericamente como presente, os quais depois eram divididos para contemplar diversas pessoas que, de alguma forma, facilitassem o resgate, quer do ponto de vista da obtenção de boas vontades quer na ótica das questões práticas. Assim se compreende que os bens levados para oferta se destinassem a várias pessoas da Corte, designadamente familiares de quem detinha o poder, mas também a outros cujas funções eram bem mais práticas, relacionadas com a segurança ou com o provimento e preparação de géneros. Era, no entendimento de Pablo Hernández Sau, a prática do presente ligado às conceções otomanas do poder apoiadas no património, no favor, nas fações políticas, na honra e na submissão²².

Na ausência de cônsules e de embaixadores portugueses no mundo islâmico, as ofertas por ocasião dos resgates significavam facilitar a multiplicação de contactos pacíficos e a convivência intercultural, com quadros normativos próprios que importava conhecer e respeitar. Se o *bey* via os presentes dos cônsules como tributos,

¹⁷ Alberto, *Um negócio*, 481-489.

¹⁸ Frei Jerónimo de São José, *Historia chronologica da esclarecida ordem da SS. Trindade redempção de cativos*, tomo 2 (Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789), 444-448.

¹⁹ Os números diferem. Cf. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Convento da Santíssima Trindade, liv. 29, Frei Jerónimo de São José, *Historia chronologica*, 449-456 e Alberto, *Um negócio*, 491-495.

²⁰ Alberto, *Um negócio piedoso* 51, 7-529.

²¹ ANTT, Convento da Santíssima Trindade, liv. 30.

²² Pablo Hernández Sau, “Dádivas al estilo oriental”: prácticas de (re)conocimiento político en el Estambul del último cuarto del siglo XVIII”, *Chronica Nova* 44 (2018): 129.

no contexto dos resgates, as escolhas dos bens oferecidos procuravam constituir amostras emblemáticas do reino ofertante, independentemente de a generosidade poder conhecer constrangimentos económicos²³. No Mediterrâneo, definido por Christian Windler como um terceiro espaço, em oposição ao binómio Oriente, Ocidente²⁴, as ofertas por ocasião dos resgates constituíram formas de interculturalidade entre a Europa e o Magrebe propiciando a circulação transcultural de bens através da mediação dos trinitários. Esses presentes merecem atenção por si e tendo em conta o contexto, tanto mais que assumem um papel de comunicadores entre Cortes sem laços dinásticos e em zonas culturais distintas, designadamente o sultanato de Marrocos e o império otomano.

Em 1726, o *dey* de Argel foi contemplado com o mais discreto dos três presentes que aqui se analisam. As peças mais relevantes foram um anel com um diamante grande e um báculo com barquinhos de diamantes, apresentado numa caixa de veludo encarnado²⁵. O soberano recebeu ainda diversas peças de porcelana oriental, louça da Holanda e peças de vidro do Sacro Império Romano Germânico. Presumivelmente de produção nacional, uma frasqueira com seis frascos com perfume, pastilhas de boca de canela e água de Córdova. Os têxteis ficaram parcamente documentos, apenas dois cafetãs de pano fino com quatro côvados e meio, cada um. Note-se que estas peças – *bil'at* – integravam o vestuário cerimonial e eram habitualmente ofertadas pelo sultão em determinadas festas²⁶. Os alimentos limitaram-se a açúcar (cinco arrobas e meio), chocolate (duas arrobas), doces (seis tachos grandes de oito arrobas de doce seco e três dúzias de covilhetes de doces variados apresentados em bacias; e pastilhas de chocolate. Um toque de exotismo, eventualmente do Brasil, foi o envio de uma arara²⁷. Além do *dey* e do governador 13 outras personalidades receberam diversas oferendas, a saber: cafetãs de pano fino, bandejas da Índia, peças de vidro da Alemanha, louça da Holanda, frascos com água de Córdova, pastilhas de boca e perfume, açúcar, chocolate, doces diversos portugueses e pastilhas de chocolate. Desconhece-se o valor gasto na aquisição dos bens.

²³ Christian Windler, “Diplomatie et interculturalité: les consuls français à Tunis, 1700-1840”, *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 50-4 (2003-2004): 63-91.

²⁴ Christian Windler, *La diplomatie comme expérience de l'autre: consuls français au Magreb (1700-1840)* (Genève: Librairie Droz, 2002).

²⁵ Pablo Hernández Sau chamou a atenção para as preocupações inerentes à oferta das joias. Isto é, por exemplo, em Espanha, a oferta diplomática levada para Constantinopla por Joseph Boulogny, em 1782, implicou a compra de diversas joias e diamantes em Istambul, de modo a evitar rejeições. Veja-se Pablo Hernández Sau, “Gifts across the Mediterranean sea: the Spanish gift embassy to Constantinople and its cross-cultural diplomatic practice” em Diana Carrió-Invernizzi (ed.), *Embajadores culturales: transferencias y lealtades de la diplomacia española en la Edad Moderna* (Madrid: UNED, 2016), 121.

²⁶ Hernández Sau, “Dádivas al estilo oriental”, 134.

²⁷ ANTT, Convento da Santíssima Trindade, liv. 31.

Quadro 1

Presente do monarca português ao soberano de Argel por ocasião do resgate de 1726
(alimentos)

Bens	Quantidades
Açúcar	Cinco arrobas e meia
Chocolate	Duas arrobas
Doces variados	48 arrátéis
Doces variados	36 covilhetes
Pastilhas de chocolate	Três condessinhas

Quadro 2

Presente do monarca português ao soberano de Argel por ocasião do resgate de 1726
(utensílios de mesa)

Bens	Quantidades
Bacias grandes da China	Duas
Bandejas da Índia	Duas
Canecas com bocas de estanho da Holanda	Duas
Colheres de metal branco	12
Copos da Alemanha	12
Frasqueira de seis frascos	Uma
Garrafas da Alemanha	Duas
Pratos da China	Quatro
Pratos da Holanda	72
Púcaros de vidro da Alemanha	10
Serviço de café da China	Um
Serviço de chocolate da China	Um
Tabuleiro de charão da China	Um
Tigelas com tampas da Holanda	48
Tigelas grandes	Quatro

Os gastos com o presente do resgate efetuado em Meknés em 1729 importaram em 2.643.215 réis, uma quantia significativa, que terá representado uma percentagem relevante dos gastos, embora a totalidade destes se desconheça. A oferta de D. João V ao soberano de Meknés foi entregue pelo tesoureiro Diogo Correia da Mota e contemplou outros membros da Corte, designadamente o irmão do soberano, um valido, além de alcaides e contadores, incluindo o alcaide de Azamor, uma localidade que outrora estivera sob o domínio português. As ofertas ao soberano desdobraram-se em duas partes, a primeira, mais substancial, à chegada, e a última em jeito de despedida. Houve um investimento muito especial numa cadeira de mão, uma peça de assento para circular, uma espécie de liteira, no valor de 327.490 réis, ou seja

12 por cento do total do presente destinado aos vários contemplados. Foi executada em Portugal e, embora desconhecamos os nomes dos artesãos, sabemos como se distribuíram as parcelas gastas em materiais e mão-de-obra. Ou seja, o trabalho do carpinteiro importou em 37.200 réis, pintar, dourar e charoar em 42.400 réis, o veludo para o tejadilho custou 16.140 réis, o brocado para forrar a peça e fazer as almofadas 45.360 réis, os galões e as franjas de ouro 76.480 réis, as borlas 31.335 réis, a melamina para as cortinas 10.650 réis, quatro varas de fita de tela para atar as cortinas 20.400 réis, as ferragens 35.800 réis, os vidros 19.680 réis, a baeta para a capa 3.825 réis, o brim para o forro 4.620 e o oleado da capa 1.600 réis²⁸. Boa parte dos materiais, cuja origem se desconhece, foi mais cara do que o trabalho dos artesãos.

Além desta oferta de aparato, o soberano de Meknés recebeu ainda duas peças de brocado (73 côvados)²⁹, 12 peças de holanda, 24 peças de cambraia, louça da Índia, designadamente duas bandejas, seis fruteiros com pratos, dois tabuleiros grandes e dois pequenos, duas talhas com tampas, duas tigelas grandes e oito tigelas pequenas, todas com tampas. Os vidros, supostamente de produção portuguesa³⁰, incluíram uma bacia com gomil, duas canecas grandes, cinco castiçais, uma confeitadeira, quatro copos grandes, três frasqueiras pintadas com 36 frascos, 12 dos quais com água de Córdova, os restantes com 12 pastilhas de boca e 12 pastilhas de perfume; quatro púcaros grandes, dois púcaros com tampa e seis urinóis. A estes produtos juntaram-se duas caixas de moscovia com pregaria e ferragens de latão dourado, forradas com seda; dois chapéus brancos forrados de melania de prata guarnecidos com rendas de ouro e borlas, além de copiosa quantidade de doces portugueses preparados à base de frutos e açúcar, a saber, 10 caixas de ameixas, seis de alperces, 10 de cidra, 10 de melão, seis de peras e quatro de pêssegos. Finalmente, no presente foram ainda incluídos 25 arrâteis de chá apresentados em frascos de folha de flandres e duas arrobas de tabaco.

O presente oferecido ao soberano, após o resgate e no momento da despedida, foi menos sumptuoso. Compreendeu tecidos (duas peças de pano fino de cores, com 64 côvados; duas peças de primavera, com 75,5 côvados), uma colcha da Índia de cetim branco, bordada e franjada a ouro; e duas peças de porcelana oriental, ou seja, uma bandeja e um tabuleiro grande. Foi ainda ofertada uma caixa de pevides. O presente foi coberto com seis lenços³¹. Sobre este, frei Jerónimo de São José, cronista dos trinitários, comentou que “cresceram as obrigações, foi preciso, para satisfazer a cobiça de todos, mandar a Salé comprar mais alguns panos, bretanhas ou brocados e juntamente para fazer segundo obséquio ao rei, a quem se não falava sem se levar

²⁸ ANTT, Convento da Santíssima Trindade, liv. 29.

²⁹ No texto foram indicadas quantidades em diversas medidas de capacidade. Note-se que havia variações dentro de cada reino e entre diferentes reinos. Uma equivalência ao atual sistema métrico-decimal permite ter uma ideia. Assim: côvado = 0,681 metros, peça = incerto.

³⁰ Sobre a produção de vidro em Portugal, cf. Manuel Ferreira Rodrigues, José Amado Mendes, *História da indústria portuguesa da Idade Média aos nossos dias* (Mem Martins: Europa-América, 1999); Jorge Custódio, *A Real Fábrica de Vidros de Coima (1719-1747) e o vidro em Portugal nos séculos XVII e XVIII* (Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002); Jorge Pedreira, “A Indústria”, em Pedro Lains e Álvaro Ferreira da Silva (org.), *História económica de Portugal*, 1 (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004), 177-208.

³¹ ANTT, Convento da Santíssima Trindade, liv. 29.

algum mimo”³². A totalidade dos bens levada para a Corte de Meknês compreendeu sobretudo tecidos, louças, vidros e doces, distribuídos do seguinte modo:

Quadro 3

Presente do monarca português ao soberano de Meknês por ocasião do resgate de 1729 (alimentos)

Bens	Quantidades	Preços (em réis)
Abóbora	12 caixas	
Água de Córdova	?	112.650
Alperces	13 caixas	
Ameixas	18 caixas	
Chá	25 arráteis	28.250
Cidra	12 caixas	
Melão	24 caixas	
Pastilhas de boca e de perfume	?	144.450
Peras	17 caixas	
Pêssegos	Seis caixas	
Pevides	Seis caixas	
Total	-	470.330

Os doces de cidra, melão, peras, pêssegos e as pevides totalizaram 184.980 réis. Faça-se notar que junto destas parcelas apareceram sempre outras relativas a pastilhas para ingerir e a pastilhas para perfumar. Se na atualidade se pode estranhar, na Época Moderna era uma prática normal. Culinária, cosmética e farmacopeia eram três matérias que tinham como palco as cozinhas das casas e que se produziam a partir das heranças de conhecimentos de alimentação e saúde antigos, elaborados e reelaborados de acordo com as práticas e a integração de novos produtos. A união culinária, cosmética e botica era então uma realidade, pelos produtos, pelas técnicas e pelos locais de produção utilizados, quase sempre os mesmos ou com variantes pouco acentuadas, se esquecermos algumas excentricidades contidas em certas mezinhas³³.

³² Frei Jerónimo de São José, *Historia chronologica*, 453.

³³ Veja-se a análise desta realidade num receituário do século XVIII. Cf. Isabel Drumond Braga, “O Receituário de Francisco Borges Henriques: Culinária, Cosmética e Botica em Portugal no século XVIII”, *Diálogos Mediterrânicos* 12 (2017): 67-88.

Quadro 4

Presente do monarca português ao soberano de Meknés por ocasião do resgate de 1729
(utensílios de mesa)

Bens	Quantidades	Preços (em réis)
Bandejas	Quatro	8.400
Caixas de moscóvia com pregadura	Duas	108.350
Copos de vidro e canecas	?	35.080
Frascos	60	170.000
Frasqueiras	cinco	144.450
Fruteiros da Índia com pratos	Seis	24.000
Sopeiras grandes, pratos e tigelas com tampa da Holanda	Quatro, 12 e seis	9.840
Tabuleiros da Índia grandes	Quatro	7.600
Talhas da Índia com tampas	Duas	81.200
Tigelas da Índia com tampas	Duas	6.400
Tigelas da Índia com tampas e pratos	Oito	24.000
Tigelas da Índia grandes com tampas e pratos	Duas	45.600
Total	-	664.920

Os utensílios de mesa tiveram três origens diferentes, as porcelanas orientais, a louça da Holanda e os vidros portugueses, alguns dos quais pintados à mão, uma vez que se encontra uma verba de 200 réis para o efeito. Estamos perante um conjunto de peças que enriquecem a baixela da Corte de Meknés, embora nem todas se tenham destinado ao soberano.

Quadro 5

Presente do monarca português ao soberano de Meknés por ocasião do resgate de 1729
(tecidos e têxteis confeccionados)

Bens	Quantidades	Preços (em réis)
Bretanha*	158 peças	364.980
Bretanhas	30 peças	55.038
Brocado de ouro com 34 cordas	Uma peça e 12 cortes	266.300
Brocado de várias cores*	70 côvados	290.500
Cambraia*	28 peças	85.232
Chapéus brancos forrados de melania de prata	Dois	32.900
Colcha da Índia de cetim branco bordada a ouro	Uma	96.000
Holandas finas	14 peças	218.875

Bens	Quantidades	Preços (em réis)
Holandas*	28 peças	27.600
Holandilha	?	4.250
Lenços*	40 unidades	25.200
Panos de várias cores	Oito peças (25 côvados)	637.480
Panos de várias cores*	368 côvados	944.288
Peças de primavera de França	Três peças (101,5 côvados)	182.750
Primavera*	20 côvados e três quartos	25.937
Reposteiros de brim de França para cobrir os presentes	12	33.440
*Bens adquiridos em Salé		
Total	-	3.233.720

Foram sobretudo as peças de tecido de proveniência estrangeira que enriqueceram o presente levado para Marrocos. Efetivamente, Portugal não produzia muitos têxteis de luxo, o recurso à importação era comum³⁴. Note-se que houve necessidade de fazer mais algumas aquisições em Salé e que apenas se encontram três bens já confeccionados, uma colcha oriental e dois chapéus. Em termos percentuais, neste presente os produtos têxteis, as louças e os doces importaram em 4.368.970 réis. 74 por cento foram destinados aos primeiros, 15 por cento aos segundos e 11 por cento aos últimos.

Para o resgate de 1754, em Argel, de novo se repetiram as práticas de envio de tecidos, a maior parte para cobrir as peças a ofertar, doces, perfumes e utensílios de mesa. Saliente-se ainda uma joia, no caso um anel com três diamantes apresentado numa caixa de lixa preta, no valor de 136.000 réis, e duas arcas de veludo carmesim agaloadas e franjadas de ouro com forro de chameleto branco e ferragens douradas, que custaram 89.390 réis³⁵. O presente foi distribuído por 21 pessoas, incluindo o *dey* e a sua mulher, outros familiares, o governador, o almirante, o contador, o capitão do porto e até diversos cozinheiros, de acordo com as habituais práticas de entrega de presentes às clientelas.

³⁴ Sobre a produção e o comércio têxtil em Portugal, cf. Isabel Drumond Braga, “Teares, Fios e Tecidos em Viagem. Produções e Exportações da Real Fábrica das Sedas para o Brasil (1734-1821)”, *Revista de Artes Decorativas* 4 (2010): 101-124; Isabel Drumond Braga “Das tendas dos mercadores têxteis portugueses: Inquisição e cultura material nos séculos XVII e XVIII”, *LibrosdelaCorte.es* monográfico 6 (2017): 185-211; Isabel Drumond Braga, “Cultura material, trabalho e conflituosidade: os artesãos têxteis (séculos XVI-XVIII)”, *Revista de Artes Decorativas* 7 (2015-2019): 81-118; Alex Faverzani da Luz, *A Real Fábrica das Sedas de Lisboa: administração, política económica pombalina e relações de comércio entre Portugal e Brasil (1750-1777)*, tese de doutoramento inédita, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018.

³⁵ ANTT, Convento da Santíssima Trindade, liv. 30.

A título de exemplo refira-se o mais sumptuoso dos presentes, naturalmente o do *dey*, composto pelos referidos anel e arca, além de um aparelho para chá com tabuleiro de charão, um estojo com seis colheres de metal cobertas com três côvados de garça, uma bandeja da Índia com nove côvados de pano berne sobre fino, coberto com três côvados de garça; uma bandeja da Índia com uma arroba de chocolate coberta com três côvados de garça, uma bandeja da Índia com cinco dúzias de pratos e várias tigelas da Holanda, coberta com três côvados de garça; 48 covilhetes de doces de várias espécies – cada covilhete ia numa caixa – tudo coberto com três côvados de garça, seis caixas grandes de doces secos de várias castas – em cada caixa foram colocados oito arráteis de doce – e as caixas foram cobertas com garça e atadas com oito varas de fita, uma frasqueira ordinária com oito frascos com água de Córdova, seis arráteis de pastilhas de perfume, dois arráteis de pastilhas pardas, seis arráteis de pastilhas brancas, três arráteis de pastilhas remendadas de boca, quatro gorgoletas grandes de Estremoz, seis quartinhas pequenas de Estremoz, 30 púcaros de Estremoz com tampas e salvas, 24 copos de vidro de várias castas, quatro canecas de vidro, duas redomas de vidro, duas garrafas de vidro, seis formas de açúcar refinado e duas tigelas grandes da Índia com tampas e pratos.

No extremo oposto, encontram-se os presentes do cozinheiro principal, designado por cozinheiro grande, e do segundo cozinheiro, naturalmente bastante mais modestos, não deixando, contudo, de constituir uma forma de abastecimento das suas casas. Nestes dois casos, os bens recebidos tiveram uma relação direta com as atividades profissionais.

Quadro 6

Presentes oferecidos ao cozinheiro grande e ao segundo cozinheiro por ocasião do resgate de 1729

Cozinheiro grande	Segundo cozinheiro
12 púcaros de Estremoz com salvas e sem elas	12 púcaros de Estremoz de várias castas com tampa
18 covilhetes de doces de várias castas em caixas	12 covilhetes de doce em caixas de madeira
Dois arráteis de pastilhas brancas	
Dois arráteis de pastilhas remendadas de boca	
Dois copos de vidro grandes	Quatro copos de vidro (dois grandes e dois pequenos)
Duas caixas de doces secos de várias castas, de oito arráteis cada, com seis varas de fita	Uma caixa grande com oito arráteis de doce seco, atada com duas varas e meia de fita
Duas canecas	
Meia arroba de chocolate	Oito arráteis de chocolate
Quatro púcaros grandes de Estremoz	
Seis copos pequenos de vidro	

Cozinheiro grande	Segundo cozinheiro
Um arrátel de pastilhas pardas	
Um arrátel de perfume	
Uma bandeja com uma dúzia de pratos da Holanda	Oito pratos da Holanda
Uma bandeja da Índia com quatro côvados e meio de pano berne fino coberto com três côvados de garça	Uma bandeja da Índia com três côvados de pano fino
Uma dúzia de tigelas da Holanda com tampas	Duas tigelas da Holanda, uma pequena e outra grande, com tampas
Uma frasqueira ordinária com oito frascos com água de Córdoba	
Uma garrafa	
Uma redoma	
Uma tigela grande azul da Índia com seu prato e tampa	
	Duas gorgoletas de Estremoz
	Um púcaro de vidro com tampa
	Uma arroba de açúcar numa alfofa

Se tivermos em conta a totalidade do presente, verificamos uma insistência nos produtos antes identificados que incluíram outras ofertas congêneres: os doces, os perfumes, as louças, com destaque para as porcelanas orientais, e os têxteis, a par de uma ou outra peça mais original.

Quadro 7

Presentes do rei de Portugal ao *dey* de Argel por ocasião do resgate de 1754 (alimentos)

Bens	Quantidades	Preços (em réis)
Abóbora	12 covilhetes	1.320
Açúcar fino	16 arrobas	32.000
Açúcar mascavado	Uma arroba	850
Açúcar refinado	32 formas	21.510
Aguardente	24 canadas	17.280
Ameixas	Duas arrobas	10.240
Batatada	24 covilhetes	2.400
Chocolate	Seis arrobas	48.000
Cidrada	22 covilhetes	3.800
Cidrão	Duas arrobas	22.800
Geleia	Uma dúzia de covilhetes	1.800
Manjar real	Quatro dúzias de covilhetes	5.760
Marmelada	Oito dúzias de covilhetes	11.520

Bens	Quantidades	Preços (em réis)
Melão	Duas arrobas e 26 arráteis	13.500
Moganga	Quatro dúzias de covilhetes	5.760
Moganga	14 covilhetes	1.820
Pastilhas brancas	50 arráteis	15.000
Pastilhas pardas	12 arráteis	37.200
Pastilhas remendadas de boca	Nove arráteis	6.300
Perada	38 covilhetes	4.560
Pessegada	10 covilhetes	1.400
Pêssegos	Três arrobas	15.360
Total	-	280.180

Tal como aconteceu em relação aos presentes antes analisados, desconhecemos a proveniência dos doces. Isto é, quem os fez e onde foram adquiridos. Sabe-se, contudo, que o chocolate foi preparado no convento da Santíssima Trindade, de Lisboa³⁶. Repare-se igualmente na presença de vários tipos de açúcar, provavelmente oriundos do Brasil. O vasilhame usado para transportar os doces também foi referido, designadamente 27 dúzias de caixas de pau, isto é, de madeira, para acondicionar os covilhetes (6.750 réis), 28 caixas grandes com capacidade para oito arráteis, destinadas aos doces secos (3.360 réis), sem esquecer três peças de fita para atar as caixas (1.600 réis)³⁷.

Um vasto conjunto de utensílios para guardar e apresentar alimentos à mesa fizeram igualmente parte do presente. Nesta baixela de mesa saliente-se um aparelho de chá de porcelana oriental, a par com diversas outras peças da mesma proveniência e algumas peças holandesas, em contraste com a louça de Estremoz³⁸, famosa pelo menos desde o século XVI, mas de barro, sem o requinte e a qualidade das peças de porcelana.

³⁶ ANTT, Convento da Santíssima Trindade, liv. 30. Sobre a preparação e o consumo do chocolate em Portugal neste período, cf. Isabel Drumond Braga, *A Herança das Américas em Portugal: trópico das cores e dos sabores* (Lisboa: CTT Correios, 2007).

³⁷ ANTT, Convento da Santíssima Trindade, liv. 30.

³⁸ Sobre a louça de Estremoz e a sua difusão pela Europa, cf. Tânia Manuel Casimiro, Rosa Varela Gomes, Mário Varela Gomes, “Portuguese Faience trade and consumption across the World (16th - 18th centuries)”, em Jaime Buxeda i Garrigós, Marisol Madrid i Fernández, Javier G. Iñáñez (coord.), *Global Pottery Proceedings: 1.st International Conference for Historical Archaeology and Archaeometry for Societies in Contact* (Oxford: Hadrian Books, 2015), 67-80; Simon Newstead, Tânia Manuel Casimiro, “Strange Adventures in a City Made of Marble: Exploring Pottery Production in Estremoz, Portugal”, *Medieval Ceramics* 37 (London: Medieval Pottery Research Group, 2017): 37-45.

Quadro 8Presentes do rei de Portugal ao *dey* de Argel por ocasião do resgate de 1754 (utensílios de mesa)

Bens	Quantidades	Preços (em réis)
Aparelho de chá com tabuleiro acharoadado	Um	18.000
Bandejas da Índia	12	25.000
Caixão de louça de Estremoz	Um	16.940
Canecas	24	4.800
Copos de canada	36	7.200
Copos de meia canada	24	2.400
Copos de meio quartilho	12	480
Copos de quartilho	12	720
Copos grandes	12	2.880
Estojo com seis colherinhas de chá de metal branco	Um	4.800
Frasqueira acharoadada de encarnado com ferragens	Uma	4.380
Frasqueiras ordinárias (seis de oito frascos e uma de seis)	Sete	7.300
Frasquinhos com tarraxas de estanho	12	1.920
Frasquinhos mais pequenos	12	1.440
Garrafas grandes	Duas	600
Garrafas pequenas	Duas	480
Pratos da Holanda	25 dúzias	15.000
Púcaros de vidro grandes com tampas	18	4.320
Púcaros mais pequenos	Seis	2.200
Redomas	Quatro	1.200
Tabuleiro de charão	Um	3.200
Tigelas da Holanda com tampas	Seis dúzias	7.920
Tigelas da Índia encarnadas com ouro	Quatro	6.400
Tigelas grandes da Índia azuis com pratos e tampas	Quatro	15.000
Tigelas maiores com tampas	Três dúzias	4.940
Total	-	159.520

Quadro 9Presentes do rei de Portugal ao *dey* de Argel por ocasião do resgate de 1754 (tecidos)

Bens	Quantidades	Preços (em réis)
Brocado carmesim	Nove côvados	81.000
Fita de tela	Três varas	1.600
Garça azul	24 côvados	7.200
Garça cor de fogo	61 côvados	14.400
Garça de matizes	20 côvados	6.000
Pano azul de mescla	18 côvados	32.400
Pano azul fino	13,5 côvados	24.300
Pano berne sobre fino	13,5 côvados	40.500
Pano berne sobre fino	18 côvados	39.600
Pano fino alvadio	13,5 côvados	21.600
Total	-	268.309

O presente levado para Marrocos em 1729, contou com produtos de diversas proveniências, incluindo o Norte de África, e originários de vários continentes. Ou seja, em Mazagão, então ainda sob domínio português, obtiveram-se seis arrobas de tabaco (46.072 réis), os tecidos foram adquiridos em diversos espaços europeus, a saber, França (bretanhas, brins, cambraias e primaveras) e Holanda (holandas e holandilhas). Do Oriente chegou uma colcha de cetim branco, proveniente da Índia, assim como louças e chá. Louças foram também compradas à Holanda e os doces foram preparados em Portugal³⁹. Nos resgates efetuados em Argel, a diversidade dos produtos foi igualmente grande, mas não tão abrangente geograficamente. Se D. João V enviou ao *dey* produtos provenientes do Sacro Império Romano Germânico, da Holanda e do Oriente, D. José I preferiu investir mais nos doces de produção nacional, nas louças, umas orientais, outras europeias, incluindo portuguesas, e menos nos têxteis de importação. Assim, o peso percentual da tipologia dos bens ofertados variou bastante nos vários resgates. Se compararmos as três categorias sempre presentes, têxteis, louças e doces, podemos verificar que em Argel, no resgate de 1726, não temos dados relativos aos preços e os têxteis limitaram-se a um cafetã, já no resgate de 1754, os doces destacaram-se com 40%, seguindo-se os têxteis, que atingiram 38%, e finalmente as louças, que se ficaram nos 22%; enquanto em Meknés, no ano de 1729, os têxteis representaram 74%, as louças 15% e os doces 11% do total do presente.

3. A troca de presentes diplomáticos teve sempre um valor simbólico, variando de acordo com as ocasiões e constituindo um momento privilegiado para mostrar as riquezas e o poderio de cada reino, favorecendo os contactos interculturais. Nessas

³⁹ ANTT, Convento da Santíssima Trindade, liv. 29.

trocas, contavam-se os mais variados produtos, desde animais⁴⁰, armas, joias, louças e porcelanas, têxteis de luxo, produtos alimentares, relógios⁴¹, vidros, de entre outros, de acordo com a produção e a importação de cada reino. O valor das ofertas evidenciava o estatuto do quem presenteava e definia a qualidade das relações entre os soberanos envolvidos⁴². Na opinião de Jean-François Solnon, os objetos europeus ofertados aos soberanos da Sublime Porta foram autênticos agentes de difusão da civilização ocidental no império otomano⁴³. Independentemente desse facto, tenhamos em conta que o vasto espaço contava com artesãos especializados e qualificados, de ambos os sexos, organizados em guildas, que respondiam às demandas do mercado, produzindo, contudo, bens diferentes dos que se poderiam obter na Europa ocidental⁴⁴.

Não constitui qualquer novidade afirmar que os resgates constituíam uma relevante fonte de receitas para os espaços do Magrebe, através da venda de cativos. Porém, verificar que os presentes dos monarcas europeus ofertados aos potentados locais robusteciam a obtenção de bens provenientes de outros continentes é pertinente e revela claros contactos interculturais. Partindo de um estudo de três casos, verificase que a Argel e Meknés chegaram gratuitamente produtos portugueses – doces, mobiliário, louça e vidros – bens de regiões sob o domínio luso – açúcar e cacau do Brasil, chá, têxteis e louças do Oriente – a par de produtos de vários espaços europeus, caso da França e da Holanda, a primeira representada com tecidos e a segunda com louças e têxteis. Portanto, ao continente africano, em concreto às Cortes de Argel e de Meknés, aportaram produtos europeus, americanos e orientais, os quais constituíram uma forma gratuita de acesso a produtos de luxo, de uso corrente e por todos apreciados.

⁴⁰ A oferta de animais foi objeto de estudo por Hedda Reindl-Kiel, “Dogs, elephants, lions, a ram and a rhino on diplomatic mission: animals as gifts to the Ottoman court”, em Suraiya Faroqhi, *Animals and people in the Ottoman empire* (Istambul: Muhittin Salih Erenm 2010), 271-286.

⁴¹ O caso dos relógios mereceu a atenção de Michael Talbot, “Gifts of time: Watches and clocks in Ottoman-British diplomacy, 1693-1803”, *Jahrbuch für Europäische Geschichte* 17 (2016): 55-79.

⁴² Lucien Bély, *Espions et ambassadeurs au temps de Louis XIV* (Paris: Fayard, 1990), 378; Deborah Howard, “Cultural transfer between Venice and the Ottomans in the fifteenth and sixteenth centuries,” em *Cultural exchange in Early Modern Europe: forging European identities: 1400-1700*, vol. IV (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 38-177; Maureen Cassidy-Geiger (director), *Fragile diplomacy: Meissen porcelain for European courts ca. 1710-68* (New York: Yale University Press, 2008); Solnon, *Le turban*, 119-125; Lucette Valensi, *Ces étrangers familiers: musulmans en Europe (XVI-XVIII siècles)* (Paris : Éditions Payot & Rivages, 2012), 235-239; Almudena Pérez de Tudela, “Algunos regalos diplomáticos devocionales para Felipe II y su familia”, em José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez, Gijs Versteegen (dir.), *La Corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)* (Madrid: Polifemo, 2012), 1795-1849; *I Domi di Shah Abbas il grande alla Serenissima: relazioni diplomatiche tra la Repubblica di Venezia a la Persi Safavide*, dir. Elisa Gagliardi Mangiulli (Venezia: Marsilio Editori, 2013); Gözde Önder, “Ceramics and carpets: icons of cultural exchange between Venice and the Ottoman Empire in the 16th Century”, *Diogenes* 2 (2014): 70-94; Isabel Drumond Braga, “O Pátio dos Bichos: um espaço de lazer para a Corte portuguesa do século XVIII”, *LibrosdelaCorte* 17 (2018): 60-86.

⁴³ Solnon, *Le turban*, 121.

⁴⁴ Sobre o mundo artesanal no Império Otomano, cf. Suraiya Faroqhi, *Artisans of Empire: crafts and craftspeople under the Ottomans* (London, New York: I. B. Taurus, 2009).

Num outro contexto, desta feita de negociações de paz com Marrocos, em 1773-1774, o embaixador de Portugal, José Roolen van-Deck, que faleceu durante a missão, beneficiou da utilização de peças estrangeiras por deferência do soberano marroquino, ao saber que aquele se encontrava enfermo. Frei João de Sousa, o intérprete e autor de pormenorizada relação da viagem, notou: “mandou El Rey offercer ao embaixador huma grande tigela da India e hũa colher de lorangeira de bater ponche e alguns pratos de louça vidrada”⁴⁵, considerando aquelas peças de maior qualidade do que as que o enviado de Portugal usava. Numa outra missão, em 1790, desta feita a cargo do embaixador Jacques Philippe de Landerset, de novo o frade arabista referiu diversas vezes matérias relativas à mesa. Por exemplo, “achamos huma mêza e sobre ella huma bandeja de prata dourada, excellente louça de Saxonia toda dourada, cafeteira e chocolateira de prata”⁴⁶. Ou, em outra ocasião: “Mandou vir o cha que estava preparado com muito accio e grandeza. Elle foi servido em hũa grande bandeja de prata, bule e assucareiro do mesmo metal e louça de Saxonia dourada. Com o cha vierão algumas compoteiras de cristal com excellente marmelada e outros dôces de calda”⁴⁷. Ou seja, a baixela de mesa marroquina apresentava diversos produtos estrangeiros, se bem que se desconheça se foram adquiridos ou ofertados. Torna-se, contudo, muito claro que o apelo por utensílios de mesa orientais e europeus se fazia sentir.

Algumas referências mais específicas acerca dos produtos de origem portuguesa. Destaque-se a produção da cadeira de mão, uma peça complexa com recurso a mão de obra especializada e a materiais caros; a louça de Estremoz, que circulava pela Europa, os produtos provenientes dos espaços ultramarinos ou com territórios com os quais se comercializava, caso do açúcar, do chá, do cacau e das peças de porcelana oriental, a par dos doces, neste caso referenciados apenas os de frutos, nas variantes de pasta de fruta, frutas em calda e frutas cobertas, cujos locais de preparação se desconhecem mas que só poderiam ser obra de confeitores ou de doceiras de espaços conventuais ou monásticos⁴⁸. Já eram objeto de exportação no século XVI⁴⁹. Estas ofertas mostravam não apenas a produção nacional, mas também as redes comerciais dos portugueses.

Importa notar que além de haver uma clara intenção de ofertar bens de qualidade e de proveniências diversas, ostentando riqueza, poder e magnificência, até os pormenores eram cuidadosamente pensados e preparados em Lisboa. A maneira como se apresentavam os presentes implicava adquirir diversos materiais de modo a

⁴⁵ Drumond Braga, *Missões diplomáticas*, 124-125.

⁴⁶ *Ibidem*, 261.

⁴⁷ *Ibidem*, 263.

⁴⁸ Sobre a produção de doces em Portugal, durante a Época Moderna, cf. Isabel Drumond Braga, “Confeitores na Época Moderna: Cultura Material, Produção e Conflituosidade”, em Carmen Soares e Irene Coutinho de Macedo (coord.), *Ensaio sobre o Património Alimentar Luso-Brasileiro* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014), 165-192; Isabel Drumond Braga, *Sabores e segredos: receitas conventuais portuguesas da Época Moderna* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Annablume, 2015).

⁴⁹ João Brandão (de Buarcos), *Grandezza e Abastança de Lisboa em 1552*, organização e notas de José da Felicidade Alves (Lisboa: Horizonte, 1990), 71.

impressionar quem os recebia. No de 1729, destinado a várias personalidades de Marrocos, foram adquiridas quatro peças de fitas de várias cores (6.100 réis) para atar as caixas dos doces, cinco varas de fita de tela para decorar as chaves das caixas e das frasqueiras, 20 lenços para cobrir diversas peças, o chá foi apresentado em frascos de folha de flandres, foi adquirida uma cadeia de ouro e um côvado de brocado para apresentar e embrulhar a carta do monarca português que foi entregue ao senhor de Meknés, e gastaram-se 33.440 réis em 12 reposteiros de brim de França, pintados e oleados com as armas reais para cobrir as cargas⁵⁰. Nos presentes que foram levados a Argel notaram-se as mesmas preocupações. Em 1726, as peças de ourivesaria foram colocadas numa caixa de veludo encarnado, diversos bens foram apresentados em bandejas da Índia, alguidares e covilhetes, tendo sido adquiridos ainda uma resma de papel, uma caixa de alfinetes e tecidos, como garça, para cobrir⁵¹. Em 1754, houve um recurso constante a caixas de madeira, covilhetes, panos diversos para cobrir e fitas para atar, sem esquecer um anel apresentado num estojo, ou seja, uma caixa de lixa preta⁵².

A procura dos produtos de luxo pelas Cortes magrebina era uma realidade. Quer os palácios⁵³ quer as residências otomanas abastadas contavam com porcelanas da China, de Iznik e de outros espaços do império, doces sofisticados, contudo diferentes dos europeus; têxteis de Bursa, Istambul e Quios, tapetes do Egito e da Pérsia⁵⁴, de entre outros. No caso dos tecidos, em especial os de luxo, que definiam estilos de vida⁵⁵, eram particularmente apreciados pelo sultão. Praticava-se o comércio têxtil de longa distância, refletindo a abundância e a diversidade desses bens dentro do império otomano, os quais permitiam a confecção dos famosos tapetes almofadas (*çatma*), de veludo brocado e ouro, adquiridos por membros das elites militares e administrativas, com forte procura no século XVIII⁵⁶. Isto significa que não havia falta de produtos de qualidade e de luxo nas Cortes do Norte de África, mas que os presentes diplomáticos transculturais europeus constituíam uma obrigação política e uma forma complementar de abastecimento de bens, diferentes dos que se produziam no Islão.

⁵⁰ ANTT, Convento da Santíssima Trindade, liv. 29.

⁵¹ ANTT, Convento da Santíssima Trindade, liv. 31.

⁵² ANTT, Convento da Santíssima Trindade, liv. 30.

⁵³ Hedda Reindl-Kiel, “The must-haves of a grand vizier: Merzifonlu Kara Mustafa Pasha’s luxury assets”, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 106 (2016): 179-221.

⁵⁴ Amanda Phillips, *Connecting art histories in the museum everyday luxuries: art and objects in Ottoman Constantinople 1600-1800* (Berlin: Verlag Kettler, 2015).

⁵⁵ Hedda Reindl-Kiel, “The empire of fabrics: the range of fabrics in the gift traffic of the Ottomans”, em Thomas Ertl e Barbara Karl, *Inventories of textiles – textiles in inventories* (Göttingen: V&R Unipress, 2017), 144-145.

⁵⁶ Amanda Phillips, “A material culture: Ottoman velvets and their owners 1600-1750”, em Gülru Necipoğlu (ed.), *Muqarnas: an annual on the visual cultures of the Islamic world* (Leiden: Brill, 2014), 151-172.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes impressas

João Brandão (de Buarcos), *Grandeza e Abastança de Lisboa em 1552*, organização e notas de José da Felicidade Alves (Lisboa: Horizonte, 1990).

Jerónimo de São José, *Historia chronologica da esclarecida ordem da SS. Trindade redempção de cativos*, 2 tomos (Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789).

Estudos

António Jorge Ferreira Afonso, *Os Cativos portugueses nos banhos magrebinos (1769-1830) o Islão, o corso e a geoestratégia no Ocidente do Mediterrâneo* (tese de doutoramento inédita) Universidade de Lisboa, 2017.

Edite da Conceição Martins Alberto, *As Instituições de resgate de cativos em Portugal: sua estrutura e funcionamento no século XV* (dissertação de mestrado inédita), Universidade Nova de Lisboa, 1994.

Edite Maria da Conceição Martins Alberto, *Um negócio piedoso: o resgate de cativos em Portugal na Época Moderna* (tese de doutoramento inédita), Universidade do Minho, 2010.

Edite Maria da Conceição Martins Alberto, *Entre a Cruz e o Crescente: o resgate de cativos: 1218-2018* (Lisboa: Arquivos Nacionais Torre do Tombo, 2018).

Augusto Ferreira do Amaral, *Mazagão: a epopeia portuguesa em Marrocos* (Lisboa: Tribuna da História, 2007).

Lucien Bély, *Espions et ambassadeurs au temps de Louis XIV* (Paris: Fayard, 1990).

Lucien Bély, *L'art de la paix en Europe: naissance de la diplomatie moderne XVI^e-XVIII^e siècles* (Paris: Presses Universitaires de France, 2007).

Bartolomé Bennassar et Lucile Bennassar, *Los Cristianos de Alá: la fascinante aventura de los renegados*, tradução de José Luis Gil Aristu (Madrid: Nerea, 1989).

Isabel M. R. Mendes Drumond Braga, *Entre a Cristandade e o Islão: cativos e renegados nas franjas de duas sociedades em confronto* (Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes, Ciudad Autónoma de Ceuta, 1998).

Isabel Drumond Braga, *A Herança das Américas em Portugal: trópico das cores e dos sabores* (Lisboa: CTT Correios, 2007).

- Isabel Drumond Braga, *Missões diplomáticas entre Portugal e o Magrebe no século XVIII: os relatos de frei João de Sousa* (Lisboa: Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 2008).
- Isabel Drumond Braga, “Teares, Fios e Tecidos em Viagem. Produções e Exportações da Real Fábrica das Sedas para o Brasil (1734-1821)”, *Revista de Artes Decorativas*, 4 (2010): 101-124.
- Isabel Drumond Braga, “Confeiteiros na Época Moderna: Cultura Material, Produção e Conflituosidade”, em Carmen Soares e Irene Coutinho de Macedo (coord.), *Ensaio sobre o Património Alimentar Lusó-Brasileiro* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014), 165-192.
- Isabel Drumond Braga, *Sabores e segredos: receitas conventuais portuguesas da Época Moderna* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Annablume, 2015).
- Isabel Drumond Braga, “Cultura material, trabalho e conflituosidade: os artesãos têxteis (séculos XVI-XVIII)”, *Revista de Artes Decorativas* 7 (2015-2019): 81-118.
- Isabel Drumond Braga, “O Receituário de Francisco Borges Henriques: Culinária, Cosmética e Botica em Portugal no século XVIII”, *Diálogos Mediterrânicos* 12 (2017): 67-88.
- Isabel Drumond Braga, “Das tendas dos mercadores têxteis portugueses: Inquisição e cultura material nos séculos XVII e XVIII”, *LibrosdelaCorte.es* monográfico 6 (2017): 185-211.
- Isabel Drumond Braga, “O Pátio dos Bichos: um espaço de lazer para a Corte portuguesa do século XVIII”, *LibrosdelaCorte* 17 (2018): 60-86.
- Isabel Drumond Braga, “Vítimas de um conflito religioso: cativas e renegadas portuguesas no Magrebe (séculos XVI-XVII)”, em Margarita Torremocha Hernández (coord.), *Mujeres, sociedad y conflicto (siglos XVII-XIX)* (Valladolid: Castilla Ediciones, 2019), 123-140.
- Tânia Manuel Casimiro, Rosa Varela Gomes, Mário Varela Gomes, “Portuguese Faience trade and consumption across the World (16th -18th centuries)”, em Jaume Buxeda i Garrigós, Marisol Madrid i Fernández, Javier G. Iñáñez (coord.), *Global Pottery Proceedings: 1.st International Conference for Historical Archaeology and Archaeometry for Societies in Contact* (Oxford: Hadrian Books, 2015), 67-80.

- Maureen Cassidy-Geiger (director), *Fragile diplomacy: Meissen porcelain for European courts ca. 1710-68* (New York: Yale University Press, 2008).
- Jorge Custódio, *A Real Fábrica de Vidros de Coima (1719-1747) e o vidro em Portugal nos séculos XVII e XVIII* (Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2002).
- Doni (I) di Shah Abbas il grande alla Serenissima: relazioni diplomatiche tra la Repubblica di Venezia a la Persi Safavide*, dir. Elisa Gagliardi Mangiilli (Venezia: Marsilio Editori, 2013).
- António Dias Farinha, *História de Mazagão durante o Período Filipino* (Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1970).
- Suraiya Faroqhi, *Artisans of Empire: crafts and craftspeople under the Ottomans* (London, New York: I. B. Taurus, 2009).
- Suraiya Faroqhi, *Ottoman empire and the world around it* (London: I. B. Tauris, 2016).
- Marina Formica, *Lo specchio turco: immagini dell'altro e riflessi del sé nella cultura italiana d'età moderna* (Roma: Donzelli Editore, 2012).
- Ellen G. Friedman, *Spanish captives in North Africa in the Early Modern Age* (Madison: University of Wisconsin Press, 1983).
- Mercedes García-Arenal, Miguel Ángel de Bunes, *Los Españoles y el Norte de África: siglos XV-XVIII* (Madrid: Mapfre, 1992).
- Daniel Goffman, "Negotiation with the Renaissance state: the Ottoman Empire and the new diplomacy", em Virginia H. Aksan e Daniel Goffman (coords.), *The Early Modern Ottomans: remapping the empire* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007) 61-74.
- Anita Gonzalez-Raymond, *La Croix et le croissant: les inquisiteurs des Iles face à l'Islam 1550-1700* (Paris: CNRS, 1992).
- Pablo Hernández Sau, "Dádivas al estilo oriental: prácticas de (re)conocimiento político en el Estambul del último cuarto del siglo XVIII" *Chronica Nova* 44 (2018): 115-145.
- Pablo Hernández Sau, "Gifts across the Mediterranean sea: the Spanish gift embassy to Constantinople and its cross-cultural diplomatic practice" em Diana Carrió-Invernizzi (ed.), *Embajadores culturales: transferencias y lealtades de la diplomacia española en la Edad Moderna* (Madrid: UNED, 2016), 107-136.

- Daniel Hershenzon, ““Para que me saque cabeza por cabeza...”: el intercambio de esclavos entre cristianos y musulmanes en el Mediterraneo Occidental”, *Drassana* 23 (2015): 78-97.
- Daniel Hershenzon, *The captive sea: slavery, communication and commerce in Early Modern Spain and the Mediterranean* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2018).
- Deborah Howard, “Cultural transfer between Venice and the Ottomans in the fifteenth and sixteenth centuries,” em *Cultural exchange in Early Modern Europe: forging European identities: 1400-1700*, vol. IV (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 38-177.
- Eva-Maria von Kemnitz, *Portugal e o Magrebe (Séculos XVIII / XIX). Pragmatismo, inovação e conhecimento nas relações diplomáticas* (Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 2010).
- Claude Larquié, “Le Commerce des Hommes en Méditerranée au milieu du XVII^e siècle”, em Rafaele Belvederi (dir.), *Atti del IV Congresso Internazionale di Studi Storici. Rapporti Genova, Mediterraneo, Atlantico nell’ Età Moderna* (Genova: Pubblicazioni dell’ Istituto di Scienze Storiche, Università di Genova, 1990), 397-412.
- Alex Faverzani da Luz, *A Real Fábrica das Sedas de Lisboa: administração, política económica pombalina e relações de comércio entre Portugal e Brasil (1750-1777)*, tese de doutoramento inédita, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2018.
- José Antonio Martínez Torres, *Prisioneros de los Infieles: vida y rescate de los cautivos cristianos en el Mediterráneo musulmán (siglos XVI-XVII)* (Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2004).
- Simon Newstead, Tânia Manuel Casimiro, “Strange Adventures in a City Made of Marble: Exploring Pottery Production in Estremoz, Portugal”, *Medieval Ceramics*, 37 (London: Medieval Pottery Research Group, 2017), 37-45.
- Gözde Önder, “Ceramics and carpets: icons of cultural exchange between Venice and the Ottoman Empire in the 16th Century”, *Diogenes* 2 (2014): 70-94.
- Jorge Pedreira, “A Indústria”, em Pedro Lains e Álvaro Ferreira da Silva (org.), *História económica de Portugal*, 1 (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004), 177-208.
- Almudena Pérez de Tudela, “Algunos regalos diplomáticos devocionales para Felipe II y su familia”, em *La Corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)*,

- direção de José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez, Gijs Versteegen (Madrid: Polifemo, 2012), 1795-1849.
- Amanda Phillips, “A material culture: Ottoman velvets and their owners 1600-1750”, em Gülru Necipoğlu (ed.), *Muqarnas: an annual on the visual cultures of the Islamic world* (Leiden: Brill, 2014), 151-172.
- Amanda Phillips, *Connecting art histories in the museum everyday luxuries: art and objects in Ottoman Constantinople 1600-1800* (Berlin: Verlag Kettler, 2015).
- Géraud Poumarède, “Les envoyés ottomans à la cour de France: d’une présence controversée à l’exaltation d’une aliance (XV^e-XVIII^e siècles)”, em *Turcs et turqueries (XVI-XVIII siècles)* (Paris: Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2009), 63-95.
- Paolo Preto, *Venezia e i turchi* (Roma: Viella, 2013).
- Hedda Reindl-Kiel, “Dogs, elephants, lions, a ram and a rhino on diplomatic mission: animals as gifts to the Ottoman court” em Suraiya Faroqhi, *Animals and people in the Ottoman empire* (Istanbul: Muhittin Salih Erenm 2010), 271-286.
- Hedda Reindl-Kiel, “The empire of fabrics: the range of fabrics in the gift traffic of the Ottomans”, em Thomas Ertl, Barbara Karl, *Inventories of textiles – textiles in inventories* (Göttingen: V&R Unipress, 2017), 143-163.
- Hedda Reindl-Kiel, “The must-haves of a grand vizier: Merzifonlu Kara Mustafa Pasha’s luxury assets”, *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 106 (2016): 179-221.
- Magnus Ressel, Cornel Zwierlein, “The ransoming of North European Captives from Northern Africa: a comparison of Dutch, Hanseatic and English Institutionalization of redemption from 1610-1645”, em Nikolas Jaspert e Sebastian Kolditz (dir.), *Seeraub im Mittelmeerraum: piraterie, korsarentum und maritime Gewalt von der Antike bis zur Neuzeit* (München: Verlag Wilhelm Fink e Ferdinand Schöningh, 2013), 377-406.
- Robert Ricard, “Le problème de l’occupation restreinte dans l’Afrique du Nord (XV^e-XVIII^e siècles)”, *Annales d’Histoire Économique et Sociale* 41 (1936): 426-437.
- Manuel Ferreira Rodrigues, José Amado Mendes, *História da indústria portuguesa da Idade Média aos nossos dias* (Mem Martins: Europa-América, 1999).
- Jean-François Solnon, *Le turban et la stambouline: l’empire ottoman et l’Europe XIV^e-XX^e siècle, affrontement et fascination reciproques* (Paris: Perrin, 2009).

Michael Talbot, "Gifts of time: Watches and clocks in Ottoman-British diplomacy, 1693-1803", *Jahrbuch für Europäische Geschichte* 17 (2016): 55-79.

Lucette Valensi, *Ces étrangers familiers: musulmans en Europe (XVI-XVIII siècles)* (Paris: Éditions Payot & Rivages, 2012).

Lucette Valensi, *Stranieri familiari: musulmani in Europa (XVI-XVIII secolo)* (Torino: Einaudi, 2013).

Christian Windler, "Diplomatie et interculturalité: les consuls français à Tunis, 1700-1840", *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 50-4 (2003-2004): 63-91.

Christian Windler, *La diplomatie comme expérience de l'autre: consuls français au Magreb (1700-1840)* (Genève: Librairie Droz, 2002).

Recibido: 13 de mayo de 2020

Aprobado: 7 de julio de 2020

LO QUE NO FIGURA EN “LA EXPEDICIÓN”: EL MOTÍN DEL TERCIO VIEJO DE BERNARDO ALDANA EN HUNGRÍA, 1553¹

Zoltán Korpás
zoltan.korpas1@gmail.com

RESUMEN

La expedición de Bernardo de Aldana a Hungría y los hechos del Tercio Viejo de Nápoles por aquel país lejano entre 1548 y 1552 es una fuente bien conocida y publicada en diversas lenguas. Mientras tanto apenas tenemos constancia sobre el fin del primer Tercio Viejo de Nápoles y su Maestre de Campo Bernardo de Aldana. El artículo presenta un episodio especial del aquel tercio: el motín de 400 militares españoles, el desenlace de la desobediencia y la disolución del primer Tercio Viejo de Nápoles por aquellas tierras en 1553. A la vez presenta detalladamente los últimos años de la carrera de Bernardo de Aldana, incluyendo su liberación, nuevos cargos militares por Italia y su muerte en 1560 en la batalla de Gelves. Un aspecto más es la presentación de los paralelismos históricos entre los dos frentes lejanos de la lucha contra el Imperio Otomano tanto por el Mediterráneo como por Hungría.

PALABRAS CLAVE: Tercios Viejos, Historia de Hungría, Guerras contra los otomanos, Revueltas militares, Tercio de Nápoles

WHAT IS NOT INCLUDED IN “LA EXPEDICIÓN”: THE REVOLT OF THE SPANISH TERCIO OF BERNARDO DE ALDANA IN HUNGARY, 1553

ABSTRACT

The *Expedición de Bernardo de Aldana a Hungría* is a well-known source published in different languages, relating to the activity of the Old *Tercio* of Naples in Hungary (1548-1552). Nevertheless, we have far more less information about the fate of the first Old *Tercio* of Naples and its *Maestre de Campo*, Bernardo de Aldana, after 1552. This study presents a unique episode of the military history of that *Tercio*: the revolt of the

¹ Abreviaturas: AGS (Archivo General de Simancas); MNL (Magyar Nemzeti Levéltár [Archivo Nacional de Hungría, Budapest]), MKA (Magyar Kamara Archivuma [Archivo de la Cámara Húngara, Budapest]); ÖStA (Österreichisches Staatsarchiv, Viena), FHA (Finanz- und Hofkammerarchiv), HHStA (Haus-, Hof- und Staatsarchiv); RAH (Real Academia de la Historia). Quisiera expresar mi agradecimiento al Dr. Evaristo C. Martínez-Radio Garrido y al Dr. Rubén González Cuerva por su amabilidad al revisar el texto y corregir mis lagunas lingüísticas.

remaining 400 soldiers and the disobedience and dissolution of the first Old *Tercio* of Naples in Hungary during 1553. It also shows in a more detailed manner the last years of Bernardo de Aldana's life, including his release from jail in Hungary, his new military assignments in Italy and his death in the battle of Djerba in 1560. As a further aspect, the study reflects the historical parallelism between the two distant anti-Ottoman military borders: the Mediterranean and Hungary.

KEY WORDS: Spanish Tercios, History of Hungary, Ottoman wars in Hungary, Military Revolts, Tercio of Naples

1. MOTÍN DE LOS ESPAÑOLES

La expedición de Bernardo de Aldana es uno de los eventos más curiosos e importantes para la historia de Hungría entre 1548 y 1553. La fuente primaria es la *Expedición militar de Bernardo de Aldana a Hungría en 1548*, que se halla en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial², de autor desconocido.³ La obra fue publicada por primera vez por Antonio Rodríguez Villa en 1878,⁴ más tarde por el polaco Félix Rozanski.⁵ Esa última versión en lengua polaca es bien extraña, pues la vida de Aldana no tiene ninguna relación directa con la historia de Polonia. El tercio español luchaba en tierras húngaras, aunque es verdad que la viuda del rey Juan I Szapolyai (1526-1540) era la hija del rey polaco Segismundo el Viejo (1506-1548). La primera edición crítica fue la húngara - obra del hispanista László Scholz y del difunto historiador Ferenc Szakály.⁶ Recientemente Francisco Escribano Martín publicó nuevamente la *Expedición* en español.⁷

² Real Biblioteca del Monasterio San Lorenzo de El Escorial, códice V.II.3, folios 177-234.

³ Pese a que ciertos estudiosos consideran al hermano, fray Juan Villela de Aldana como su autor, lo más probable es que debamos descartarlo, pues el autor de la expedición habla en tercera persona sobre el fraile incluso relata como testigo la escena en la que Juan Villela de Aldana besa las manos del rey Fernando I. "...Estas fueron las palabras formales y sustanciales que S. M. clementísima dijo, porque las oí estando bien cerca de él. Luego, después de comer, su hermano de Aldana les fue a besar las manos por la merced y gracia que les había hecho...". En Francisco Escribano Martín, ed., *La expedición del maestro de campo Bernardo de Aldana a Hungría en 1548* (Madrid: Ed. Miraguano, 2010), 210. Sobre la cuestión del autor véase: Zoltán Korpás, "La correspondencia de un soldado español de las guerras de Hungría a mediados del siglo XVI. Comentarios al diario de Bernardo de Aldana (1548-1552)", *Hispania* 206 (2000): 904 y también Escribano Martín, *La expedición*, 15-18.

⁴ Antonio Rodríguez Villa, ed., *Expedición del maestro de campo Bernardo de Aldana a Hungría en 1548* (Madrid: Ed. Medina, 1878).

⁵ Feliks Rozanski, ed., *Wyprawa na Węgry Bernarda Aldany jenerala kawaleryi hiszpańskiej w latach 1548-1556* (Krakow: Redakcja "Przeglądu Polskiego", 1882).

⁶ Ferenc Szakály, ed., *Bernardo de Aldana magyarországi hadjárata [1548-1552]* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986).

⁷ Escribano Martín, *La expedición*, passim.

En 1999 el profesor Ferenc Szakály me facilitó una documentación curiosísima: la correspondencia del maestro de campo Bernardo Villela de Aldana y otras cartas relacionadas, halladas en el Haus-, Hof- und Staatsarchiv de Viena, Austria. La correspondencia de Aldana, escrita durante su permanencia en Hungría, había sido publicada por mí en la revista archivística húngara *Fons*.⁸ También salió a luz un estudio en español sobre la misma correspondencia, publicado en *Hispania* en 2000, pero sin incluir la documentación.⁹ Las fuentes ofrecidas por el profesor Szakály contenían una segunda parte muy valiosa: se trata de unas docenas de cartas con referencia al motín hasta ahora desconocido de cuatrocientos españoles en marcha de Transilvania a Viena entre marzo y septiembre de 1553.¹⁰ Esa documentación está en estrecha relación con la descomposición y retirada del ejército real de Fernando de Austria (1526-1564), encabezado por el maestro de campo general Giovanni Battista Castaldo, que se hallaba en aquel entonces en Transilvania.¹¹ Mi intento es hacer conocer al público español unos acontecimientos únicos, pues raras veces se documenta tan detalladamente y a fondo una sublevación o motín de los tercios españoles. Incluso, no me consta que hasta hoy no se ha hallado una cantidad tan rica de fuentes originales (unas 45 cartas) que contaran sucesos similares en la Europa centrooriental.¹²

Contexto histórico

Antes de centrarme en el motín de los españoles merecerá la pena recordar algunos aspectos del contexto histórico¹³: Aldana había llegado a Hungría, que estaba

⁸ Zoltán Korpás, “Egy spanyol zsoldosvezér levelei a XVI. század közepén vívott magyarországi háborúkról. Adalékok Bernardo de Aldana magyarországi tevékenységéhez (1548–1552)”, *Fons* 1-2 (1999): 3-129.

⁹ Korpás, *La Correspondencia*, 881-910.

¹⁰ Zoltán Korpás, “Ami a magyarországi hadjárat után történt. Bernardo de Aldana és a spanyol zsoldosok sorsa 1552 után”, *Fons* 3 (2005): 379-398.

¹¹ Giovanni Battista Castaldo fue general supremo de Hungría desde el 27 de abril de 1551. Véase: Géza Pálffy, *A császárváros védelmében. A győri kapitányság története 1526–1598* (Győr: Győr-Moson-Sopron Megye Győri Levéltára, 1999), 230. Véase también la obra contemporánea del secretario de Castaldo: Ascanio Centorio, *Commentarii della guerra di Transilvania* (Venecia, 1566).

¹² Una de las causas por las que se habían conservado esa cantidad de fuentes, podría ser el pleito que se había iniciado contra Aldana en aquellos meses con motivo de haber abandonado el castillo de Lippa, en Transilvania, cayendo así en manos otomanas. Véase la carta de Fernando I al archiduque Maximiliano, hijo suyo, sobre el comienzo del pleito. Viena, 22 de septiembre de 1553. ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten, Fasc 70. Konv. A. fol. 56. Sobre el pleito véase más detalladamente la obra sobre la justicia contra los “rendidores de castillos” de Géza Pálffy, “Várfeladók feletti ítélkezés a 16–17. századi Magyarországon”, *Levéltári Közlemények* 68:1-2 (1997): 216–217.

¹³ Véase Teréz Oborni, “From Province to Principality: Continuity and Change in Transylvania in the First Half of the Sixteenth Century”, en *Fight Against the Turk in Central-Europe in the First Half of the 16th Century*, ed. István Zombori (Budapest: Historia Ecclesiastica Hungarica Alapítvány, 2004), 165–180; Géza Pálffy, *The Kingdom of Hungary and the Habsburg Monarchy in the Sixteenth Century* (Boulder, Colorado: Social Science Monographs–Wayne, New Jersey: Center for Hungarian Studies and Publications, Inc.–New York, Columbia University Press, 2009) (=East European Monographs, DCCXXXV; CHSP Hungarian Studies Series, 18). Sobre el estatus político del principado de Transilvania véase Teréz Oborni, “Between Vienna and Constantinople: Notes on the Legal Status of

inmersa en una situación complicadísima. Después de la batalla de Mohács y del fallecimiento del rey Luís II de Jagellón (29 de agosto de 1526) la corona de San Esteban estaba siendo disputada por dos pretendientes: Fernando I de Austria y Juan (I) Szapolyai, voivoda de Transilvania – ambos coronados con la corona de San Esteban, adquiriendo legitimidad de tal manera. Detrás de los dos reyes locales se vislumbraban las potencias más grandes de Europa: el emperador Carlos V (1516/1519-1556) sostenía a su hermano Fernando y, por otra parte, Solimán el Magnífico (1520-1566) apoyando al rey Juan. Para la Sublime Puerta era ideal alimentar una guerra interna que, por una parte, debilitaba la presencia de los Austria en Europa Central y por otra, le dejaba espacio para intervenir con su potente ejército cuando lo considerara más oportuno. Así llegamos a 1541, cuando, a consecuencia de las negociaciones anteriores entre los dos reyes húngaros, Fernando y Szapolyai (la paz de Várada de 1538), Solimán – tomando una decisión estratégica – decidió ocupar la ciudad de Buda, situada en el centro del reino, bloqueando así el intento de unificación de las dos Hungrías cristianas bajo soberanía de Fernando y Juan respectivamente. Con ese paso crucial se había impedido la unificación y la paz de Várada quedaba en papel mojado, surgiendo de esta manera las tres Hungrías: la de Fernando I (occidente y norte), la de los partidarios de Szapolyai, muerto en 1540 (Transilvania y las llamadas Partes o Partium, territorios entre Transilvania y el río Tisza) y la de los otomanos (zonas centro y meridional).

Pero los soberanos de Transilvania y el rey Fernando no se habían resignado a la posible unificación de las dos Hungrías cristianas y tampoco a la anhelada expulsión de los otomanos del centro del país, sino que seguían manteniendo negociaciones secretas. A la vez, la década de 1540 se caracterizó también por nuevas conquistas otomanas cerca de Buda para proteger la ciudad recién ocupada; de esta manera fueron cayendo fortalezas importantes por la parte occidental del país, como Tata, Székesfehérvár (Alba Regia en latín) y Esztergom (Estrigonia) en 1543. Tata tenía una guarnición italiana, mientras que la sede arzobispal de Esztergom tenía a mil españoles y quinientos húngaros bajo mando de los capitanes Martín de Lazcano y Francisco de Salamanca. En cuanto a las intenciones cristianas, hay que mencionar la consolidación del poder de Fernando I en Hungría Superior (o sea, ciertas expediciones contra oligarcas húngaros por el norte del país que aprovechaban el vacío de poder). Algunas de ellas con participación militar española como, por ejemplo, la expedición del ejército real en 1545 con la participación de otro notable maestro de campo: Álvaro de Sande

the Principality of Transylvania”, en *The European Tributary States of the Ottoman Empire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, eds. Gábor Kármán y Lovro Kunčević (Leiden–Boston: Brill, 2013): 67–89. Teréz Oborni, “Die Pläne des Wiener Hofes zur Rückeroberung Siebenbürgens 1557–1563”, en *Kaiser Ferdinand I. Ein mitteleuropäischer Herrscher*, eds. Martina Fuchs, Teréz Oborni y Gábor Ujváry (Münster: Aschendorff, 2005): 277–298 [Geschichte in der Epoche Karls V. Band 5]. Una monografía recientemente publicada: Gábor Almási, Kees Teszelszky, Áron Zarnóczki, Szymon Brzeziński, Ildikó Horn, eds., *A Divided Hungary in Europe. Exchanges, Networks and Representations, 1541-1699* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2014).

y su tercio de Lombardía¹⁴. Hagamos referencia también a Bernardo de Aldana, el español más destacado a causa de la *Expedición* publicada en español, polaco y húngaro. La primera parte de la *Expedición* de Aldana relata las luchas contra ciertos oligarcas húngaros por Hungría Superior en 1548-9. Durante este lapso de tiempo las dos Hungrías cristianas siguieron negociando sobre la posible unificación del país, un tema que preocupó diariamente a la elite política húngara durante décadas. Después del fracaso del intento de paz de Várad (1538)¹⁵, el tratado de Nyírbátor en 1549 fue el punto de partida donde los representantes de Fernando (András Báthory, el conde Niklas Salm, Sigmund von Heberstein) y los de la familia Szapolyai (Jorge Martinuzzi o Monje Blanco)¹⁶ acordaron iniciar el proceso de integración de las dos partes del reino bajo el cetro de los Austria. El ejército real, encabezado por el conde de Salm y, después de su muerte en 1550 en el castillo de Eger, por Giovanni Baptista Castaldo, se encaminó hacia Transilvania, ocupando y reconstruyendo primero el castillo abandonado de Szolnok (1550-1) a medio camino entre Transilvania y Buda. Luego, dejaron guarniciones en los castillos más importantes de Transilvania y de Partium (Temesvár, Lippa, Várad, etc.). Estos acontecimientos aparecen pormenorizadamente relatados en el libro de la expedición de Aldana, pues su tercio y él personalmente formaron parte del grueso de los sucesos. Pero las acciones políticas y militares de Fernando I eran contempladas con recelo no solo en Estambul, sino que también las bloqueaban en buena parte los mismos húngaros en Transilvania, opuestos al intento de unificación. En esta situación delicadísima, en 1552 los otomanos enviaron dos ejércitos para echar a los Austrias de Transilvania: el pachá de Buda ocupó los castillos cercanos a Buda y derrotó en la batalla de Palást a las reservas reales encabezadas por Erasmo Teuffel y Sforza Pallavicini, con destino a Transilvania. Mientras, el beylerbey de Belgrado envió su ejército para ocupar los castillos más importantes de Partium y Transilvania occidental. Castillos como Temesvár (Timișoara, Rumanía), Lippa (Lipova, Rumanía) o Szolnok no pudieron resistir y cayeron uno tras otro junto con sus guarniciones multinacionales (húngaros, alemanes, españoles del tercio de Aldana, italianos, bohemios, racionos¹⁷). Los dos ejércitos otomanos se unieron durante el otoño de 1552 frente al castillo de Eger, el único en esta cadena de desastres militares

¹⁴ Zoltán Korpás, “Álvaro de Sande hadjárata Trencsén vármegyében – 1545”, en *Redite ad Cor. Tanulmányok Sabin-Tóth Péter emlékére*, eds. Lilla Krász y Teréz Oborni (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2008): 199-210.

¹⁵ Tampoco olvidemos que la paz de Várad no era una paz aislada y local: estaba profundamente insertada en el sistema de acuerdos y alianzas de Carlos V de 1538, cuando intentaba organizar la Santa Liga contra los otomanos y finalizar en Aguas Muertas/Niza la guerra contra Francisco I. Sobre las correlaciones entre la Liga de 1538, la batalla de Preveza y asedio de Castelnuovo y la paz de Várad véase: Zoltán Korpás, “Las luchas antiturcas en Hungría y la política oriental de los Austrias 1532-1541”, en *Fernando I, 1503-1564. Socialización, vida privada y actividad pública de un Emperador del Renacimiento*, eds. Alfredo Alvar y Friedrich Edelmayer (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), 358-362.

¹⁶ El rey Juan I de Szapolyai falleció el julio de 1540. Tras su fallecimiento, su mujer, Isabel de Jagellón, y el válido, cardenal Jorge Martinuzzi, gobernaron en nombre del rey niño Juan Segismundo de Szapolyai.

¹⁷ Rasciano o raciano - nombre arcaico de los serbios.

que resistía heroica y exitosamente un largo asedio. Como consecuencia de este ímpetu de las fuerzas otomanas, colapsó el sistema austriaco en Transilvania. Aislados de la Hungría real, con los castillos más importantes en manos otomanas, incluso corriendo el riesgo de una sublevación de los húngaros en Transilvania, se vieron forzados a abandonar la Hungría oriental. La política de Castaldo fracasó. Incluso, a causa del vacío de las arcas reales y de la falta de sueldos desde hacía más de 12-18 meses, buena parte del ejército real simplemente se negó a obedecer y empezó a salir de Transilvania sin permiso real.¹⁸

Ese es el contexto histórico del que participaron el maestre de campo Bernardo de Aldana y sus 1400 infantes españoles, llegados a Hungría en 1548 después de la guerra de Esmalcalda. Pasaron allí varios años en las luchas contra algunos oligarcas al norte de Hungría, formando parte del ejército real de Fernando I de Austria, y encabezado por el general Niklas Salm (1548-9). Después de haber invernado en Hungría, en 1550 los españoles, junto con los otros soldados de otras nacionalidades del ejército real, ocuparon el castillo de Szolnok, abandonado en tierra de nadie entre otomanos y húngaros. Aquí Aldana jugaba un papel decisivo en la construcción de una nueva fortaleza. Incluso, la desembocadura actual del río Zagyva en el río Tisza es el canal artificial (foso de la fortaleza) construido a iniciativa del propio Aldana.¹⁹

La descomposición del ejército real de Castaldo y los soldados españoles

Después de la muerte de Niklas Salm en diciembre de 1550, el ejército real sería liderado por Giovanni Baptista Castaldo y, como se ha mencionado, distribuido entre los castillos de Transilvania occidental y de Partium. La mayoría de los españoles, junto con los otros defensores húngaros y de otras naciones, cayeron durante los feroces asedios de los otomanos en 1552. Quedará como símbolo Gaspar de Castelví, el capitán de la compañía de los españoles, quien falleció heroicamente durante el segundo asedio de Temesvár en 1552, al lado del capitán del castillo István Losonczy, cuando los pocos defensores que quedaron salieron desesperadamente de la plaza, arruinada y cercada por el inmenso ejército otomano.

Otras compañías españolas permanecían en Lippa junto con otros soldados de origen húngaro y rasciano bajo el liderazgo de Bernardo de Aldana. Después de la caída de Temesvár, los otomanos siguieron avanzando rumbo a Lippa. Los defensores, al haber sido informados del peligro, abandonaron el castillo y el propio Aldana fue

¹⁸ Sobre los acontecimientos en Transilvania y las guerras de 1551-2 véase recientemente Teréz Oborni, *Az ördögös Barát. Fráter György (1482–1551)* (Pécs–Budapest: Kronosz, 2017); Barnabás Guitman, Zoltán Korpás, Ferenc Tóth, János B. Szabó, “A magyarországi török várháborúk nemzetközi háttere, 1547–1556” (=The International Background of the Ottoman War in Hungary, 1547–1556) *Világtörténet* 9:2 (2019): 253-293. Lajos Kropf, “Castaldo Erdélyben”, *Hadtörténeti Közlemények* 8-9 (1895–1896) en 5 entregas; Teréz Oborni, *Erdély pénzügyei I. Ferdinánd uralma alatt* (Budapest: Fons Könyvek, 2002). También Escribano Martín, *La expedición*, passim, Versión húngara: Szakály, *Bernardo de Aldana*, passim.

¹⁹ Róbert Kertész y Zoltán Korpás, “A szolnoki végvár felépítése 1550–1552-ben és Bernardo Villela de Aldana ide kapcsolódó levelei”, *TISICUM*, Szolnok 22 (2013): 387-450.

capturado por Giovanni Baptista Castaldo y acusado por este abandono no permitido. Desde ese momento Aldana perdió todo contacto con los miembros de su tercio, incluso con los españoles que abandonaron Transilvania y se amotinaron cerca de Viena, tema de ese estudio. O sea, no es probable que la correspondencia sobre el motín hubiera sido parte de la documentación del proceso legal iniciado contra Aldana por lesa majestad.

Sobre el ejército real de Castaldo, el cronista Wolfgang Bethlen escribió lo siguiente en su libro sobre la *Historia de Transilvania*:

En aquel entonces los soldados de Fernando se amotinaban constantemente a causa de las pagas atrasadas y se escaparon de las banderas. Cuatro mil de españoles hicieron lo mismo, negligando los órdenes de su general Castaldo. Levantaron sus banderas en camino hacia Viena, prendieron fuego, pillaron, saquearon y violaron los pueblos en ruta.²⁰

Las causas de los motines son bien conocidas: el fracaso de la unificación de las dos Hungrías y la caída de un gran número de castillos en manos otomanas en 1551-52. A consecuencia del cambio político en Transilvania y también por los enormes retrasos de paga durante los comienzos de 1553, la mayoría de los soldados de diferentes naciones empezó a salir del Principado con o sin permiso de sus superiores. Respecto a las fuentes del siglo XVI, raras veces tenemos la suerte de poseer tan rica documentación, en este caso 45 cartas que arrojan luz sobre el motín y saqueo por parte de cuatrocientos españoles (y no cuatro mil, como escribía el cronista Bethlen). Disponemos de datos del invierno de 1552 según los cuales los mercenarios de Castaldo ya habían atormentado a los vecinos de ciertas ciudades de Transilvania, habían negado la obediencia al rey y habían pedido permiso para salir del Principado.²¹ Los soldados, animados y enfurecidos por sus oficiales, habían marchado tras saquear el castillo de Déva (Deva, Rumanía) en Transilvania los primeros días de enero de 1553. Ni siquiera la orden de Castaldo fechada a 10 de enero de 1553, amenazando a los infractores con la pena de muerte, había sido capaz de frenar la salida ilegal de los soldados.

A comienzos de 1553 ciertas compañías del descompuesto ejército real se retiraron de Transilvania de manera desorganizada. A mediados de enero, algunos

²⁰ “Abban az időben Ferdinánd katonái a zsold elmaradása miatt Magyarországon és Erdélyben lépten-nyomon fellázadtak, a zászlók alól megszöktek. Négyezer spanyol ugyanazon okból, semmibe véve vezérik, Castaldo parancsát, a zászlókat felemelve Bécs felé vetette útját, ahol gyűjtögtettek, raboltak, fosztogattak és erőszakoskodtak a néppel.” en Farkas Bethlen, *Erdély története* (Budapest–Kolozsvár: Enciklopédia Kiadó, 2002), vol. II, 183. (=Wolfgang Bethlen: *Historia de rebus Transylvanicis* Cibinium, 1782).

²¹ Según los datos de la historiadora Teréz Oborni, el tesorero de Transilvania Peter Haller se quejaba a finales de 1552 por la falta de pagas y abastecimiento que sufrían los soldados reales. Desde principios de 1553 el maestre de campo general Castaldo acudió varias veces al rey Fernando para obtener el permiso de sacar sus tropas de Transilvania. Véase Samu Barabás, “Erdély történetére vonatkozó regesták 1551–1553”, *Történelmi Tár* (1891–1892), 6 entregas, especialmente los registros publicados en vol. 15:4: 653-682 respecto a la situación de Castaldo, la salida de los españoles de Transilvania y en general sobre la descomposición del ejército real.

españoles del tercio de Aldana partieron de Kolozsvár (Cluj, Rumanía). Temiendo un motín general de los soldados, el mismo rey Fernando I dio el visto bueno para que las tropas reales salieran de Transilvania. Sin embargo, en aquellos días estos españoles ya estaban en camino con banderas alzadas. Sobre el 7 de febrero cruzaron el río Tisza. La desobediencia era evidente y el rey ordenó que se cerraran los pasos y se arrestara a los soldados sin salvoconducto. Pero ni siquiera el mismo maestre de campo general Castaldo, perseguía a sus indisciplinados soldados. Él abandonó Transilvania a comienzos de marzo. Suponemos que el general italiano no tenía mucha influencia sobre los hombres de Aldana, dado que él fue quien anteriormente había ordenado el arresto del maestre de campo español.

...y estalla el motín

Los amotinados cruzaron toda Hungría Superior (actualmente parte oriental y central de Eslovaquia) Y llegaron a la ciudad de Rózsahegy (Rozemberok, Eslovaquia), en el condado de Liptó. La ciudad había sido saqueada varias veces, primero por los alemanes y luego por los españoles.²² Desde allí, los soldados del tercio de Aldana se dirigieron al sur. Hacia el 24 de marzo de 1553 unos 300-400 españoles llegaron a la ciudad de Modor (Modra, Eslovaquia), en el condado de Pozsony (Posonio, Bratislava, Eslovaquia).²³ Por aquel entonces Modor era feudo del aristócrata Kristóf Országh. Debido al que los soldados de Aldana ya llevaban más de 14 meses sin recibir paga alguna²⁴, saquearon y ocuparon la ciudad rápidamente²⁵. Después, incluso obtuvieron 70 monedas de oro más como tributo de la ciudad.²⁶ Los vecinos de Modor explicaron detalladamente los daños causados y los sucesos en una relación enviada al rey Fernando I. Los españoles permanecieron dieciocho días en la ciudad, y durante este tiempo los militares consumieron todas las reservas almacenadas de vino y víveres. Lo que no fue consumido fue destruido y quemado, incluso los objetos personales de los vecinos fueron robados. Varios edificios y casas fueron incendiados y arruinados. El daño causado a Modor en total alcanzó los 1370 florines de oro.²⁷

²² Los vecinos de la ciudad se quejaban ante Fernando I de que los españoles y alemanes que deambulaban el país causaban enormes daños; incluso pedían al monarca que enviara un comisario para comprender el grado de destrucción y quedar exentos de pagar los impuestos por un par de años. Véase la carta de los vecinos de Rózsahegy (Rozemberok, Eslovaquia) a Fernando I. 1553. s.d., MNL, MKA, E 211 Lymbus, 115. cs., 1. t. fol. 375.

²³ El número de los soldados de 300-400 fue estimado por Sforza Pallavicini. Véase su carta a Fernando I, Récsé, 1 de abril de 1553. ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten. Fasc. 70. Konv. B. fol. 77-80. fol. 2-6.

²⁴ Sforza Pallavicini a Fernando I, Posonio, 14 de abril 1553. ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten. Fasc. 70. Konv. B fol. 38.

²⁵ La carta de los alcaldes de Modor al obispo de Győr, Ferenc Újlaki. Modor, 24 de marzo de 1553. ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten. Fasc. 70. Konv. A. fol. 226.

²⁶ Sforza Pallavicini a Fernando I. Récsé, 13 de abril de 1553. ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten. Fasc. 70. Konv. B. fol. 77-80.

²⁷ *Humillima supplicatio pauperum oppidanorum de Modor*. 1553. május 18. MNL MKA E 210 Miscellanea, Militaria, 59. t. 1. sz.

Daba la impresión de que una de las causas del motín de los soldados hispanos era que habían salido de Transilvania sin un verdadero líder, pues en aquel entonces Aldana ya había sido detenido como consecuencia del abandono del castillo de Lippa y el control sobre el resto de su tercio fue conferido del maestre de campo a un comisario real de origen español o portugués: Stephanus Arribadeneira.²⁸ En una breve carta húngara, el comisario Ribadeneira aparece como una persona débil y sin buena reputación.²⁹ Pese a ello, la carta considera también que era un individuo confiable pero que, a la vista de una sublevación, no sería capaz de controlarla.

El 25 de marzo, días después del saqueo de Modor, Ribadeneira escribió una carta a Ferenc Újlaki, obispo de Győr (Raab en alemán, Javarino en las fuentes españolas, Hungría actual), rogándole que enviara su mensaje al rey Fernando I. En él exponía el vergonzoso comportamiento de los españoles y aseguraba que personalmente no tenía nada que ver con el motín; al contrario, sufría a causa de ello pues lo tenían capturado y, apartándose de los sublevados, le enfatizó su lealtad al monarca.³⁰

La junta de crisis y las negociaciones con los amotinados

El obispo Újlaki, a tenor de las malas noticias, tomó decisiones con vehemencia. En primer lugar, informó al rey el 25 de marzo de que los españoles habían causado más daño en las propiedades de Kristóf Országh que los mismos otomanos.³¹ Por otro lado, convocó en Pozsony (Bratislava, Pressburg, Posonio, capital actual de Eslovaquia) a los capitanes de las tropas reales de la región para que acordaran un plan de acciones contra los españoles amotinados. El 27 de marzo llegó a Pozsony Sforza Pallavicini, maestre de campo general de Hungría, quien participó también en la reunión que tuvo lugar en ese mismo día. Participaron otros potentados del país, como el mencionado obispo Újlaki de Zagreb, Paulus Gregoriánczi, Ferenc Thurzó, obispo de Nyitra (Nitra, Eslovaquia actual), conde Eck Salm und Neuburg, e incluso un español no amotinado: Luis de Osorio, capitán del tercio de Aldana.³² A Pallavicini le acompañaban 200 soldados a caballo y otros tantos a pie. Basta con echar un vistazo

²⁸ Stephanus Arribadeneira al obispo de Győr, Ferenc Újlaki. 25 de marzo de Modor. ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten. Fasc. 70. Konv. A. fol. 221.

²⁹ “*Az komissarius jámbor volna...*”. S.d. ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten. Fasc. 70. Konv. A. fol. 227.

³⁰ *ibid.* fol. 221. Stephanus Arribadeneira a Ferenc Újlaki obispo de Győr. Modor, 25 de marzo de 1553.

³¹ „*ex litteris quas cum presentibus ad vestram maiestatem missi quo pacto copie hispanos in bonis domini Orszagh agant. Maiestas vestra credere dignibatur que misera plebs hostes thurcas non ita horribiliter...*” *ibid.* fol. 225. Ferenc Újlaki a Fernando I. Posonio, 25 de marzo de 1553.

³² Sobre Luis de Osorio véase: Christopher F. Laferl, *Die Kultur der Spanier in Österreich unter Ferdinand I. 1522-1564* (Wien: Böhlau, 1997), 257-258, 265. Después de la muerte del capitán Luis de Ordoñez, Osorio fue nombrado por Fernando I como sucesor en el empleo de capitán de una compañía del tercio. Véase la carta de Fernando I a Mathias Fuchs, pagador general del ejército real en Hungría. Augsburgo, 14 de febrero de 1551. ÖStA Finanz- und Hofkammerarchiv, Hofkammerarchiv Gedenkbücher Österreich Band 67. fol. 27v-28r.

a la “junta de crisis” para darse cuenta del grado de alarma en el gobierno: el obispo Újlaki era el gobernador real de Hungría y el obispo Thurzó el presidente de la Cámara Húngara (institución responsable de la Hacienda húngara), los dos mayores cargos del reino. El italiano Pallavicini también tenía una alta responsabilidad: siendo mariscal general de Hungría con sede en el castillo cercano de Győr, estaba encargado de la defensa militar de toda la región occidental de Hungría, que actuaba como antemuralla de la ciudad imperial de Viena. El español Osorio, por su parte, conocía a fondo a sus compatriotas amotinados y contribuía a las negociaciones con su experiencia militar y personal. El conde Eck Salm estaba presente supuestamente porque ya en aquel entonces se le había conferido el empleo de capitán de la ciudad de Pozsony. Los miembros de la junta llegaron al acuerdo de enviar a Johannes Barbel como agente para transmitir la carta española de Osorio en que se conminaba a los amotinados a volver a la obediencia. Incluso enviaron una relación al rey Fernando en que proponían al monarca que, en caso de no poder llegar a un acuerdo con los soldados hispanos, armar a todos los vecinos disponibles de los condados vecinos contra los amotinados.³³ Como se trasluciría en otras cartas posteriores, los líderes políticos y militares tenían mucho miedo al valor y disciplina militar de unos centenares de españoles en las cercanías de Viena.³⁴

Pasaron unos días en espera y a comienzos de abril daba la impresión de que el motín se solucionaría sin complicación alguna. Sforza Pallavicini enviaba su relación a Fernando comentando que, según lo acordado el 27 de marzo, empezaron a negociar con los amotinados y él personalmente se encontró con el representante de los españoles, un tal Sancho Cota.³⁵ Es curioso que tengamos noticias de un Sancho Codo o Coda desde los años cuarenta, quien había servido en Hungría muchos años antes de la llegada del tercio de Aldana. Podemos suponer que es la misma persona y que en un momento dado se unió al tercio de Aldana. Según Pallavicini, los hispanos estaban dispuestos a volver al orden, con lo que en los últimos días de marzo ya se negociaba en el campo de los amotinados en Modor para que volvieran al servicio del rey. Los españoles prometieron presentar sus demandas por escrito y remitirlas lo más rápido posible a Pozsony. Vistas por Pallavicini, las consideró justas y aceptables y las adjuntó a la carta despachada a Fernando. Respecto a su contenido, los españoles exigían pagas mensuales según los acuerdos originales, así como que se hicieran revistas regulares cada seis meses. Pedían también que los oficiales no entraran en el campamento de los amotinados durante cuatro días mientras ellos arreglaran las cuentas pendientes entre

³³ ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten. Fasc. 70. Konv. A., fol. 235. Los miembros de la junta militar a Fernando I. Posonio, 27 de marzo de 1553. El mismo día el obispo Újlaki envió su relación personal a Fernando I. A esa carta adjuntó la petición de ayuda de los alcaldes de la ciudad de Modor. Ibid, fol. 231.

³⁴ Sobre el tercio y su valor militar véase las obras clásicas de René Quatrefages, *Los tercios* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983) y Geoffrey Parker, *The Army of Flanders and the Spanish Road* (London: Cambridge University Press, 1972); Enrique Martínez Ruíz, *Los soldados del Rey: los ejércitos de la Monarquía Hispánica (1480-1700)* (Madrid: Actas 2008).

³⁵ Laferl, *Die Kultur*, 231. Menciona el nombre de Sancho Cota, según lo cual Cota permanecía en la ciudad húngara de Komárom entre 1539 y 1547.

ellos. La petición de que los oficiales solo pudieran castigar a los soldados españoles después de que el maestre de campo investigara cada asunto y tomara una decisión, para Pallavicini era inaceptable. Según las estimaciones del italiano, el número de los españoles oscilaba entre 300 y 400. Aconsejó a Fernando que el mismo rey escribiera una carta aceptando las peticiones porque, de otra manera, los españoles no creerían que el acuerdo se respetaría. Incluso comentó que le parecía justa e importante la idea de Fernando de despedir del servicio a los españoles tras una muestra general. Según su opinión el lugar apropiado para guarnicionar y hacer la revista era la ciudad cercana de Pápa (Hungría). Aconsejó también designar al capitán Luis de Osorio para distribuir la paga de los amotinados ya que era leal al rey. Esta medida parecía idónea debido a que incluso los españoles declararon que no obedecerían a ningún otro oficial, solo a sus capitanes de origen español. En su larga carta, Pallavicini comentó también que retiraría sus tropas a Győr a la espera de nuevas órdenes reales y que encargaría a Christopher Link que abasteciera a los españoles amotinados.³⁶ En caso de que Su Majestad no estuviera conforme en aceptar las exigencias de los soldados, Pallavicini utilizaría la guarnición de Viena (*cobors Viennensis*) y los veteranos que se hallaban allí para batir a los españoles. Además, contaba con unos 300 soldados húngaros a pie. A la vez puso énfasis en que, al contrario de la opinión de la reunión de la junta del 27 de marzo, él personalmente no se fiaba nada de la fuerza militar de los vecinos de los alrededores. En caso de alzar aquellos contingentes irregulares, le parecía más oportuno mandarlos a su casa en vez de a luchar contra españoles expertos en el arte de la guerra, debido a que reconocía el valor militar de los amotinados y tampoco quería derramar la sangre – tan cerca de tierras otomanas – de los vecinos inexpertos en lucha contra “profesionales”. Añadía que los soldados alemanes a pie bajo las órdenes del capitán Karl Rhuen, que se hallaba en el castillo de Győr, también le parecían un contingente oportuno para enfrentarse a los españoles, aunque – según el comentario de Pallavicini – aquellos también eran pobres y no recibían la paga desde hacía muchos meses. Los alemanes de Rhuen en aquellos días pasaban cerca de Rajka, a poca distancia de Modor.³⁷

Paralelamente, los españoles amotinados en Modor declararon que ellos consideraban que no habían abandonado el servicio al rey Fernando y seguían siendo fieles a su persona.³⁸ Pallavicini, en su respuesta escrita en italiano, conminó a los españoles a cumplir con sus juramentos y volver al servicio en orden. Puso énfasis en que a su agente delegado, Sancho Cota, no le sucediera cosa alguna y ordenó a este que

³⁶ Sobre el comisario general de alimentación (en alemán *General Proviantmeister*) véase István Kenyeres, “A magyarországi végvárák és a mezsei hadak étellemezési szervezetének archontológiája a XVI. században”, *Fons* 11:2 (2004): 336.

³⁷ Las exigencias de los soldados españoles enviadas a Sforza Pallavicini. Modor, 30 de marzo 1553. ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten. Fasc. 70. Konv. B fol. 7. la larga relación de Sforza Pallavicini a Fernando I. Récse, 1 de abril de 1553. *ibid.*, fol. 2–6.

³⁸ Las exigencias de los soldados españoles enviadas a Sforza Pallavicini. Modor, 30 de marzo 1553. ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten. Fasc. 70. Konv. B fol. 7. “En quanto a la obediencia, nunca nosotros avimos salido della, sino que estamos oy tanto en ella y estaremos, como siempre avemos estado...”.

abasteciera a los españoles hasta recibir nuevas órdenes. Expresó también su esperanza en que el rey aceptaría las exigencias de los españoles y les otorgara merced real general. Repitió también que sus peticiones le parecían justas y aceptables, aunque el punto en que los soldados pedían que se les pudiera condenar únicamente con permiso del maestre de campo le parecía contrario a la tradición militar española.³⁹

Parece que se ganó la confianza de los españoles: en otra carta de 31 de marzo, los amotinados se refieren a Pallavicini como gran amigo de la nación española, quien contribuyó más que cualquier otro en apaciguarlos. Pedían a Pallavicini que interviniera ante el monarca para conseguir una audiencia en la que pudieran desmentir todas las calumnias y mentiras vertidas sobre ellos. En la misiva repetían las condiciones presentadas, añadiendo que, como algunos querían quitarles sus banderas, exigían que la gracia real incluyera que pudieran conservarlas. Informaron a Pallavicini que dos de sus camaradas habían sido enviados a la corte real y, hasta que no volvieran, los amotinados no causarían ningún alboroto ni daño durante aquellos 4 o 5 días.⁴⁰

Pero otros oficiales estaban muy molestos con que los soldados desobedientes y amotinados tuvieran la “cara dura” de presentar demandas y de enviar delegados al rey. Uno de estos oficiales era el mismo capitán Luís de Osorio, leal a Pallavicini. Osorio expresó su indignación y comentó que los soldados alemanes habían llegado a Pozsony acompañados con piezas de artillería e, incluso, esperaba un contingente de soldados húngaros que estaban en camino. Subrayó que, teniendo en cuenta la experiencia y valor militar de los españoles, el número de arcabuceros y armas de fuego era poco e inapropiado para arriesgarse a un choque armado. Pidió a Pallavicini que le enviara más armas de fuego y arcabuceros porque, en caso de enfrentamiento, solo ellos serían capaces de contrarrestar la ventaja española.⁴¹

... y crece la tensión

Resulta que, pese a las buenas señales iniciales, ambas partes no llegaron al acuerdo en un primer momento. Aunque los españoles expresaban su confianza en Pallavicini, el italiano se hallaba en una situación delicada. Se trasluce de su correspondencia que no quería arriesgarse a una escaramuza contra los españoles con su hueste formada por soldados de diferentes naciones, sin experiencia en colaboración previa y de diferentes adiestramientos militares, en general inferiores a los hispanos. A la vez, quería evitar el derramamiento de sangre cristiana tan cerca de Viena y de los otomanos. Podríamos decir que estaba en un brete pues, por una parte, le parecían justas las exigencias de los españoles insatisfechos por su falta de pagas durante más de 14 meses, pero, por otro lado, no lo podía consentir debido a la disciplina militar, a la lealtad y a la reputación del soberano. Ese dilema se detecta a lo largo de toda la correspondencia del italiano dirigida tanto al rey como a los españoles.

³⁹ Sforza Pallavicini a los soldados españoles. Posonio, 31 de marzo de 1553 *ibid*, fol. 9.

⁴⁰ Otra carta española de los amotinados a Sforza Pallavicini. Modor, 31 de marzo de 1553. *ibid*, fol. 11.

⁴¹ Luís de Osorio a Sforza Pallavicini. Posonio, 8 de abril de 1553. *ibid*, fol. 40.

Suponemos que esta situación también pudiera ser conocida por los soldados españoles pues, después de esperar algunos días en Modor la respuesta del rey, el 8 de abril transmitieron otra carta a Pallavicini de un tenor totalmente diferente. Se sentían ofendidos porque Pallavicini no fuera capaz de cumplir su promesa, así como indignados porque aquel les remitiera al capitán del tercio Luis de Osorio, con quien los amotinados ya hacía tiempo que mantenían mala relación. Incluso acusaban a Osorio de exigirles entregar las banderas. Dieron un ultimátum según el cual volverían al orden y entregarían las banderas solo en caso de ver sus exigencias por escrito y cumplidas, al igual que recibir el dinero de sus retrasadas pagas⁴².

La situación comenzó a empeorar. Pallavicini contó al rey la mala relación entre los soldados españoles y su capitán Osorio. Sobre el 8 de abril llegaron los capitanes húngaros György Paksy⁴³ y Ferenc Kövy con otros trescientos caballos húngaros. El número de soldados crecía y a Pallavicini le parecía más factible un choque armado contra los españoles. Al mismo tiempo, estos salieron de Modor y, ante el fracaso de las negociaciones, se dirigieron a Pozsony, entrando en Szentgyörgy (Sankt Georgen, Svätý Jur, Eslovaquia). Pallavicini, al conocer la noticia, envió 300 caballos a Rajka para cortarles el camino. Incluso llamó a otros 200 soldados a caballo para incrementar su fuerza e impedir el paso de los hispanos por el Danubio, pues temía que se encaminaran directamente a la sede imperial de Viena (*“recta via ad Maiestatem Vestram pergere volunt”*). Si conseguía que no cruzaran el río, se quedarían desabastecidos, lo que conllevaría el fin del motín – opinaba Pallavicini.⁴⁴

Los movimientos de los hispanos obligaron también al italiano a mover sus tropas. El 10 de abril salió de Győr hacia el oeste y el 13 de abril escribió a Fernando I comentando que en Pozsony se veían barcos en la ribera izquierda del río. Mientras, los amotinados se acercaron al paso del río, aunque la guardia puesta en la orilla les impidió cruzarlo. La guardia constaba de hispanos y de caballos ligeros húngaros (húsares) liderados por Osorio y por Francisco de Salamanca, a la par que llegaron refuerzos de infantes desde Viena. Pallavicini distribuyó sus tropas. 200 soldados a caballo y un cuerpo de piqueros estaban bajo órdenes de Osorio en la ribera izquierda del Danubio; Salamanca por su parte mandaba otros 200 caballos mientras que los alemanes a pie se posicionaron en la ribera derecha del Danubio. Pallavicini se situó cerrando el camino hacia Győr a la espera de otras compañías de refuerzo que salían de Pápa.⁴⁵

Los amotinados tampoco esperaron después del fracaso en cruzar el río. Caminaron hacia Stomfa (Stampfen, Stupava, Eslovaquia) y luego tornaron hacia Marchegg (Austria) para cruzar el Morava, río fronterizo entre el Reino de Hungría y Austria/Moravia. Pallavicini temía que los amotinados pudieran saquear fácilmente

⁴² Los soldados españoles a Sforza Pallavicini. Modor, 8 de abril de 1553. *ibid*, fol. 42.

⁴³ Sobre el capitán de caballería György Paksy en el castillo de Győr véase: Pálffy, *A császárváros*, 253.

⁴⁴ Sforza Pallavicini a Fernando I. Győr, 10 de abril de 1553. ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten. Fasc. 70. Konv. B. fol. 33.

⁴⁵ Giovanni Baptista Castaldo a Fernando I. Posenio, 14 de abril de 1553. ÖStA HHStA Ung. Akten Allg. Akten. Fasc. 70. Konv. B. fol. 37. Sforza Pallavicini a Fernando I. Posenio, 14 de abril de 1553. *ibid*, fol. 38.

todas las aldeas y ciudades de la región de Marchfeld (llanura de Moravia al noreste de Viena), al contar con una mala defensa y estando ya en tierras del Sacro Imperio, y que después tuvieran la oportunidad de escaparse. A la vista de la nueva situación militar, el ejército del italiano parecía ser pequeño para cumplir la tarea y proteger un vasto territorio como Marchfeld contra los españoles, que habían escapado de la trampa en Pozsony. Pallavicini dejó la infantería que llegaba de Viena con cuatro falconetes en los suburbios de Pozsony para impedir el posible paso de los españoles por el Danubio. Mientras, los 200 caballeros ligeros de Hungría encabezados por György Paksy y Ferenc Zay, capitán general de los nasades⁴⁶ (embarcaciones militares fluviales) de Győr, fueron guarnicionados cerca de esta ciudad. Incluso, el general italiano comentó en su carta a Fernando I que era necesario demostrar paciencia con los amotinados porque, en caso contrario, no volverían a la obediencia sin derramar sangre, lo que le parecía muy peligroso teniendo los territorios otomanos sólo a unas millas de distancia. Subrayó que los alemanes que le acompañaban eran poco fiables, pues también carecían de pagas desde hacía meses y pidió refuerzos para controlar la situación. Añadía que los alemanes – aun poco fiables - no podrían ser retirados hasta que no acabara el motín de los españoles.⁴⁷

Pero el motín obligaba también a que el propio Giovanni Baptista Castaldo fuera a Pozsony, llegando el día 13 de abril. Rápidamente inició un encuentro con los capitanes de los españoles leales y, analizando la situación, consideraron que los amotinados no estarían dispuestos a volver al servicio real pese a las muchos órdenes que se les habían enviado. Los insatisfechos soldados rechazaron la continuación de las negociaciones exigiendo que se respetaran las condiciones originales.⁴⁸

Pero el valor militar de los sublevados requería mucha cautela por parte de los líderes del ejército real. Tras la escaramuza de Pozsony, tanto Castaldo como Pallavicini aconsejaron al rey Fernando que los vecinos de los territorios austriacos cercanos también se armasen para impedir los posibles saqueos y el paso de los amotinados al occidente de Austria o Bohemia.⁴⁹

Los amotinados en camino hacia Viena

El 14 de abril los contingentes reales, siguiendo a los amotinados, quedaron sorprendidos porque los españoles salieron de Stompfa y construyeron un puente sobre el Morava, río fronterizo entre el Reino de Hungría, Austria y Bohemia, y abandonaron el territorio húngaro por la zona próxima a Marchegg.⁵⁰ El hecho de que los amotinados ya estuvieran en territorio de Austria y Moravia, a tan solo unas millas de Viena y amenazando así la corte real, aterrorizaba a los generales del ejército real.

⁴⁶ Pálffy, *A császárváros*, 76.

⁴⁷ Sforza Pallavicini a Fernando I. Récese, 13 de abril de 1553. *ibid*, fol. 31.

⁴⁸ Giovanni Baptista Castaldo a Fernando I. Posonio, 13 de abril de 1553. *ibid*, fol. 33–34.

⁴⁹ Giovanni Baptista Castaldo a Fernando I. Posonio, 14 de abril de 1553. *ibid*, fol. 37. Sforza Pallavicini a Fernando I. Posonio, 14 de abril de 1553. *ibid*, fol. 38.

⁵⁰ Luís de Osorio a Giovanni Baptista Castaldo. 14 de abril de 1553. *ibid*, fol. 36. La relación de Castaldo a Fernando I. Posonio, 14 de abril de 1553, *ibid*, fol. 35.

La carta que Osorio dirigió a Castaldo refleja muy bien la sensación de falta de ideas: trasluce que Osorio no consideraba adecuada la fuerza bajo su mando para atacar a los amotinados y temía deber seguirlos incluso hasta otros territorios del Sacro Imperio.⁵¹ El mismo día Castaldo envió su carta a Fernando I rogándole que ordenara poner fuertes guardias en todos los caminos y puentes que conducían a Viena. Subrayó que él, junto con los capitanes hispanos Osorio y Francisco de Salamanca, harían todo lo posible para impedirles el cruce del Danubio. Pero la insolencia de los amotinados no tenía límites: Castaldo se quejaba de que incluso tuvieron el descaro de robar 8 caballos del conde Salm. A la vez, Osorio perseguía a los soldados con 200 caballos y otros infantes, mientras Salamanca con otros 200 a caballo y con infantes caminaba por la otra ribera del Danubio y les impedía el paso del río. Mientras, Pallavicini formaba la retaguardia con el resto de soldados en caso de necesidad.⁵²

Los hispanos habían saqueado la ciudad de Stomfa y sus alrededores antes de cruzar el río Morava. Tenemos constancia de dos cartas escritas por estos al alcalde de Pozsonybeszterce (Záhorska Bistrica, Eslovaquia) conminándole a abastecerlos inmediatamente con 200 piezas de pan, 2 vacas, 4 becerros y 50 gallinas, bajo amenaza a la villa de sufrir “ciertas incomodidades”. Otra carta con semejante contenido y tono fue despachada a Dévény-Újfalu (Devínska Nová Ves, Eslovaquia) demandando 250 panes, 4 vacas, 8 becerros y 60 gallinas.⁵³

Mientras tanto, las negociaciones entre los “seditiosos hispanos” y los generales del ejército real no acabaron pese a los acontecimientos desfavorables para los primeros. En una carta fechada a 15 de abril los indignados soldados exponían al rey que, pese a que habían servido fielmente al soberano Fernando I desde hacía mucho tiempo (comienzos de 1549), eran atacados por las tropas reales después de haber salido de Transilvania. No recibían paga desde hacía más de catorce meses y el hambre y la miseria les afectaba cada día. Sus únicas exigencias eran que se mantuviesen a sí mismos. Se sentían ofendidos porque el capitán Osorio, compatriota, les impedía el paso por el Danubio en Pozsony e, incluso, ordenaba abrir fuego de artillería contra ellos. A la vez, suplicaban que Su Majestad tuviera la gracia de recibirlos para oír de su propia boca los agravios recibidos. Esa era la razón por la que se dirigieron a Viena, con la firme voluntad de servir a Su Majestad, tanto en ese momento como en el futuro. En cuanto a los saqueos, pues cometían actos de robo con violencia, eran debidos a que no habían recibido ni paga, ni abastecimiento alguno desde hace mucho tiempo.⁵⁴

El mismo día, Pallavicini se dirigió con su ejército a Lassee (Austria); parecía que las constantes negociaciones con los sediciosos hispanos obtendrían resultados. Según la nueva carta de Pallavicini, Osorio, aún ansioso por pelear, se reunió nuevamente con los amotinados para mantener una nueva e infructuosa negociación.⁵⁵ A la luz de otro fracaso de acuerdo, los contingentes reales intentaron cerrar todos los

⁵¹ Luís de Osorio a Giovanni Baptista Castaldo. 14 de abril de 1553. *ibid*, fol. 36.

⁵² Sforza Pallavicini a Fernando I. Posenio, 14 de abril de 1553. *ibid*, fol. 39.

⁵³ Los españoles amotinados a los alcaldes de Beszterce. Stomfa, 12 y 14 de abril de 1553. *ibid*, fol. 92/b; Los españoles amotinados a los alcaldes de Újfalu. Stomfa, 112 de abril de 1553. *ibid*, sin número.

⁵⁴ Los españoles amotinados a los generales del ejército real. 15 de abril de 1553. *ibid*, fol. 40.

⁵⁵ Sforza Pallavicini a Fernando I. Lassee, 15 de abril 1553. *ibid*, fol. 42.

caminos que conducían de Marchegg a Viena e intentaron cercar a los españoles. En esos días, las fuerzas por ambas partes se concentraron en la vasta llanura de Morava. Las del rey estaban guarnicionadas en Lasee, mientras los amotinados el día 14 de abril estaban en Weikendorf (Austria) y al día siguiente en Enzensdorf (Austria). Las cartas de Pallavicini en estos días no ofrecen mucha información, pero lo que parece por estas cartas es que los amotinados llegaron a escapar del cerco dejando en ridículo a las tropas del rey para aparecer repentinamente en Wagram, a dos millas de Viena. La guarnición de Viena fue enviada urgentemente a Wagram con el refuerzo de unos cuantos cañones del arsenal. El conflicto estaba a punto de culminar. Los españoles reforzaron la iglesia de Wagram y tomaron posiciones de defensa en otros edificios cercanos. Las tropas reales concentraron sus fuerzas a media milla de Wagram en campo abierto.⁵⁶

Escaramuza y negociaciones cerca a Viena

El 17 de abril la tropa de Pallavicini reforzada con la caballería ligera húngara, la guarnición de Viena y 4 falconetes, se dirigió a Aderklaa (Austria), aldea cercana a Wagram. Las partes se encontraron en el campo a medio camino entre las dos aldeas y negociaron por enésima vez. Los hispanos repitieron las mismas exigencias que ya habían sido rechazadas por el rey con anterioridad. De repente, comenzó una escaramuza entre los caballos húngaros y los amotinados, causando algunas muertes en ambos lados, en la que falleció uno de los líderes del motín. Los españoles se retiraron a la iglesia de Wagram. Pallavicini consideraba que su tropa era insuficiente para asediar la iglesia fortificada. Pidió que le enviaran de Viena cuatro cañones “murifragas” para batir las paredes de la iglesia mientras que cercaba Wagram para impedir la salida de los amotinados.⁵⁷

Da la impresión de que las relaciones entre el Arsenal de Viena y Pallavicini no eran óptimas. El 17 de abril el italiano se quejó ante el Monarca de que los jefes del Gubernium de Austria Inferior y Bernhard Hammer, el del Arsenal de Viena, habían enviado dos bombardas en vez de los cuatro falconetes pedidos para batir la iglesia de Wagram. Uno de sus cañones fue enviado custodiado al Danubio junto con la guarnición de Viena para impedir el paso sobre el río. Pero Pallavicini no confiaba mucho en las aptitudes castrenses ni en el número de la infantería vienesa. Opinaba que únicamente eran capaces de encargarse de los cañones y guardarlos, pero no eran aptos para asediar a los amotinados. Incluso, corrían el riesgo de que los españoles veteranos capturasen los cañones sin dificultad si se les ordenaba defenderlos.⁵⁸

Unas semanas después, ya acabada la crisis, el italiano tendría que dar explicaciones: tanto el Gobernador de Austria Inferior como el presidente del Arsenal de Viena acusaron a Pallavicini de que no les había informado a tiempo sobre los hechos de los españoles y de que su permisibilidad condujo a que los amotinados

⁵⁶ Sforza Pallavicini a Fernando I. Raasdorf, 16 de abril 1553. *ibid*, Konv. A. fol. 51.

⁵⁷ Sforza Pallavicini a Fernando I. Aderklaa, 17 de abril de 1553. *ibid*, fol. 52.

⁵⁸ *Ibid*, fol. 53.

llegaran tan cerca de Viena. Según los argumentos de Pallavicini, los españoles caminaron hacia Viena en contra de sus claras órdenes y hubieran causado más daño si él no hubiera pedido más soldados y cañones. El Gubernium de Austria Inferior no cumplía con sus obligaciones y ni siquiera le enviaron el abastecimiento y munición necesarios. El italiano, al referirse a un conflicto de autorización, también comentó que era verdad que se había enfrentado con el presidente del Arsenal de Viena cuando él había asignado el lugar de guardia para los cañones, pero el presidente del Arsenal (*Ministro di Armamentario di Viena* como figura en la carta) modificó arbitrariamente las órdenes dadas por el italiano. Cuando, en presencia de otros soldados húngaros y alemanes, le interrogó, el consejero le respondió que llevaría a casa a los cañoneros enviados por el Gubernium. Eso hubiera causado que los cañones no protegidos hubieran caído en manos de los españoles. Para evitar este peligro e impedir el menoscabo de su reputación, el italiano castigó al consejero.⁵⁹

Pese a las quejas de Pallavicini respecto a la calidad de su ejército, parece que las tropas reales en Wagram, reforzadas con la infantería de Viena, eran sobradas para obstaculizar el paso de los hispanos amotinados. Los españoles tampoco querían entrar en mayores escaramuzas frente al ejército del rey. Mientras fortalecían la iglesia de Wagram, los del bando real les cercaban y cortaban los abastecimientos para evitar el “derrame de sangre cristiana”. Pallavicini expuso claramente que no podía asediar Wagram a pesar de sus fuerzas y los cañones sin mucha pérdida de sangre. Por eso el italiano esperaba la rendición de los españoles. El asedio – comentaba Pallavicini a Fernando I – causaría mucha pérdida tanto en dinero, como en tiempo y vidas humanas, sin contar los daños que causaría a los vecinos de Wagram.⁶⁰ En aquellos días, incluso la cohesión de los amotinados empezaba a quebrarse. De hecho, algunos volvieron al servicio real, abandonando el campo de Wagram. El 17 de abril Castaldo informó a Fernando I que le enviaron unos treinta de los que habían vuelto al servicio del rey. Opinó también que sería inevitable condenar a un número tres veces mayor de los soldados.⁶¹

El 18 de abril los españoles acudieron a Fernando I, rogándole humildemente que, por respeto a sus largos servicios prestados, el monarca tuviera el favor de concederles gracia real. Incluso declararon que aceptarían las enmiendas a sus condiciones, solicitando a Fernando I que él también mostrara flexibilidad aceptando algunas, de manera que se compensarían muchas injusticias cometidas. A la vista de estos progresos, Pallavicini encargó a Luis de Osorio pagar cierta parte de la paga retrasada y pidió que se entregaran 2.000 táleros (monedas de plata) al capitán para distribuirlos entre los soldados. Se planeaba que los amotinados fueran revistados en una muestra general, día en el que recibirían también el resto de su paga atrasada. El italiano también pidió que se devolvieran las banderas a los soldados y que aquellos

⁵⁹ Sforza Pallavicini a Fernando I. Győr, 28 de abril de 1553. *ibid*, fol. 68.

⁶⁰ Sforza Pallavicini a Fernando I. Aderklaa, 18 de abril de 1553. *ibid* fol. 128–129.

⁶¹ Giovanni Baptista Castaldo a Fernando I. 17 de abril de 1553. *ibid*, fol. 44.

obedientes que hubieran vuelto al servicio se les guarnicionara en el condado de Sopron o en el castillo de Pápa, ambos en Hungría.⁶²

Gracia real, juramento de los amotinados y disolución del primer tercio viejo de Nápoles

Por fin, el 19 de abril ambas partes llegaron a un acuerdo. Fernando I les concedió una gracia real fechada en Wiener Neustadt (Austria). Aunque el monarca declaró que, pese a que los hispanos amotinados le habían causado enorme desprestigio y daño y por esa razón tendría el derecho de condenarles sin remordimiento alguno, les ofrecía tal perdón. Pero las banderas no serían devueltas a los soldados, sino que las entregaba a Sforza Pallavicini para que las guardase hasta la muestra que tendría lugar. Luis de Osorio recibió los 2.000 táleros para pagar a los soldados beneficiados por la gracia real. Según la promesa del rey, el resto de la paga les sería entregada en la muestra. Los españoles serían guarnicionados y abastecidos en Pápa y la muestra también se organizaría allí. Las decisiones fueron despachadas a los soldados en una carta en español, firmada por el rey. El monarca, en su carta a Pallavicini, alababa aparte a los capitanes Luis de Osorio y Francisco de Salamanca. El borrador de la carta que hoy se halla en el Archivo de Viena incluye una frase cruzada según la cual los dos capitanes habrían recibido el título de consejero real. No disponemos de información sobre si finalmente se les concedió o no.⁶³ En cuanto a Luis de Osorio, merece la pena mencionar que en la expedición de Gian Andrea Doria contra Gelves (Djerba, Túnez) en 1560 participó un maestre de campo con tal nombre. Deduzco que el capitán Osorio habría promocionado gracias a su servicio en Hungría y, junto con otros oficiales que habían luchado en Hungría (Bernardo de Aldana, Álvaro de Sande), seguiría combatiendo a los otomanos por el Mediterráneo ya con el empleo de maestre de campo.

Los amotinados prestaron nuevo juramento el 23 de abril mientras el capitán Osorio guardaba las banderas hasta la muestra general. El ejército real volvió a sus guarniciones, tanto en Győr como en Viena. Los españoles se dirigieron a Pápa.⁶⁴ En un estudio reciente del historiador Géza Pálffy se halla que los servidores de origen español de Fernando I, Hans von Hoyos (=Juan de Hoyos) y Diego de Alba, habían sido encargados de negociar con los españoles amotinados. Probablemente estos dos serían los representantes reales que hicieron “*generalis lustratio*” sobre los españoles guarnicionados en el castillo de Pápa (Hungría).⁶⁵ No tenemos constancia de hasta cuándo permanecieron los miembros del tercio de Aldana en Hungría. En los *Reichsregisterbücher* de los años 1553-1554 que se hallan actualmente en el Haus-, Hof- und Staatsarchiv de Austria encontramos un gran número de salvoconductos otorgados a personas españolas para abandonar el país y volver a la Monarquía Católica

⁶² Sforza Pallavicini a Fernando I. Aderklaa, 18 de abril de 1553. *ibid*, fol. 128–129.

⁶³ Fernando I a Sforza Pallavicini. Wiener Neustadt, 19 de abril de 1553. *ibid*, fol. 133.

⁶⁴ Sforza Pallavicini, Aderklaa, 23 de abril de 1553. *ibid* fol. 143.

⁶⁵ Géza Pálffy y Richard Perger, “A magyarországi török háborúk résztvevőinek síremlékei Bécsben (XVI–XVII. század.)”, *Fons* 5 (1998): 224.

con licencia. Como muchos de ellos habían sido mencionados tanto por el libro de la expedición de Aldana como en la correspondencia del mismo maestre de campo (p. ej. Diego de Aguirre, Luis de Barrientos, Luis Vélez de Mendoza etc.), es muy probable que esas personas fueran los soldados supervivientes de las luchas de 1549-1553 y buena parte se encontrara entre los 400 españoles amotinados.⁶⁶ El gran número de los *passuales* nos indica que la mayoría de ellos habrían abandonado el país magiar con permiso real durante 1553-1554. Mientras, el maestre de campo Aldana solo salió de su celda en la cárcel de Trencsén después de la intervención de la corte española de Felipe II (1556-1598), tal como nuestro en las siguientes líneas.

Finalmente, tenemos que subrayar que parece que el tercio de Nápoles encabezado por el maestre de campo Bernardo Villela de Aldana prácticamente se había desintegrado y disuelto durante las luchas en Hungría (1549-1553). Los sucesos del motín de los 400 supervivientes de las guerras era el episodio de clausura del primer tercio viejo de Nápoles. La administración militar de Carlos V crearía otro tercio viejo de Nápoles, homónimo al de Aldana. A la vez, no tenemos constancia de que ningún otro tercio viejo hubiera sufrido fin semejante y sido reorganizado.⁶⁷

2. LA SUERTE DE BERNARDO DE ALDANA DESDE SU ENCARCELAMIENTO EN TRENCSÉN HASTA SU MUERTE

Después de haber conocido el motín del tercio de Aldana quisiera recapitular la suerte del maestre de campo Bernardo de Aldana después de la expedición en Hungría. En la historiografía húngara tiene una pésima imagen, oscurecida por su enemigo Giovanni Baptista Castaldo, maestre de campo general de las tropas reales en Hungría entre 1552 y 1553. La enemistad entre los dos databa de la guerra de Esmalcalda de 1547, un hecho que también figura en la *Expedición*.⁶⁸ El mismo Aldana, con su conducta durante la batalla campal de Szeged y durante los acontecimientos de Lippa, por los cuales fue encarcelado, dio motivos para mantener la fama de mercenario sin talento, vil y de mala voluntad. Pero su actividad en 1549 y 1550 durante la expedición por Hungría Superior contra los señores de los castillos de Szitnya, Csábrág, Murány, mas luego su participación en la construcción del castillo de Szolnok en 1550, evidenciaron que el maestre de campo era un experto ingeniero militar maestro en el arte de asediar y defender plazas fuertes. Incluso, los paralelismos que se observan en

⁶⁶ HHStA, Reichsregisterbücher volúmenes 11–13 y 30–31. Incluyen los *passuales* de unos 70-80 soldados españoles.

⁶⁷ Jesús Martínez de Merlo, “La organización de los ejércitos en los Austrias”, *Revista de Historia Militar I extraordinario* (2017): 154, 174. Martínez de Merlo en la página 174 confunde el maestre de campo Bernardo de Aldana con Pedro Vivas.

⁶⁸ El autor anónimo de la *Expedición* mencionó que Castaldo había considerado como gran ofensa a su reputación que, durante la Guerra de Esmalcalda, tras haber escogido el lugar para que acampara el ejército, en una ocasión el emperador Carlos V, en vez de aceptar sus consejos escuchó los de Aldana, quien era por aquel entonces capitán, inferior al maestre de campo Castaldo.

la construcción de los castillos de Szolnok y Djerba (Gelves) en 1560 y su papel en la fortificación de ambos sitios resaltaban su talento.⁶⁹

Excarcelación de Bernardo de Aldana y sus encargos en Italia

Pero vayamos por partes: El 16 de junio de 1554 Aldana, acusado de lesa majestad por el abandono del castillo de Lippa, fue condenado a muerte y encarcelado en el castillo de Trencsén, después de un largo pleito de un año.⁷⁰ Durante su encarcelamiento su vida dio giros sorprendentes: el mismo duque de Alba comentó el 18 de octubre de 1555 que, tras de la muerte de don Ramón de Cardona, capitán general de la artillería de Milanesado, no había otra persona más oportuna que el maestre de campo Bernardo de Aldana para ocupar su puesto. Por esa razón solicitó ante Felipe II que interviniera ante Fernando I para concederle la libertad a Aldana y tal puesto.⁷¹ Parece evidente que la intervención de una figura de tanto peso y reputación como el duque de Alba contribuyó en gran medida a la liberación de Aldana y a su nombramiento. La petición de duque de Alba fue escuchada y los embajadores de Felipe II, Luis Venegas de Figueroa y Pedro Laso de Castilla intercedieron por él en Viena, siendo entonces liberado Aldana tras la celebración de las cortes húngaras en Pozsony, en enero de 1556.⁷² El maestre de campo fue nombrado capitán general de la artillería del Milanesado por un periodo de uno o dos años. En el invierno de 1558-1559 el rey Felipe II le encargó evaluar el estado de los castillos y puertos del Reino de Nápoles así como la capacidad militar del *Regno*.⁷³ Después de realizar la

⁶⁹ Véase: Korpás, “Egy spanyol”, *passim*.

⁷⁰ Pálffy, “Várfeladók”, 216–217. La carta del juicio de Aldana fechada a 16 de junio de 1554 se halla en *Történeti Lapok*, 2 de marzo de 1875, vol. II. núm. 51: 801–802.

⁷¹ Relación del duque de Alba. 18 de octubre de 1555. AGS, Estado, Milán, leg. 1208, fol. 9: “...Que a Cesaro de Nápoles encomendó el cargo de la artillería que esta vaco por fallecimiento de don Ramón de Cardona y, no hallando para él persona más conveniente que la del maestre de campo Aldana, supplica se scrivia a los reyes de Romanos y Bohemia para que le den libertad...”

⁷² Felipe II a Fernando I. Hampton Court, 18 de julio de 1555. RAH, Colección de Salazar y Castro A-52. fol. 6: “Quanto holgará [a Felipe II] que Vuestra Majestad mandase dar libertad al maestre de campo Bernardino de Aldaña... y parecerme que, con haver estado en prisión tres años, había purgado vastamente la culpa si alguna tubo...”. La respuesta de Fernando I a Felipe II. Viena, 7 de enero de 1556. RAH, Salazar y Castro, A-52, fol. 11: “Por una carta que al licenciado Gamiz mandé escribir desde Posonio y por las que había escrito Luis Venegas y dicho después de su boca a Vuestra Alteza, había entendido la libertad del maestre de campo Bernardo de Aldana, llevador desta y los honestos y buenos respectos por los quales se dirigió hasta la celebración de la dieta de Hvngría que en aquella ciudad tuve... y, haviendo de ir el dicho maestre de campo a presentarse a Vuestra Alteza y besarle las manos, como debe, por el favor y merced que para esta su livtad le ha hecho Vuestra Alteza, le haga o carga de los de su profesión en que Vuestra Alteza lo mande emplear...”

⁷³ Carta del cardenal de la Cueva (Bartolomé de la Cueva y Toledo) a Felipe II. 26 de agosto de 1559. AGS, Estado, Nápoles, leg. 1049, fol. 91: “Por una relación que me ha enbiado el maestre de campo Aldana, que ha escrito particularmente de la manera que están las tierras maritimas y otras de la frontera desse reyno [de Nápoles], por lo que entendemos que importa a su seguridad y defensa, poner en ellas todo buen recaudo y con brevedad, tanto mas agora, con la nueva que se tiene de que los franceses han pedido el armada al turco para que venga este verano...”

inspección, presentó su relación detallada sobre la capacidad defensiva del castillo de Brindisi y de su puerto al igual que el peligro que implicaban los otomanos desde el puerto de Velona (hoy Vlorë, Albania), muy cerca de Italia. Incluyó también el estado de la ciudad de Tarento, dando una descripción detallada sobre el castillo, las posibilidades de fortalecerlo e incluso comentó que los territorios entre Otranto y Bari eran muy vulnerables. Consideró además que, en caso de que se destruyeran los cinco pequeños castillos en la región, se correría el riesgo de que esa zona quedara deshabitada. Aldana llamó asimismo la atención sobre los problemas defensivos de Manfredonia, Barleta e incluso los de Pescara, Gaeta, Nola y Capua.⁷⁴

Durante el verano de 1559, Aldana fue nombrado por Felipe II capitán general de artillería del Reino de Nápoles.⁷⁵ Su nuevo cargo tenía mucho que ver con la expedición contra Gelves, planeada para 1560.⁷⁶ En este ataque Aldana ostentó el cargo de capitán general de la artillería de la Armada y, en concordancia con su rango, embarcó en la galera real junto con los otros generales de la expedición.⁷⁷ Un empleo de tal calibre solo se le habría asignado a oficiales de la mayor calidad. Los cargos de Aldana, tanto en el Milanesado como en Nápoles o ahora con la expedición marítima, confirman que, pese a su mala fama divulgada en Hungría, era un militar experto y preparado.

Es un detalle curioso que durante los preparativos Aldana supuestamente se encontró personalmente con don Álvaro de Sande, el otro maestre de campo español que había conducido el tercio viejo de Lombardía (de 2.500 soldados) a Hungría en 1545, luchando al servicio de Fernando I contra el oligarca húngaro János Podmaniczky.⁷⁸

⁷⁴ Relación de Bernardo de Aldana sobre el estado de la defensa del Reino de Nápoles. Nápoles, 1 de enero de 1559. AGS, Estado Nápoles, leg. 1049, fol. 95. La opinión del virrey cardenal de la Cueva: Nápoles, 26 de agosto de 1559. AGS, Estado Nápoles, leg. 1049, fol. 91. Opinión del duque de Alba sobre la relación de Aldana: Cateau Cambresis, 8 de febrero de 1559. AGS, Estado Nápoles, leg. 1049, fol. 94.

⁷⁵ Aldana a Felipe II. Nápoles, 18 de septiembre. AGS, Estado, Nápoles, leg. 1049, fol. 149, 150: “S. C. R. Magestad. Venido que fue el duque de Alcalá le informe de todas las fortificaciones y fabricas deste Reyno como Vuestra Magestad me mando por su carta y se lo di por memoria, a la mesma sazón llego el titulo de mi cargo de la artilleria deste Reyno y presentelo al virrey...”.

⁷⁶ Sobre la expedición de Gelves véase: Guilmartin, John Francis Jr., *Gunpowder and Galleys. Changing technology and Mediterranean warfare at sea in the Sixteenth Century* (London: Cambridge University Press, 1974), 95–123; Ricardo Cerezo Martínez, *Las armadas de Felipe II* (Madrid: Editorial San Martín, 1988), 195–200. También la crónica de Pedro Barrantes de Maldonado sobre la expedición de Gelves en *Colección de libros españoles raros o curiosos. Tres relaciones históricas* (Madrid, 1889), t. XIX, 207–209.

⁷⁷ Sobre los oficios de Aldana, carta del virrey de Nápoles al maestre de campo Álvaro de Sande respecto a lo que debe tratar con el virrey de Sicilia. Nápoles, 1559. AGS, Estado Nápoles, leg. 1042, fol. 164. En cuanto a las personas que caían en cautiverio en la galera real, incluyendo el nombre de Aldana, véase la carta de Fernando de Zapata al virrey de Nápoles. Messina, 19 de mayo de 1560. AGS, Estado Sicilia. leg. 1125, fol. 52.

⁷⁸ El mandamiento del virrey de Nápoles a Álvaro de Sande sobre lo que tenía que tratar con el virrey de Sicilia. Nápoles, 1559. AGS, Estado Nápoles, leg. 1042, fol. 164: “... A Bernardo de Aldana hablare para que vaya a tener cargo de artillería en aquella empresa; que dare aviso a su Señoría de la resolución que tomare...”. Sobre la expedición de Álvaro de Sande en Hungría en 1545 véase: Zoltán Korpás, “La expedición de Álvaro de Sande a Hungría Superior, 1545”, en *Palabras enlazadas. Estudios en*

La correspondencia da la impresión de que Aldana no tenía muchas ganas de tomar parte en esta nueva lucha contra los otomanos. Quizás tuviera malos presentimientos:

...llegado que fue aquí a Nápoles me a mandado que me ponga en horden para yr en la jornada de Trípoli, porque el duque de Medina se lo a embiado a rogar con mucha instancia y a mí, assi mesmo, me lo ha escrito y embiado a encargar con don Sancho de Leyva. Yo, Señor, no estimo cosa más que cuando puedo emplear mi persona en el servicio de Vuestra Magestad, pero querría açertarme que fuesse con su satisfacción. Y también no querría haber falta en cossa que tocasse a la reparación y defensión deste reino, pues Vuestra Magestad me a destinado para que le sirva en él y, por este respecto, me a atrevido supplicar por esta vía a Vuestra Magestad me haga merced significarme su voluntad en este caso, para que, siendo que yo vaya, lo haga con más satisfacción mía y, si no, lo es que yo no caya (sic) en falta en lo que toca al servicio de Vuestra Magestad.⁷⁹

Expedición de Gelves – muerte de Aldana

Pero echemos un vistazo a la expedición de 1560 contra Trípoli, fracasada frente a la isla de Gelves (Djerba). Queda claro que el nuevo cargo de Aldana estaba en estrecha relación con la expedición planeada. La armada cristiana se concentró en Mesina, levando anclas hacia Trípoli el 10 de febrero de 1560. A causa de la falta de agua, la armada viró hacia Gelves, desembarcando en la isla. A no tardar comenzaron a construir una fortaleza nueva y el papel de Aldana se valora en esas circunstancias. Como capitán general de la artillería era miembro del consejo de guerra encabezado por el almirante Gian Andrea Doria, junto con otros oficiales de notoria reputación tales como Sancho de Leyva, capitán general de las galeras de Nápoles, Berenguer de Requesens, capitán general de las galeras de Sicilia, Andrea Gonzaga, capitán general de las naos, e, incluso, los maestros de campo Álvaro de Sande y Luis Osorio, conocidos personalmente por Aldana. En este punto, podemos suponer que Luis Osorio sea la misma persona que había servido como capitán en el tercio de Aldana en Hungría y sofocado el motín de los españoles junto con Sforza Pallavicini y otros al servicio de Fernando I.

No cabe dentro de los marcos de este estudio detallar la expedición de Gelves, pero merece la pena subrayar que el ejército cristiano la había ocupado sin resistencia y durante marzo habían empezado la construcción de una nueva fortaleza, pensando que la armada otomana tardaría meses en llegar. Se suponía que para aquel entonces la isla ya estaría fortalecida y el ataque contra Trípoli sería fácil de ejecutar. Pero, pese a las expectativas, las galeras de Piali cruzaron el Mediterráneo oriental en tan solo veinte días y el 11 de mayo ya estaban en las cercanías de Gelves. Sorprendió a la

homenaje al profesor László Scholz, eds. Zsuzsanna Bárkányi y Margit Santosné Blastik, (Szeged: JATE Press, 2018), 217-229.

⁷⁹ Aldana a Felipe II. Nápoles, 29 de julio de 1559. AGS, Estado Nápoles, leg. 1049. fol. 251.

armada cristiana, que fue destruida en tan solo unas horas. Luego los otomanos desembarcaron en la isla, asediando la fortaleza recién construida.⁸⁰

El pachá de Túnez, Turgut Reis (o Dragut) se unió a los de Piali y ambas fuerzas forzaron la rendición del castillo de Gelves tras dos meses de asedio. El capitán del castillo, Álvaro de Sande, quien gozaba de buena reputación, era conocido tanto en España como en Hungría gracias a su expedición en 1545 en Hungría Superior. En 1565 encabezó junto con Ascanio della Corgna la infantería española desembarcada en la isla de Malta para librarla del asedio otomano. También ha de mencionarse su cargo como Gobernador de Milán, donde uno de sus soldados fue el mismo Cervantes. Durante la expedición de Gelves cayeron cautivos hombres de mucho valor, como Berenguer Requesens, Sancho de Leyva, Fadrique de Cardona, el obispo de Mallorca e, incluso, Bernardo de Aldana y más tarde el defensor del castillo, Álvaro de Sande.⁸¹ Una carta de 16 de mayo nos revela que Aldana estaba en la galera real y fue capturado con todos los supervivientes que lucharon en aquel barco. Unos días después otra carta nos describe a Aldana, sin identificarlo por su nombre sino como maestre de campo “de poca persona con la barba roxa”⁸². Parte de los cautivos fueron llevados a Túnez, entre ellos Aldana, otros junto con Álvaro de Sande a Estambul. Entre los cautivos de la Sublime Puerta hayamos a un alférez llamado Andrés de Ruiseco. Merece la pena presentarle, pues en Simancas se halla una carta de él, enviada al residente del Emperador en Estambul para pedir el apoyo de Felipe II para su rescate. Argumentó que había servido veinticuatro años tanto a Felipe II como a su padre Carlos V en cargos de alférez y sargento mayor en diferentes campañas. Entre ellas, en 1545 luchó en la compañía del capitán Navarrete en el tercio de Álvaro de Sande, sirviendo a Fernando I durante la expedición contra los magnates húngaros en el condado de Trencsén (Hungría Superior, Eslovaquia actual). Luego volvió a Hungría en la compañía de Pedro de Ávila en el tercio de Bernardo de Aldana, luchando en el asedio de Murány, a orillas del río Tisza en la construcción del castillo de Szolnok y contra los otomanos durante el primer asedio de Temesvár (1551), además de ser parte del contingente que abandonó el castillo de Lippa que causó el encarcelamiento de Aldana. Incluso refirió estar entre los cuatrocientos españoles amotinados en 1553. Finalmente cayó en cautiverio otomano durante la campaña de Gelves. Sabemos por él que una compañía del tercio de Álvaro de Sande fue otorgada a Bernardo de Aldana después de la batalla de Mühlberg para ser llevada a Hungría de nuevo; Ruiseco es el único de

⁸⁰ Guilmartin, *Gunponder*, 95-123; Cerezo Martínez, *Las Armadas*, 195-200; Barrantes de Maldonado, *Tres relaciones*, 207-209.

⁸¹ Fernando de Zapata al virrey de Nápoles. Messina, 19 de mayo de 1560. AGS, Estado Sicilia. Leg. 1125, fol. 52: “... eran todos perdidos que yvan en la Capitana con el virrey don Sancho el señor don Fadrique de Cardona, el obispo de Mallorca, el maestre de campo Aldana y muchos otros cavalleros...”.

⁸² “Lo que se entiende en Trapaná a los 9 de junio por una fragata venida de Gelves, que partió del fuerte a los 28 de mayo de 1560”. AGS, Estado Sicilia, leg. 1125, fol. 59: “hablo sobre las dichas galeras con el obispo de Mallorca el qual estava bueno y con don Fadrique de Cardona que estava malo y otro maestre de campo español que no sabe como se llama pero que era de poca persona con la barba roxa y que estos quedavan en Tripol con Dragut”.

los 150-200 españoles que pasaron dos veces por Hungría y a quien conocemos de nombre.⁸³

Paralelismos en la fortificación de Gelves y de Szolnok – papel de Aldana

Pero volvamos a Aldana: después del desembarco en Gelves de las fuerzas cristianas en marzo, Aldana preparó, junto con el ingeniero Antonio de Conde y el maestre de campo Sancho de Leyva, el diseño de un castillo con cuatro bastiones, circunvalando un castillo antiguo y con demasiado espacio para mayor número de defensores. Este plan era chocantemente similar a lo realizado por él durante la construcción del castillo de Szolnok precisamente diez años antes, en otoño de 1550. Los dos mil soldados de la Armada fueron despachados a diferentes tareas: los alemanes se ocupaban de las trincheras, los de Malta construyeron un bastión, los italianos y los españoles fueron responsables de otros dos bastiones, mientras los remeros y marineros se encargaron del cuarto. El castillo antiguo fue destruido parcialmente por los alemanes y también construyeron una cisterna para el abastecimiento de agua y plataformas para la artillería. Según las fuentes parece que durante la construcción Aldana permaneció más en la isla que en los barcos y controló activamente el progreso de edificación. Quizá a ello se deba que según unos autores Aldana cayera preso no durante la corta batalla marítima sino durante el asedio. Pero tenemos constancia de que para la rendición del castillo de Gelves ya no estaba en la isla y supuestamente falleció en junio de 1560 a consecuencia de sus heridas. En cuanto a sus últimos días la mejor fuente es la correspondencia de su mujer, Beatriz de Tovar.⁸⁴ El 25 de junio la señora Tovar escribió una carta desesperada para rescatarlo,

⁸³ Carta de Andrés de Ruiseco al residente de los Austria ante la Sublime Puerta en Estambul. Estado Alemania, leg. 650, s.d.: "...Al Rey de España me es muy grande obligacion por aver servido 24 años a su padre y a El he le servido de sargento de alferz y de sargento mayor en presencia de los dos, asy mesmo servido... [sérülés] del emperador don Fernando en tiempo de don Alvaro de Sande contra el Copoca y Pomani y estuve en todo lo demas que ally se ofrecio hasta que venimos alla de Alemania en la compania de Navarrete despues bolvi otra vez a servir a su Magestad en Hungria con las siete companias que llevo el maestre de campo Aldana, en la compania de Pedro de Avila y fuymos a tomar los castillos en Moran. Estuve asy mesmo en la fortificacion del fuerte que hizieron en la Tiza que despues fue muerto por los Turcos y me halle en todo lo de Transsilvania en lo de Temezvar y Lippa con Juan Baptista Castaldo general y con el mismo Aldana y con el Beheck y el Balasary y Losonzick que despues fue muerto por los turcos. Deveme la Magestad del Emperador desta jornada más de 150 ducados y estos por el motin que hubo entre los españoles..."

⁸⁴ La mujer de Aldana, Beatriz de Tovar a Felipe II. 25 de junio 1560. AGS, Estado Nápoles. Leg. 1050.11. fol. 80.: "Pues le consta ya la prision del maestre de campo Aldana, mi marido no ay para que yo trate della sino de la muy crecida angustia y desconsuelo en que me tiene considerando ser en poder de turcos y los trabajos con que su inhumanidad aflixe qualquiera genero de persona christiana que a sus manos viene y como esta memoria acreciente todas oras mi dolor y la tribulacion que me causa buscandole remedio y sabiendo aver venido en mano de Draguty estar en Tripol con esperança que lo queran rescatar y como en esta vida no ay cosa que mas desee ni deva procurar he travajado quanto me ha sido posible poner en Ceçilia, Malta y la Goleta un credito de cinco mill ducados para este effecto y aviendo hecho instancia con el duque de Alcalá que por contemplacion de los servicios de mi marido tuviese por bien de mandar que la corte me le diese aquella de las mercedes que goza de Vuestra Majestad..."

explicándole al monarca que para salvar a su marido pidió un préstamo de un valor increíblemente alto, cinco mil ducados.⁸⁵ Mientras, el 14 de junio el virrey de Nápoles informó a Felipe II de que parecía ser posible el rescate de Leyva, Requesens, Cardona y Aldana, para lo que pedía el rápido consentimiento del rey.⁸⁶ Pero a lo largo de junio Aldana falleció en Trípoli y uno de sus oficiales, Juan de Bolaños, escribió al rey que antes de su muerte el maestro de campo había declarado su testamento para que sus bienes de la tenencia de Sedella (en Málaga) fueran heredados por Gaspar de Mercado, hijo de su hermano.⁸⁷

Como constatamos, durante la primavera de 1560 Aldana estaba en una situación personal sorprendentemente similar a la que había padecido en Hungría en 1550, en el castillo de Szolnok: en ambos casos, los cristianos ocuparon un castillo de posición estratégica, sin defensores y en tierra de nadie, cerca de intereses otomanos (Trípoli en caso de Gelves y Transilvania y sur de Hungría en caso de Szolnok). En ambas ocasiones no se hizo esperar una reacción rápida y enérgica de los otomanos, con lo que los cristianos solo dispusieron de unos pocos meses para reforzar el sitio. A la vez, en ambos casos, los planes y diseños de Aldana tenían un papel sobresaliente e, incluso, se parecían uno al otro (cuatro bastiones de piedra en el caso de Gelves y otros tantos de barro en el caso de Szolnok, por falta de piedra.) Tanto su actividad en Szolnok como en Gelves, mostrando su maestría en el campo de la ingeniería militar, arroja nuevas luces sobre su desafío y fracaso durante la defensa de Lippa, donde fue acusado de lesa de majestad por abandonar el castillo. Como subraya el libro sobre la expedición de Aldana en Hungría, a lo mejor no le faltaba razón a Aldana cuando afirmaba que el castillo de Lippa, tras haber sufrido el tercer asedio en apenas un año, ni siquiera estaba en condiciones para poder ser protegido.

⁸⁵ Servirá como punto de referencia que sabemos por una carta anterior de Aldana a Felipe II que su sueldo mensual como capitán general de artillería de Nápoles era de setenta ducados. Véase: Bernardo de Aldana a Felipe II. Nápoles, 18 de septiembre de 1559. AGS, Estado Nápoles, leg. 1049, fol. 149.

⁸⁶ El virrey de Nápoles a Felipe II. Nápoles, 14 de junio de 1560. AGS, Estado Nápoles. Leg. 1050. fol. 93.

⁸⁷ Juan de Bolaños a Felipe II. Nápoles, 7 de septiembre de 1560. AGS, Estado Nápoles, leg. 1050, fol. 127. Sobre la tenencia de Aldana en Sedella de valor de 100.000 maravedíes véase: Korpás, “*Egy spanyol*”, 16. La tenencia fue otorgada por Carlos V en Augsburgo el 18 de febrero de 1548. El documento se halla en AGS, Contaduría Mayor de Sueldos, Segunda serie. Tenencias de Fortalezas. Leg. 376. Sedella.

ANEXO I

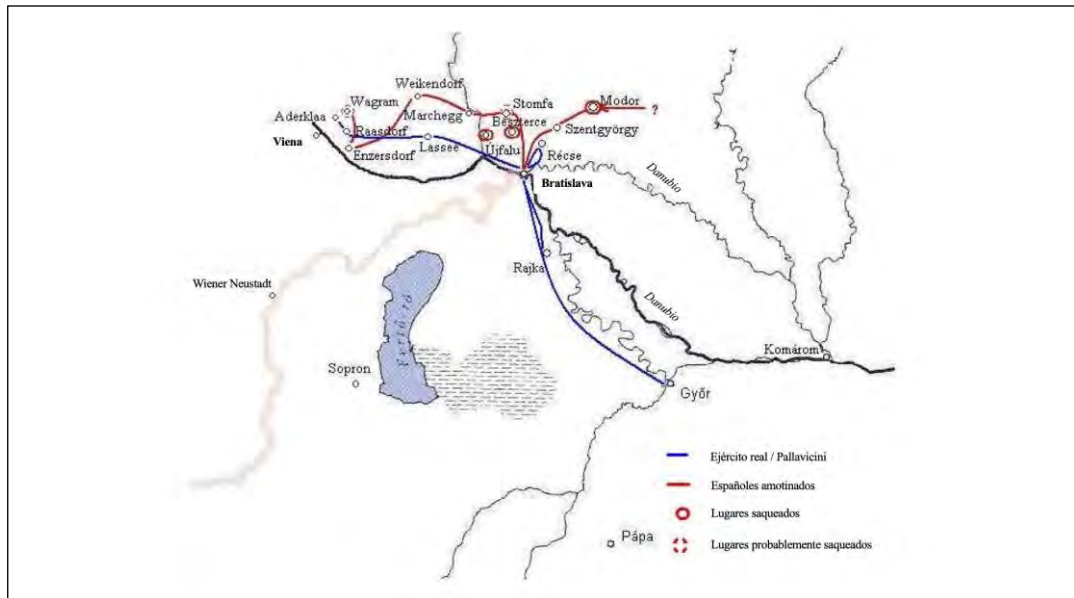
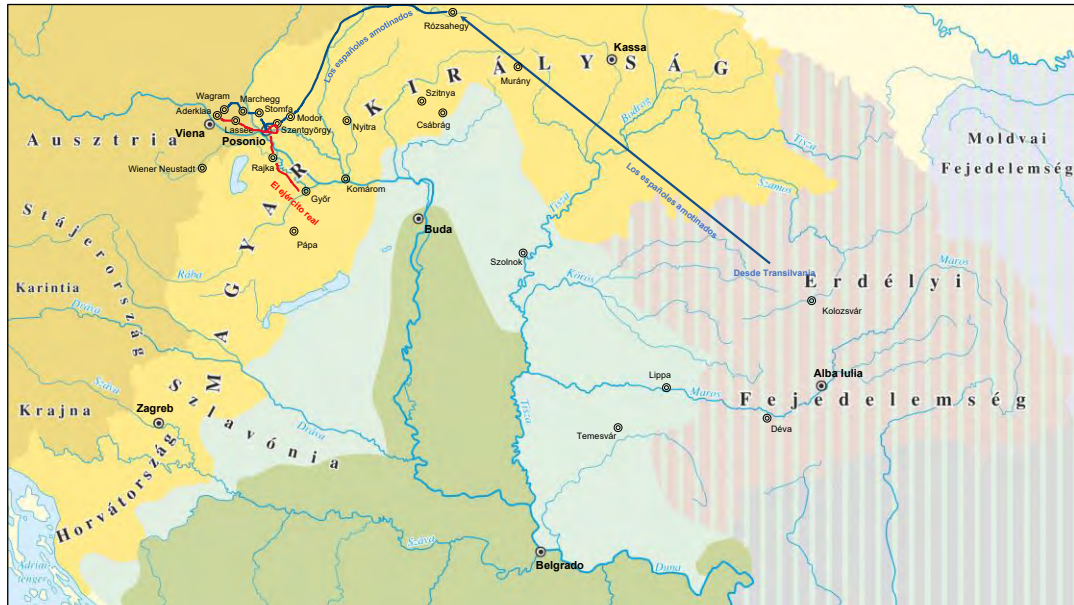


Fig. 1. Los movimientos del ejército real y de los amotinados entre el 24 de marzo y el 19 abril de 1553.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes publicadas

- Barabás, Samu. “Erdély történetére vonatkozó regesták 1551–1553”, en *Történelmi Tár* 14-15 (1891–1892), en 6 entregas.
- Bethlen, Farkas. *Erdély története* (Budapest – Kolozsvár: Enciklopédia Kiadó, 2002), vol. II. (=Wolfgang Bethlen: *Historia de rebus Transsylvanicis* [Cibinium, 1782])
- Centorio, Ascanio. *Commentarii della guerra di Transilvania* (Venecia: 1566).
- Escribano Martín, Francisco, ed. *La expedición del maestre de campo Bernardo de Aldana a Hungría en 1548* (Madrid: Ed. Miraguano, 2010).
- Korpás, Zoltán. “Egy spanyol zsoldosvezér levelei a XVI. század közepén vívott magyarországi háborúkról. Adalékok Bernardo de Aldana magyarországi tevékenységéhez (1548–1552)”, en *Fons* 1-2 (1999): 3-129.
- Rodríguez Villa, Antonio, ed. *Expedición del maestre de campo Bernardo de Aldana à Hungría en 1548* (Madrid: Ed. Medina, 1878).
- Rozanski, Feliks, ed. *Wyprawa na Węgry Bernarda Aldany jenerała kawaleryi hiszpańskiej w latach 1548-1556* (Krakow: Redakcja "Przeglądu Polskiego", 1882).
- Szakály, Ferenc, ed. *Bernardo de Aldana magyarországi hadjárata [1548–1552]* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986).

Bibliografía

- Almási, Gábor; Teszelszky, Kees; Zarnóczki, Áron; Brzeziński, Szymon; Horn, Ildikó eds. *A Divided Hungary in Europe. Exchanges, Networks and Representations, 1541-1699* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2014).
- Barrantes de Maldonado, Pedro. *Colección de libros españoles raros o curiosos. Tres relaciones históricas* (Madrid: 1889), t. XIX.
- Cerezo Martínez, Ricardo. *Las armadas de Felipe II* (Madrid: Editorial San Martín, 1988).
- Guilmartin, John Francis Jr. *Gunpowder and Galleys. Changing technology and Mediterranean warfare at sea in the Sixteenth Century* (London: Cambridge University Press, 1974).

- Guitman, Barnabás; Korpás, Zoltán; Tóth, Ferenc; B. Szabó, János. “A magyarországi török várháborúk nemzetközi háttere, 1547–1556 (= The International Background of the Ottoman War in Hungary, 1547–1556)”, *Világtörténet* 9:2 (2019): 253-293.
- Kenyeres, István. “A magyarországi végvárak és a mezei hadak élelmezési szervezetének archontológiája a XVI. században”, *Fons* 2 (2004): 329-395.
- Kertész, Róbert; Korpás, Zoltán. “A szolnoki végvár felépítése 1550–1552-ben és Bernardo Villela de Aldana ide kapcsolódó levelei”, *TISICUM*, Szolnok, 22 (2013): 387-450.
- Korpás, Zoltán. “La correspondencia de un soldado español de las guerras de Hungría a mediados del siglo XVI. Comentarios al diario de Bernardo de Aldana (1548-1552)”, *Hispania* 206 (2000): 881-910.
- Korpás, Zoltán. “Las luchas antiturcas en Hungría y la política oriental de los Austrias 1532-1541”, en *Fernando I, 1503-1564. Socialización, vida privada y actividad pública de un Emperador del Renacimiento*, eds. Alfredo Alvar y Friedrich Edelmayer (Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004), 358-362.
- Korpás, Zoltán. “Ami a magyarországi hadjárat után történt. Bernardo de Aldana és a spanyol zsoldosok sorsa 1552 után”, *Fons* 3 (2005): 379-398.
- Korpás, Zoltán. “Álvaro de Sande hadjárata Trencsén vármegyében – 1545”, en *Redite ad Cor. Tanulmányok Sabin-Tóth Péter emlékére*, eds. Lilla Krász y Teréz Oborni (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2008), 199-210.
- Korpás, Zoltán. “La expedición de Álvaro de Sande a Hungría Superior, 1545”, en *Palabras enlazadas. Estudios en homenaje al profesor László Scholz*, eds. Zsuzsanna Bárkányi y Margit Santosné Blastik (Szeged: JATE Press, 2018), 217-229.
- Kropf, Lajos. “Castaldo Erdélyben”, *Hadtörténeti Közlemények* 8-9 (1895-1896), 5 entregas.
- Laferl, Christopher F. *Die Kultur der Spanier in Österreich unter Ferdinand I. 1522-1564* (Wien: Böhlau, 1997).
- Martínez de Merlo, Jesús. “La organización de los ejércitos en los Austrias”, *Revista de Historia Militar I extraordinario* (2017): 135-186.
- Martínez Ruíz, Enrique, *Los soldados del Rey: los ejércitos de la Monarquía Hispánica (1480-1700)* (Madrid: Actas, 2008).

- Oborni, Teréz. *Erdély pénzügyei I. Ferdinánd uralma alatt* (Budapest: Fons Könyvek, 2002).
- Oborni, Teréz. “From Province to Principality: Continuity and Change in Transylvania in the First Half of the Sixteenth Century”, en *Fight Against the Turk in Central-Europe in the First Half of the 16th Century*, ed. István Zombori (Budapest: Historia Ecclesiastica Hungarica Alapítvány, 2004), 165–180.
- Oborni, Teréz. “Between Vienna and Constantinople: Notes on the Legal Status of the Principality of Transylvania”, en *The European Tributary States of the Ottoman Empire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, eds. Gábor Kármán y Lovro Kunčević (Leiden–Boston: Brill, 2013), 67–89.
- Oborni, Teréz. “Die Plane des Wiener Hofes zur Rückeroberung Siebenbürgens 1557–1563”, en *Kaiser Ferdinand I. Ein mitteleuropäischer Herrscher*, eds. Martina Fuchs, Teréz Oborni y Gábor Ujváry (Münster: Aschendorff, 2005), 277–298 [=Geschichte in der Epoche Karls V. Band 5].
- Oborni, Teréz. *Az ördögös Barát. Fráter György (1482–1551)* (Pécs–Budapest: Kronosz, 2017).
- Pálffy, Géza. “Várfeladók feletti ítélkezés a 16–17. századi Magyarországon”, *Levéltári Közlemények* 1-2 (1997): 216–217.
- Pálffy, Géza. *A császárváros védelmében. A győri kapitányság története 1526–1598* (Győr: Győr–Moson–Sopron Megye Győri Levéltára, 1999).
- Pálffy, Géza. *The Kingdom of Hungary and the Habsburg Monarchy in the Sixteenth Century* (Boulder, Colorado: Social Science Monographs–Wayne, New Jersey: Center for Hungarian Studies and Publications, Inc. – New York, Columbia University Press, 2009) =East European Monographs, DCCXXXV; CHSP Hungarian Studies Series, 18).
- Pálffy, Géza y Perger, Richard. “A magyarországi török háborúk résztvevőinek síremlékei Bécsben (XVI–XVII. század.) [Wiener Grabmäler der Teilnehmer der Türkenkriegen in Ungarn (Datenbank — 16–17. Jahrhundert)]”, *Fons* 5 (1998): 207–264.
- Parker, Geoffrey. *The Army of Flanders and the Spanish Road* (London: Cambridge University Press, 1972).
- Quatrefages, René. *Los tercios* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983).

Recibido: 12 de diciembre de 2019

Aprobado: 28 de abril de 2020

EL ARQUETIPO DEL NIGROMANTE: MAGIA, MITO Y RITO EN SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

Roberto Morales Estévez
(ESERP Madrid)
prof.rmoraes@eserp.com

RESUMEN

La noche de San Juan de 1590 un clérigo nigromante y su paciente se dirigieron a los bosques que rodean El Escorial para realizar un interesante ritual mágico de invocación demoniaca con el fin de curar la impotencia. El análisis del mismo nos permitirá acercarnos al supuesto carácter mágico del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, así como desentrañar el significado del ceremonial y todos sus elementos. De esta manera emergió el arquetipo del brujo y de su ceremonial que podremos relacionar con la tradición mítica europea.

PALABRAS CLAVE: Inquisición, Noche de San Juan, demonología, brujo, superstición.

THE ARCHETYPE OF THE NECROMANCER: MAGIC, MYTH AND RITUAL IN SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

ABSTRACT

On St John's Eve 1590 a necromancer clergyman and his patient headed to the woods surrounding the Escorial Monastery in order to perform an interesting magical ritual invoking the devil to heal erectile dysfunction. An analysis of that ritual will allow us to take a closer look to the alleged magical character of Monastery of San Lorenzo del Escorial, as well as to figure out the meaning of the ceremonial and its elements. This way the archetype of the wizard and his ceremonial shall arise and can be related with the European mythical tradition.

KEY WORDS: Inquisition, St John's Eve, El Escorial Monastery, demonology, wizard, superstition.

INTRODUCCIÓN

Al amanecer del 23 de abril de 1590, dos forasteros se acercaron a las inmediaciones del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Se trata del clérigo nigromante Jaime Manobel y su paciente, aquejado de impotencia, Francisco Leal. Ambos se dispusieron, en la noche de San Juan, a realizar un extraño ritual para curar el mal que aquejaba a Leal que, según la creencia de la época, era producido por las brujas.

Manobel, nacido en el pueblo oscense de Sariñena en torno a 1556, era un clérigo aficionado al juego y la taberna de vida itinerante, en esencia, un pícaro¹ lo que hizo que llegara a Madrid persiguiendo mejor fortuna buscando clientes a los que ofrecer sus supuestas dotes de sanación. Así conoció a Francisco Leal, carpintero natural de Valdemoro y vecino de la madrileña calle Mesón de Paredes.

El legajo en el que se relatan las andanzas de Manobel y Leal tiene como signatura AHN, Inq. Leg 90/6 del Archivo Histórico Nacional en Madrid, donde se custodian todos los expedientes que han sobrevivido a los avatares del tiempo del fondo inquisitorial de Toledo. Cirac Estopañán² ya se ocupó del mismo de manera tangencial y refiriéndose al grimorio en los siguientes términos: “códice monstruoso de supersticiones [...] amalgama informe, a veces inteligible, de palabras hebreas, latinas y castellanas”. Investigaciones posteriores, como la realizada por Carvajal González³, han demostrado que tanto el caso de Manobel como su grimorio eran de gran interés.

En otro artículo también me ocupé del grimorio que acompañaba al mago en sus acciones nigrománticas esbozando muy brevemente el ritual propiamente dicho, que es lo que justifica que vuelva ahora al legajo inquisitorial de Jaime Manobel⁴. En primer lugar, nos detendremos en el escenario, nada menos que los bosques que rodean el monasterio de San Lorenzo del Escorial. Frente al monasterio-palacio de geometrías renacentistas perfectas, emerge el bosque como antítesis. Por supuesto, la fecha del ritual no debe ser pasada por alto; la noche más mágica del año, la noche de San Juan, tan poderosa y evocadora antes como ahora. Y, por último, el ritual propiamente dicho y todos los elementos que lo componen tales como el círculo mágico, el caballo o el árbol.

¹ Eva Lara, “Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI”, en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura española del Renacimiento*, eds. Eva Lara y Alberto Montaner (Salamanca: Semyr), 367-432.

² Sebastián Cirac Estopañán, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva: aportación a la historia de la Inquisición* (Madrid: Instituto Jerónimo Zurita/CSIC, 1942), 23.

³ Helena Carvajal González, “‘Cient sacras de pargamino’: Un impreso ‘sine notis’ desconocido del taller zaragozano de Jorge Coci en el Archivo Histórico Nacional”, *Revista General De Información Y Documentación* 29(2) (2019): 413-425.

⁴ Roberto Morales, “Los grimorios y los recetarios mágicos: del mítico Salomón al clérigo nigromante”, en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura española del Renacimiento*, eds. Eva Lara y Alberto Montaner (Salamanca: Semyr), 537-554.

1. EL MONASTERIO DE SAN LORENZO DEL ESCORIAL

¿Por qué Manobel se desplazó a los bosques del Escorial? Mucho antes de la construcción del monasterio, al menos desde la Edad Media, el lugar era considerado por los lugareños como un paraje mágico, del cual se contaban innumerables leyendas. La presencia del imponente edificio solo hizo acrecentar esa fama.

Evidentemente, el “Rey prudente” no eligió el emplazamiento por dicha popularidad, sino porque el lugar cumplía las condiciones para situar su “única gran obra en lo referente a los Reales Sitios”⁵. Edificio y rey crearon un vínculo indisoluble⁶, lo que hace imposible entender el edificio sin atender a su creador.

No olvidemos que más que palacio y mausoleo, la función del mismo era monacal y, por tanto, era necesario un enclave rural como pretendía el monarca. Así, se propusieron varias ubicaciones como en la Sierra de Gredos, cercano al monasterio de Guisando⁷. El proyecto, al igual que otros, fue rechazado por el rey por hallarse demasiado lejos del resto de sus palacios, pues si su función monástica era la principal, ello no era óbice para obviar la palacial e incluso la museística⁸.

Como venimos reseñando, la notoriedad como enclave mágico planeó desde el primer momento sobre el edificio, excitando la imaginación de aquellos que visitaron el terreno del futuro monasterio, como la del Padre Fray José de Sigüenza⁹, que relató lo siguiente:

Acudieron todos el día señalado y partieron a Guadarrama muy alegres; vinieron a la villa del Escorial, desde allí caminamos juntos al sitio, comenzando á subir la cuesta; se levantó un aire furioso, como era en lo recio del invierno venía fríísimo, y soplabá con tanta furia que arrebató las bardas de la pared de una viñuela que estaba a mitad de la cuesta y dió con ellas en las caras de los que subían. De este viento despertado tan de repente en esta ocasión, y de otros muchos que en otras muy notables, como veremos en estos discursos, se han levantado, han congeturado algunos, no con poco fundamento, cuánto le ha pesado al demonio que se levantase una fábrica, donde como un alcázar fuerte, se le habían de hacer mucha guerra, sustentarse en ella lo que derriba en otras partes, y al tiempo que otros Príncipes destruyen las iglesias, asolan las religiones, burlan las reliquias, de los santos y todo cuanto tiene de bien y de piedad de la Iglesia [...] Parece que quiso en este torbellino entristecer o desmayar los ánimos de lo que venían á explorar la tierra, para que dando a su Rey noticia de su

⁵ Eloy Hortal, “La integración de los Sitios Reales en el sistema de la corte durante el reinado de Felipe IV”, *Libros de la Corte* 6(8) (2014): 32.

⁶ Para indagar en los motivos de la fundación del monasterio así como de la elección de su enclave y función es necesario acudir a Agustín Bustamante García, *La octava maravilla del mundo: Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II* (Madrid: Ediciones Alpuerto, 1994), 9.

⁷ Henry Kamen, *El enigma del Escorial* (Madrid: Espasa Calpe, 2009), 71.

⁸ Almudena Pérez de Tudela, “El Alcázar de Madrid y los Sitios Reales en la visita del Duque de Saboya de 1591”, en *La extensión de la Corte. Los Sitios Reales*, ed. Concha Camarero y Félix Labrador (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2017), 187.

⁹ Padre Fray José de Sigüenza, *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial. La más rica en detalles que se ha publicado. Escrita en el siglo XVI por el Padre Fray José de Sigüenza. Bibliotecario del Monasterio y primer historiador de Felipe II, arreglada por D. Miguel Sánchez y Pinillos*, ed. Miguel Sánchez Pinillos (Valladolid, Maxtor, 2001), 33-34.

destemplanza, entibiasen los propósitos y se dilatasen hasta que con muchos sucesos se pusieran en olvido. Los religiosos y siervos de Dios, entendiendo estos designios, o los sospecharon como gente experimentada en estos combates, animaron a los que iban con ellos, y el santo fray Juan de Colmenar, que iba por como capitán ó adalid de este escuadrón, dijo en voz alta a todos los que iban con él; «esta tempestad despierta el demonio para que desmayemos o para engañarnos; mas no ha de sacar de ella ningún fruto; pasemos adelante y no hagamos caso de su malicia Animados con esta voz llena de fe y espíritu, subieron hasta el mismo sitio, y amansó mucha parre del aire.

La extensa cita recoge muchas de las teorías esotéricas y pseudoacadémicas que desgraciadamente siguen rodeando a tan magnífica construcción, enturbiando su verdadero sentido que, como veremos, nada tiene que ver con ello. Fue Fray José de Sigüenza el que vinculó el enclave con el demonio y no el rey, pues en ningún documento, y Felipe era muy dado a ello, lo consigna de tal manera.

No sabemos si el fraile lo hizo como figura retórica para engrandecer la obra de su rey o siguiendo las leyendas que desde la Edad Media acompañaban al sitio. Lo que sí que podemos saber, interpretar, es que el monarca era poco dado a creer tales historias como refleja el mismo Fray José de Sigüenza, pues ante tales “vientos infernales”, Felipe escribió al mismo que «...no se espantasen del aire y tempestad que había hecho, porque también en Madrid había sido día muy áspero y de grandes aires»¹⁰.

La respuesta apegada a la realidad del monarca no evitó que leyendas e historias fantásticas se adhirieran a sus muros de manera imperecedera. Posiblemente, y sorprende que aún hoy sea así, la que más fuerza tenga sea la del gran perro negro de San Lorenzo, que aullaba en las frías noches del Escorial. Vuelve a ser Fray José de Sigüenza el que nos informe que simplemente se trataba de un perro perdido, que entre aullidos lastimeros buscaba a su amo, lo que aterrorizó a muchos. El animal terminó siendo colgado por dos frailes a las puertas del claustro para que los feligreses vieran el origen de los aullidos que les atemorizaron por la noche:

comenzaron a decir los peones [...] que andaba de noche en esta fábrica un perro grande y negro, con unas cadenas arrastrando, que de cuando en cuando, daba unos aullidos temerosos; fue creciendo la fama, y aunque la gente de algún seso se reía de esta niñería, otros de menos caudal o más malicia la alentaban, fingiendo cuentos y vistas de tal suerte, que voló por todo el reino, y apenas se hablaba de otra cosa, sino del perro negro de San Lorenzo¹¹.

Sin lugar a dudas, el equívoco que más se ajusta a nuestros intereses del presente estudio es el que vincula el monasterio escurialense con el mítico Templo de Salomón, inexactitud que no solo se produce entre los amantes de lo esotérico sino, más preocupante, entre algunos trabajos académicos. Recordemos que Manobel se ayudaba en sus actos mágicos por un grimorio, libros de magia que se conocían

¹⁰ Sigüenza, *Historia primitiva y exacta*, 35.

¹¹ Sigüenza, *Historia primitiva y exacta*, 121.

popularmente como “clavículas”, vinculadas al mítico rey Salomón en su calidad de mago. ¿Podría haber elegido Manobel los bosques del Escorial por este motivo?

La primera referencia que tenemos del Escorial como Templo de Salomón procede de la obra del jesuita cordobés Juan Bautista de Villalpando. Éste colaboraba con el también jesuita Jerónimo Prado en un estudio textual del Libro de Ezequiel, concretamente en los capítulos dedicados al templo de Salomón. Cuando Prado murió en 1595, le correspondió a Villalpando rematar el escrito Así, en 1596 publicaría *In Ezechielen explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani*, casi todo salido de la pluma de Prado, siendo los tomos de 1604 trabajo de Villalpando. Es de resaltar que cuando Villalpando publicó su volumen, el monasterio estaba totalmente acabado y Felipe II había muerto. Por tanto, es muy difícil vincular influencia alguna del tratado de Villalpando con el Escorial e imposible en el caso de Manobel, que llegó al Escorial casi quince años antes.

A pesar de ello hay muchos autores que aún hoy día sugieren tal semejanza basándose en la relación entre Villalpando y Juan de Herrera como discípulo y maestro, llegando incluso a proponer que el propio Villalpando enseñó sus planos al rey en 1580¹² a pesar de que no tenemos pruebas que certifiquen este último extremo¹³. En cualquier caso, y como Arias Montano ya se apercebía en su momento, el paralelismo no podría establecerse entre el verdadero templo de Salomón y El Escorial, sino entre el templo de Salomón que Ezequiel vio en sus visiones y la obra de Felipe. De cualquier modo y como ya hemos consignado, el paralelismo entre el templo del Escorial y el del rey bíblico se estableció cuando monarca ya había fallecido. Kamen lo asevera de la siguiente manera¹⁴:

En España, la identificación de Felipe con Salomón se realiza apenas una generación después de la existencia del Escorial, y con el propósito claro de establecer una comparación piadosa más que de insinuar que el rey deseaba en realidad crear una versión actualizada del templo de aquel.

Desgraciadamente, todo este halo misterioso ha ocultado la verdadera magnitud de la obra de Felipe II. En primer lugar, su valor artístico, en el que el rey volcó todo lo aprendido en su “Felicísimo viaje”¹⁵ por toda Europa entre 1548-1551.

¹² Así lo sugiere, por ejemplo, Pedro Martín Gómez, *El Escorial. El cielo en la tierra* (Madrid: Torreblanca ediciones, 2010), 62. Para ello se basa en el trabajo de René Taylor, *Arquitectura mágica. Consideraciones sobre la idea de El Escorial* (Madrid: Siruela, 2006). Esta teoría sigue reformulándose una y otra vez de manera acrítica, como demuestra el libro de Ricardo Aroca, *Edificios mágicos* (Madrid: Espasa Calpe, 2014), 205.

¹³ Henry Kamen, *El enigma del Escorial* (Madrid: Espasa Calpe, 2009), 126.

¹⁴ Kamen, *El enigma del Escorial*, 121.

¹⁵ El relato del mismo lo podemos encontrar en la obra de: Juan Cristóbal Calvete de Estrella, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso principe don Philippe, hijo del emperador don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes. /Escrito en quatro libros por Iuan Christoual Calvete de Estrella* (Anvers: en casa de Martín Nucio, 1552).

El interés de Felipe por la arquitectura y su amor por el arte¹⁶ está fuera de toda duda, representando El Escorial la cumbre del clasicismo internacional del siglo XVI¹⁷. En él se aúnan elementos de vanguardia renacentista italiana, elementos constructivos propios de la tradición española, así como los tejados de los Países Bajos, configurando un arte tan personal que se ha etiquetado como estilo austriaco, sinónimo de la monarquía Habsburgo española.

Su impresionante arquitectura no nos debe ocultar el papel del Escorial como fuente de ciencia y saber, donde el rey se esforzó en reunir una biblioteca que aún hoy asombra al visitante. Además, fue uno de los más importantes centros de estudio de medicina con su imponente botica¹⁸ a la que llegaban hierbas de todos los rincones de su imperio. Igualmente fue centro de ciencias experimentales con un instrumental científico de enorme valor y, en fin, núcleo de cultura y saber. Como contrapunto, rodeando este centro de saber y arquitectura renacentista, el ignoto bosque de la Sierra de Guadarrama.

2. EL ACTO MÁGICO DEL NIGROMANTE JAIME MANOBEL

2.1. *El bosque y la bruja*

Atraído por las leyendas medievales del Escorial, Manobel llevará a su paciente a su bosque. Decía el maestro Caro Baroja¹⁹ que “El Mal tiene su escenario propio: la noche”, pudiendo añadir más específicamente que es la noche en lo más profundo del frondoso bosque. Siguiendo a Bartra²⁰ podemos retratar el bosque como una inmensa reserva donde aún late el eco de lo maravilloso y lo mágico, donde se asientan los “lugares sagrados” más arcaicos²¹. Una frontera real e imaginaria en el cual se han refugiado las creencias paganas y sus dioses, ahora considerados personajes diabólicos que acechaban bajo la espesura arbolada a la sociedad cristiana. Un portal sobrenatural hacia un mundo dual en el que se entremezcla temor y adoración, “un lugar que transmite temor y, por ende, respeto, pero al mismo tiempo es evocador y bello”²².

El bosque no es un lugar en absoluto deshabitado. Bartra, siguiendo al maestro Bloch, enumera un mundo inquietante de “bosqueros” (boisilleurs), vagabundos de los bosques a los que hay que unir a toda suerte de prófugos de la justicia, bandas de

¹⁶ Agustín Bustamante García, *La octava maravilla del mundo: Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II* (Madrid: Ediciones Alpuerto, 1994), 17.

¹⁷ Jesús Escobar, *La Plaza Mayor y los orígenes del Madrid Barroco* (Madrid: Nerea, 2007), 39.

¹⁸ Sobre la botica del monasterio podemos encontrarlo en: Mar Rey Bueno, “El funcionamiento diario de Palacio. La Real Botica”, en *La Corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica*, vol. I, eds. José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz (Madrid: Polifemo, 2015), 507-560.

¹⁹ Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo* (Madrid: Alianza, 1969), 44.

²⁰ Roger Bartra, *El mito del salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 90-93.

²¹ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1991), 278-279.

²² Lucía Triviño Guerrero, “Imaginando entre árboles: un recorrido a través del bosque simbólico”, *La cultura del árbol* 76 (2016): 32.

asaltantes, lunáticos o locos. Este espacio natural se erige frente al civilizado como alegoría de lo salvaje y de lo irracional.

Como bien nos han enseñado la mitología y los cuentos tradicionales en el bosque se esconde el mal, la muerte y toda suerte de mujeres malvadas tales como las brujas, que atormentaban a los hombres con enfermedades como la que sufría Leal, la impotencia. Nos encontramos con uno de los maleficios más comunes que realizaban las brujas con ayuda de los diablos. Así podemos leerlo en la cuestión VIII titulada «¿Pueden los diablos impedir la potencia genital?»²³, en el célebre *Martillo de las brujas o Malleus meficarum* (1486) de los dominicos Sprenger y Kramer²⁴. Estos incluso se atrevieron a proponer soluciones a ello en el capítulo dos, titulado “Remedios para aquellos que han sido embrujados en cuanto a su potencia genital”²⁵, cuyo primer párrafo explica a la perfección porqué son los hombres los más afectados por tal maleficio y cómo es el demonio el que por medio de las brujas lo propaga:

Las mujeres que son brujas son mucho más abundantes que los hombres, como se ha demostrado en la primera parte. Pero los hombres son embrujados con preferencia. La razón es esta: mucho más que sobre el resto de los actos humanos, Dios permite el maleficio sobre el acto venéreo a través del cual se produce la propagación del primer pecado. Igualmente el maleficio tiene lugar primordialmente por medio de las serpientes que obedecen mucho más dócilmente a los encantamientos por haber sido el primer instrumento del diablo. Ahora bien el acto venéreo es mucho más fácil de embrujar en el hombre que en la mujer. Luego [...] Como ya se ha visto realmente existen cinco maneras para que el demonio actúe sobre la potencia genital y estos medios resultan más eficaces entre los hombres²⁶.

En el caso que nos ocupa la impotencia de Leal no es achacada a una bruja en concreto, sino al indeterminado colectivo de las brujas, “un colectivo misterioso e indefinido y, desde luego, no asociado a ninguna persona en concreto”²⁷. En la impotencia de Leal, muy probablemente, se escondían conflictos enmascarados con su pareja. Estos, antes como ahora, eran habituales y más en una época marcada por las dificultades para tener relaciones sexuales satisfactorias²⁸. Esto suele ser habitual en las relaciones de pareja, en la que los legajos inquisitoriales en muchas ocasiones dejan ver una absoluta falta de comunicación que no pocas veces desembocaba en violencia psicológica e incluso física. Como dice la propia Tausiet²⁹:

²³ H. Sprenger y Kraemer, *El martillo de las brujas. Para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza (1486)*, ed. Miguel Jiménez Monteserín (Valladolid, Maxtor, 2004), 121-127.

²⁴ Un buen estudio sobre esta obra podemos encontrarlo en: María Jesús Zamora Calvo, “Kramer, Sprenger y sus seguidores en la Europa católica.” en *Science, magie et religion, un compromis médiéval* (Valenciennes: Presses Universitaires Valenciennes, 2005), 129-146. Más reciente María Jesús Zamora Calvo, *Artes Maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro* (Barcelona: Calambur), 2016.

²⁵ Sprenger y Kraemer, *El martillo de las brujas*, 359-369.

²⁶ Sprenger y Kraemer, *El martillo de las brujas*, 359.

²⁷ María Tausiet, *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en el Siglo de Oro* (Madrid: Turner, 2005), 256.

²⁸ Tausiet, *Ponzoña en los ojos*, 312-313.

²⁹ Tausiet, *Ponzoña en los ojos*, 410.

A la vista de los testimonios conservados en los procesos de brujería aragoneses acerca de las relaciones entre maridos y mujeres, no solo existía incomunicación dentro del matrimonio sino también, muy a menudo, una gran violencia, ya fuera física o psicológica. [...] Hay que contar, claro está, con el hecho indiscutible de los archivos judiciales no registran la armonía sino los conflictos. Con todo, aun en aquellas ocasiones en que [...] se intentaba transmitir un mensaje a favor de la convivencia marital, a lo sumo se aludía a una cierta “conformidad” que, en la práctica, solía traducirse en sumisión por parte de la mujer.

Esta violencia en muchas ocasiones era proyectada hacia los hijos en forma de dejación del cuidado del mismo o malos tratos que, en no pocas ocasiones, acababa con la muerte del infante. Tampoco debemos obviar el infanticidio más o menos voluntario o directo practicado por unas madres que se ven incapaces de superar la sobrecarga que conlleva un excesivo número de hijos. De esta manera más o menos voluntaria, estas mujeres se veían abocadas al abandono de los mismos, a la dejación de su cuidado hasta la muerte o a la asfixia en la noche, entre la vigilia y el sueño producido por el alcoholismo que muchas sufrían³⁰.

Ante estas realidades inasumibles se acude al recurso imaginario de la bruja como infanticida en muchas partes de Europa y con más fuerza en España, donde parece ser su ocupación principal³¹. En palabras de Pilar Pedraza³²:

Así que la única virtud universalmente reconocida a las mujeres en su tiempo -y en todos-, la de su capacidad para echar hijos al mundo, viene dada la vuelta como un guante y pervertida en la abyección bruja: la bruja cosecha niños robándolos, los ofrece al demonio para que los chupe, y hace potingues con su grasa y sus tuétanos.

De esta manera, y siguiendo a Ortiz³³, la bruja se erige como espejo negativo de lo que debe ser una buena mujer. Frente a la madre reproductora dulce y buena encontramos a la vieja perversa e infértil que pondrá todas sus artes diabólicas al servicio del infanticidio y la infertilidad como la que afecta al carpintero Leal.

2.2. *La noche de San Juan*

La noche de San Juan recoge la tradición de una celebración que hunde sus raíces en cultos solares precristianos que, posiblemente, ya celebraban griegos y persas³⁴, vinculados al momento en que el sol alcanza su máxima latitud, el solsticio de

³⁰ María Tausiet, “Brujería y metáfora: el infanticidio y sus traducciones en Aragón (siglos XVI-XVII)”, *Temas de Antropología aragonesa* 8 (1998), 73.

³¹ Fabián Alejandro Campagne, *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España Moderna* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009), 53.

³² Pilar Pedraza, “Brujería y abyección”, *Roma: Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*, coords. Antonella Cancellier y Renata Londero (Padova: Unipress, 2001), 8.

³³ Alberto Ortiz, *Tratado de superstición occidental* (México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2009), 152.

³⁴ J. M. Iribarren Rodríguez, “El folklore del día de San Juan”, *Príncipe de Viana* 3 (1942): 201-2017.

verano. El cristianismo creó en torno a ellos su propia alegoría vinculando al último profeta del Antiguo Testamento, Juan el Bautista, con el solsticio de verano el decrecimiento solar, en oposición al solsticio de invierno, que es cuando el astro rey crece, momento que se vincula a Cristo como proclama orgulloso el Pantócrator de San Clemente de Tahull “Ego sum lux mundi”.

De la misma manera, debemos entender la celebración del solsticio de verano como rito de paso, de muerte, vida y resurrección. Cita clave para las potencias celestiales y demoniacas, donde los hombres intentan protegerse invocando a las primeras y ambicionan someter a las últimas. Noche de purificación por medio del fuego que se encendían en torno a un árbol podado o “mayo” adornado con flores, fuegos que Jacopo de Vorágine dice que se prenden para espantar a los dragones o demonios que ponen en peligro la fertilidad de la tierra. Demonios que se pretenden conjurar por medio de peregrinaciones con carácter de exorcismo, en una noche que la Iglesia asocia a una magia peligrosa que no puede controlar³⁵. En palabras de Lisón Tolosana³⁶: “Brujas, fantasmas. Ánimas, demones y encantos merodean, pues, sin trabas esa extraña noche, obrando según requiere la inclinación de su propia naturaleza”. Momento del año donde los demonios, ayudados por brujos y brujas, desplegarán una gran actividad como refleja la propia Inquisición³⁷:

En la noche de San Juan, después de acabadas las dichas ceremonias, va el Demonio con todos los brujos a la iglesia y, abriéndoles las puertas, se queda él fuera y los brujos hacen muchas ofensas y ultrajes a la Santa Cruz y a las imágenes de los santos.

Noche donde fuego, humo, agua y plantas tocadas por el primer rocío cobran propiedades mágicas que muchos se aprestan a aprovechar sobre todo para la salud y la fertilidad en todas las vertientes imaginables. Noche poliédrica y ambigua cuya complejidad se resiste a quedar atrapada entre palabras, siendo la descripción de Francisco Santos en su obra *La tarasca del parto en el mesón del infierno y días de fiesta por la noche*³⁸ de 1671, el texto que más cerca ha estado de encerrar el citado espíritu carnavalesco, demoniaco, mágico y mítico de San Juan, cuyas hogueras aún refulgen en el siglo XXI:

Difponte à la pintura de la noche de San Iuan, fiesta tan celebre en todo el mundo, pues el Catalogo de Argel la pregona por fanta. Bien merecido de aquel primo de Christo, fantificado en el vientre de su madre, y Pregonero de las grandezas de Dios, y pues yà và anocheciendo este dia veinte y tres de Iunio, vífpera de tã feftiuo alborogo,

³⁵ Philippe Walter, *Mitología cristiana. Fiestas, ritos y mitos de la Edad Media* (Buenos Aires: Paidós Diagonales, 2004), 129-143.

³⁶ Carmelo Lisón Tolosana, *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia* (Madrid: Akal, 2004), 62.

³⁷ “Carta de los inquisidores a Felipe III (Logroño, 31 de octubre de 1610), AHN. Inquisición, Lib.835, 343 r. y sig”, en *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution*, ed. Gustav Henningsen (Leiden-Boston: Brill, 2004), 125.

³⁸ En la cita sigo la edición de: Elisa Isabel Melero Jiménez, “Edición crítica de la Tarasca de parto en el Mesón del Infierno y días de fiesta por la noche” (Tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 2013), p. 389.

hora en que hemos de empezar à manifestar (tu con tu pluma, y yo con el discurso defengañado) la maquina Real de tantas baratijas como se manejan esta noche, y la pintura de las simples, tan fin numero, que se creen del acafo de lo que oyen, ven, ò imaginan, andando vigilante en estas ocasiones el demonio, por perturbar almas, ò enredarlas entre los fútiles laços de su habilidad, que como perdió la gracia, procura que otros la pierdan, dando credito a cosas que no lo merecen, pues solo Dios es el dueño todo, a quien se debe honor, y gloria, y no a cosas superfciofas, y hechiceras³⁹.

Con lo anteriormente expuesto podemos entender la necesidad de Manobel⁴⁰ de celebrar el ritual en el bosque. Para someter al diablo y a su secuaz la bruja, es necesario hacerlo allí donde las potencias malélicas son más poderosas. Manobel y Leal nos relatan el acto mágico de manera separada en sendas audiencias inquisitoriales que, posteriormente, fueron unificadas en por el inquisidor Licenciado Sotocameno, relato que es el que utilizamos en el presente estudio al ser el más completo.

Antes de proceder al ritual, era necesario contar con roquete, estola y agua bendita, por lo que Leal propone a Manobel visitar a un vecino suyo de Valdemoro, Antón Sánchez, que es el mayordomo de la enfermería de San Lorenzo, para que les facilite dichos elementos. El encuentro entre los antiguos convecinos es cordial, ambos se preguntaron por sus respectivas vidas y Leal le cuenta a Sánchez su dolencia y la necesidad de hacerse con los elementos religiosos antes citados. Como relató ante el tribunal el propio Sánchez: “y éste que declara se la dio, pensando que hacía buena obra, como le dijo que era clérigo y que sería para hacer algún conjuro como otras veces lo había visto hacer.”⁴¹

Así pertrechados y hacia las 11 de la noche, el clérigo nigromante comenzó el ritual mágico pintando en el suelo un círculo con un clavo donde sitúa al enfermo al que impregna con cera de una vela en manos, boca y pies que después debe dejar encendida hasta consumirse en la misa de San Juan. Mientras, el clérigo recitaba lo que decían ser evangelios, al tiempo que le rocía con agua bendita y el enfermo recita credos. La ceremonia, de unas tres horas de duración, continúa con Leal subiendo y bajando tres veces de un caballo que llevaron a tal efecto y subiendo y bajando, de nuevo, esta vez de un árbol. Cuando ha terminado con Leal, el nigromante pinta otro círculo en el suelo para extender un lienzo donde recogerá el grano del helecho, acto tras el cual se echaron a dormir en el mismo escenario de la ceremonia.

Entretanto, en el monasterio de San Lorenzo del Escorial, el enfermero Antón Sánchez comienza a dudar si hizo bien dejando estola y agua bendita al nigromante y

³⁹ Melero Jiménez, “Edición crítica de la Tarasca de parto” [Folio 39r/E7r]

⁴⁰ Como ya desarrollé en Roberto Morales Estévez, “Los grimorios y los recetarios mágicos: Del mítico Salomón al clérigo nigromante,” en *Señales, Portentos y Demonios. La magia en la literatura y la cultura española del Renacimiento*, eds. Eva Lara y Alberto Montaner (Salamanca: Semyr, 2014), 537-554. No debe extrañarnos la presencia de sacerdotes en tareas de sanación, como dice Adelina Sarrión, *Médicos e Inquisición en el siglo XVII* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006), 17-18, un mundo complejo donde se “convivía con varias clases de “sanadores, que con sus conocimientos, académicos en unos casos, empíricos en otros y puramente supersticiosos en los demás, se ofrecían para luchar contra la enfermedad.”

⁴¹ AHN, Inquisición, Leg. 90/6, fol. 7v.

asustado le pregunta a Francisco Moneiro, capellán del convento, sobre ello. Moneiro lo tiene claro, Leal y Manobel han ido al Escorial a recoger helecho, tradición mágica de la noche de San Juan, y debe recuperar inmediatamente estola y roquete. Sánchez salió a buscarles y les encuentra en la calle, pues como informaron a Antón, no habían hallado posada para pasar la noche. El enfermero les solicitó que le devolvieran la estola de inmediato, cosa que hicieron tras hacerse de rogar. Manobel le dio además la vela utilizada en el ritual con el mandato expreso que ésta arda en misa para la curación de Leal. Antón Sánchez aterrorizado se apercibe que ha sido cómplice de un acto mágico y corre a dar noticia a Fray Alonso de Santa María, prior del convento, que pone en marcha toda la maquinaria legal para que ambos vayan a dar con sus huesos en la cárcel inquisitorial, donde comenzarían a declarar el 26 de junio.

Como anunciábamos en la introducción del presente trabajo, uno de los objetivos de esta investigación era desenredar la maraña mágica, encontrar el sentido que tienen estos para nosotros extraños rituales, con el fin de introducirnos en el utillaje mental de la época, pues todos los elementos “mágicos” denotan una realidad mucho más terrenal.

3. DESENTRAÑANDO EL LENGUAJE DEL CEREMONIAL MÁGICO. DEL CLÉRIGO NIGROMANTE AL FAÚSTICO PÍCARO BUSCAVIDAS

Comenzaremos por identificar al oficiante de la ceremonia, Jaime Manobel. Lo que sabemos del mismo procede de su primera declaración ante la Inquisición en julio de 1590⁴². Nace en el oscense pueblo de Sariñena en torno a 1556, dentro del matrimonio del calcetero Joan Manobel y María Bolea. Jaime tenía otro hermano, Pedro, que decide continuar con la tradición familiar de calceteros. No será el caso de nuestro inquieto Jaime, que con quince años marcha a Huesca a estudiar artes y cánones. Allí enfermará y, por motivos que no se explicitan en el legajo, marchará a Valencia a continuar su formación. Aún enfermo volverá a Huesca y desde allí a una pequeña ermita, donde por mandato del Obispo de Cuenca pasará veintidós meses oficiando misa, para cumplir con una promesa que entendemos que tiene que ver con la recuperación de su misteriosa enfermedad.

Manobel continuará su formación en Zaragoza, donde aprenderá las ceremonias y los sacramentos durante cinco meses, tras los cuales pasará otros siete ejerciendo como teniente del cura del arzobispado de Zaragoza. El futuro nigromante vivirá algún tiempo entre su Sariñena natal y Monegrillos hasta que se le envía a officiar misa a un pueblo de la raya de Cataluña, donde sólo permanecerá cinco meses.

Como se puede observar idas y venidas sin que en muchos casos podamos intuir el motivo de tanto traslado. De Cataluña vuelve a Zaragoza en torno a 1590 donde permanecerá tan sólo diez meses. En este caso el motivo de su marcha precipitada sí que es relatado por el propio clérigo. Jaime se hospeda en el Mesón Carbonell, donde por medio de un capitán se entera de la existencia de un grimorio

⁴² AHN, Inquisición, Leg. 90/6, fols. 12-14.

que posee otro huésped, el monje trinitario Fray Beneditto. Jaime aprovechará la noche para robar el libro de magia al religioso y huir a Madrid con el mismo⁴³.

Al abrigo y anonimato que proporciona la capital del imperio, Manobel se asienta primero en la Calle Carretas y después en la Calle de la Hoz. En el tiempo que está en la capital tratará a un tal Pablo, el legajo es parco en detalles en este punto, y a nuestro Francisco Leal, el carpintero natural de Valdemoro de veintiocho años de edad, que cree estar ligado, y que reside por aquel entonces con su mujer en la calle Mesón de Paredes.

No sabemos si con el hechizado Pablo tuvo más suerte, pero lo cierto es que los intentos de Jaime por curar a Leal no parecen tener mucho éxito. Por ello, Manobel decide pedir consejo a los amigos que tiene en la corte. Entre ellos debemos destacar a un herbolario saboyano del cual poco más sabemos. Con este último, el clérigo fue varias veces a recoger hierbas al Prado de San Jerónimo y ayudó a rellenar el grimorio de Manobel con recetas de su propia cosecha. No será el único que auxilió a completar el libro de magia del nigromante, “sino también un mozo de un barbero que vive en Madrid, junto a la casa del nuncio, como queremos salir del humilladero de San Andrés”⁴⁴.

En la barbería no solo se reúnen Manobel, el mozo y el herbolario, sino que también acuden a tan curiosa tertulia dos hombres casados entre los que se intercambian recetas y hechizos para atraer mujeres o ganar en el juego. Este último extremo debía de interesar mucho a Manobel, pues las deudas que arrastraba el clérigo a cuenta de ello debían de ser cuantiosas como se desprende del propio legajo:

Dijo que se acuerda que el dicho hombre herbolario /que digo e declarado tiene. Dijo a este confesado/ que en el tiempo tiene dicho que para ganar/ el juego tomase dos huevos y que este escribiese en cada uno de ellos Deus/ Abraham devis Isaac deus xafon/ y que cuando este jugase tuviese cada un/ un huevo debajo del brazo en el hueco del/ sobaco y este lo quiso experimentar/ y escribió en los dichos huevos las dichas/ palabras y el uno de ellos se le quebró/ y por esto este no hizo la experiencia de jugar/ y no se acuerda de otra cosa que deba decirle que el dicho hombre herbolario saboyano/ solía acudir a comer al bodegón de Julio bodegonero a la puerta del Sol.⁴⁵

Este es el sucinto relato de la vida de un clérigo nigromante que, aunque al no versado en estos temas pueda parecer sorprendente y único, vamos a demostrar cómo responde a un arquetipo muy claro. Como ya se apercibió Butler⁴⁶:

me di cuenta de que todos los predecesores de Fausto, así como sus sucesores o el mismo Fausto, eran esencialmente una persona bajo diversos nombres y máscaras.

⁴³ Como ya expuse en un anterior trabajo, y siguiendo a M. J. Pedraza García, “De los libros clandestinos y nigromantes: en torno a la posesión y transmisión de grimorios entre 1509 y 1511,” *Revista General de Información y Documentación* 17:1 (2007): 63-88; el robo de grimorios parece responder a una estrategia defensiva del nigromante ante los jueces para desvincularse de la obra mágica y así reducir la pena.

⁴⁴ AHN, Inquisición, Leg. 90/6, fol. 33.

⁴⁵ AHN, Inquisición, Leg. 90/6, fols. 45v-46r.

⁴⁶ E. M. Butler, *El mito del mago* (Madrid: Cambridge University Press, 1997), 14.

[...] santos y pecadores; sacerdotes de ritos secretos y ocultistas; prestidigitadores, charlatanes y curanderos; todos se conducían de igual manera y sus vidas se regían por un mismo patrón.

Como habrá deducido el lector con respecto a Manobel nos encontramos ante lo que Butler calificaría de charlatán y curandero, o en palabras de Lara “se trata del nigromante embaucador, un pilluelo, un pícaro”⁴⁷. Así también lo debió entender el tribunal a tenor de la benévola sentencia que emite:

Fallamos atento lo que del presente proceso resulta contra el dicho Mosen Jaime Manobel, clérigo vecino de Sariñena Rigor de derecho hubiéramos de seguir y pudiéramos condenar en mayor y más grandes penas. Pero queriendo moderarlas en equidad y misericordia por alguna causa que hallo, nos mueven en pena y penitencia de lo por él dicho, hecho y cometido, mandamos que esta nuestra sentencia se lea en la sala de la audiencia de este Santo Oficio a do oiga misa rezada que en ella de dijese en forma de penitente y abjure de levi y sea reprendido y suspenso de las ordenes que tiene por dos años y para ello desterrado de la diócesis de esta Inquisición, lo cual se haga y cumpla con apercibimiento que sea castigado por todo rigor y por esta nuestra sentencia definitiva [...]. Dada y pronunciada fue esta dicha sentencia por los señores inquisidores que en ella firman con su nombre, estando en su audiencia de la mañana de este Santo Oficio de la inquisición de Toledo, veinte días del mes de diciembre de 1590 años, estando presente el dicho Mosen Jaime Manobel clérigo, al cual le fue notificada e dijo la consentía. Testigos, Andrés de Vargas nuncio e Francisco, portero de este Santo Oficio.⁴⁸

Como buen pícaro hechicero perseguía un fin muy determinado que no era otro que conseguir riquezas⁴⁹, no siendo para ello impedimento alguno su pertenencia al ámbito eclesiástico, pues Lisón Tolosana⁵⁰ no duda de calificar al mismo como «bullangero contingente de ignorantes y frívolos apicarados trotamundos», lo que define perfectamente a nuestro protagonista.

No será el único, Cardini⁵¹ no dudaba en afirmar que el mundo de la magia y la medicina popular era «terreno de los “magos” y de los “médicos” vagabundos, de los falsos clérigos y de los falsos mendigos». Como asevera Tausiet un, buen número de nigromantes eran clérigos, monjes o personas relacionadas con la esfera religiosa⁵². Es precisamente el propio ritual de la Iglesia, con su ingente cantidad de fórmulas para luchar contra el demonio la que da al clérigo su poder. ¿Quién mejor que ellos para invocar a las potencias infernales y dominarlas? Nadie, salvo los hombres de Iglesia tienen a mano los elementos consagrados que se utilizan en multitud de ritos y solo ellos pueden bendecirlos.

⁴⁷ Lara, “Hechiceras celestinescas”, 407.

⁴⁸ AHN, Inquisición, Leg. 90/6, fol. 96.

⁴⁹ María Tausiet, *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en el Siglo de Oro* (Madrid: Turner, 2005), 489.

⁵⁰ Carmelo Lisón Tolosana, *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia* (Madrid: Akal, 1990), 14.

⁵¹ Franco Cardini, *Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval* (Barcelona: Península, 1982), 129.

⁵² Tausiet, *Ponzoña en los ojos*, 489.

¿Podría aducirse que los autores citados son por sus apreciaciones anticlericales? Parece poco probable tal extremo a la luz de las declaraciones del muy poco sospechoso por anticlerical, Fray Martín de Castañega (1529)⁵³:

Por experiencia vemos cada día que las mujeres pobres y clérigos necesitados e codiciosos, por oficio toman de ser conjuradores, hechizeros, nigrománticos y adivinos por mantener e tener de comer abundantemente; y tienen por esto las casas llenas de concurso de gentes.

En cuanto al propio término “nigromante” Pedraza García asevera⁵⁴ que es de origen latino, derivado del griego *νεκρός* y *μαντεία*, es decir, adivinación a través de los muertos, práctica, rastreada desde la Antigüedad⁵⁵ y de la que Ciruelo (1551) nos da noticia⁵⁶:

El primero que halló la arte mágica (que en griego se llama «nechromancia», en español nigromancia) fue Zoroastres en Persia. Y después sucedió a él. Balaam, aquél a quien habló su asna cuando venía conducido para encantar el pueblo de Israel: y dende a luengos tiempos, de aquella tierra y seta, según dice San Agustín, vinieron los Magos a Jerusalén para adorar a nuestro señor Jesucristo recién nacido, guiados por la estrella, etc. Aquella arte en tiempos pasados se ejerció en nuestra España, que es de la misma constelación que la de Persia: mayormente en Toledo y Salamanca.

En la Edad Media el término se hizo sinónimo de magia negra o diabólica y nació así de manera embrionaria la asimilación de la nigromancia con la hechicería de carácter menos culto⁵⁷. Al respecto Ciruelo⁵⁸ arguye sin dudar que: «A esta nigromancia pertenece el arte que el diablo a enseñado a las brujas o xorguññas, hombres o mujeres, que tienen hecho pacto con el demonio.» La otrora magia alta del mago o nigromante, al ser éste víctima de un engaño por su ignorancia, se pone al mismo nivel que la bruja o xorguñña. No por ello se atribuye a sus compañeros hombres el apelativo de brujos⁵⁹, ni siquiera de hechiceros, sino nigrománticos como podemos leer en el *Tratado de las supersticiones* de Castañega (1529)⁶⁰:

⁵³ Castañega, *Tratado de supersticiones*, 13, fol. 7v.

⁵⁴ M. J. Pedraza García, “De los libros clandestinos y nigromantes: en torno a la posesión y transmisión de grimorios entre 1509 y 1511”, *Revista General de Información y Documentación*, 17 (1) (2007), 65.

⁵⁵ Uno de los muchos trabajos dedicados al tema es: Pilar Gómez i Cardó, “Voces del Hades, decretos del Más Allá: la consulta de los muertos en Luciano.” *Revista de Estudios Clásicos*, 43 (2016): 97-128.

⁵⁶ Pedro Ciruelo, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías: libro muy útil y necesario a todos los buenos cristianos, 1551*. ed. Francisco Tolsada (Valladolid, Maxtor, 2005), 35.

⁵⁷ Sebastián Giralt, “Magia y ciencia en la Baja Edad Media: la construcción de los límites entre la magia natural y la nigromancia, c. 1230 - c. 1310”, *Clío y Crimen* 8 (2011), 37.

⁵⁸ Ciruelo, *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, 136.

⁵⁹ Lara, “Hechiceras celestinescas”, 405.

⁶⁰ Castañega, *Tratado de las supersticiones*, 19-21.

Mas las mujeres, como no tienen excusa por alguna arte o ciencia, nunca las llaman nigrománticas [...] saluo megas, bruxas, hechiceras, xorguiñas o adeuinas», mientras «los hechizos que los hombres hacen, atribuyense a alguna sciencia o arte e llamalos el vulgo nigrimanticos e no los llama bruxos.

Hasta mediados del siglo XIV se considera que el nigromante es engañado por el diablo simulando que el primero le controla, a la vez que se duda de la realidad de sus operaciones. Cuando Tomás de Aquino formule de manera canónica la idea de pacto demoniaco, el mago pasará a ser un esbirro del dominio a las órdenes del mismo, motivo por el cual el nigromante será juzgado por herejía. Ciertamente no fue un concepto nuevo, sino que tiene un proceso de formación que podemos rastrear en obras como la del médico Arnau de Vilabona *De reprobaciones fictionis nigromantice*, donde se califica a la magia diabólica como engaño, línea que sigue Roger Bacon en la *Epístola de secretis operibus artis et de nullitae magie*⁶¹.

Sintomáticamente, es en la Edad Media cuando se produce un momento clave en la creación del arquetipo del nigromante y la hechicería, así como de leprosos o judíos. Son los marginados por la creciente división social y el inicio de la economía monetaria en marcha desde el siglo XI⁶², lo que precederá a las hogueras de la caza de brujas en la Edad Moderna. En cuanto al arquetipo de nigromante es, como decíamos al principio, de carácter literario y muy similar en sus múltiples máscaras. Butler comienza el capítulo dedicado a Fausto de la siguiente manera⁶³:

Es posible afirmar sin reservas que fue a un mundo corriente, y en concreto a su estrato más bajo, al que el verdadero Fausto perteneció: así lo atestigua su preferencia por las tabernas alemanas [...] caldo de cultivo para sus estúpidas supercherías y trucos picarescos asociados al verdadero Fausto, cuya fama, de no ser por su desmedida fanfarronería, buen podría haberse reducido a polvo.

Lara, al igual que Butler, no se apiada del nigromante al que retrata como un actor exagerado; “es un profesional de la mentira, un estafador que maneja el arte de la performance [...] La esencia de su existencia es la interpretación”⁶⁴. Manobel no parece ser distinto, de taberna en posada y de posada en taberna jugando a las cartas y robando según sus necesidades.

Fausto y Manobel sugieren un arquetipo que, en el caso del primero, dio el salto a la fama en la literatura universal con la obra *La trágica historia del doctor Fausto* (1604) de Christopher Marlowe, y que Goethe elevó a mito literario decimonónico cuando entregó la segunda y última parte de su *Fausto* en 1832. La literatura española no se quedó atrás con títulos como *El mágico prodigioso* (1647) de Calderón de la Barca, quizá la obra más conocida de un elenco que podría incluir *Comedia erudita* (1547) de Sepúlveda u obras de Joan Timoneda como *Comedia Cornelia* (1559), la *Farsa Paliana*,

⁶¹ Giralt, “Magia y ciencia”, 56.

⁶² Giralt, “Magia y ciencia”, 36.

⁶³ E. M. Butler, *El mito del mago* (Madrid: Cambridge University Press, 1997), 166.

⁶⁴ Lara, “Hechiceras celestinescas”, 411-412.

la *Comedia Aurelia* de la o *Farsa Floriana*, todas escritas entre 1564-1565⁶⁵. En palabras de Gari: “gran parte de las manifestaciones de la brujería han tenido su expresión a través de la literatura”⁶⁶. Y éste es un viaje de ida y vuelta, pues como demostraron Zamora Calvo⁶⁷ y Ortiz⁶⁸, el propio discurso antimágico está empapado de literatura.

3.1. *El pacto diabólico en la noche de San Juan*

El pacto diabólico es la idea central del concepto acumulativo de brujería⁶⁹. Este concepto, que ya se puede rastrear en los escritos de San Agustín, se difundió por Europa a partir del siglo IX en forma de leyendas. La idea de pacto diabólico es un arquetipo literario surgido en la Edad Media, pero que mutará del anónimo pecador que se salva in extremis por la intervención de Dios o la Virgen, al Fausto renacentista cuya historia se reinterpretará de manera permanente⁷⁰. Se trata de un “micro relato fantástico que sintetiza el encuentro concertado del hombre y el mal en circunstancias mágicas”⁷¹.

En torno a los siglos XII y XIII se produjo una llegada masiva de libros de magia islámicos y griegos que tuvo como consecuencia la práctica del conjuro y control de demonios llamada necromancia, a pesar de que esto significara evocación de los espíritus muertos, magia que el escolasticismo trató como herejía. Cuando el delito se dirigió hacia el pueblo llano, como hemos visto, haría del otrora poderoso mago un ignorante manipulado por el demonio.

Castañega en su *Tratado de las supersticiones y hechicerías* (1529), sigue a Santo Tomás al considera que el pacto puede ser de dos tipos. Explícito cuando invoca la ayuda del demonio o tácito cuando sin mediar conjuro de invocación demoniaca se persigue un efecto que no es natural o que no es lógico esperar de la intervención de Dios.

Los ministros de estos execramentos diabólicos son todos lo que, por pacto expreso o oculto, están al demonio consagrados y dedicados [...] El pacto expreso que se haze al demonio de sus familiares, es de dos maneras. Vno es tan expreso y claro que con palabras claras e formales, renegando de la fe, hacen nueva profession al demonio, en su presencia que les aparece en forma e figura que quiere tomar, dándole entera obediencia y ofreciéndole su ánima y cuerpo [...] Otros tienen pacto explícito y expreso con el demonio, no porque ayan hablado alguna vez con el o le ayan visto en

⁶⁵ Para saber más sobre el tema acudir a Lara, “Hechiceras celestinescas”, 367-432.

⁶⁶ Ángel Gari Lacruz, “La brujería en Aragón en la primera mitad del XVII”, en *Brujología: Congreso de San Sebastián: Ponencias y comunicaciones* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975), 43.

⁶⁷ María Jesús Zamora Calvo, *Ensueños de la razón: el cuento inserto en los tratados de magia (siglos XVI y XVII)* (Madrid: Vervuert, 2005).

⁶⁸ Alberto Ortiz, “Letras del encanto. La influencia de los tratados antisupersticiosos en la literatura hispánica del siglo XVI”, en *Señales, Portentos y Demonios. La magia en la literatura y la cultura española del Renacimiento*, eds. Eva Lara y Alberto Montaner (Salamanca: Semyr, 2014), 201-224.

⁶⁹ Brian P. Levack, *La caza de brujas en la Europa Moderna* (Madrid: Alianza, 1995), 62.

⁷⁰ Pablo César Moya Casas, *Los siervos del demonio* (Madrid: UNED, 2000), 194-195.

⁷¹ Ortiz, “Letras del encanto”, 71.

alguna figura conocida, saluo con otros ministros suyos, que son otros encantadores, hechizeros o bruxos y hazen la mesmna profession que los primeros⁷².

Por tanto, Manobel tiene pacto explícito pues como Ciruelo asevera⁷³:

cualquiera cristiano que ejercita la nigromancia de cualquiera de las maneras aquí contadas, tiene pacto claro y manifiesto concierto de amistad con el diablo, y va contra el mandamiento de Dios dado a los hombres al principio de la Iglesia, y quebranta el voto de la religión cristiana que hizo el bautismo. Luego el tal cristiano es apóstata y traidor contra Dios y contra la Iglesia católica [...] Y aunque la nigromancia no sea formada herejía, es cosa muy cercana a ella y débenla castigar los inquisidores de la fe como herejía.

Bien sabía Manobel de su pacto explícito, pues como él mismo reconoce: “dice que estuvo aguardando a ver si había algún ruido de demonios y que el agua bendita llevaba para sí había algo, echarla y librarse de lo que sucediese y en esto estuvo desde las diez u once horas de la noche hasta la una”⁷⁴.

El nigromante va a comenzar el ritual pero antes debe protegerse con ropas ceremoniales, de ahí el interés del clérigo por la estola, como armadura de protección ante las potencias maléficas que está a punto de invocar⁷⁵. Ataviado de manera conveniente, el mago comienza el ritual que él mismo relata a la Inquisición en la audiencia del seis de agosto de 1590:

Y que a las once horas de la dicha noche el dicho mosen Jaime con un clavo grande hizo un círculo redondo en el suelo y hizo a la dicha persona que decía estar ligada y hechizada tenderse en el suelo dentro del dicho círculo boca arriba y luego le puso unos pegotes de cera pez en los pies juntos, una pelotilla y en cada mano otra y en la boca otra y el dicho mosen Jaime ciertas palabras que no se entendían y decía eran evangelios y dijo al paciente que rezase tres credos y cuando estaba tendido le echaba agua bendita⁷⁶.

Como podemos comprobar, la estola no es el único objeto consagrado dentro del ritual. También tenemos el agua bendita, el uso de oraciones como el credo y la utilización de elementos rituales, caso de la vela que debe arder en misa y el uso de la propia cera en el ceremonial. Elementos demoniacos mezclados con religiosos, algo que ya en 1376 codificó el inquisidor aragonés Nicolacu Eymerich como culto de dulía. Esto es, tomar a Dios como intercesor ante el demonio, distinto al culto de latría, que era rendir culto al demonio directamente.

⁷² Fray Martín de Castañega, *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas (1529)*, ed. Juan Robert Muro Abad (Logroño: Instituto de Estudios riojanos, 1994), 18-19, fols. 10r-11v.

⁷³ Ciruelo, *Reprobación de las supersticiones*, 37.

⁷⁴ AHN, Inquisición, Leg. 90/6, fol. 41r.

⁷⁵ Norman Cohn, *Los demonios familiares en la Europa Moderna* (Madrid: Alianza, 1987), 223.

⁷⁶ AHN, Inquisición, Leg. 90/6, fol. 55.

Convocar al diablo es tarea peligrosa si el oficiante no se ampara tras un círculo, espacio sagrado de protección contra las potencias infernales, que los magos copiaban de las «clavículas», libros de magia normalmente atribuidos al mítico Salomón⁷⁷. Tras hacerle levantar, el ritual continúa haciéndole subir y bajar del caballo que llevaban, atravesar un cerco y hacerle subir y bajar de un árbol que Leal cree ser un roble: “y que luego le hizo levantar a la dicha persona y que subiese tres veces en el caballo que llevaron para el dicho efecto y le hizo atravesar por el dicho cerco y luego le hizo subirse en un árbol tres veces y no hacía más sino subir y bajar del dicho árbol.”⁷⁸

Atendiendo al primer elemento del ritual, el caballo, su multiplicidad de significantes es abrumadora al ser un arquetipo fundamental de la humanidad. Símbolo de muerte o presagio de la misma desde la Antigüedad, también es un psicopompo y vidente entre otros muchos significantes⁷⁹. Evidentemente en este caso tiene otra acepción, que es la erótica, lo que explica su presencia en un ritual contra la impotencia. El caballo representa la fuerza fecundante al igual que la yegua encarna el papel de la tierra madre.

La presencia del árbol no es sorprendente, dado que la dendrolatría era habitual en la noche de San Juan⁸⁰. El árbol juega un papel similar y tiene una simbología tanto o más abundante que el caballo, perdiéndose también la misma en lo más profundo de la Historia, donde los árboles eran honrados como morada de los espíritus benignos cuya sabiduría posee el poder de prevenir lo maligno protegiendo a aquéllos que se acercan a él⁸¹. Como recoge nuestro refranero, “A quien buen árbol se arrima buena sombra le cobija”.

El árbol también se ha considerado centro del universo, como enlace entre la tierra, el cielo y el infierno⁸². Los árboles son manifestaciones de la divinidad y en sus hojas, tallos y troncos habitan la fecundidad, la opulencia, la suerte, la regeneración, la salud, la resurrección e incluso la inmortalidad. Este culto, como ya demostró Frazer, posiblemente sea universal allá donde existen bosques de cualquier tipo⁸³. Recordemos que el árbol en cuestión es identificado por el carpintero como un roble, dato que nos ocioso porque, de nuevo siguiendo a Frazer⁸⁴:

La religión del roble o del dios roble parece haber sido compartida por todas las ramas del tronco ario en Europa. Lo mismo griegos que itálos asociaron el árbol con su dios máximo Zeus o Júpiter, divinidad del cielo, de la lluvia y del trueno. Quizá el más

⁷⁷ Tausiet, *Ponzoña en los ojos*, 495-496.

⁷⁸ AHN, Inquisición, Leg. 90/6, fol. 56r.

⁷⁹ Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Herder, 1991), 208-216.

⁸⁰ Miguel Blázquez, *Hechicería y superstición en Castilla la Mancha* (Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla la Mancha, 1985), 61.

⁸¹ Alberto del Campo y Ana Corpas, *El mayo festero. Ritual y religión en el triunfo de la primavera* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005), 209-217.

⁸² Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, 304-305.

⁸³ James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003), 142-175.

⁸⁴ Frazer, *La rama dorada*, 196-197.

antiguo y ciertamente uno de los santuarios más famosos de Grecia fue el de Dodona, donde Zeus era reverenciado en su roble oracular.

En opinión de Caro Baroja, la dignidad del roble por encima de otras especies arbóreas pudiera basarse en expresiones religiosas y tiene su reflejo e importancia en la heráldica, pero sobre todo destaca por sus cualidades jurídicas y legales ejemplificado en el árbol de Guernica, “un símbolo superior en la vida de la colectividad”⁸⁵.

El paganismo relacionaba a los vegetales con el erotismo y las fuerzas sobrenaturales. En grabados del siglo XVI podemos observar al árbol como eje central de las fiestas báquicas y aquelarres. La Iglesia censuró tal identificación proponiendo a cambio la cruz como verdadero árbol de la vida, lo que no evitó que hasta la actualidad se planten por toda Europa los árboles de mayo eso sí, cristianizados en la medida de lo posible, pues aún en muchas partes del viejo continente lo pagano y lo cristiano conviven en los celebrantes de los ritos de los árboles de mayo.

Dicha mezcla de paganismo y cristianismo podemos observarla en el grimorio de Manobel, donde se recoge una receta para proteger la salud en la que el enfermo tiene que poner su pie izquierdo en el estribo de un caballo, subir y bajar del mismo, mientras que se realizan oraciones y juramentos en torno a la resurrección y ascensión de Jesucristo:

y hallarás un caballo ensillado y enfrenado, y antes de cabalgar tiras este conjuro poniendo el pie izquierdo en el estribo conjúrote caballo por la encarnación, nacimiento, y pasión, por la muerte, resurrección y ascensión del hijo de Dios y por todas las virtudes celestiales dentro tanto tiempo sano y salvo que no dañes ni cuerpo ni alma⁸⁶.

De esta manera, caballo y árbol revelan todo su significado como potenciadores de masculinidad y erotismo en el rito del Escorial en un acto de magia simpática. Manobel da por terminado el ceremonial con respecto a su paciente, pero no va a perder la oportunidad para atender a sus propios intereses con la recogida del helecho:

Aunque la noche se hacía clara y dadas las once, se tardó casi una hora en encender la lumbre y en encendiéndola le dio las doce horas y dentro del dicho círculo el dicho Jaime Manoel tenía tendido el lienzo sabana con que había cubierto a este alrededor de unas matas de helecho y con la luz miraron si habían caído algunos granos de helecho y hallaron unos granillos pequeños sobre la sabana y el dicho Jaime Manobel los cogió diciendo “estos deben ser” y dijo a este que también cogiese y se apartó [...] cabos desde dicha sábana y cogió hasta una docena de granos los cuales era como si se tomasen entre los dedos y se deshacían y este dijo que el helecho que se destruyen todos que no debe ser nada helecho y así los granos que este tenía cogidos los dio al dicho Manobel el cual los puso con los demás que él había cogido en un papel y

⁸⁵ Julio Caro Baroja, *Ritos y mitos equívocos* (Madrid: Istmo, 1989), 354.

⁸⁶ AHN, Inquisición, MPD, 442. Dietario mágico, fol. 33.

estuvieron en el campo toda aquella noche hasta ya que quería amanecer que se vinieron al Escorial⁸⁷.

Encontrar el significado y uso que se hace del helecho en este caso es mucho más fácil de desentrañar, pues como Blázquez asegura⁸⁸: “Dos eran las mayores tradiciones de esta noche en Castilla: curar herniados y recoger la simiente del helecho.”. El helecho, como cualquier otra hierba, por sí misma no es mágica ni tiene ninguna propiedad más allá de lo que la naturaleza le confiere. Esta debe participar de un arquetipo o debe ser aislada del espacio profano por medio de palabras y gestos repetidos⁸⁹. El helecho se creía útil para otras muchas cosas como por ejemplo afrodisíaco⁹⁰, para encontrar tesoros, caminar sin cansarse, tener suerte en embates de armas, o con el fin triunfar en el amor y en el juego amor y juego, extremo este último que era el que interesaba a Manobel, un tahúr sin suerte que buscaba siempre nuevas maneras de ganar.

con ocasión de que este le preguntó si sabía algún remedio para ganar al juego porque un hombre le había ganado a este muchos ducados y deseaba ganar y vengarse de él y el dicho hombre herbolario le respondió que sí había y que era el grano del helecho que se había de coger en la noche de San Juan⁹¹.

Los testimonios literarios, como el ofrecido en el libro de Francisco Santos *La Tarasca del parto en el mesón del infierno y días de fiesta por la noche*⁹² (1672), nos ayudan a constatar que la práctica de la recogida del helecho era muy habitual:

(270) YO no quifiera ferlo, amado Defengaño (dixe) y afsi te fuplico me digas, q~ forma tiene el elecho, digo fu grano, que las matas yà las he vifto en tierra de Segouia, que à lo lexos parecen viñas: Sabràs (me dixo) que han dado en decir [Folio 49r/Gr] los simples del mundo que esta noche florece el grano, quaja la semilla, fecafe, y cae. Muchas cofas fe podian dezir à cerca del elecho, folo antes que fe me oluide, dirè, que me espanto que (275) aya Chriftiano que dè credito à cofas femejantes. Auia vn jugador en cierto Lugar, que diò credito à las palabras de vna hechiçera, la qual le diò vn grano del elecho, que segun dizen, es como vno de alpifte, aunque otros dizen fer tan futil como el grano de la gualda, y aun menos: yo no lo he vifto en mi vida. Dixo, que en la muñeca izquierda en la parte de adentro, auia de romper el pellejo, y (280) meter el grano, y que luego èl mismo fe iba al coraçon, que estando afsi, auia de hazer que le hizieran las mismas exequias que à vn difunto, con fu Miſſa de cuerpo prefente. Dando credito à todo, fatisfaciendo bien à la engañadora, tomò el grano que le diò, que era por la vna parte agudo, y por la otra parecia al hozico de vn puerco: esta forma defte grano la hazen afsi los que procuran engañar, folo porque [Folio

⁸⁷ AHN, Inquisición, Leg. 90/6, fol. 27.

⁸⁸ Blázquez, *Hechicería y superstición*, 61.

⁸⁹ Eliade, *Tratado de Historia de las religiones*, 302.

⁹⁰ Melero Jiménez, “Edición crítica de la Tarasca de parto”, 531.

⁹¹ AHN, Inquisición, Leg. 90/6, fol. 27.

⁹² Elisa Isabel Melero Jiménez, “Edición crítica de la Tarasca de parto”, 399.

49v/Gv] ha dado el (285) Vulgo en dezir que tiene esta forma, fiendo todo engaño. Rompiò en fin fus carnes, y metiò el fingido grano.

Manobel no es el único encausado por la inquisición por esta práctica mágica pues en nuestros archivos inquisitoriales descansa la causa de Diego Flórez⁹³, vecino de Cuenca que en 1575 y acompañado por un clérigo recogía la simiente del helecho. Una vez encontrada la planta, se colocaba un paño blanco debajo de ella mientras que el clérigo con sobrepelliza y estola echaba agua bendita alrededor mientras decía: «Asperge me, Domine». Seguidamente comenzaba a leer el evangelio de San Juan combinándolo con un conjuro para aplacar tempestades mientras sostenía en una mano una vela y en la otra una cruz y una imagen de la virgen. La similitud es evidente en ambos ceremoniales, donde literatura, religión y magia se entremezclan en un baile mítico.

4. CONCLUSIÓN

El análisis del ritual nos ha permitido ver un mundo de creencias populares que normalmente escapa de los libros. En la tecnificada, que no científica, sociedad del siglo XXI hemos perdido todo este mundo mágico y literario de referencias, lo que nos oculta el verdadero sentir y pensar las gentes de la Edad Moderna en España. Jaime Manobel no es un caso microhistórico que nos muestra la quiebra del discurso oficial, sino que al contrario es un participante arquetípico de la cultura popular en la España, casi me atrevería a decir en la Europa, Moderna. Tras dos trabajos intensivos dedicados a este nigromante, contamos con un modelo comparativo sólido para con el resto de magos.

La figura del mago, la utilización del círculo, el caballo o el helecho nos pone ante un universo mental que podría darnos claves para entender de manera más certera las relaciones que establecían los hombres de la Era Moderna con temas nucleares que compartimos con ellos, como la salud o el amor, pero que afrontamos con nuestros propios códigos culturales.

Igualmente, gracias al presente estudio hemos podido percibir el sentir que se tenía sobre la construcción más importante, posiblemente de toda la Edad Moderna, como lo es El monasterio de San Lorenzo del Escorial, buque insignia de los Sitios Reales. Decía Unamuno⁹⁴ que al Escorial van muchos con anteojeras políticas y religiosas que desvirtúan al edificio y a su creador y que si no encontramos lo que buscamos, nos lo inventamos. Solo el estudio del Real Sitio y todo lo que lo rodeó a lo largo de su historia podrá librarnos de tales anteojeras.

⁹³ Miguel Blázquez, *Hechicería y superstición en Castilla la Mancha* (Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla la Mancha, 1985), 65.

⁹⁴ Miguel de Unamuno, *Andanzas y visiones españolas (1922)* (Madrid: Espasa Calpe, 1975), 49.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aroca, Ricardo, *Edificios mágicos* (Madrid: Espasa Calpe, 2014).
- Bartra, Roger, *El mito del salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 2011).
- Blázquez, Miguel, *Hechicería y superstición en Castilla la Mancha* (Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla la Mancha, 1985).
- Bustamante García, Agustín, *La octava maravilla del mundo: Estudio histórico sobre el Escorial de Felipe II* (Madrid: Ediciones Alpuerto, 1994).
- Butler, E.M., *El mito del mago* (Madrid: Cambridge University Press, 1997).
- Calvete de Estrella, Juan Cristobal, *El felicissimo viaie del myy alto y myy poderoso principe don Philippe, hijo del emperador don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la bassa Alemaña: con la descripción de todos los Estados de Brabante y Flandes* (Anvers: en casa de Martín Nucio, 1552).
- Campagne, Fabián Alejandro, *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España Moderna* (Buenos Aires: Prometeo libros, 2009).
- Cardini, Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval* (Barcelona: Península, 1982).
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo* (Madrid: Alianza, 1969).
- Caro Bajora, Julio. *Ritos y mitos equívocos* (Madrid: Itsmo, 1989).
- Carvajal González, Helena. "‘Cient sacras de pergamino’: Un impreso ‘sine notis’ desconocido del taller zaragozano de Jorge Coci en el Archivo Histórico Nacional." *Revista General De Información Y Documentación* 29, 2 (2019): 413-425.
- Castañega, Fray Martín de. *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio dellas (1529)*, ed. Juan Robert Muro Abad (Logroño: Instituto de Estudios riojanos, 1994).
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 1991).
- Cirac Estopañán, Sebastián, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)* (Madrid: CSIC-Instituto Jerónimo Zurita, 1942).
- Ciruelo, Pedro. *Reprobacion de las supersticiones y hechizerias : libro muy vtil, y necesario a todos los buenos christianos (1551)*, ed. Francisco Tolsada (Valladolid: Maxtor, 2005).

- Cohn, Norman, *Los demonios familiares en la Europa Moderna* (Madrid: Alianza, 1987.)
- del Campo, Alberto, y Ana Corpas, *El mayo festero* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005).
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1991).
- Escobar, Jesús, *La Plaza Mayor y los orígenes del Madrid Barroco* (Madrid: Nerea, 2007.)
- Frazer, James George, *La rama dorada. Magia y religión* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003).
- Gari Lacruz, Ángel, "La brujería en Aragón en la primera mitad del XVII," en *Brujología: Congreso de San Sebastián: Ponencias y comunicaciones* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975), 37-52.
- Giralt, Sebastiá, "Magia y ciencia en la Baja Edad Media: la construcción de los límites entre la magia natural y la nigromancia (1230-1310)." *Clío y Crimen*, 8 (2011): 14-72.
- Gómez i Cardó, Pilar, "Voces del Hades, decretos del Más Allá: la consulta de los muertos en Luciano." *Revista de Estudios Clásicos*, 43 (2016): 97-128.
- Henningsen, Gustav, ed., *The Salazar Documents. Inquisitor Alonso de Salazar Frías and Others on the Basque Witch Persecution* (Leiden-Boston: Brill, 2004).
- Hortal Muñoz, Eloy, "La integración de los Sitios Reales en el sistema de la corte durante el reinado de Felipe IV." *Libros de la Corte* 6(8) (2014): 27-47.
- Iribarren Rodríguez, "J.M, El folklore del día de San Juan." *Príncipe de Viana*, 3 (1942): 201-217.
- Kamen, Henry, *El enigma del Escorial. El sueño de un rey* (Madrid: Espasa Calpe, 2009).
- Lara, Eva, "Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVII." en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura española del Renacimiento*, eds. Eva Lara y Alberto Montaner (Salamanca: Semyr, 2014), 367-432.
- Levack, Brian, P., *La caza de brujas en la Europa Moderna* (Madrid: Alianza, 1995).
- Lisón Tolosana, Carmelo, *Demonios y exorcismos en el Siglo de Oro* (Madrid: Akal, 1990).

- Lisón Tolosana, Carmelo, *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia* (Madrid: Akal, 2004).
- Martín Gómez, Pedro, *El Escorial. El cielo en la tierra* (Madrid: Torreblanca ediciones, 2010).
- Melero Jiménez, Elisa Isabel, "Edición crítica de la Tarasca de parto en el Mesón del Infierno y días de fiesta por la noche" (Tesis doctoral, Universidad de Extremadura, 2013).
- Morales Estévez, Roberto, "Los grimorios y los recetarios mágicos: Del mítico Salomón al clérigo nigromante," en *Señales, Portentos y Demonios. La magia en la literatura y la cultura española del Renacimiento*, eds. Eva Lara y Alberto Montaner, 537-554 (Salamanca: Semyr, 2014), 537-554.
- Moya Casas, Pablo César, *Los siervos del demonio* (Madrid: UNED, 2000).
- Ortiz, Alberto, "Fórmulas pactantes. El contrato con el diablo según la tradición literario-demonológica." *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 26 (2014): 71-86.
- Ortiz, Alberto. "Letras del encanto. La influencia de los tratados antisupersticiosos en la literatura hispánica del siglo XVI." en *Señales, Portentos y Demonios. La magia en la literatura y la cultura española del Renacimiento*, eds. Eva Lara y Alberto Montaner (Salamanca: Semyr, 2014), 201-224.
- Ortiz, Alberto, *Tratado de la superstición occidental* (México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 2009).
- Pedraza García, M.J., "De los libros clandestinos y nigromantes: en torno a la posesión y transmisión de grimorios entre 1509 y 1511." *Revista General de Información y Documentación* 17(1) (2007): 63-88.
- Pedraza, Pilar. "Brujería y abyección.", *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*, coords. Antonella Cancellier y Renata Londero (Padova: Unipress, 2001), 5-18.
- Pérez de Tudela, Almudena, "El Alcázar de Madrid y los Sitios Reales en la visita del Duque de Saboya de 1591," en *La extensión de la Corte. Los Sitios Reales*, eds. Concha Camarero y Félix Labrador Arroyo (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2017), 185-228.

- Rey Bueno, Mar. "El funcionamiento diario de Palacio. La Real Botica", en *La Corte de Felipe IV (1621-1665): Reconfiguración de la Monarquía católica*, Vol. I, eds. José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz (Madrid: Polifemo, 2015), 507-560.
- Sarrión, Adelina, *Médicos e Inquisición en el siglo XVII* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2006).
- Sigüenza, Fray José de. *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial. La más rica en detalles que se ha publicado. Escrita en el siglo XVI por el Padre Fray José de Sigüenza. Bibliotecario del Monasterio y primer historiador de Felipe II, arreglada por D. Miguel Sánchez*, ed. Miguel Sánchez (Valladolid: Maxtor, 2001).
- Sprenger, H., y Kraemer, *El martillo de las brujas. Para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza (1486)*, ed. Miguel Jiménez Montesión (Valladolid: Maxtor, 2004).
- Tausiet, María, "Brujería y metáfora: el infanticidio y sus traducciones en Aragón (siglos XVI-XVII)." *Temas de Antropología aragonesa* 8 (1998): 61-83.
- Tausiet, María, *Ponzoña en los ojos. Brujería y superstición en el Siglo de Oro* (Madrid: Turner, 2005).
- Taylor, René, *Arquitectura mágica. Consideraciones sobre la idea de El Escorial* (Madrid: Siruela, 2006).
- Triviño Guerrero, Lucía, "Imaginando entre árboles: un recorrido a través del bosque simbólico." *La cultura del árbol*, 76 (2016): 32-38.
- Unamuno, Miguel de, *Andanzas y visiones españolas (1922)* (Madrid: Espasa Calpe, 1975).
- Walter, P., *Mitología cristiana. Fiesta, ritos y mitos de la Edad Media* (Buenos Aires: Paidós Diagonales, 2004)
- Zamora Calvo, María Jesús, *Artes Maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro* (Barcelona: Calambur, 2016).
- Zamora Calvo, María Jesús, *Ensueños de la razón: el cuento inserto en los tratados de magia (siglos XVI y XVII)* (Madrid: Vervuert, 2005).
- Zamora Calvo, María Jesús, "Kramer, Sprenguer y sus seguidores en la Europa católica", en *Science, magie et religion, un compromis médiéval* (Valenciennes: Presses Universitaires Valenciennes, 2005), 129-146.

Recibido: 19 de junio de 2019
Aprobado: 6 de abril de 2020

LA ROMA ESPAÑOLA DE MIGUEL DE ERCE XIMÉNEZ

Felipe Serrano Estrella
(Universidad de Jaén)
festrell@ujaen.es

RESUMEN

Miguel de Erce nos ofrece en su *Prueba evidente de la predicación del Apóstol Santiago el Mayor en los reinos de España* (Madrid: Alonso de Paredes, 1648) una interesante visión de la Roma española de la primera mitad del siglo XVII. Su estancia en la Urbe le permitió conocer esta compleja realidad, de ahí que los relatos legendarios emanados de diversos cronicones compartan lugar con interesantes noticias bien documentadas y casi olvidadas por la historiografía posterior. En un momento en el que se quería reforzar la identidad española en el corazón de la Cristiandad, el canónigo compostelano describe desde los lugares dedicados al apóstol Santiago, patrón de España, hasta las instituciones fundadas por españoles desde la Antigüedad hasta sus días, pasando por las intervenciones de los cardenales españoles en las iglesias de las que eran titulares. En el presente trabajo profundizamos en esta realidad, dejando de lado el estudio de las iglesias de *San Giacomo degli Spanoli* y *Santa Maria di Monserrato*, así como las casas de las órdenes mendicantes españolas, objeto de diferentes trabajos, y prestamos más atención al resto de instituciones que fomentaron esta identidad española en la Roma moderna.

PALABRAS CLAVE: Roma, Edad Moderna, Monarquía española, obras pías, cardenales, Miguel de Erce Ximénez.

THE SPANISH ROME OF MIGUEL DE ERCE XIMÉNEZ

ABSTRACT

Miguel de Erce offers us in *Prueba evidente de la predicación del Apóstol Santiago el Mayor en los reinos de España* (Madrid: Alonso de Paredes, 1648) an interesting vision of Spanish Rome during the first half of the XVIIth Century. His stay in the city allowed him to learn about this complex reality, hence the legendary stories emanating from different «cronicones» share a place with interesting news well documented and almost forgotten by later historiography. At a moment when it was wanted to reinforce Spanish identity in the heart of Christianity, the canon describes from the places dedicated to the apostle Santiago, patron of Spain, to institutions founded by

Spaniards, from Antiquity to his days, passing by the interventions carried out by Spanish Cardinals in the churches where they were titular. In the present work we delve into this reality, setting aside the study of *San Giacomo degli Spagnoly* and *Santa Maria di Monserrato*, as well as the houses of the Spanish mendicant orders that have object of study in different works, and we pay more attention to the rest of institutions that promoted Spanish identity in Modern Rome.

KEY WORDS: Rome, Modern Age, Spanish Monarchy, pious foundations, cardinals, Miguel de Erce Ximénez.

Las iglesias y lugares píos nacionales, que tiene oi en Roma la Monarquía Española son innumerables por serlo las gentes, Reinos, i provincias, que están debaxo de su dominio, i tener todas en Roma estas iglesias, i Hospitales. Especialmente ai de los Reinos de España tres iglesias ilustres con sus Hospitales: la de S. Antonio de Nación Portuguesa, que demoliendo la antigua la ha levantado ahora *a fundamentis*; la de nuestra Señora de Monserrate donde concurren las tres Coronas de Aragón, Valencia i Cataluña; i la de Santiago, por su excelencia de Nacional nuestra llaman de los Españoles. Esta es la matriz desta Nación¹.

El que fuera canónigo de las catedrales de León y Santiago de Compostela, así como capellán real en Toledo, el doctor Miguel de Erce Ximénez, describió a través de su *Prueba evidente de la predicación del Apóstol Santiago el Mayor en los reinos de España* (1648) los espacios dedicados al apóstol en Roma y subrayó su relación con los españoles que se hallaban en la Urbe². Su relato nos ofrece un interesante recorrido por la Roma española de la primera mitad del siglo XVII, ciudad que conoció de forma directa pues tuvo que atender «negocios graves de las Indias tocantes al patrimonio real»³. Además de los espacios santiaguistas y de las tres citadas iglesias de los reinos peninsulares, Erce describe las fundaciones de santos españoles, las casas de las

¹ Erce Ximénez Miguel de, *Prueba evidente de la predicación del apóstol Santiago el Mayor en los Reinos de España* (Madrid: Alonso de Paredes, 1648), 202v. Sobre la Roma española: Dandele Thomas James, *Spanish Rome 1500-1700* (New Haven-London: Yale University Press, 2001); Visceglia Maria Antonietta: “Vi è stata una «Roma spagnola»”, *Roma moderna e contemporanea* 11 (2003), 313-323; “Rome e la Monarchia Cattolica nell’età dell’egemonia spagnola in Italia: un bilancio storiografico”, en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna, Actas del Congreso*, Real Academia de España en Roma, 8-12 de mayo de 2007, ed. Carlos José Hernando Sánchez (Madrid: Sociedad para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. I), 53-77 y *Roma papale e la Spagna. Diplomatici nobili e religiosi tra due corti*, (Roma: Bulzoni, 2010). Tampoco podemos dejar de citar a Espadas Burgos Manuel, *Buscando a España en Roma* (Barcelona-Madrid: Lunwerg, 2006).

² A ellos les dedica el «Tratado segundo en que se refieren las iglesias que hay en Roma dedicadas a nuestro Apóstol Santiago, las calidades i excelencias dellas. Pruévase, que la de nuestra nación es de fundación real, i se manifiesta que ai muchas fundaciones grandes de Españoles en aquella sagrada Ciudad».

³ Así lo reconoce él mismo en la dedicatoria que hace a Felipe IV en su obra.

órdenes mendicantes, fundaciones pías y recoge también un buen número de las acciones de promoción artística desarrolladas por los cardenales españoles en la Urbe. Las palabras que abren este trabajo resumen parte de la realidad de las iglesias vinculadas a la corona española en la Roma moderna y subrayan la identidad nacional que se creó en torno a ellas⁴. Efectivamente, las iglesias y lugares píos de raíz hispánica eran muchos y además de los templos y hospitales citados por Erce estaban: *Santi Ambrogio e Carlo* (lombardos), *San Francesco di Paola* (calabreses), *Santo Spirito* (napolitanos), *Santa Maria d'Itria* o *di Constantinopoli* (sicilianos) y la ya citada por Erce de *Sant' Antonio dei Portoghesi*.

Como bien afirma el canónigo compostelano, la principal de estas iglesias era la dedicada a los santos Ildefonso y Santiago, que contaba con el privilegio de *nacional*, y recibía el título *San Giacomo degli Spagnoli*⁵. Desde tiempos de Felipe II, en el marco de un proceso de intervención de la corona sobre la institución, se debatía en torno a su antigüedad, intentando ubicar sus orígenes en una fundación creada por el infante Enrique de Castilla (1230-1303), hijo de Fernando III⁶. La realidad era bien distinta y su creación había sido impulsada por Alfonso de Paradinas (ca. 1458), obispo de Ciudad Rodrigo. Durante el reinado de los Reyes Católicos, la iglesia había recibido un particular impulso de la mano de su gobernador, el cardenal Bernardino López de Carvajal (1456-1523), que a partir de 1491 la condujo hacia una época de gran esplendor, como prueba la edificación de la magnífica portada hacia la representativa *Piazza Navona*⁷. En torno a 1520, el templo fue escenario de importantes reformas

⁴ Para el estudio de las fundaciones españolas en Roma es necesario partir de los siguientes estudios: Aguado Francisco, *Las fundaciones de España en Roma y las leyes italianas de desamortización* (Roma: Tipografía Romana, 1875). En él aborda las instituciones sobre las que la corona o las órdenes religiosas españolas tenían derecho de propiedad, concluyendo que, si bien algunas poseían protección real, ninguna fue creada y dotada por la monarquía española y que, por tanto, no ejercía un verdadero *ius patronatus* sobre ninguna. No obstante, subraya la singularidad de *San Pietro in Montorio*. Aguado, *Las fundaciones*, 6-7. Otra obra de referencia fue la de Tormo Elías, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispanoamericanos* (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942 –ed. Italiana 1940-).

⁵ En referencia a las iglesias nacionales de Aragón y Castilla: Fernández Alonso Justo: “Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes”, *Anthologica Annua* 4 (1956), 9-96 y “Santiago de los Españoles de Roma en el siglo XVI”, *Anthologica Annua*, 6 (1958), 266-285. Más recientes son los trabajos de: García Hernán Enrique, “La iglesia de Santiago de los Españoles en Roma: trayectoria de una institución”, *Anthologica Annua* 42 (1995), 297-363. Barrio Gozalo Maximiliano, “La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles de Roma y el patronato real en el siglo XVII”, *Investigaciones Históricas: Época moderna y contemporánea* 24 (2004), 53-76 y Vaquero Piñeiro Manuel: “L'ospedale della nazione castigliana in Roma tra medioevo ed età moderna”, *Roma moderna e contemporanea* 1 (1993), 57-81 y “Una realtà nazionale composita: comunità e chiese «spagnole» a Roma”, en *Roma capitale (1447-1527)*, *Atti del IV convegno di studio del Centro di Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo*, 27-31 ottobre 1992, ed. Sergio Gensini (San Miniato, Pacini, 1994), 473-491.

⁶ Tanto Miguel de Erce como más tarde García del Pino lo defendieron; este último en su *Discorso sopra la fondazione di S. Giacomo degli Spagnoli, che sia regia e fondata dal infante Don Henrico di Castiglia en non da Alfonso di Paradinas*, 1754, custodiado en el Archivo de la Iglesia Nacional Española en Roma, Leg. 1226.

⁷ No podemos olvidar las ceremonias que se celebraron en este templo con motivo de la muerte de Isabel la Católica que fueron presididas por el citado cardenal y embajador de los Reyes Católicos. Vaquero Piñeiro Manuel, “I funerali romani del principe Giovanni e della regina Isabella di Castiglia.

arquitectónicas, entre las que destacaron la construcción de la capilla de Santiago, obra de Antonio da Sangallo el Joven, que había sido promovida por el cardenal Jaime Serra (ca. 1430-1517) y que se hallaba presidida por la escultura de Jacopo Sansovino (ca. 1525)⁸. En 1551, Constantino del Castillo, deán de Cuenca y arcediano de Játiva, fundaba la capilla de la Asunción que sería decorada por Gaspar Becerra; mientras que la capilla Herrera recibía las obras de Annibale Carracci y quedaba dedicada a San Diego de Alcalá⁹.

Los orígenes de la iglesia de *Santa Maria di Monserrato* los encontramos en un pequeño hospicio que acogía a los peregrinos de la corona de Aragón y que se había fundado a mediados del siglo XIV. Junto a él se erigió la iglesia de San Nicolás. A finales del siglo XV y en los primeros años de la centuria siguiente, la institución aragonesa vivió un momento de esplendor que se tradujo en la construcción de un nuevo templo trazado por Antonio da Sangallo el Viejo (1506). Dedicado a la Purificación y a Nuestra Señora de Monserrat, estas serían las dos fiestas principales que se celebrarían en la casa¹⁰.

Junto a estas iglesias estaban las fundaciones de los mendicantes españoles que se fueron erigiendo para dar una mayor visibilidad a las órdenes, especialmente a las nacidas de las reformas, y para garantizar una morada a sus frailes mientras realizaban algún tipo de gestión ante la curia pontificia. Estas casas se convirtieron en residencias estables gracias al apoyo no solo de sus connacionales sino también del resto de habitantes de la ciudad. Con ellas se evitaba que los frailes se alojaran en lugares poco apropiados y se reducía el tan temido gasto de la estancia romana¹¹. El *Capo le Case* y los alrededores de la *Piazza di Spagna* acogieron el mayor número de fundaciones como *Santi Gioacchino e Anna alle Quattro Fontane* (carmelitas descalzos, 1597), *San Giuseppe a*

Rituale politico al servizio della monarchia spagnola”, en *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, eds. Maria Chiabó, Silvia Maddalo, Massimo Miglio y Anna Maria Oliva (Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, 2001, vol. 2), 641-655.

⁸ «La efigie de Santiago, que está en altar de su capilla, es de inestimable valor su exquisita i delicada labor de suma perfección: es de mármol finísimo, cuerpo entero, en postura que va caminando; confieso que quanto más la miraba me admiraba más. Baste decir que un valiente escultor pasaba allí estos años grandes ratos considerándola i hablando con ella como si fuera hombre vivo le dezía: que por qué no andaba y hablaba, tanta es la excelencia desta venerable efigie de nuestro sagrado apóstol Santiago el Zebedeo». Erce, *Prueba*, 202.

⁹ Carrió-Invernizzi Diana, “Santiago de los Españoles en Plaza Navona (Siglos XVI-XVII)”, en *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande*, ed. Jean François Bernard (Roma: École Française de Rome, 2014), 635-655.

¹⁰ Además de algunos de los títulos citados en la nota 4, recomendamos la visión general que sobre este templo nos ofrecen: Fernández Alonso Justo, *S. Maria di Monserrato* (Roma: Marietti, 1968) por Carrió-Invernizzi Diana, “Los catalanes en Roma y la iglesia de Santa María de Montserrat (1640-1670)”, *Pedralbes* 28 (2008b), 571-584 y Rivera de las Heras José Ángel, *La Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat de Roma* (Madrid: Instituto Español de Historia Eclesiástica, 2020).

¹¹ Para las casas de mendicantes en Roma véanse: García Cueto David, “El mecenazgo de los embajadores de Felipe IV en los conventos de Roma: política, prestigio y devoción en la Ciudad Eterna durante el siglo XVII”, en *La corte en Europa. Política y religión (siglos XVI-XVIII)*, ed. José Martínez Millán et alii (Madrid: Polifemo, 2012, vol. II), 1661-1697 y Serrano Estrella Felipe, “Conventos y hospicios de las órdenes mendicantes española en la Roma moderna”, *BSAA Arte* 84 (2018): 219-254.

Capo le Case (único monasterio de monjas, carmelitas descalzas, 1598), *San Carlo alle Quattro Fontane* (trinitarios descalzos, 1599), *Santi Ildefonso e Tommaso da Villanova* (agustinos recoletos, 1619), *Sant' Isidoro a Capo le Case* (franciscanos recoletos, 1622), la *Madonna di San Giovannino* (mercedarios descalzos, 1628) y *Trinità degli Spagnoli* (trinitarios, 1730). Fuera de este ámbito se situarían las establecidas en espacios tan simbólicos como *San Pietro in Montorio* (franciscanos, ca. 1472), *Sant' Adriano in Campo Vaccino* (mercedarios, 1589) y *Santi Quaranta Martiri e San Pasquale Baylon* (franciscanos alcantarinos, 1736). El resto de órdenes solía tener un «cuarto español» en casas como Santa Sabina (dominicos), *San Francesco di Paola* (mínimos) o en *Santa Maria in Aracoeli* (franciscanos).

Los testamentos consultados, especialmente los del siglo XVII, constatan que existió una vinculación efectiva de los connacionales y estas casas mendicantes, además de con las iglesias nacionales. Pese a enterrarse en estas últimas o en las que actuaban como sus parroquias, especialmente *San Lorenzo in Lucina* y *San Nicola a Capo le Case*, los españoles residentes en Roma recordaban a los frailes y monjas con limosnas, el encargo de misas o con otras muchas donaciones, siendo las ramas recoletas las que levantaban un mayor favor. También tenemos constancia de que los clérigos españoles en Roma acudían a celebrar a los templos emparentados con su nación, si bien, según si eran de Aragón o de Castilla, tenían preferencia por alguna de las dos iglesias, para las casas mendicantes lo hacían de manera indistinta¹².

Junto a esta realidad, desde finales del siglo XVI existió un interés por extender la identidad española en Roma más allá de las citadas iglesias nacionales y de las casas mendicantes y se apostó por abrirla a otras muchas instituciones que, en determinadas ocasiones, hundían sus raíces en los principios del cristianismo. Autores como el propio Miguel de Erce contribuyeron a estos fines y situaron los primeros pasos «en las fundaciones de S. Dámaso en Roma i se refieren muchísimos breviarios en que se lee que fue español San Lorenzo, i los Himnos que Urbano VIII le celebra por nuestro»¹³. La primera fue la de *San Lorenzo in Damaso*, templo al que el cardenal Riarío (1461-1521) cambió considerablemente su morfología al edificar el *Palazzo della Cancelleria* (fig. 1). Ya fuera por esta tradición o por su ubicación en las proximidades de los espacios más hispánicos de la ciudad, lo cierto es que la iglesia de San Lorenzo

¹² Juan Vaquer, canónigo doctoral de Zaragoza, que vivía en la plaza de la Trinidad de *Monte Pincio, rione de Campo Marzio*, envió a España «un terno de lastra pingerant». El doctoral afirmaba que era suyo y que se lo había puesto en varias ocasiones. Los testigos así lo indicaron, especificando que lo usaba «en particular a la de nuestra Señora de Montserrat y de San Ildefonso de Padres Agustinos descalços y de Santa Ana de padres Carmelitas descalços, y de San Juan niño de padres mercenarios descalços, en las quales dicho señor canónigo por su devoción solía celebrar la misa». Archivo Storico Capitolino di Roma (ASCR), Archivio Generale Urbano, Sezione I, Not. Juan Caballero, vol. 202, 16 de octubre de 1665. Incluso, prelados como Luis III de Torres (1551-1608), aunque nacido en Roma, de fuertes raíces hispánicas, celebraron su primera misa en lugares tan cercanos a España como la basílica de *Santa Maria Maggiore*. Soto Artuñedo Wenceslao, «La familia malagueña «De Torres» y la Iglesia», *Isla de Arriarán* 19 (2002), 180.

¹³ La historiografía que materializa el deseo por construir esta identidad nacional se desarrolla, principalmente, desde finales del siglo XVI y sobre todo en la siguiente centuria. Erce, *Prueva*, Parte II, Trat., II. Cap. IV.

atrajo un buen número de donaciones de españoles en Roma y de fuera de ella, como la realizada por Teresa Enríquez (ca. 1450-1529), matrona de las españolas, que «Fue devotísima del Santísimo Sacramento i así adornó, ilustró i dotó su capilla en la iglesia de nuestro glorioso S. Lorenzo in Damaso a lo grande i hermoso en 1508». A San Dámaso se atribuiría la fundación de otras iglesias como la de Santa Rufina y Secunda, Santa Anastasia, San Mauro, San Diógenes, San Félix o San Aduino¹⁴. Precisamente, los templos de Santa Rufina y Santa Anastasia sí tendrían relación con España; el primero acogió a los mercedarios españoles hasta su traslado a *Sant' Adriano in Campo Vaccino* en 1589 y del segundo fue titular el cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas (1546-1618) que alentó una gran reforma.

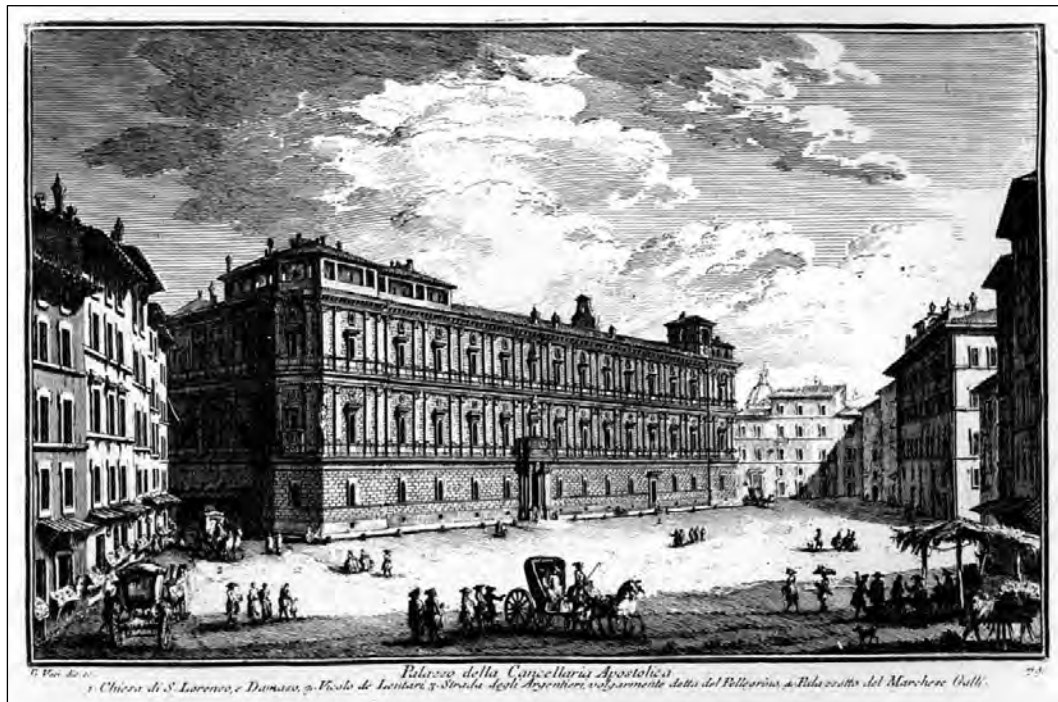


Figura 1. Giuseppe Vasi, *Palazzo della Cancelleria Apostolica*, 1747-1761.

Miguel de Erce también ensalzó las obras de los dos papas Borgia a las que dotó del sello español. Calixto III (1378-1458) restauró, tras un incendio, la iglesia de Santa Prisca en el Aventino, aunque Erce le atribuye la fundación; mientras que Alejandro VI (ca. 1431-1503) engrandeció el Palacio Apostólico Vaticano y los hospitales *della Consolazione* y de *San Rocco*. Junto a él, destacó a dos cardenales valencianos: Juan López (1454-1501), datario del papa, que costeó la magnífica fuente de la *Piazza di Santa Maria in Trastevere*, frente a su residencia, y Juan de Castro (1431-1506), que promovió una bella sepultura en *Santa Maria del Popolo* (fig. 2) «entrando por

¹⁴ Miguel de Erce hará de Santa Sabina una fundación española, concretamente de Santo Domingo de Guzmán.

la puerta grande de medio día a la mano derecha»; iglesia en la que también se enterró el burgalés Juan Ortega Gomiel (1462-1503), datario de Alejandro VI, concretamente junto a la puerta de la sacristía, junto a la sepultura del también valenciano Pedro Guillermo Roca, arzobispo de Salerno entre 1471-1485. No podemos olvidar que, a finales del siglo XV, *Santa Maria del Popolo* tuvo una especial relación con la corona española y que Bernardino López de Carvajal celebró allí la toma de Baza¹⁵.

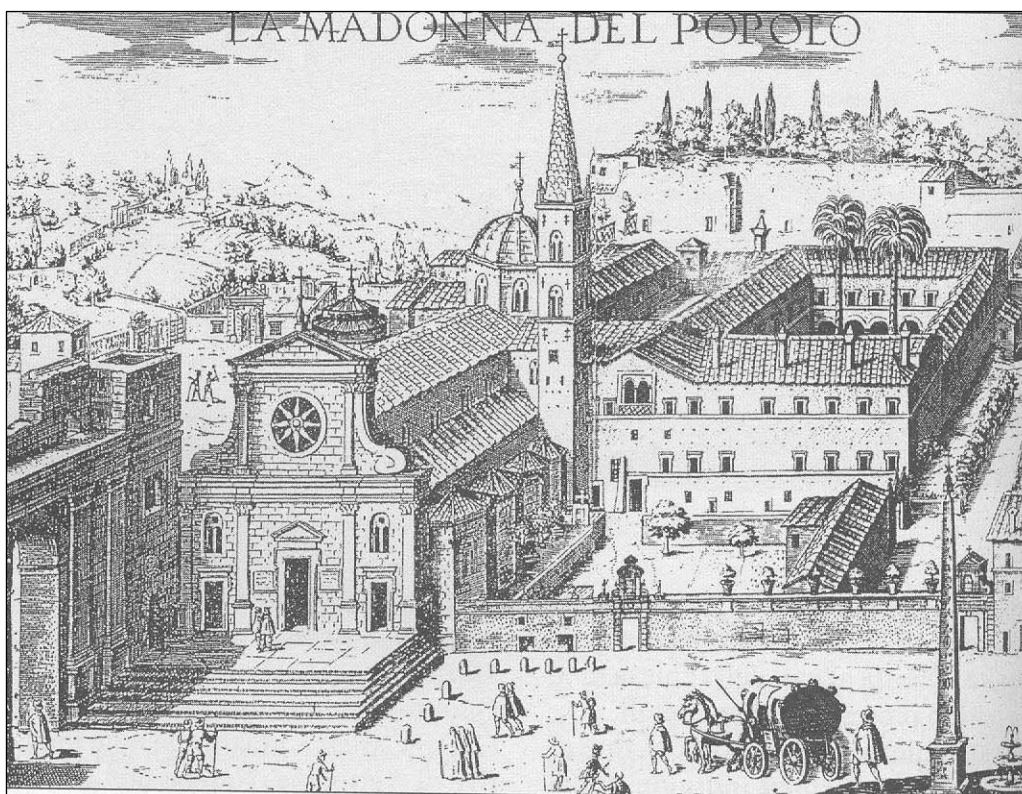


Figura 2. Giovanni Maggi, *La Madonna del Popolo*, 1625.

Otro de los templos que desde antiguo estaba vinculado a la nación española era la basílica de *Santa Maria Maggiore* (fig. 3), cuya protección fue encargada a los reyes de España y que fue testigo del simbólico gesto de la donación del primer oro traído de Indias y utilizado para la decoración de su artesonado. Los embajadores asistían con gran pompa a la fiesta de la Natividad de la Virgen y Felipe III le concedió una sustanciosa pensión anual, gesto que el cabildo agradeció dedicándole un epitafio en las puertas del sagrario¹⁶. Esta basílica acogió importantes fundaciones de españoles, por ejemplo, la realizada por el cardenal Francisco de Toledo (1532-1596), y sobre

¹⁵ Goñi Gaztambide José, “Bernardino López de Carvajal y las bulas alejandrinas”, *Anuario de Historia de la Iglesia* 1 (1992), 100.

¹⁶ Erce, *Prueba*, 227-227v.

todo la creación en 1647 de la Obra Pía de España por Felipe IV, que tuvo como consecuencia la escultura del monarca situada en el nártex y diseñada por Bernini¹⁷. Esta fundación tendría su correlato en la pensión anual de la *Chinea* en *San Pietro*, instituida en 1658, y en el protectorado que se ejerció en *San Giovanni in Laterano*, mecanismos que reforzaron la estrecha relación de las basílicas mayores con la corona española¹⁸.



Figura 3. Girolamo Francino, *Templ. Divae Mariae Maioris*, 1588.

¹⁷ En relación con la fundación del cardenal Toledo: Fernández Alonso Justo, “El cardenal Francisco de Toledo, S. J., y su fundación en Santa María la Mayor”, *Anthologica annua* 37 (1990), 363-380. Existe una amplia bibliografía sobre la escultura de Felipe IV: Ostrow Steven F., “Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore. Patronage and politics in Seicento Rome”, *Art Bulletin* 73 (1991), 89-118 o los trabajos más recientes de Carrió-Invernizzi Diana, “La estatua de Felipe IV en Santa Maria Maggiore y la embajada romana de Pedro Antonio de Aragón (1664-1666)”, *Roma moderna e contemporanea rivista interdisciplinare di storia* 1-3 (2007), 255-270 y de la misma autora *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid: Tiempo Emulado, 2008a), 186-192; también el trabajo de Bodart Diane H., “Le guerre des statues. Monuments de rois de France et d’Espagne à Rome au XVIIe siècle”, en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna, Actas del Congreso*, Real Academia de España en Roma, 8-12 de mayo de 2007, ed. Carlos José Hernando Sánchez (Madrid: Sociedad para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. II), 686-688.

¹⁸ Sobre la intervención española en estas basílicas durante el gobierno de Felipe IV: Carrió-Invernizzi, *El gobierno*, 164-192.

UNA DEVOCIÓN IDENTIFICADA CON LA NACIÓN ESPAÑOLA. IGLESIAS Y CAPILLAS DEDICADAS AL APÓSTOL SANTIAGO EN ROMA

Desde comienzos del siglo XVII existió una tendencia interesada a considerar que todos los lugares de culto dedicados al apóstol Santiago en Roma tenían una vinculación directa con España. En determinados casos, algunos de los constructores de esta realidad, como Miguel de Erce, se esforzaron para cimentar estos orígenes hispánicos¹⁹. Los alrededores de la basílica de *San Pietro* acogieron desde finales de la Edad Media a un buen número de españoles, de ahí que, aparte del fervor que generaba la *Madonna della Febbre* (fig. 4)²⁰, los miembros de esta colonia encontrarán en el corazón del *Borgo Nuovo* un templo dedicado a Santiago, devoción que les era estrechamente familiar²¹. De igual modo, en esta misma zona, pero a espaldas de la basílica petrina, se encontraba la iglesia de *Santa Marta* que custodiaba una capilla dedicada a Santiago. Esta se hallaba presidida por una representación de la *Aparición de la Virgen al apóstol* que se tendría como una Virgen del Pilar, devoción que ya estaba presente en la propia basílica de *San Pietro*, concretamente en el altar llamado de la *Madonna della Colonna*²². La vinculación de *Santa Marta* con Santiago no quedaría solo en la citada capilla, sino que además el papa Gregorio XIII (1502-1585) aplicó a esta iglesia las mismas indulgencias que tenían la catedral compostelana y el templo del hospital de *San Giacomo degli Incurabili*²³. Asimismo, Benedicto XIII (1649-1730) concedió la custodia de *Santa Marta* a los trinitarios españoles de *San Carlino*, labor que ejercieron entre 1726 y 1789²⁴.

¹⁹ Sobre la devoción a Santiago en Roma y con la nómina completa de templos dedicados al apóstol: Vázquez Santos Rosa, “Primeras conclusiones sobre el culto y la iconografía de Santiago el Mayor en la ciudad de Roma”, *Archivo Español de Arte* 329 (2010), 1-22.

²⁰ Recordada por Sebastiano del Piombo a Ferrante Gonzaga a través del agente de los Gonzaga en Roma, Niccolò Serini: «una nostra donna ch'avesse il figliolo morto in braccio a guisa di quella dela Febre, il che li spagnoli per parer buon cristiani et divoti sogliono amare questi cose pietose». Falomir Miguel, “Sebastiano and «Spanish taste»” en *Sebastiano del Piombo, 1485-1547*, Cat. Exp. Palazzo Venezia, Roma, 8 de febrero-18 de mayo de 2008, ed. Claudio Strinari y Bernd Wolfgang Lindermann (Milán, Federico Motta, 2008), 67.

²¹ Erce, *Prueba*, 227v. Entre las iglesias dedicadas a Santiago que no tenían vinculación directa con los españoles estaban las de dos monasterios de monjas. Una en la *Lungara* y la otra de franciscanas junto a la *Fontana di Trevi*. También cita la de *San Eligio* de los Herreros o Plateros que tuvo por invocación antigua la de Santiago y su efigie estaba en el altar mayor; esta iglesia conservaba la caja en la que se trajo desde Jerusalén la Santa Faz «o vulto santo que dizen en Roma». Además, quedaba memoria de otras iglesias perdidas como la que se encontraba en *Piazza Madama* o en el propio Coliseo. *Ibidem*, 228.

²² Erce, *Prueba*, 234v-235. A esta capilla le dedica un capítulo aparte. «Veese i se venera pintada en Roma esta sagrada historia, especialmente en nuestras Iglesias Nacionales de Santiago i Montserrat en capillas, i altares formados, i son muchas las pinturas i estampas abiertas, e impresas allí con licencia de los superiores, en que se adora la Madre de Dios sobre la columna, el Apóstol Santiago de rodillas encomendándose a su protección i a otra parte los discípulos en la misma postura». *Ibidem*, 244v-245.

²³ Erce, *Prueba*, 235.

²⁴ Fue demolida en 1930. Elías Tormo recordaba, a partir de Forcella, la lápida de Jerónimo de Salas (+1729) que allí se conservaba. Tormo, *Monumentos*, 121. Véase también: Anselmi Alessandra, *Le chiese*



Figura 4. Maarten van Heemskerck, *Santa Maria della Febbre*, 1532.

Una de las instituciones que se intentó «españolizar» desde sus orígenes fue *San Giacomo degli Incurabili o in Augusta* (fig. 5), esta última denominación por hallarse junto al mausoleo de Augusto y, a su vez, muy próxima al hospital de *San Rocco*, fundado por Alejandro VI. Miguel de Erce afirmó que «ai tradición constante entre los de nuestra Nación, que fueron della los primeros fundadores deste lugar pío». Asimismo, aseguraba que la vinculación con sus connacionales había venido a menos y recogía un hecho acontecido en su tiempo, concretamente con el doctor portugués Oduardo Pinto, abogado de aquella corte, que se quejaba del boicot que había sufrido en sus intentos de gobernar la cofradía que se encargaba de regir el hospital y su templo, ya que sus miembros no querían que un español la dirigiera, olvidando que «fuesen españoles los primeros fundadores de la obra pía, que es voz asentada entre nuestros nacionales, lo qual se confirma de aver sido españoles algunos de los del gobierno hasta estos días»²⁵.

spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento (Roma: Gangemi, 2012), 70; Bossi Gaetano, *La Chiesa di Santa Marta al Vaticano. Monografia storica* (Roma: Tipografia Poliglotta della S. C. di Propanda, 1883) por Pietrangeli Carlo, “Ricordo di una chiesa distrutta: Santa Marta al Vaticano”, *Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie* 5 (1984), 91-111 y Aliaga Asensio, Pedro, “Alle origini di Santa Marta”, *L'Osservatore Romano* (29.1.2016), 4.

²⁵ Pese a estos vínculos con la nación española, la fábrica arquitectónica no era cosa de los españoles, sino que fruto del empeño del cardenal Antonio Maria Salviati (1537-1602). Erce, *Prueva*, 228.



Figura 5. Girolamo Rossi (1682-1762), a partir de Giovanni Battista Falda. *Chiesa di S. Giacomo con l'Hospedale degl' Incurabili su la Via del Corso. Architettura di Francesco da Volterra.*

Pese a esta argumentación, en realidad, la fundación de *San Giacomo* había tenido lugar en 1339 gracias a un legado del cardenal Pietro Colonna (1260-1326). Sin embargo, sí era cierta la vinculación defendida por los españoles, aunque se encontraba muy olvidada, de ahí la necesidad de fomentar intervenciones sobre esta institución. La iglesia del hospital, que levanta su fachada hacia el *Corso*, era calificada de «excelente» por su singular planta central que permitía escuchar la misa desde todos los puntos, lo que causó notable impacto en el cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas que hizo «traer el modelo el Señor Cardenal Arçobispo don Bernardo de Sandoval i Rojas i labró otra semejante a ella junto con el monasterio que fundó en Alcalá de Henares para monjas de la Orden de S. Bernardo». Además, en ella fundó y dotó dos misas perpetuas el cardenal Bartolomé de la Cueva (1499-1562), hijo de los duques de Alburquerque, administrador apostólico de Avellino y Frigento (1548-1549) y de Manfredonia (1560-1562) y virrey de Nápoles, que un primer momento ordenó enterrarse en los umbrales de *San Giacomo degli Spagnoli*²⁶.

Como hemos adelantado, la presencia española era mucho más patente en otro espacio del hospital, concretamente en la iglesia situada a sus espaldas, *Santa Maria in Porta Paradisi*. Tormo recoge que fue construida entre 1519 y 1532 con proyecto de Antonio da Sangallo el Joven y gracias a la financiación del canónigo Antonio de Burgos (†1525), que se enterraría en ella. La relación entre el templo y la nación española fue constante; baste recordar que entre 1644 y 1662 se renovó su decoración gracias al legado del médico Matteo Caccia y se desplegó un programa iconográfico en

²⁶ *Ibidem*, 228.

el que se destacaba a Santiago Matamoros como defensor de la Inmaculada Concepción. Alessandra Anselmi asegura que su mentor tuvo que ser el clérigo español Pedro de Castro, miembro de la cofradía hospitalaria²⁷.

Junto a estas iglesias dedicadas al apóstol, y en las que se quiso hallar un referente para la identidad nacional española, existieron también capillas que daban fe de la expansión de su devoción en la Ciudad Eterna. La entidad del personaje y su marcado carácter de peregrino, hicieron que su presencia fuera más que notable y en algunos casos estos lugares de culto no fueron instituidos por españoles, ni estos se vincularon con ellos. No obstante, gracias también a la literatura del seiscientos, muchas de ellas terminaron identificándose con los miembros de esta nación, que las eligieron como lugar de enterramiento o encargaron misas; incluso, los más pudientes, las ennoblecieron a través de procesos de promoción artística. Además de la ya citada de la iglesia de *Santa Marta*, especial simbología acompañaba a la capilla situada en la basílica laterana, tan estrechamente vinculada a la corona francesa, por lo que fue considerada como una verdadera «pica en Flandes»²⁸.

Entre las situadas en templos con fuertes lazos con la corona española, destacaba la de *Santa Maria in Aracoeli*. En ella se desarrolló un programa iconográfico en el que se materializaban relatos del *Códex Calixtino*²⁹. También, en la tan hispánica y constantiniana basílica de *Santa Croce in Gerusalemme*, pues fue título de un buen número de cardenales españoles, en el lado del evangelio, se encontraba la *Capilla Compostelana* erigida por el español Diego Serrano, escritor apostólico que «demás del retablo del altar quiso que lo manifestasen inscripciones que dicen [...]»³⁰. Se encontraba bajo la torre de campanas y el nombre del fundador se hallaba esculpido en ella³¹.

En *Santa Maria Sopra Minerva*, convento elegido por buena parte de los dominicos españoles para sus estancias romanas y en el que destacó la labor del cardenal fray Juan de Torquemada (1388-1468), también se erigió otra de las capillas dedicadas a Santiago el Mayor. Se encontraba presidida por una pintura del santo que generó un notable impacto en Miguel de Erce, quien la describió como «de cuerpo entero, esclavina con bordón en la mano, rostro hermoso i venerable, i por serlo tanto hize yo sacar de allí la efigie, que imprimí con la oración propia de la Traslación, quando la aprobó por mi diligencia la Congregación de los sacros Ritos»³².

²⁷ Anselmi Alessandra, “*Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*: la Spagna e l’Immacolata”, en *L’Immacolata nei rapporti tra l’Italia e la Spagna*, ed. Alessandra Anselmi (Roma: De Luca, 2008), 246-281.

²⁸ Erce, *Prueba*, 234. Representatividad que se reforzaría con el citado protectorado instituido por Felipe IV.

²⁹ *Ibidem*, 234. En referencia a este programa Vázquez Santos Rosa, “Un nuevo catálogo pictórico del Quattrocento italiano: la Tabla del Camerino y el desaparecido ciclo jacobeo de Giovenale de Orvieto en Araceli”, *Archivo Español de Arte* 322 (2008), 105-114.

³⁰ Erce, *Prueba*, 234v.

³¹ Besozzi Raimondo, *La storia della basilica di Santa Croce in Gerusalemme* (Roma: Salomoni, 1750), 90.

³² Erce, *Prueba*, 234v. Se refiere a la obra de Marcello Venusti que preside esta capilla dedicada al apóstol y también llamada de *Lante della Rovere*.

PROMOCIÓN ARTÍSTICA DE LOS CARDENALES ESPAÑOLES EN LAS IGLESIAS ROMANAS

Entre los espacios que generaron esta identidad nacional en Roma, Miguel de Erce también recogió las intervenciones que determinados cardenales llevaron a cabo en las iglesias de las que eran titulares o en aquellas vinculadas con la nación española. Movidos por su piedad y por el deseo de perpetuar su memoria en los templos que le estaban encomendados, todavía hoy se puede rastrear la huella de esta acción en un buen número de iglesias romanas.

El citado cardenal fray Juan de Torquemada lo hizo en el convento de los dominicos de *Santa Maria Sopra Minerva*³³. Las obras que emprendió no solo se ajustaron a la iglesia, sino también al claustro, aunque destacó la capilla de la Reina del Cielo, donde en 1460 fundó la cofradía de la *Anunziata*. Para la descripción del templo recurrió al baezano Alfonso Chacón (1530-1599). Fray Juan Solano (1504-1580), obispo de Cuzco, fundó en 1580 un colegio de Artes y Sagrada Teología «ordenó que la lea siempre religioso de la provincia de España [...]»³⁴.

Otro caso de notable interés lo encontramos en la figura de fray Juan Álvarez de Toledo (1488-1557), hijo del duque de Alba, obispo de Córdoba y Burgos y arzobispo de Santiago de Compostela y gran promotor de las artes. En 1543 emprendió la reconstrucción de la iglesia de *San Lorenzo in Fonte*, denominada por Erce *in Carcere*. Las armas de Álvarez de Toledo quedaron fijadas en el pavimento y en la bóveda³⁵.

El título de *Santa Croce in Gerusalemme* (fig. 6) estuvo estrechamente ligado a púrpura española desde Juan de Carvajal (ca. 1460-1469), que primero lo fue de *Sant' Angelo in Pescheria* y después de *Santa Croce*; no obstante, no tenemos noticias de proyectos de promoción artística, si es que los emprendió³⁶. Sí, en cambio, las tenemos de otro de los titulares españoles de esta basílica, Pedro González de Mendoza (1428-1495), arzobispo de Toledo y patriarca de Alejandría, que «renovó con lustre aquel templo de cuya liberalidad da hoy testimonio la magnificencia de las fábricas [...]»; Mendoza promovió la construcción de la tribuna, la nueva techumbre de madera y regaló diversas piezas de plata como un gran relicario para contener el *Titulus Crucis*³⁷.

³³ También lo era para los dominicos de Hispanoamérica. ASCR, Archivio Generale Urbano, Sezione I, Not. Juan Caballero, vol. 202, 1664, julio, 5.

³⁴ Erce, *Prueba*, 214v-215.

³⁵ Fue titular de *San Pancrazio*. *Ibidem*, 215. Sobre su labor en Roma, véase: Redín Michaus Gonzalo, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600* (Madrid: CSIC, 2007) 206-207.

³⁶ Besozzi, *La storia*, 117.

³⁷ Los regalos de plata y ornamentos sagrados fueron los más frecuentes; la custodia de Mendoza competiría con las donadas por el cardenal Alberto de Austria. Para las obras patrocinadas por Mendoza: Besozzi, *La storia*, 32, 99 y también 118. Sobre la promoción artística en esta basílica, véase: Varaglioni Claudio, *Santa Croce in Gerusalemme: La basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano* (Roma: Bonsignori, 1995), 24-26 y Zuccari Alessandro, "Committenti spagnoli e pittori delle Fiandre nella Roma del Seicento. Istanze politiche attraverso le immagini", en *Dal Razionalismo al Rinascimento per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, ed. Maria Giulia Aurigemma (Roma: Campisano Editore, 2011), 193-194.

El ornato de *Santa Croce* aumentó con su sucesor, el también español Bernardino de Carvajal, titular de la basílica entre 1495-1523; el prelado placentino patrocinó la sillería de mármol para el coro e intervino en los mosaicos de la capilla de Santa Elena, de tiempos del emperador Valentiniano III (419-455), asimismo, quedaría retratado en la bóveda de la capilla mayor, arrodillado ante la madre de Constantino el Grande³⁸.

A Carvajal le sucedió el italiano cardenal del Monte (1511-1527) y tras él volvió un español, fray Francisco de Quiñones (ca. 1480-1540); su sepultura, realizada por Jacopo Sansovino, se destinó a acoger el sagrario (1536)³⁹. Bartolomé de la Cueva y Toledo (1499-1562) comenzó como titular de *San Matteo in Merulana* y más tarde de *San Bartolomeo all' Isola*, para finalmente serlo de *Santa Croce*; en esta basílica intervino en las gradas del altar mayor, la solería y la balaustrada donde se exponían las reliquias⁴⁰. El cardenal Francisco Pacheco (1521-1579), que fue titular primero de *Santa Susanna alle Terme di Diocleziano* y luego de *Santa Croce*, lo hizo sobre la capilla de las Reliquias⁴¹.

Más tarde, el cardenal Gaspar de Borja y Velasco (1580-1645), obispo de Albano y arzobispo de Sevilla, también demostró la preocupación por engrandecer tan simbólico espacio. Lo hizo a través de diversas donaciones como un Crucificado de bronce y piezas de altar realizadas en plata, como la gran lámpara que se utilizaba en las solemnidades, delante de las reliquias⁴². En esta misma línea se manifestó el cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval (1589-1665), obispo de Jaén y arzobispo de Toledo, gran amante de las reliquias y, cómo no, de la magnífica colección que esta basílica atesoraba que «Últimamente las puso en mayor veneración el señor cardenal don Baltasar de Sandoval y Moscoso, obispo de Jaén, mostrando su gran piedad y devoción a aquel celeberrimo santuario su título»⁴³. Moscoso también encargó a Simone y

³⁸ Curiosamente, Miguel de Erce saca de la nómina a Bernardino López de Carvajal. Erce, *Prueva*, 234v. Besozzi, *La storia*, 34-35; 76-77; 99-100; 103- y 118-119.

³⁹ *Ibidem*, 32-33.

⁴⁰ Besozzi, *La storia*, 103-104.

⁴¹ Así lo testimoniaba la siguiente inscripción: «Ex Avctoriare Pij V. Pontificis Maximi/Franciscus Cardinalis Pacecus/ Locvm Hvnc,/In Qvo Sanctissimae Reliquiae conderentvr/extrvxit, dicavitque anno MDLXX». Besozzi, *La storia*, 93 y 104; también sobre Pacheco: 123-124.

⁴² Tormo. *Monumentos*, I, 221-222 y Besozzi, *La storia*, 98-99. Sobre la labor del cardenal Borja en Roma: García Cueto David, “La acción cultural y el mecenazgo de los cardenales-embajadores de Felipe IV en Roma: Borja y Albornoz”, en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomacia e politica*, ed. Alessandra Anselmi (Roma: Gangemi, 2014), 340-361.

⁴³ Erce, *Prueva*, 234v. Tampoco podemos olvidar la labor de Moscoso en Santiago de los Españoles, donde costó el lienzo de la *Inmaculada* para la capilla de la Concepción. Sobre esta obra: Cacho Marta, “Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)” en *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, ed. José Luis Colomer (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003), 419; y la decoración de la capilla: Vázquez Santos Rosa, “La iglesia de San Giacomo degli Spagnoli a la luz del manuscrito 15449 del Archivo Storico Capitolino y otras fuentes del siglo XVII”, en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna, Actas del Congreso*, Real Academia de España en Roma, 8-12 de mayo de 2007, ed. Carlos José Hernando Sánchez (Madrid: Sociedad para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. II), 667-678. Sobre los intereses artísticos del prelado en Roma: Serrano Estrella Felipe, “Obras italianas en la Andalucía de la Edad Moderna”, en *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*, ed. Felipe Serrano Estrella (Granada: Universidad de Granada y Universidad de Jaén, 2017), 62-64.

Propero Prospero la realización de, al menos, dos de las campanas para la torre de la basílica en 1631⁴⁴.

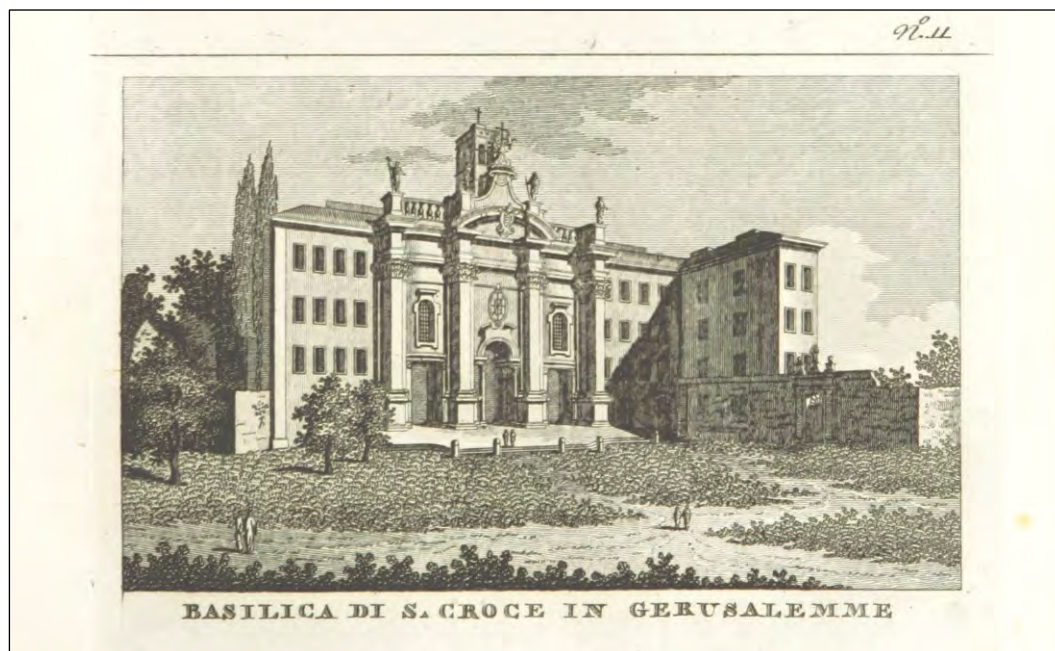


Figura 6. *Basilica di S. Croce in Gerusalemme*, ca. 1820.

El cardenal Gabriel Trejo y Paniagua (1562-1630) emprendió la restauración de la iglesia de *San Bartolomeo all' Isola Tiberina*⁴⁵. Luis III de Torres (1551-1609), en 1607, renovó el pavimento y la techumbre de la iglesia de *San Pancrazio fuori le Mura*, de la que era titular y en la que fue enterrado⁴⁶. El cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas, en 1606, dio una nueva imagen a *Sant' Anastasia al Palatino*, actuando «con grande generosità e magnificenza la ristaurò da fundamenti»⁴⁷; aunque lo más vistoso sería que «la ilustró con un frontispicio i pórtico grandiosos, de que se trata en los libros de Maravillas de Roma»⁴⁸.

⁴⁴ Que se conservan en la actualidad: Vasco Roca Sandra, *Guide rionali di Roma. Rione XV – Esquilino* (Roma, Fratelli Palombi 1967), 30.

⁴⁵ Tormo, *Monumentos*, I, 221-222.

⁴⁶ Tormo, *Monumentos*, II: 15 y ss. Terzaghi Maria Cristina, “Per Ludovico II de Torres restauratore di San Pancrazio”, en *Dal Razionalismo al Rinascimento per ir quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, ed. Maria Giulia Aurigemma (Roma: Campisano Editore, 2011), 144-151. Su sobrino Cosme de Torres (1584-1642) también fue cardenal titular de *San Pancrazio*. Sobre la familia Torres y la labor de Luis III: Soto Artuñedo, “La familia malagueña”, 182.

⁴⁷ Cappello Filippo, *Brevi notizie dell'antico e moderno stato della Chiesa Collegiata di S. Anastasia di Roma* (Roma: Pietro Ferri, 1722), 12-13.

⁴⁸ Añade que “Últimamente hizo memoria deste edificio el Abad don Fernando Ughello Florentino en las adiciones al Maestro Chacón en la impresión”. Erce, *Pruevas*, 227v. Vaccondio subraya la intervención del arzobispo de Toledo en esta iglesia. Vaccondio Juan Baptista, *Las cosas maravillosas de la Santa Ciudad de Roma* (Roma, Roque Bernabó, 1720), 85. También alude a esta obra: Panciroli Ottavio,



Figura 7. Giovanni Battista Falda, *Chiesa di Santa Anastasia alle radici del Palatino verso il Velabro*.
Architettura del Cav. Gio. Lorenzo Bernini, 1665-1669.

FUNDACIONES ASISTENCIALES DE ESPAÑOLES EN ROMA

Aunque en una escala inferior, no podemos dejar de lado otras fundaciones españolas en la Urbe. Los deseos de León X (1475-1521) para erigir una casa de recogidas encontraron eco entre los miembros de la nación española. La fundación contó con el apoyo de diferentes caballeros castellanos que fueron enterrados en su iglesia. Fue el caso de Diego de Villoslada, deán de Logroño, que murió en 1520 siendo guardián del monasterio; Juan de Sepúlveda, Alonso de la Torre y Alonso Verdesoto, escritor apostólico. En un primer momento les agregó la iglesia de *Santa Lucia*, que más tarde cambió su advocación por la de *Santa Maria Maddalena delle Convertite*; la comunidad de clausura, dispuesta bajo la regla de San Agustín, quedó estrechamente unida a la nación española, en lo que también influyó su estratégica ubicación en el *Corso*. Miguel de Erce recoge que el rector del templo de *Santa Lucia* era el hijo de Alonso de Suesa, con lo que se reforzaba esta presencia española desde los orígenes

Tesori nascosti dell'alma città di Roma (Roma: Heredi d'Alessandro Zannetti, 1625), 712. Aunque no se trata de la fachada actual, mandada hacer por Urbano VIII en 1636 y con diseño de Domenico Castello, ya que la promocionada por Sandoval se cayó en 1634 pues no se unió correctamente con la antigua fábrica; no obstante, se mantuvieron las armas de Sandoval en el interior del templo. *Ibidem*, 12-13 y Fidanza Giovan Battista, *Le vicende artistiche della Chiesa di Sant'Anastasia al Palatino nel Seicento: una verifica con la visita apostolica del 1727* (Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Bolletino d'Arte, 2010), 135.

de la fundación⁴⁹. Las *Convertidas del Corso* recibieron numerosas limosnas y mandas testamentarias de los españoles residentes en la Urbe⁵⁰.

Tampoco podemos dejar de lado la acción emprendida por San Ignacio de Loyola que, en 1543, creó, también para descarriadas, la Compañía de Nuestra Señora de Gracia, luego convertida en el monasterio de *Santa Marta*. El fundador de los jesuitas encontró el apoyo de Leonor Osorio Sarmiento, hija del marqués de Astorga y esposa de Juan de Vega (ca. 1507-1558), embajador de Carlos V y virrey de Sicilia. San Ignacio también estuvo detrás de la fundación para doncellas pobres o «hijas de indignas» erigida en el monasterio de *Santa Catalina dei Funari*, aunque otras fuentes dicen que la instituyó un fraile dominico. Sí es cierto que se sirvió de caballeros romanos y, sobre todo, españoles para tal acción, entre ellos Lorenzo del Castillo, Felipe Ruiz, Alfonso Díaz y el propio Luis de Torres⁵¹. Precisamente, en esta iglesia de Santa Catalina, una familia española, los Ruiz, con residencia en la *Piazza Fiammetta*, tenía una capilla que fue diseñada por Jacopo Vignola y con frescos de Girolamo Muziano⁵². También los Torres, con morada en *Piazza Navona*, poseyeron una capilla en Santa Catalina decorada con pinturas de Marcello Venusti (1573) y allí se enterró Luis II de Torres, arzobispo de Monreale⁵³.

Para terminar, recordaremos que en la *Piazza Colonna* estaba el hospital de *Santa Maria della Pietà* o *Dei Pazzarelli* para enfermos mentales, aunque en un principio destinado a peregrinos pobres. También fue fundado por españoles, concretamente en 1548 por el licenciado Fernando Ruiz, cura de Sevilla, amigo de San Ignacio de Loyola, que contó con la ayuda del doctor García Serrano, natural de Medinaceli, protonotario crucífero apostólico, y los navarros Ángel Brano y su hijo Diego. El cuarto de mujeres de esta institución había sido erigido gracias a la hispano-portuguesa, Catalina Parda. En relación con esta realidad asistencial, y de nuevo en un espacio particularmente

⁴⁹ En 1520 se quemó y se restauró en 1617.

⁵⁰ ASCR, Archivio Generale Urbano, Sezione I, Not. Juan Caballero, vol. 202, Roma, 1664, mayo, 29.

⁵¹ Sobre esta institución: Camacho Martínez Rosario, “La Compañía de las Pobres Vírgenes Miserables de Roma y el patronazgo de don Luis de Torres”, en *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ulierte Vázquez*, ed. Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén, 2011), 471-478.

⁵² En relación con esta capilla: Tosini Patrizia, *Girolamo Muziano 1532-1592 dalla Maniera alla natura* (Roma: Bozzi, 2008), 360-366.

⁵³ El arzobispo de Salerno Luis de Torres (†1553) pidió que su cuerpo se depositara en esta iglesia antes de ser llevado a Málaga; las obras de ennoblecimiento del templo las emprendió su sobrino Luis de Torres, arzobispo de Monreale, que encargó a Marcello Venusti las pinturas. Durante el cardenalato de Federico Cesi (1560-1565) la iglesia fue reestructurada. Sobre esta capilla: Antellini Simona, “Gli stucchi e i dipinti in Roma delle volte delle Cappelle Torres e Riussi in Santa Caterina de’ Funari e della Loggia detta «del Primaticcio» in Palazzo di Firenze”, en *Superfici dell’architettura: le finiture*, ed. Guido Biscontin y Stefano Volpin (Padova, Libreria Progetto, 1990), 139-149; Quattrone Stefania, “Santa Caterina dei Funari”, *Roma Sacra* 14 (1998), 29 y 64; D’Amelio Anna, “La famiglia de Torres e Marcello Venusti”, en *Dal Razionalismo al Rinascimento per ir quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, ed. Maria Giulia Aurigemma (Roma: Campisano Editore, 2011), 101-106. Anselmi nos dice que Venusti y Muziano eran pintores apreciados por los españoles, que mandaron obra a España. Venusti pintó para *Sant’ Antonio de’ Portoghesi* y para la capilla de San Miguel en *San Giacomo degli Spagnoli*. Anselmi, *Le chiese*, 28. Sobre la figura de Luis II de Torres: Soto Artuñedo, “La familia”, 169-179.

vinculado a la clerecía española, el *Borgo Pio*, Cristóbal de Cabrera, sacerdote de Palencia, fundó en sus casas un alojamiento para doce mujeres peregrinas. En él tenían preferencia las españolas y su patronato recayó sobre los diputados de la cofradía del Santísimo Sacramento de *San Pietro*; además dotó un pan para cada una al día, limosna que fue doblada por Pedro de Alarcón y Granada en 1636, «descendiente de los reyes antiguos de ella, con que tienen más pan, de lo que ordinariamente come una mujer»⁵⁴.



Figura 8. Giuseppe Vasi, *Piazza Colonna*, 1760 (el hospital de *Santa Maria della Pietà* se había transformado en iglesia de la *Nazione de Bergamaschi*, 5)

CONCLUSIÓN

Como hemos podido comprobar, existió un marcado interés por extender la identidad hispánica en Roma más allá de las denominadas iglesias nacionales. La obra de Miguel de Erce (1648) da buena prueba de ello. A través de la descripción de los templos vinculados a los reinos de la Península Ibérica, las casas mendicantes, los lugares dedicados a Santiago el Mayor, las intervenciones de los cardenales españoles y las fundaciones asistenciales alentadas por los miembros de esta nación, Erce nos ofrece una completa visión de la Roma española, aunque en determinados casos bastante exagerada –particularmente con los lugares santiaguistas-. Seguramente,

⁵⁴ Erce, *Prueva*, 224v. Véase también: Fanucci Camillo, *Trattato di tutte l'Opere pie dell'alma città di Roma* (Roma: Lepido Facii y Stefano Paolini, 1601), 56-58.

muchas de estas instituciones pasaron desapercibidas para un buen número de los españoles residentes o peregrinos en la Urbe, sin embargo, en la mayoría de los casos, evidencian la vitalidad de la Roma española de la Edad Moderna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguado Francisco, *Las fundaciones de España en Roma y las leyes italianas de desamortización* (Roma: Tipografía Romana, 1875).
- Aliaga Asensio, Pedro, "Alle origini di Santa Marta", *L'Osservatore Romano* (29.1.2016), 4.
- Anselmi Alessandra, "Tota pulchra es amica mea et macula non est in te: la Spagna e l'Immacolata", en *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, ed. Alessandra Anselmi (Roma: De Luca, 2008), 239-300.
- Anselmi Alessandra, *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento* (Roma: Gangemi, 2012).
- Anselmi Alessandra, "El mecenazgo artístico en las iglesias de las naciones de la monarquía española en Roma en los siglos XVI-XVII. Estado actual de los estudios" en *Las corporaciones de nación en la monarquía hispánica (1580-1750). Identidad, patronazgo y redes sociales*, ed. Benardo J. García García y Óscar Recio Morales (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2014), 245-264.
- Antellini Simona, "Gli stucchi e i dipinti in Roma delle volte delle Cappelle Torres e Riussi in Santa Caterina de' Funari e della Loggia detta «del Primaticcio» in Palazzo di Firenze", en *Superfici dell'architettura: le finiture*, ed. Guido Biscontin y Stefano Volpin (Padova, Libreria Progetto, 1990), 139-149.
- Barrio Gozalo Maximiliano, "La Iglesia y Hospital de Santiago de los Españoles de Roma y el patronato real en el siglo XVII", *Investigaciones Históricas: Época moderna y contemporánea* 24 (2004), 53-76.
- Besozzi Raimondo, *La storia della basilica di Santa Croce in Gerusalemme* (Roma: Salomoni, 1750).
- Bodart Diane H., "Le guerre des statues. Monuments de rois de France et d'Espagne à Rome au XVIIIe siècle", en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna, Actas del Congreso*, Real Academia de España en Roma, 8-12 de mayo de 2007, ed. Carlos José Hernando Sánchez (Madrid: Sociedad para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. II), 679-694.
- Bossi Gaetano, *La Chiesa di Santa Marta al Vaticano. Monografia storica* (Roma: Tipografía Poliglotta della S. C. di Propanda, 1883).
- Cacho Marta, "Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)" en *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*,

- ed. José Luis Colomer (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003), 415-428.
- Camacho Martínez Rosario, “La Compañía de las Pobres Vírgenes Miserables de Roma y el patronazgo de don Luis de Torres”, en *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Ularte Vázquez*, ed. Felipe Serrano Estrella (Jaén: Universidad de Jaén, 2011), 471-478.
- Cappello Filippo, *Brevi notizie dell'antico e moderno stato della Chiesa Collegiata di S. Anastasia di Roma* (Roma: Pietro Ferri, 1722).
- Carrió-Invernizzi Diana, “La estatua de Felipe IV en Santa Maria Maggiore y la embajada romana de Pedro Antonio de Aragón (1664-1666)”, *Roma moderna e contemporanea rivista interdisciplinare di storia* 1-3 (2007), 255-270.
- Carrió-Invernizzi Diana, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid: Tiempo Emulado, 2008).
- Carrió-Invernizzi Diana, “Los catalanes en Roma y la iglesia de Santa María de Montserrat (1640-1670)”, *Pedralbes* 28 (2008b), 571-584.
- Carrió-Invernizzi Diana, “Santiago de los Españoles en Plaza Navona (Siglos XVI-XVII)”, en *Piazza Navona, ou Place Navone, la plus belle & la plus grande*, Jean François Bernard (Roma: École Française de Rome, 2014), 635-655.
- Cola Maria Celeste, “Santa Maria d’Itria o di Constantinopoli”, *Roma Sacra* 5 (1996), 26-29.
- D’Amelio Anna, “La famiglia de Torres e Marcello Venusti”, en *Dal Razionalismo al Rinascimento per ir quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, ed. Maria Giulia Aurigemma (Roma: Campisano Editore, 2011), 101-106.
- Dandele Thomas James, *Spanish Rome 1500-1700* (New Haven-London: Yale University Press, 2001).
- Erce Ximénez Miguel de, *Prueba evidente de la predicación del apóstol Santiago el Mayor en los Reinos de España* (Madrid: Alonso de Paredes, 1648).
- Espadas Burgos Manuel, *Buscando a España en Roma* (Barcelona-Madrid: Lunwerg, 2006).
- Falomir, Miguel, “Sebastiano and «Spanish taste»” en Sebastiano del Piombo, 1485-1547, Cat. Exp. Palazzo Venezia, Roma, 8 de febrero-18 de mayo de 2008, ed. Claudio Strinari y Bernd Wolfgang Lindermann (Milán, Federico Motta, 2008), 67-71.

- Fanucci Camillo, *Trattato di tutte l'Opere pie dell'alma città di Roma* (Roma: Lepido Facii y Stefano Paolini, 1601).
- Fernández Alonso Justo, “Las iglesias nacionales de España en Roma. Sus orígenes”, *Anthologica Annua* 4 (1956), 9-96.
- Fernández Alonso Justo, “Santiago de los Españoles de Roma en el siglo XVI”, *Anthologica Annua*, 6 (1958), 266-285.
- Fernández Alonso Justo, *S. Maria di Monserrato* (Roma: Marietti, 1968).
- Fernández Alonso Justo, “El cardenal Francisco de Toledo, S. J., y su fundación en Santa María la Mayor”, *Anthologica annua* 37 (1990), 363-380.
- Fidanza Giovan Battista, *Le vicende artistiche della Chiesa di Sant'Anastasia al Palatino nel Seicento: una verifica con la visita apostolica del 1727* (Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Bolletino d'Arte, 2010).
- García Hernán Enrique, “La iglesia de Santiago de los Españoles en Roma: trayectoria de una institución”, *Anthologica Annua* 42 (1995), 297-363.
- García Cueto David, “El mecenazgo de los embajadores de Felipe IV en los conventos de Roma: política, prestigio y devoción en la Ciudad Eterna durante el siglo XVII”, en *La corte en Europa. Política y religión (siglos XVI-XVIII)*, ed. José Martínez Millán *et alii* (Madrid: Polifemo, 2012, vol. II), 1661-1697.
- García Cueto David, “La acción cultural y el mecenazgo de los cardenales-embajadores de Felipe IV en Roma: Borja y Albornoz”, en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomacia e politica*, ed. Alessandra Anselmi (Roma: Gangemi, 2014), 340-361.
- Goñi Gaztambide José, “Bernardino López de Carvajal y las bulas alejandrinas”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 1 (1992), 93-112.
- Ostrow Steven F., “Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore. Patronage and politics in Seicento Rome”, *Art Bulletin* 73 (1991), 89-118.
- Panciroli Ottavio, *Tesori nascosti dell'alma città di Roma* (Roma: Heredi d'Alessandro Zannetti, 1625).
- Pietrangeli Carlo, “Ricordo di una chiesa distrutta: Santa Marta al Vaticano”, *Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie* 5 (1984), 91-111.

- Quattrone Stefania, “Santa Caterina dei Funari”, *Roma Sacra* 14 (1998), 29 y 64.
- Redín Michaus Gonzalo, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600* (Madrid: CSIC, 2007).
- Rivera de las Heras José Ángel, *La Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat de Roma* (Madrid: Instituto Español de Historia Eclesiástica, 2020).
- Serrano Estrella Felipe, “Obras italianas en la Andalucía de la Edad Moderna”, en *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*, ed. Felipe Serrano Estrella (Granada: Universidad de Granada y Universidad de Jaén, 2017), 7-67.
- Serrano Estrella Felipe, “Conventos y hospicios de las órdenes mendicantes española en la Roma moderna”, *BSAA arte* 84 (2018): 219-254.
- Soto Artuñedo Wenceslao, “La familia malagueña «De Torres» y la Iglesia”, *Isla de Arriarán* 19 (2002), 163-191.
- Terzagli Maria Cristina, “Per Ludovico II de Torres restauratore di San Pancrazio”, en *Dal Razionalismo al Rinascimento per ir quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, ed. Maria Giulia Aurigemma (Roma: Campisano Editore, 2011), 144-151.
- Tormo Elías, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispanoamericanos* (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942).
- Tosini Patrizia, *Girolamo Muziano 1532-1592 dalla Maniera alla natura* (Roma: Bozzi, 2008).
- Vaccondio Juan Baptista, *Las cosas maravillosas de la Santa Ciudad de Roma* (Roma, Roque Bernabó, 1720).
- Vaquero Piñeiro Manuel, “L’ospedale della nazione castigliana in Roma tra medioevo ed età moderna”, *Roma moderna e contemporanea* 1 (1993), 57-81.
- Vaquero Piñeiro Manuel, “Una realtà nazionale composita: comunità e chiese «spagnole» a Roma”, en *Roma capitale (1447-1527), Atti del IV convegno di studio del Centro di Studi sulla Civiltà del Tardo Medioevo*, 27-31 ottobre 1992, ed. Sergio Gensini (San Miniato, Pacini, 1994), 473-491.
- Vaquero Piñeiro Manuel, “I funerali romani del principe Giovanni e della regina Isabella di Castiglia. Rituale politico al servizio della monarchia spagnola”, en

Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI, eds. Maria Chiabó, Silvia Maddalo, Massimo Miglio y Anna Maria Oliva (Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, 2001, vol. 2), 641-655.

Varaglioni Claudio, *Santa Croce in Gerusalemme: La basilica restaurata e l'architettura del Settecento romano* (Roma: Bonsignori, 1995).

Vasco Roca Sandra, *Guide rionali di Roma. Rione XV – Esquilino* (Roma, Fratelli Palombi 1967).

Vázquez Santos Rosa, “La iglesia de San Giacomo degli Spagnoli a la luz del manuscrito 15449 del Archivo Storico Capitolino y otras fuentes del siglo XVII”, en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna, Actas del Congreso*, Real Academia de España en Roma, 8-12 de mayo de 2007, ed. Carlos José Hernando Sánchez (Madrid: Sociedad para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. II), 667-678.

Vázquez Santos Rosa, “Un nuevo catálogo pictórico del Quattrocento italiano: la Tabla del Camerino y el desaparecido ciclo jacobeo de Giovenale de Orvieto en Araceli”, *Archivo Español de Arte* 322 (2008), 105-114.

Vázquez Santos Rosa, “Primeras conclusiones sobre el culto y la iconografía de Santiago el Mayor en la ciudad de Roma”, *Archivo Español de Arte* 329 (2010): 1-22.

Visceglia Maria Antonietta, “Vi è stata una «Roma spagnola»”, *Roma moderna e contemporanea* 11 (2003), 313-323.

Visceglia Maria Antonietta, “Rome e la Monarchia Cattolica nell'età dell'egemonia spagnola in Italia: un bilancio storiografico”, en *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna, Actas del Congreso*, Real Academia de España en Roma, 8-12 de mayo de 2007, ed. Carlos José Hernando Sánchez (Madrid: Sociedad para la Acción Cultural Exterior, 2007, vol. I), 53-77.

Visceglia Maria Antonietta, *Roma papale e la Spagna. Diplomatici nobili e religiosi tra due corti*, (Roma: Bulzoni, 2010).

Zuccari Alessandro, “Committenti spagnoli e pittori delle Fiandre nella Roma del Seicento. Istanze politiche attraverso le immagini”, en *Dal Razionalismo al Rinascimento per ir quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, ed. Maria Giulia Aurigemma (Roma: Campisano Editore, 2011), 193-204.

Recibido: 31 de agosto de 2020
Aprobado: 25 de septiembre de 2020

MONOGRÁFICO:

LA ACTIVIDAD TEATRAL CORTESANA EN LA ESPAÑA DEL BARROCO

LA ACTIVIDAD TEATRAL CORTESANA EN LA ESPAÑA DEL BARROCO

Coordinado por:

Francisco Sáez Raposo
(Universidad Complutense de Madrid)

Nace este monográfico sobre la actividad teatral cortesana en la España del Barroco vinculado directamente con el proyecto de investigación titulado *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Plan Nacional de Investigación (ref. PGC2018-098699-B-I00) y dirigido desde la Universidad Complutense de Madrid por quien escribe estas líneas, Francisco Sáez Raposo (<https://www.ucm.es/fiteco/>).

A pesar de los numerosos trabajos que, especialmente en los últimos veinte años, han estudiado nuestra práctica áulica aurisecular, aún es mucha la labor que queda por hacer para entender en toda su dimensión cómo fue aquella compleja actividad, no sólo en lo relativo al estudio de obras desatendida por la crítica, sino a análisis que respondan a la idiosincrasia de unos espectáculos dinámicos, sinérgicos, heterogéneos, polisensoriales y multidisciplinarios. Es muy poco, por traer a colación tres ejemplos muy significativos, lo que sabemos de las características y recursos que tenían los dos espacios teatrales cortesanos más importantes de todo nuestro Siglo de Oro (el Salón Dorado del Real Alcázar de Madrid y el Coliseo del Buen Retiro), así como de los modelos iconográficos (estéticos, en general) de los que se nutrieron aquellos montajes y de los recursos técnicos de los que dispusieron los escenógrafos para materializar los efectos diseñados por los dramaturgos en sus argumentos.

Hay una carencia, además, de trabajos de conjunto que aspiren a abordar este fenómeno de manera global e inclusiva, atendiendo de manera equitativa a todos los elementos que conforman el hecho teatral. Precisamente, cuando planificamos este monográfico nuestro objetivo principal no fue otro que incidir en esta premisa intentando contribuir, en la medida de nuestras posibilidades, al mejor conocimiento de nuestro teatro español del Siglo de Oro a través de casi una decena de artículos de naturaleza multi e interdisciplinar en los que un selecto grupo de investigadores se han acercado a la práctica escénica cortesana española del siglo XVII desde perspectivas diversas pero complementarias. Se ha buscado que la nómina de participantes estuviera compuesta por una combinación de expertos de dilatada y contrastada trayectoria académica junto con jóvenes investigadores que recientemente han empezado su andadura en el universo del teatro clásico español.

Por lo tanto, el lector no sólo encontrará aproximaciones y motivaciones críticas diversas, sino un conjunto de trabajos que analizan el tema incluso desde campos de estudio diferentes, conformado con todo ello una imagen mucho más

enriquecedora del mismo, pues, como en todo espectáculo teatral, disciplinas muy variadas coadyuvan en la materialización de un resultado unitario y coherente.

Esther Merino, por ejemplo, lleva a cabo un repaso de los espacios teatrales cortesanos de la España del siglo XVII, especialmente de los del Real Sitio de Aranjuez y del Salón Dorado del Real Alcázar de Madrid, para desentrañar cómo a través de ellos se fue implantando una nueva tradición cultural escénica que tomaba como referente la tipología festiva florentina, que sería la que se desarrollaría en todo su esplendor en el Coliseo del Buen Retiro, que tras su inauguración en 1640 se convirtió en el más importante espacio teatral de la España de su tiempo y en uno de los más relevantes de Europa. Los modelos iconográficos italianos debieron de influir sin duda al sin par Juan de Tassis, Conde de Villamediana, que los conocería de primera mano durante su estancia en la Florencia de principios de siglo y los incluiría en *La Gloria de Niquea*, pieza compuesta por él y representada en abril de 1622 para celebrar el nuevo reinado de Felipe IV en el Jardín de la Isla de Aranjuez. Del montaje se encargó el escenógrafo Giulio Cesare Fontana que, junto con otros colegas también italianos, Cosimo Lotti y Baccio del Bianco, fue implantado paulatinamente en los espectáculos españoles los modelos de referencia italianos que, ya en el Coliseo, terminarían por configurar una arquitectura teatral hispana. El referente directo de todos ellos fue Giulio Parigi, valido cultural plenipotenciario del Gran Ducado de Toscana y, en palabras de Merino, el “gran capo de la fiesta medicea”. Él, que se había beneficiado de manera notable de las investigaciones desarrolladas por Vasari y Buontalenti, fue decisivo en el desarrollo de la escenografía cortesana española del Barroco a través, principalmente, de la figura de Lotti, a quien Parigi quiso distanciar de la corte florentina para que no ensombreciera su labor como discípulo destacado que era.

Por su parte, Ieva Emilija Rozenbergaite transita por el intrincado terreno de la recepción teatral. En concreto, se detiene a estudiar el vínculo emocional que se entabla entre un texto dramático y el espectador que asiste a su representación. Eso, que ya de por sí es sugerente y apasionante, se potencia cuando el estudio se plantea de manera historicista, combinando teoría de la recepción con el análisis de los parámetros socio-culturales de aquel tiempo y los tres planos de la convención dramática: el sonoro, el visual y el textual. Para ello, se centra en la manera en la que la recepción de un relato mítico influye en el establecimiento de dicho nexo psíquico, y toma como objeto de estudio la comedia *Ícaro y Dédalo*, zarzuela de Melchor Fernández de León y Juan Hidalgo estrenada en el Coliseo del Buen Retiro el 25 de agosto de 1684. A partir de la aplicación de la noción de “distancia psíquica” entendida, desde su enunciación por parte de Kant en su influyente *Crítica del juicio* (1790), como una consecuencia derivada de la experiencia estética por parte del espectador, la investigadora desentraña los motivos inconscientes que, afectados por la mentalidad de la época, pudieron decantar a Fernández de León a elegir este mito y no otro a la hora de delinear esta obra de teatro musical.

En su argumentación, Rozenbergaite intenta acotar, en primer lugar, la noción de mito y, poco después, las no siempre nítidas fronteras entre la zarzuela española y la ópera europea con el objetivo de descifrar los posibles estímulos emocionales e intelectuales que podían afectar al público del drama musical español. Descubrimos que el empleo de lo que ella denomina “símbolos cargados”, es decir, imágenes muy

semantizadas, así como el recurso a la mitología, “entendida como sistema metafórico orientado a reflejar el drama universal”, servían para imbuir en el espectador la sensación de familiaridad con la historia desarrollada en el argumento y, en consecuencia, reducir la distancia psíquica entre ambos.

Tres de los artículos que conforman este monográfico se centran en el análisis de cuatro de esas obras cortesanas que, a pesar de la repercusión que tuvieron en su tiempo, no han merecido una conveniente atención por parte de la crítica.

Delia Gavela y Juan Antonio Martínez Berbel se adentran en el estudio de las circunstancias compositivas de la comedia mitológica *Pico y Canente*, escrita de consuno, y prácticamente de manera igualitaria, por Luis de Ulloa y Rodrigo Dávila. La fiesta cortesana en la que se enmarcó la obra estuvo aderezada por varias piezas breves (una loa, dos entremeses y un sarao final) debidas al ingenio de Antonio de Solís. De la primordial parte musical, cuya partitura se conserva, se encargó el afamado Juan Hidalgo. Y de la puesta en escena el italiano Baccio del Bianco, uno de los grandes escenógrafos europeos de su tiempo, que desde 1651 trabajó al servicio de la Corte española. Como sucedió en tantas fiestas cortesanas de mediados del siglo XVII, se trató de una pieza de circunstancias, promovida, en esta ocasión, por la infanta María Teresa, que deseaba con ella celebrar la recuperación de salud de su madrastra, la reina Mariana de Austria, tras el parto y el subsecuente fallecimiento de la infanta María Ambrosia, que vino al mundo el 7 de diciembre de 1655. En un primer momento (el 16 de febrero o el 20, según las fuentes, de 1656), la obra se representó en el Salón Grande del palacio del Buen Retiro para los reyes, y una semana después, el día 28, se hizo lo propio en el Coliseo, en una función pública.

Gavela y Martínez Berbel inciden en la escasa atención crítica que ha recibido la comedia y comienzan su trabajo describiendo tanto los testimonios en los que se ha conservado el texto, como la transmisión del mito en el que se basa su argumento desde la antigüedad latina hasta el siglo XVII. Subrayan el hecho de que se trate de un mito menor, poco conocido, basado en unos personajes romanos que no tienen equivalencia en la mitología griega. Curiosamente, la historia no aparece recogida por Juan Pérez de Moya en el que fue el libro más consultado durante el Siglo de Oro por aquellos dramaturgos que hicieron de este tipo de relatos materia argumental: *Philosophía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina, provechosa a todos estudios* (Madrid, Francisco Sánchez, 1585). La sólida formación clásica de Ulloa y Pereira debió de favorecer no sólo la elección del mito, sino también la libre recreación del mismo en una historia que carece de tramas secundarias. Sin embargo, como recalcan los estudiosos, “aunque sea una fábula menor y transformada, ha sido elegida de manera intencionada, por ser un mito fundacional, que entronca el poder terrenal (reyes, república e imperio romanos) con el poder divino legendario, vinculando de manera precisa los antecedentes históricos-legendarios de Roma, los de los pueblos que habitaban el Lacio (laurentes, sabinos, latinos etc.) con la divinidad”.

Por otro lado, Tatiana Alvarado Teodorika centra su análisis en dos comedias calderonianas, también de naturaleza mitológica: *Eco y Narciso* y *La dama y galán Aquiles*, también conocida como *El monstruo de los jardines*. Ambas fueron representadas en el Coliseo del Buen Retiro en julio de 1661. La especialista repasa las fuentes, tanto literarias como pictóricas, de las que pudo beber el dramaturgo para componer sus

argumentos, eso sí, de manera libre. Para el primer caso, se serviría de Ovidio y, tal vez, de Rubens; para el segundo, que desarrolla el episodio de Aquiles en el gineceo, encuentra el origen en Apolodoro y Estacio y, desde el punto de visual, también con dudas, como en el primer caso, propone unos frescos que Vicente Carducho pintó para el Palacio de El Pardo, o quizás alguno de los cuadros que Felipe IV encargó a Rubens para decorar la Torre de la Parada, dos de los cuales se conservan hoy en el Museo del Prado.

Durante el resto del trabajo se analizan las concomitancias existentes entre ambas comedias, buscadas de manera voluntaria por Calderón al haber sido representadas consecutivamente; dos historias, además, caracterizadas por su alto componente didáctico. Dichos paralelismos los cifra Alvarado Teodorika en varias categorías: la ambientación bucólica en la que transcurren sus argumentos, los elementos sensoriales (visuales, auditivo-musicales, etc.) a partir de los cuales se construye su espectacular puesta en escena y la presencia de una figura maternal protectora (Liríope y Tetis, respectivamente).

Todavía es necesario reivindicar la importancia que Antonio de Solís tuvo en la evolución del teatro cortesano barroco español. Kimberly Rojas Ramírez basa su trabajo en su comedia mitológica *Las amazonas*. En palabras de la propia autora, la obra de Solís “es un personal remanso de particularidades todavía inexplorado”. A ella, ahora en concreto le interesa analizar la conducta con la que este dramaturgo construye a su protagonista, Astolfo, y descubre interesantes puntos en común entre éste y Segismundo, su equivalente en la inmortal *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca. No sólo se establecen así, por lo tanto, vínculos entre los dos dramaturgos cortesanos más importantes de la segunda mitad del siglo XVII, sino, a pesar de las lógicas peculiaridades de cada uno, entre sus protagonistas, a los que la autora ya describe desde el mismo título de su trabajo con el sugerente marbete de “dos almas cautivas vestidas de pieles”. Ambos, según nos indica Rojas Ramírez, comparten unos principios existenciales que se revelan, argumentalmente hablando, en la cuestión de la predestinación, el uso el conflicto entre las leyes humana, divina y del cielo, el simbolismo, en buena medida sensorial, con el que son presentados ambos personajes ante el público en su primera aparición, la carga simbólica de su atuendo de salvajes, su mayéutico proceso de aprendizaje desde el salvajismo a la civilización y la importancia en el mismo del ejercicio del libre albedrío, la confusión entre la realidad, el sueño y la imaginación, etc. Por último, no se olvida el valor simbólico con el que se construye el espacio dramático por el que trascurre la acción, muy vinculado, claro está, con ese viaje hacia el conocimiento que llevan a cabo ambos personajes o, metafóricamente hablando, desde la oscuridad a la luz. En definitiva, a través de un minucioso análisis comparativo, en el trabajo se perciben los vínculos teológicos, mitológicos, ontológicos y políticos que comparten ambos textos.

Hay también otro grupo compuesto por tres trabajos que exploran, desde vertientes diversas, y de manera más o menos directa, el poliédrico universo del actor barroco español.

Juan Bautista de Villegas es uno de los casos más notables durante la primera mitad del siglo XVII en los que en una misma persona se conjugan las facetas de actor, director de compañía teatral y dramaturgo, lo que, obviamente, le llevó a entender a la

perfección los mecanismos que influían en el horizonte de expectativas del espectador de su tiempo. Natalia Fernández Rodríguez analiza en su trabajo cómo Villegas supo exprimir el “visualismo esencial al teatro desde otros caminos, aprovechando el poder semiotizador de la escena y exprimiendo al máximo las posibilidades de los ejes proxémico, quinésico y paraquinésico como cauce para hacer visibles las motivaciones y emociones de los personajes”. Entre finales de 1622 y los primeros meses de 1623 la compañía de Villegas trabajó en Palacio hasta en un total de cinco ocasiones. Una de aquellas comedias que representó fue *Cómo se engañan los ojos*, escrita por él mismo y escenificada en el Cuarto de la Reina a finales del año 1622. En ella, de manera metaficcional, recurre a la dialéctica de la mirada a través de un argumento que, anclado en los principios de la comedia nueva, explora los mecanismos del enredo a partir de anfibologías, dobles sentidos, identidades trocadas, falsas apariencias, las acciones de ver y ser visto, etc. El tan barroco recurso del engaño a los ojos, ya declarado en el explícito título de la comedia, cimentaba buena parte de su atractivo no sólo en la inveterada consideración de que la vista era el más noble de todos sentidos, sino también en el estrecho vínculo existente entre el amor y la mirada, a través del cual se explica el enamoramiento. Con todo, como demuestra Fernández Rodríguez, el actor-dramaturgo confecciona un argumento erigido sobre una *mise-en-abyme* de miradas en el que “los espectadores ven cómo las emociones y motivaciones de los personajes dependen de lo que ven, de lo que no ven y, sobre todo, de su manera de interpretar eso que ven”.

Por su parte, Francisco Sáez Raposo elabora un registro de aquellos *autores* de comedias, es decir, los directores de compañías de actores, que se encargaron de materializar los espectáculos que se organizaron en el Coliseo del Buen Retiro durante su época de máximo esplendor, esto es, la década de 1650. En esos años se llevaron a cabo allí los montajes más espectaculares de todo el Siglo de Oro español, debidos, fundamentalmente, a la colaboración de dramaturgos como Pedro Calderón de la Barca o Antonio de Solís con escenógrafos de la categoría de Baccio del Bianco o Antonio María Antonozzi. Aunque bien es cierto, por una parte, que el gusto personal de los monarcas sería decisivo a la hora de elegir los elencos, y que, por otra, el propio Del Bianco se quejaba de forma amarga de la escasa capacidad de los actores españoles para extraer todo el rendimiento posible a espectáculos de esta envergadura, hay que aceptar que la recurrencia de un mismo conjunto de cómicos en la preparación y representación de estos exigentes montajes generaría en ellos unas dinámicas de trabajo y una técnica interpretativa que les permitirían ofrecer respuestas cada vez más acordes con las dificultades que afrontaban.

Si bien es mucha la información que conservamos sobre la participación de actores y actrices concretos en este tipo de eventos, nunca se había acometido, hasta donde sabemos, un registro de los *autores* de comedias que trabajaron en aquel privilegiado espacio durante aquellos años, a pesar de que realmente fueron, junto con los dramaturgos y los escenógrafos, los artífices de aquellos fastuosos espectáculos. A partir de noticias directas pero, sobre todo, de indicios, el investigador delimita cuáles fueron las obras que realmente se representaron en el Coliseo y no en otros lugares del complejo palaciego del Buen Retiro que también eran usados como espacios teatrales y descubre que en ellas destaca la reiteración de cuatro nombres, lo que evidencia su

relevancia profesional y, derivada de ella, su concurso en todo tipo de espectáculos palaciegos: Pedro de la Rosa, Sebastián García de Prado, Juan de la Calle y Diego Osorio. Son, en palabras de Sáez Raposo, “los nombres que en la historia del Coliseo del Buen Retiro han de ir parejos con los de Calderón de la Barca, Antonio Solís, Baccio del Bianco y Antonio María Antonozzi”.

Para concluir con este bloque, Julio Vélez Sainz intenta desentrañar cuál pudo ser el verdadero aspecto físico de Cosme Pérez, el actor que, gracias a que dio vida al personaje de Juan Rana, se convirtió en el más famoso de todo nuestro Siglo de Oro. La última parte de su trayectoria profesional la desarrolló exclusivamente en el ámbito áulico. Para ello, el investigador lleva a cabo un análisis iconográfico de todas aquellas representaciones visuales en las que aparece Rana: el famosísimo retrato que conserva la Real Academia Española y algunos de los dibujos con los que el escenógrafo Baccio del Bianco dejó constancia material del espectacular aparataje que diseñó para la *Fábula de Andrómeda y Perseo*, de Calderón. Aprovecha su análisis del retrato para reflexionar, desde un punto de vista crítico, sobre la impronta que el mismo ha tenido en el reciente montaje del espectáculo *Andanzas y entremeses de Juan Rana*, del grupo Ron Lalá.

Además, Vélez plantea la sugerente hipótesis de que el enano que aparece representado en el cuadro *Retrato de Felipe IV con lacayo o Felipe IV junto a dos servidores*, del pintor flamenco Gaspar de Crayer, sea el propio Cosme Pérez, que, siguiendo el modelo iconográfico típico de este tipo de retratos cortesanos, aparecería como una suerte de bufón palaciego. Asimismo, y con el objetivo de dirimir si el personaje que aparece en varias de las láminas del manuscrito de la comedia mitológica de Calderón es realmente Juan Rana, lleva a cabo un análisis caligráfico con el que intenta demostrar si la anotación del nombre del personaje que aparece bajo el dibujo es del propio Del Bianco o de alguien ajeno al montaje, tal vez incluso posterior al mismo, lo que restaría fiabilidad a la identificación.

Nuestra ambición, como ya quedó declarado desde el principio y creo que demostrado a lo largo de estas páginas, es trascender incluso el ámbito teatral para, paradójicamente, entenderlo en toda su dimensión. Es por ello que Héctor Briosos Santos sale del marco estrictamente teatral para adentrarse en la sociología de la época, reflexionar sobre su impacto ideológico en el ámbito cortesano y mostrarnos cómo los anhelos de hacerse con un beneficioso puesto en la corte fueron aumentando en la sociedad española del Barroco de manera directamente proporcional al empeoramiento de la crisis económica y política en la que se iba sumiendo el Imperio. Como señala en su trabajo, “en la sociedad áurea convivían de forma inextricable el valor hereditario de la sangre y el creciente poder del dinero”. En el transcurso de sus páginas iremos descubriendo cómo la problemática de una baja nobleza cada vez más depauperada y desclasada entra, de manera más o menos directa, en los argumentos de la literatura áurea. Los ejemplos que proporciona el investigador son numerosísimos (*Lazarillo de Tormes*, obras de Quevedo, de Lope, de María de Zayas, de Vicente Espinel, de Mateo Alemán, de Calderón de la Barca, de Castillo Solórzano, de Tirso, etc.), aunque su análisis se centra en varios textos cervantinos (los dos Quijotes, un número importante de sus novelas ejemplares, como *El celoso extremeño*, *El licenciado Vidriera*, *La gitanilla*, *La ilustre fregona*, *El casamiento engañoso*, etc.), en *El pretender con pobreza*, comedia de Guillén de Castro con tintes autobiográficos, y en *El pasajero*, de Cristóbal Suárez

de Figueroa. Como se evidencia en el artículo, “la tensión entre la inercia social y la movilidad propia de la economía dineraria es palmaria” en todas estas obras, donde existe un interés por exponer la crisis en la que viven inmersos los hidalgos y el conflicto inter-estamental que se genera con las cada vez más delgadas fronteras que el inmovilismo social de la época va trazando entre las diferentes clases de nobles. De ahí que el tema soldadesco y de pretensión cortesana se termine convirtiendo en recurrente según avanza el siglo.

A través de todos estos trabajos esperamos no sólo haber contribuido modestamente al mejor conocimiento del teatro cortesano español del siglo XVII, lo que, sin duda, ayudará a comprender de manera más completa la actividad teatral aurisecular en su conjunto, sino también suscitar interés por explorar otras vías críticas menos transitadas e incluso indagar en otras nuevas. Si de alguna manera lo logramos, daremos por bien empleado nuestro esfuerzo.

Para concluir, no me queda más que agradecer muy sinceramente al profesor Jesús Gómez su amabilidad y su interés por nuestro proyecto de investigación, ya que de ellos nació este número monográfico, y a Raquel Salvado, encargada de la Secretaría de Edición de la Revista *Librosdelacorte.es*, por su profesionalidad y dedicación a lo largo de todo el proceso de preparación y elaboración de este trabajo que hoy ve la luz.

ECO Y NARCISO Y LA DAMA Y GALÁN AQUILES (O EL MONSTRUO DE LOS JARDINES): DÍPTICO DE 1661 EN EL PALACIO DEL BUEN RETIRO. ALGUNOS PARALELOS*

Tatiana Alvarado Teodorika
(Academia Boliviana de la Lengua)
t.alvaradoth@gmail.com

RESUMEN

En julio de 1661 se representaron dos comedias mitológicas en el palacio del Buen Retiro: *Eco y Narciso* y *La dama y galán Aquiles* (o *El monstruo de los jardines*). Se plantea aquí una lectura paralela de ambas obras, en la que se toma en cuenta las fuentes clásicas variadas, la presencia de lo bucólico, el papel de los sentidos, en qué medida coinciden los protagonistas mitológicos y cómo se diferencian, de la misma manera en la que se diferencian las madres en su papel de guías y protectoras.

PALABRAS CLAVE: *Eco y Narciso*, *La dama y galán Aquiles*, *El monstruo de los jardines*, la figura de la madre

ECO Y NARCISO AND LA DAMA Y GALÁN AQUILES (OR EL MONSTRUO DE LOS JARDINES): A 1661 DYPTIC AT THE BUEN RETIRO PALACE. SOME PARALLELISMS.

ABSTRACT

In July 1661 two mythological dramas were performed at the Buen Retiro palace: *Eco y Narciso* and *La dama y galán Aquiles* (also known as *El monstruo de los jardines*). The present study offers a parallel reading of the two plays in which the following aspects are taken into account: the varied Classical sources, the presence of bucolic elements, the role of the senses, how the mythological characters are faithful to the original models and how they differ, how the representation of their respective mothers, as guides and protective figures, differ.

*El presente estudio se adscribe al proyecto de investigación «Diccionario Hispánico de la Tradición Clásica (DHTC)». Proyecto FFI2017-83894-P financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Agradezco a los evaluadores por la atenta lectura de este artículo y los comentarios pertinentes que me han permitido pulir el trabajo.

KEY WORDS: *Eco y Narciso*, *La dama y galán Aquiles*, *El monstruo de los jardines*, mother figure

INTRODUCCIÓN

Como bien sabemos, uno de los espacios que albergó las esplendorosas representaciones cortesanas fue el Coliseo del palacio del Buen Retiro. Fue en este espacio de solaz de los reyes que se representaron, las dos comedias mitológicas de Calderón de la Barca que son objeto del presente estudio: *Eco y Narciso* y *La dama y galán Aquiles* (más comúnmente conocida como *El monstruo de los jardines*). Se trata de dos ejemplos de reelaboración poética de la literatura clásica que, como toda fiesta mitológica, no seguía «fielmente la historia de los mitos clásicos. Calderón transformaba y manipulaba los argumentos y las acciones para ajustarlas a su interés dramático circunstancial»¹, son reelaboraciones que «enriquecen admirablemente el mensaje de los mitos, pues no se trata de una transmisión repetitiva [...], sino de la forja de nuevas versiones sobre el esquema básico»². *Eco y Narciso* y *La dama y galán Aquiles* son dos comedias de la etapa cortesana de Calderón, el «modelo más propiamente barroco del teatro aurisecular»³. La representación de ambas se llevó a cabo en el palacio del Buen Retiro en 1661, y más tarde se publicaron en la *Cuarta parte de comedias* (Madrid, Ioseph Fernández de Buendía, Antonio de la Fuente) de 1672. Por otro lado, los manuscritos de sendas comedias formaban parte de la biblioteca de la Condesa de Harrach, junto a otras obras de nuestro dramaturgo (*El gran príncipe de Fez*, 1669; *No hay que creer ni en la verdad* y *El postrer duelo de España*, ca. finales de 1660)⁴, que fueron algunas de las obras que María Josefa, hija de Fernando de Buenaventura, conde de Harrach, llevara consigo a Bohemia tras haber contraído matrimonio con el conde Kuenburg, hijo de un noble austriaco y una dama española, en 1682⁵. Dicho esto,

¹ Santiago Fernández Mosquera, “El poder y el teatro en las comedias mitológicas de Calderón: la estrategia del poeta”, *Anuario Calderoniano* 13, 2020, 135.

² Carlos García Gual, *Historia mínima de la mitología* (Madrid: Turner, 2014), 152.

³ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1995), 505.

⁴ Entre los manuscritos figura también *El gran duque de Gandía*, que fue descubierto por Václav Cerný en 1959, publicado en 1963 y atribuido a Calderón (atribución que sostuve en un trabajo anterior: “Las enmiendas en *La dama y galán Aquiles*”, en A. Cayuela y R. Chartier eds. *Edición y Literatura en España (siglos XVI-XVII)*, Zaragoza: PUZ, 2012: 289-302 (297), sin embargo, es necesario acudir a dos trabajos que Ignacio Arellano ha dedicado al asunto de la autoría: “El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios”, *Criticón* 110 (2010a), 217-246, <https://doi.org/10.4000/criticon.15776> y “¿Es *El duque de Gandía (auto)* de Calderón?”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XC, Cuaderno CCCII (Julio-Diciembre 2010b), 195-216.

⁵ En su trabajo sobre la familia Harrach, A. Reichenberger da una serie de detalles al respecto: “The counts Harrach and the Spanish theater”, en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, vol. II (Madrid: Castalia, 1966), 97-103.

empezaré refiriéndome muy brevemente a estos dos testimonios manuscritos bohemios.

1. Dos testimonios manuscritos

Eco y Narciso y *La dama y galán Aquiles* se encuentran hoy en el Museo de la Historia del Libro de República Checa bajo las signaturas H10 y H12 respectivamente. La condesa de Harrach firma al pie de la primera página de ambos manuscritos, a modo de *ex libris*, como se puede corroborar en las imágenes que facilito (fig. 1), y que pueden hallarse, además, en el sitio del proyecto *Manos* dirigido por Margaret Greer y Alejandro García-Reidy manos.net⁶. Como puede constatar, la firma es idéntica en ambos casos. Margaret Greer se refiere extensamente al manuscrito checo de *Eco y Narciso* y señala que el nombre de Calderón figura en la primera página, debajo del título de la comedia, pero la firma del dramaturgo aparece, además, al final de la comedia. Greer supone que

tuvo que haberse hecho antes de su muerte en 1681, y es posible que María Josepha lo consiguiera [el autógrafo] entre 1673-1676, estando con su padre en Madrid. No he visto otro manuscrito calderoniano de un copista firmado por el dramaturgo, lo cual me hace pensar que posiblemente lo firmó como favor al poseedor⁷.

El caso de *La dama y galán Aquiles* es distinto, pues el nombre de nuestro dramaturgo no se encuentra ni al principio ni al final. Cabe destacar que los dos manuscritos con los que contamos de esta comedia: el de la BNE (Ms. Res 96) y el manuscrito de la condesa de Harrach, llevan el mismo título. En el manuscrito madrileño el título de la comedia y el penúltimo verso de la misma (donde se leía «El monstruo de los jardines») se enmienda con: «La dama y galán Aquiles», como aparece en el manuscrito checo. Éste es el título que emplearemos para referirnos a esta obra⁸.

⁶ Consúltense los enlaces: <https://manos.net/manuscripts/bmv/eco-y-narciso> y <https://manos.net/manuscripts/bmv/h12-la-dama-y-el-galan-aquiles-el-monstruo-de-los-jardines>.

⁷ M. Greer, “*Eco y Narciso* de Calderón en el manuscrito de la condesa de Harrach: base para una nueva edición” en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. A. Bognnolo, F. del Barrio de la Rosa, M. del Valle Ojeda, D. Pini, A. Zinato, (Venecia: Edizioni Ca’ Foscari, 2017), 547-556 (549-550).

⁸ Es necesario apuntar que en el manuscrito madrileño, con enmiendas de Calderón, el título «*El monstruo de los jardines*» se tacha en un folio y se añade *La dama y galán Aquiles*, y se tacha también «de d. Pedro Calderón de la Barca». En la *Cuarta parte*, con prólogo de Calderón, también se usa *El monstruo de los jardines*. Por otro lado, en lo que a la representación se refiere, en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT) se documentan únicamente las de *El monstruo de los jardines*. Sin embargo, Don W. Cruickshank (basándose en el estudio de Vicenta Esquerdo Sivera, “Aportaciones al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII,” *Boletín de la Real Academia Española* 55, 1975, 429-530) se refiere a *La dama y galán Aquiles* como ya existente en 1644: «Calderón dramatizó este episodio en *El monstruo de los jardines*, de fecha desconocida, pero Pedro Ascanio ofreció a representar una “comedia nueva” de Calderón, *La dama y galán Aquiles*, en Valencia en 1644; es decir, podría haberse compuesto una primera versión alrededor de 1640». En este sentido va también Alejandro García-Reidy, cuando afirma que «*El monstruo de los jardines*, pudiera ser una segunda versión de una comedia representada ya



Fig. 1. Manuscritos de la condesa de Harrach. Museo de la Historia del Libro de República Checa. *Eco y Narciso* (signatura H10) y *La dama y galán Aquiles* (signatura H12).

2. Las comedias y sus fuentes

Como se puede colegir desde el título, *Eco y Narciso* y *La dama y galán Aquiles* son dos comedias de tema mitológico. La atención que ha merecido la primera por

en 1644, en Valencia, bajo el título de *La dama y galán Aquiles* y con atribución explícita en la documentación a Calderón». Tomando en cuenta que es una obra perdida, no podemos sino considerar, por lo pronto, la posibilidad de que se trate de una primera versión de la obra. Con todo, opto por este título (*La dama y galán Aquiles*) por dos razones que no expuse en su día en la edición crítica que preparé para la obra: porque considero que las enmiendas que tomo en cuenta del manuscrito madrileño son de mano de Calderón, y porque el pulcro manuscrito checo reproduce exactamente el mismo título: *La dama y galán Aquiles*. Ver Don W. Cruickshank, “Algunos hitos en la evolución de lo cómico en Calderón,” *Anuario Calderoniano* 4 (2011), 99-116, (112) <https://doi.org/10.31819/9783954879915-006>; Alejandro García-Reidy, “Las comedias religiosas de Calderón en la escena barroca: posibilidades y límites a partir de la base de datos CATCOM,” *Criticon* 130 (2017), 93-107. <https://doi.org/10.4000/criticon.3462>

parte de la crítica es incomparablemente mayor a la que ha podido recibir la segunda. Esto puede deberse al éxito que tuvo Narciso en las letras, no sólo en el Siglo de Oro, sino hasta por lo menos bien entrado el siglo XX⁹, como figura poética que invita a la reflexión trascendental mediante la reflexión especular. La figura de Aquiles, en cambio, quizás debido a su carácter (podríamos decir) multifacético (Tetis y Aquiles en el Estigia, Aquiles y su maestro Quirón, Aquiles en el gineceo, Aquiles y Patroclo, Aquiles héroe troyano, Aquiles y la tortuga) parece haberse diseminado en varias artes¹⁰. Sin embargo, vamos a referirnos a ambas comedias para establecer una serie de paralelos partiendo del hecho de que ambas fueron representadas en julio del año de 1661 en el Palacio del Buen Retiro.

2.1. Las fuentes en *Eco y Narciso*

Calderón dramatiza el mito de Eco y Narciso a partir, sin duda, de la versión de las *Metamorfosis* (III 339-510) de Ovidio, a la que es bastante fiel, a excepción de una serie de elementos a los que voy a hacer alusión. En las *Metamorfosis*, Tiresias, en respuesta a la pregunta de Liríope, había predicho que Narciso viviría muchos años «si él no llega a conocerse», un oráculo que no se entiende sino tras los extraños sucesos que se relatan en este capítulo del libro III. Narciso destaca por su soberbia ya a la edad de quince años; y Eco se convierte en la voz que vuelve a decir las últimas palabras de lo que se decía como castigo que le inflige Juno y, ya sin voz propia, se enamora y se acerca a Narciso, quien la desprecia. El rechazo de Narciso provoca en Eco una tristeza tal que la llevará a buscar refugio en las selvas, donde su cuerpo se desvanecerá y sus huesos formarán parte de las piedras: desde entonces sólo se oye su voz. Con todo, Narciso persiste en su arrogancia y se burla de ninfas y mancebos, y es uno de ellos el que espera que «jamás goce de ser amado», una súplica a la que accede la diosa de Ramnusia, Némesis, diosa de la justicia. Es así que Narciso quedará prendado de su propia imagen y obsesionado por ser correspondido por aquel que parece corresponder a sus sentimientos (pues llora cuando Narciso llora), pero no salen las palabras de su boca cuando sus labios parecen pronunciarlas y desaparece cuando Narciso acerca su mano para tocarlo. Ovidio termina la fábula dando cuenta de la metamorfosis de Narciso en flor, mientras ninfas y dríadas lloran su muerte.

⁹ Ver Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* (Lund: Gleerups, 1967); Yolanda Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española* (Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 1989); Jorge Fernández López y M. Ángeles Díez Coronado, *Tradición Clásica y Literatura Española e Hispanoamericana. Bibliografía y antología temática de textos* (Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de publicaciones, 2018), 325-364. <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.1969.tb00217.x>

¹⁰ Ver M. Teresa Beltrán Noguera, “El mito de Aquiles en el arte,” *Anales de la Universidad de Murcia. Letras* 42 (1983-1984a), 97-114; M. Teresa Beltrán Noguera, “El mito de Aquiles en la literatura posclásica,” *Anales de la Universidad de Murcia. Letras* 42 (1983-1984b), 77-96; Jane Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, vol. I (New York-London: Oxford University Press, 1993), s. v. Aquiles; Carolina Real Torres, “Vida y muerte de un mito: Aquiles de Homero a Goytisolo,” *FORTVNATAE* 16 (2005), 237-247.

Si bien Ovidio había elegido Beocia¹¹ como espacio de la acción, Calderón elige aquella Arcadia que Virgilio había propuesto como no-lugar geográfico, producto de la imaginación, pero que la tradición convertiría en un «*topos* retórico que la Antigüedad tardía habría de usar técnicamente y consagrar como *locus amoenus*»¹². Se abre la comedia con un diálogo entre los pastores Silvio y Febo, que es interrumpido por los músicos que cantan «los años felices de Eco, / divina y hermosa deidad de las selvas»¹³. Unos cumpleaños que sin duda harían eco, precisamente, a los de la infanta Margarita, para cuya celebración estaba prevista la puesta en escena de la comedia. El joven Narciso vive en una cueva con su madre, Liríope, ignorante de su identidad; se ve atraído por la música de celebración que llega hasta ellos, pero Liríope lo detiene en su impulso de acercarse y le pide paciencia mientras sale al monte a cazar. Allí cae ella en manos de Anteo, quien la lleva hasta Sileno (padre de Liríope), que llevaba doce años lamentando la ausencia de su hija. Descubrimos entonces que Liríope había aprendido las ciencias que Tiresias le enseñara y que el vaticinio para Narciso se expresa con palabras distintas a las que empleara Ovidio en su fábula:

Una voz y una hermosura
solicitarán su fin
amado y aborrecido;
guárdale de ver y oír¹⁴.

El Narciso calderoniano no es inicialmente el joven arrogante que dibujara Ovidio, sino un joven ingenuo dependiente de su madre, quien lo crío:

[LIRÍOPE] sin que llegase
a saber ni a discurrir
más de lo que quise yo
que él alcanzase y, en fin,
sin que otra persona viese
humana si no es a mí¹⁵.

¹¹ En Beocia es donde estaban el Helicón, el Citerón y el Parnaso, montes tan celebrados en la fábula. Ver F. de Paula Mellado, *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*, tomo 1 (Madrid: Establecimiento tipográfico de D. Francisco Paula Mellado, 1846), s. v.

¹² «Enquanto os pastores dos idílios de Teócrito modulavam, com propósito agónico, cantos sobre as belezas efetivamente observadas da paisagem siciliana, os de Virgílio haviam de retratar uma Arcádia que, de *ou-topos* geográfico e produto da imaginação, idílico e distante, a tradição acabaria por converter em *topos* retorico que a Antigüidade tardia haveria de usar tecnicamente e consagrar como *locus amoenus*». Paulo Sergio Margarido Ferreira, “A água em cenários grotescos das *Naturales Quaestiones* senequianas,” en *O melhor é a água: da antigüidade clássica aos nossos dias*, coords. José Luís Brandão y Paula Barata Dias (Coimbra: Imprensa da Universidade da Coimbra, 2018), 133-154 (138) <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1568-4> (la traducción es mía).

¹³ Cito a partir de la edición de la *Cuarta Parte de comedias IV* (Luis Iglesias Feijoo coord.) (Madrid: Biblioteca Castro, 2010).

¹⁴ *Ibidem*, 154.

¹⁵ *Ibidem*, 155.

Narciso es seducido por la voz de Eco, que es la que lo hace salir de la cueva, pero más tarde, alertado del peligro de la «voz», huye de ella y se ve prendado por su propia imagen, y es así como se cumple el vaticinio, como estaba previsto. Además, la profecía va a hacerse realidad con asistencia de Liríope quien, tratando de evitar su cumplimiento, da un veneno a Eco para privarla de su voz, de modo que, llegado el momento, la ninfa no podrá persuadir a Narciso de apartarse de la fuente.

No sabemos si Calderón logró conocer el boceto y el cuadro que también se inspiran en el mito y que es importante mencionar: el boceto en miniatura (14,5 x 14 cm) que Peter Paul Rubens elaborara (1636) para el proyecto de decoración de la Torre de la Parada por encargo de Felipe IV (el mayor encargo que Rubens recibió del rey) y se conserva hoy en el Museo Boijmans-van Beuningen de Rotterdam (fig. 2). Este boceto habría sido la base para el «Narciso» de Jan Cossiers (1636-1638) que muestra a un Narciso prendado de su imagen y que puede admirarse hoy en el Museo del Prado (fig. 3).



Fig. 2. Peter Paul Rubens. Boceto en miniatura (1636). Museo Boijmans-van Beuningen de Rotterdam.



Fig. 3. Jan Cossiers, «Narciso» (1636-1638). Museo del Prado.

2.2. Las fuentes en *La dama y galán Aquiles*

El caso de *La dama y galán* resulta un tanto más complejo o enrevesado. El episodio de Aquiles en el gineceo parece haber tenido mayor repercusión en las artes que en las letras. Las fuentes textuales a las que podríamos recurrir nos remiten a la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro (III 13, 8)¹⁶, donde se cuenta que Tetis decidió llevar a Aquiles a la corte de Licomedes¹⁷ vestido de mujer, al cumplir el niño nueve años, para evitar que participara y muriera en la guerra de Troya. Licomedes lo recibió como si se tratase de una muchacha y allí se crio, y se casó más tarde con Deidamia, hija de Licomedes, unión de la que nacería Pirro. Hay que señalar que, después del de Hércules al servicio de la reina Ónfale, el de Aquiles es el segundo caso de travestismo masculino de la historia cultural de Occidente del que tenemos noticia.

Además de su presencia en Apolodoro, la epopeya «inacabada» de Estacio, la *Aquileida*, empieza *in medias res*, precisamente con el episodio del gineceo en la isla de

¹⁶ Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, Julia García Moreno (trad.) (Madrid: Alianza, 2004).

¹⁷ Vale la pena señalar que los nombres de Licomedes y Deidamia aparecen acentuados de manera distinta según la fuente: Licomedes o Licómedes y Deidamia o Deidamia.

Esciros (que Calderón convertirá en la isla de Egnido). Los personajes de Estacio se ven claramente reflejados en la comedia calderoniana: Tetis, la madre inquieta; Deidamia, la amante elegiaca; Ulises, el astuto embustero; Licomedes, el rey pacífico; aunque el buen pedagogo Quirón desaparece en la comedia mitológica. Además, el amor de madre y la obediencia de hijo que se reconocen en la *Aquileida* también están presentes en *La dama y galán*. Higino también se refiere al episodio en sus *Fábulas* (96, 1), y Sidonio Apolinar, el poeta del siglo V, en su *Carmina* (9, 141)¹⁸. Las fuentes no coinciden en el nombre que Aquiles habría adoptado al vestirse con atuendos femeninos, pero muchos convienen en que pudo ser «Pirra». No habrá que pensar que se trataba de un tema de poca importancia, considerando que es una de las preguntas que proponía Tiberio en sus lecciones de gramática¹⁹. Calderón optará, como ya se sabe, por el nombre de Astrea, un personaje que, de hecho, aparece en varias de sus obras²⁰. A estas fuentes textuales puede sumarse, en época menos lejana a Calderón, el relato de los hechos de Troya del *Libro de Alexandre*²¹ y la obra contemporánea de Tirso de Molina, *El Aquiles*, que se habría inspirado, a su vez, en la *Aquileida* de Estacio²².

En cuanto a las fuentes pictóricas, podríamos comenzar señalando que el *Lexicon Iconographicum* en su entrada «Aquiles» recoge 922 imágenes, de las cuales 92 se centran en el episodio en la isla de Esciros. Ya en una época contemporánea a nuestra comedia, las imágenes en las que Calderón pudo haberse inspirado pueden ser varias: sabemos que en el palacio de El Pardo figuraban unos frescos, hoy perdidos, de Vicente Carducho con la historia de Aquiles. Por otro lado, aunque muchos de los cuadros que Felipe IV encargó a Rubens para decorar las paredes de la Torre de la Parada se perdieron en 1710 durante la Guerra de Sucesión, dos de los catorce cuadros que se exhiben hoy en el Museo del Prado plasman la estancia de Aquiles en el gineceo: «Aquiles descubierto por Ulises y Diómedes», de 1616, y «Aquiles descubierto entre

¹⁸ William B. Anderson, *Sidonius Poems and Letters*, (Cambridge Massachusetts/London: Harvard University Press/William Heinemann, Loeb Classical Library 296, 1963), 180.

¹⁹ «Maxime tamen cursuit notitiam historiae fabularis usque ad ineptias atque derisum; nam et gramaticos, quod genus hominum praecipue, ut diximus, appetebat, eius modi fere quaestionibus experiebatur: “Quae mater Hecubae, auod Achilli nomen inter uirgines fuisset, quid Sirenes cantare sint solitae”» Suetonio, *De vita Caesarum*, Tiberius LXX. «Mostró también por la historia de la fábula un gusto que llegaba hasta el ridículo y lo absurdo. Así, para experimentar el saber de los gramáticos, por los que, como ya hemos dicho, mostraba cierta debilidad, les proponía cuestiones como esta: ¿Quién era la madre de Hécuba? ¿Cuál era el nombre de Aquiles entre las doncellas? ¿Qué cantaban ordinariamente las sirenas?» (la traducción es mía, con la supervisión de Francisco García Jurado).

²⁰ *La vida es sueño* (1635), *La gran Cenobia* (1636), *Los tres mayores prodigios* (1636), *Ni amor se libra de amor* (1662), *La hija del aire* (1664), *Las armas de la hermosura* (1679), entre otras. No hace falta recordar la obra que dedica Frederick de Armas a esta figura femenina: *The Return of Astrea. An Astral-Imperial Myth in Calderón* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2016).

²¹ Allí se lee: «e fizolo en orden de sorores entrar, / que maguer que lo buscassen, nol pudiessen fallar. / Fue por todas las órdenes don Aquiles buscado; / nunca fincó rincón que non fus demandado; / mas como cubrié tocas e era demudado, / fallar non lo pudieron, que no era guisado. / Y sossacó Ulises una grant maestría / por saber si Achiles era en la mongía». Ver Jesús Cañas Murillo (ed.), *Libro de Alexandre* (Madrid: Editora nacional, 1983), cuadernas 411-413.

²² Hesse y McCrary, “The Mars-Venus Struggle in Tirso’s *El Aquiles*,” *Bulletin of Hispanic Studies* 33 (1956), 138-151. <https://doi.org/10.3828/bhs.33.3.138>

las hijas de Licomedes», en colaboración con van Dyck, de 1618²³ (fig. 4 y 5), y es muy probable que Calderón los conociera y que tuvieran cierta influencia en el proceso creativo.



Fig.4. Peter Paul Rubens, «Aguiles descubierto por Ulises y Diómedes» (1616).
Museo del Prado.

²³ Antonio Ramón Navarrete Orcera, en un artículo que se concentra en los paralelos iconográficos entre *Apolo y Marsias* y *Aguiles en la isla de Esciros*, da cuenta de una serie de ilustraciones inspiradas en el episodio que nos concierne. Ver Antonio Ramón Navarrete Orcera, “El mosaico romano de Santisteban del Puerto (Jaén): *Apolo y Marsias* y *Aguiles en la isla de Esciros*. Paralelos iconográficos,” *Thamyris* 3 (2012), 273-312.



Fig. 5. Peter Paul Rubens en colaboración con van Dyck, «Aguiles descubierto entre las hijas de Licomedes» (1618). Museo del Prado.

3. Paralelos entre las comedias

3.1. *La ambientación*

La ambientación principal de nuestras comedias es la de un *locus amoenus*, que es constante en el caso de *Eco y Narciso*, y que se conjuga con el ambiente inicial lóbrego de la isla en *La dama y galán* (como se verá enseguida), para luego verse reflejado en los jardines de palacio. La ambientación de *Eco* es enteramente bucólica²⁴: el ambiente natural es idealizado, y la comedia se abre con el diálogo de dos pastores en la propia Arcadia, siempre verde y florida, en la que las aves coloridas parecen flores cantarinas:

[SILVIO] Alto monte de Arcadia, que eminente
al cielo empinas la elevada frente,
cuya grande eminencia tanto sube
que empieza monte y se remata nube,
siendo de tu copete y de tus huellas
la alfombra rosas y el dosel estrellas;...
[FEBO] Bella selva de Arcadia, que florida
siempre estás de matices guarnecida,
sin que a tu pompa, a todas horas verde,
el diciembre ni el julio se le acuerde,
siendo el mayo corona de tu esfera
y su edad todo el año primavera;...
[SILVIO] ... pájaros, que en el aire fugitivos
sois matizados ramilletes vivos

²⁴ Ver *Diccionario Hispánico de Tradición Clásica*, s. v. 'Bucolismo'.

y, añadiendo colores a colores,
 en los árboles sois parleras flores;...
 [FEBO] ... ganados, que en el monte divididos
 música sois de esquilas y balidos
 y en la margen de aquese arroyo breve,
 cándidos trozos de cuajada nieve;...
 [SILVIO] ... a pediros albricias mi alegría
 viene de las venturas deste día,
 pues Eco en él, zagala la más bella
 que vio la luz de la mayor estrella,
 de humana da floridos desengaños,
 un círculo cumpliendo de sus años²⁵.

En *La dama y galán*, en cambio, tras la tormenta con la que se abre la obra (siguiendo el tópico virgiliano presente en la tradición áurea²⁶), un grupo de marineros llega a una lóbrega isla (la isla de Egnido):

[LIBIO] Ni cabaña descubro, ni edificio,
 ni cosa que no advierta
 ser esta isla bárbara y desierta.
 [LIDORO] Dices bien pues sus troncos,
 que de quejarse al ábrego están roncocos,
 mal pulidos los veo;
 sus plantas sin cultura sin aseo
 sus flores, sólo oyendo en ecos graves
 bramar las fieras y gemir las aves (vv. 32-40)²⁷.

Como puede constatarse, en *Eco y Narciso* nos vemos inmersos en un entorno armonioso no sólo por sus vivos colores, sino por la música que viene a sumarse de forma visual («añadiendo colores a colores») con el canto de aves («parleras flores») y ganados («música sois de esquilas y balidos»). En *La dama y galán*, en cambio, no sólo los troncos están roncocos y las flores no son adorno, sino que las aves gimen y las fieras braman. El principio tan contrastado de sendas comedias encuentra consonancia a partir del momento en el que aparece la música, en *Eco* cantando los años felices de la ninfa:

²⁵ Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 131.

²⁶ Sobre el tema, ver Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006). <https://doi.org/10.31819/9783865279538>. Fernández Mosquera presenta una serie de ejemplos de tormentas y tempestades en algunas obras de Lope de Vega, Calderón y Quevedo. Por su parte, Vicente Cristóbal López se refiere a muestras de la epopeya española a partir del modelo virgiliano en "Tempestades épicas", *Cuadernos de investigación filológica* XIV, (1988), 125-148. <https://doi.org/10.18172/cif.2143>

²⁷ Cito a partir de la edición de Tatiana Alvarado Teodorika: Pedro Calderón de la Barca, *La dama y galán Aquiles* (Biblioteca Áurea Hispánica 90, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013). <https://doi.org/10.31819/9783954872046>

[MÚSICA] A los años felices de Eco,
divina y hermosa deidad de las selvas,
feliz los señale el mayo con flores,
ufano los cuente el sol con estrellas²⁸.

Y en *La dama y galán* cantando camino al templo, cuando el espacio sombrío viene a romperse con el canto festivo a Venus y Marte:

[LIBIO] Oye, que allí nos dan mejor respuesta
los sonoros acentos
de otras festivas voces e instrumentos.

[MÚSICA] Venid, venid, zagales,
al templo divino de Venus y Marte.

[LIDORO] Bien que este no es desierto juzgo agora:
república es entera, pues con tanta
variedad ya se canta y ya se llora (vv. 52-59).

El estribillo que entona la Música abrirá paso al espacio ameno, ante la vista maravillada de Aquiles:

[AQUILES] ¡Qué variedad! ¡Qué hermosura
tan admirable! Y si creo
a mis noticias, no veo
cosa que como ellas sea.
¡Oh, cuánto finge la idea!
¡Oh, cuánto burla el deseo!
Aquel azul resplandor
el cielo debe de ser;
la tierra, a mi parecer,
será este hermoso verdor;
éste, árbol; ésta, flor;
ave ésta; ésta, transparente
fuente; aquél, mar... Mas, detente,
discurso, que tu voz yerra;
que esto sólo es cielo, es tierra,
mar, árbol, flor, ave y fuente.
Cielo, pues está adornado
del sol y de las estrellas;
tierra, pues colores bellas
su vestido han matizado;
árbol, pues de su tocado
el viento las ramas mueve;
flor, pues aljófares bebe;
mar, pues riza albas espumas;

²⁸ Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 133.

ave, pues tremola plumas;
y fuente, pues toda es nieve (vv. 626-651).

3.2. *Lo que se ve y lo que se oye. La lucha de los sentidos.*

La ambientación a la que acabo de referirme de manera general puede dar cuenta de la descomunal escenificación que ambas obras habrían requerido, como era característico de las comedias mitológicas: el ambiente bucólico, los jardines palaciegos, las tormentas marítimas, y todo ello acompañado de la música. La música, que, a decir de Beatriz Aguilera Jurado, serviría para unir los diferentes vértices en el texto calderoniano: pintura, arquitectura, literatura, escenografía y el arte de la actuación, «para expandirse hacia la cuarta pared como una continuidad de una realidad compleja y fantástica, que en el fondo tiene muchas cosas en común con la realidad propia del espectador»²⁹. Las partes musicales para las representaciones de 1661 (ambas a cargo de la compañía de Antonio de Escamilla –con Sebastián de Prado para *Eco y Narciso*–), cuentan con una fuente común: el manuscrito Novena³⁰.

No es de extrañar que, debido a la presencia del eco y de la música, los estudios dedicados a sendas comedias se hayan concentrado sobre todo en los aspectos sonoros de cada una de ellas; sin embargo, en ambas se recurre a vista y oído de manera equivalente. Así, para inquirir el papel de ambos en las obras que nos ocupan, quisiera centrarme en los versos que apelan a estos sentidos, tomando en cuenta que, además del espectáculo y el solaz de los reyes al que apuntan las piezas mitológicas³¹, debemos tener presente la importancia del decorado verbal, el poder de la palabra y su función escénica en el teatro mitológico calderoniano, ese «teatro de palabra»³² del que habla

²⁹ Beatriz Aguilera Jurado, *Música y literatura en dos comedias mitológicas de Calderón: La estatua de Prometeo y Eco y Narciso* (tesis doctoral inédita bajo la dirección de Joaquín Roses Lozano, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006), 79.

³⁰ Louise Stein, “El Manuscrito Novena,” *Revista de Musicología* 3 (1980), 197-234. José Máximo Leza Cruz se concentra en el caso de Narciso y propone un detallado análisis musical de la obra en “‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII,” coords. Miguel Ángel Marín López y Juan José Carreras López, *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de la Rioja, 2004), 47-76. <https://doi.org/10.2307/20794719>

³¹ Al respecto afirma Evangelina Rodríguez Cuadros: «El espectador sea cortesano (o popular, en la falaz apertura democrática de la fiesta barroca) se siente incluido en un espacio fáustico, desorbitado y prometeico, un espacio inventado por la magia de la perspectiva italiana que buscaba, ante todo, una teoría del asombro. Lo ha expresado así Javier de Hoz, desdramatizando, de paso, las interpretaciones engoladamente trascendentes sobre la comedia mitológica. El espectador se presta a la complicidad de la emoción antes que a la de la descodificación conceptual puesto que en el Siglo de Oro “el espectador ya no se basta a sí mismo para interpretar en signos un emblema, un símbolo: hace falta que intervenga la imaginación teatral”». Ver Evangelina Rodríguez Cuadros, “Mito e intertextualidad en *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca,” *Homenaje a Amelia García Valdecasas. Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* vol. II (Valencia: Universitat de Valencia, 1995), 675-696. Rodríguez Cuadros cita a Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1984), 122.

³² El término es de Enrica Cancelliere, “Calderón y el teatro de corte,” *Cervantes* 0 (2001), 117-132.

Enrica Cancelliere, un término que cobra fuerza y una especial relevancia para el lector actual.

En la primera de nuestras comedias, desde el inicio, Narciso quiere seguir las voces: la música de los pájaros³³. De todas las voces que oye desde la cueva, la de Eco le parece la reina de todas («Válgame el cielo! Esta sí / que es la reina de todas ellas»³⁴), y se lamenta, de manera insistente, porque oye mucho y no ve nada a través de unos versos que aluden a su inexorable hado:

[NARCISO] En mil partes divididos,
mis cuidados son despojos
del viento. Ved algo, ojos,
o no escuchéis tanto oídos³⁵.

El propio Narciso se sabe indefenso ante estas voces³⁶ y, estando ya al tanto del vaticinio y habiéndole interpelado Liríope a guardarse de sí mismo³⁷, ve sus sentidos turbados en presencia de Eco³⁸, de modo que huye de ella. Por el contrario, cuando descubre, más adelante, su reflejo en la fuente, el que la imagen esconda la voz lo lleva a advertir que se encuentra fuera de peligro:

[NARCISO] Pero de la voz que escondes
segunda ventura infiero,
porque, si mi suerte dura,
en voz y hermosura atroz,
fin a mi vida procura,
el no tener una voz
es tener otra hermosura³⁹.

Calderón enfatiza, en la tercera jornada, la ignorancia de Narciso, una ignorancia que no le permite lidiar con la vanidad que lo ofusca, pues no es capaz de discernir el reflejo, la «sombra fingida», de la realidad. Si bien Narciso tiene presente el presagio, o más bien, el acertijo de Tiresias, es incapaz de guardarse de ver y oír no tanto porque da libre curso a los sentidos, sino porque no sabe encaminarlos. Como afirmaba Valbuena Briones desde esta perspectiva: «los caminos sensoriales hacia el conocimiento del Bien, en este caso el oído, activado en la obra por una voz melodiosa, y la vista, ejercida en la contemplación de lo bello, pueden descarriar al ignorante»⁴⁰.

³³ Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 137.

³⁴ *Ibidem*, 163.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ [Narciso] «que no venga / otra vez a mis oídos / aquella voz lisonjera / que escuché, porque será / mucho noirme tras ella, / si vuelve nadie a decir / con voz tan suave y tierna [...]» (139-140).

³⁷ *Ibidem*, 171.

³⁸ [Narciso] «¿Qué será que al verla yo / pierdo todos mis sentidos / y este pesar que me hace / se le agradezco y estimo, / dejándome engañar de él / creyendo que es regocijo?» (175).

³⁹ *Ibidem*, 205.

⁴⁰ Ángel Valbuena Briones, «El tratamiento del tema de Eco y Narciso en Calderón,” *Hispania* 74, n° 2 (1991), 250-254. <https://doi.org/10.2307/344798>

En lo que se refiere a Aquiles, éste alude a su ignorancia al principio de la comedia⁴¹, una ignorancia que le permitía tolerar las circunstancias. Sin embargo, es el sentido de la vista el que le permite descubrir la belleza de la naturaleza y, por supuesto, la de Deidamia, el sentido que despertará sus ansias de revelarse contra su hado⁴²; tal es su deseo de saciar sus ojos con la imagen de su dama, que decide «Morir o ver a Deidamia» (v. 1138). Una vez en los jardines del palacio del rey Licomedes, Aquiles parece tomar conciencia de lo engañosos que pueden ser los sentidos, cuando espeta a su dama:

[AQUILES] Vuelva mi honor por quien es
tan cifra de este pensil,
tan enigma de este alcázar,
que andando siempre tras ti
le ves y no le ves, le hablas
y no le hablas, le oyes y
no le oyes, porque delirio
de los hados, frenesí
de la Fortuna y prodigio
del amor, oculto, en fin,
es deste jardín el monstruo (vv. 2208-2218).

Estos versos hallarán eco más adelante, hacia el final de la comedia (vv. 3218-3227), cuando Aquiles confiesa a Deidamia que ha llegado al jardín *para no verla* y le cuenta que Ulises ha descubierto su identidad «nombrando [su] nombre», es decir, a través del oído y no con los ojos⁴³.

Aquiles debe atravesar los caminos sensoriales distinguiendo entre «lo horroroso y lo süave» (v. 2980) de las cajas y clarín, por un lado, y de los acentos de Himeneo, por el otro; y, más adelante, lidiar entre la voz de Deidamia y el sonido de

⁴¹ «[Aquiles] ¡Cielos! ¿Qué voz tan sonora / es la que hierde mi oído? / ¿Qué nuevo pájaro ha sido / éste que hoy llama a la aurora? / *Todo mi vida lo ignora*, / pero ¿qué mucho si he estado, / desde que nací, encerrado en esta bóveda obscura, / sin ver del sol la luz pura, / ni qué es cielo, ni qué es prado? / La deidad que aquí me cría / y a verme de noche viene, / puesto precepto me tiene / que no salga a ver el día, / y aunque la obediencia mía / las leyes pudo guardar, / este canto singular / a romperla me resuelve. / La gruta abro por si vuelve / segunda vez a cantar» (vv. 582-601). La cursiva es mía.

⁴² «[Aquiles] Antes que viera del sol / las luces, antes que viera / de los cielos la armonía, / de los montes la soberbia, / de las flores la hermosura, / de las aves la belleza / y la inquietud de los mares, / *ya toleraba mi estrella / en la fe de la ignorancia* / el uso de la paciencia / toda la naturaleza, / ¿cómo quieres que otra vez / sin ellos viva y sin ella, / y me consuele de hallarla / tan sólo para perderla? / Y así, piadosa cruel / que me amparas y me fuerzas, / que me crías y me afliges, / me halagas y me atormentas, / perdóneme tu respeto, que aunque obedecerte quiera / mi voluntad, mi pasión / no quiere que te obedezca. / Yo he de seguir de Deidamia / la luz aunque lo defiendan / los hados o he de quitarme / la vida, por que no tenga / a pesar de mi valor / aqueso triunfo su ausencia» (vv. 1066-1075). La cursiva es mía.

⁴³ Las cursivas de resaltado son mías. «[Ulises] ¡guárdate Aquiles, que te dan la muerte! / [Aquiles] ¿Quién me da la muerte? ¿Quién / tan piadoso es? Pero, ¡ay cielos!, / ¿qué digo? [Ulises] No disimules / que ya es en vano, supuesto / que no has podido vencer / aquel descuidado afecto natural, que tras el nombre / lleva el primer movimiento» (vv. 3084-3092).

los instrumentos marciales («Cuando ya está apoderado / de toda el alma otro acento», vv. 3267-3268). Las armoniosas y dulces melodías de la música están ligadas a la diosa Venus, mientras que clarín y cajas son propios del dios Marte, pues emulan el estruendo de la batalla y la acompañan. La mezcla de música de amor y música de guerra obran no sólo en el personaje y su batalla interna contra los sentidos, sino, sin duda y además, en el público espectador, también atormentado por una confluencia de melodías opuestas y confusas. Aquiles se encuentra, pues, entre la música de Venus que provoca el enredo entre los amantes, y la música de Marte, que llama a la contienda⁴⁴. Además, a esto se suma el traje de dama que había adoptado Aquiles durante su estancia en el gineceo, a través del cual se puede percibir un proceso de desheroización con fines humorísticos: Aquiles deja de verse y hacerse ver con atuendos femeninos para dejarse ver y verse como el héroe que está destinado a ser. Decide que no lo libre el engaño, sino el valor y el esfuerzo (vv. 3304-3306) y sale victorioso de la lucha interna por la que atraviesa gracias a su discernimiento.

Si bien Narciso da libre curso a sus sentidos y se pierde en los caminos sensoriales que lo descarrían debido a la ignorancia, Aquiles, inicialmente ignorante, encamina sus sentidos hacia el conocimiento y reconocimiento de su ser. Este problema axial del pensamiento filosófico del ser y el deber ser, del γνῶθι σεαυτὸν (gnothi seautón) socrático y el γένοιτο οἷος ἐσσι μαθῶν (génoi oios essi mathón) pindárico (*Píticas*, II, 72), es parte esencial de la evolución de otros personajes calderonianos como Segismundo o Semíramis, por ejemplo. Se trata de máximas a modo de guía filosófica de la conducta humana que también podemos hallar en Gracián, por ejemplo, cuando al inicio de la «crisis nona» de su *Criticón* traza el recorrido que había hecho esta idea desde la Antigüedad helena: «Eternizaron con letras de oro los antiguos en las paredes de Delfos, y mucho más con caracteres de estimación en los ánimos de los sabios, aquel célebre sentimiento de Biante: Conócete a ti mismo». Liríope había prevenido a Narciso de que «tú solo no más / podrás guardarte de ti mismo», pero no impulsa a su hijo a conocerse a sí mismo, sino a escapar del hado ([Narciso] Yo te confieso que es justo / el recelar y el temer; / pero vencerse a sí mismo, / dí, ¿quién ha podido? [Liríope] Quien, / antevisto el daño, huyó»⁴⁵). Es así que, ignorante de lo que lo rodea e ignorante de sí mismo, Narciso es incapaz de reconocer incluso su propia imagen; la ninfa Eco tampoco es capaz de persuadirlo de que se aparte de su reflejo en el agua, cuando sólo Eco, personaje a través del cual se hace una traslación del fenómeno acústico de la naturaleza al ámbito de la poesía⁴⁶, es

⁴⁴ No está de más recordar que la lucha entre Venus y Marte fue simbólica y constantemente representada en las tablas barrocas. Sirvan como ejemplo los versos de un teatro menos reconocido que el calderoniano, que hallamos en la *Tragedia de Numancia* de Cervantes: «La blanda Venus con el duro Marte / jamás hacen durable ayuntamiento: / ella regalos sigue; él sigue el arte / que incita a daños y a furor sangriento. / La cipria diosa estese agora aparte, / deje su hijo nuestro alojamiento; / que mal se aloja en las marciales tiendas / quien gusta de banquetes y meriendas. [...] / En blandas camas, entre juego y vino, / hállase mal el trabajoso Marte; / otro aparejo busca, otro camino, / otros brazos levantan su estandarte» Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia*, ed. de G. Gilbert (Nürnberg: Clásicos Hispánicos, 2014), vv. 89-156.

⁴⁵ Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 171 y 198.

⁴⁶ Ver *Diccionario Hispánico de Tradición Clásica*, s. v. Eco.

capaz de razonar. El destino trágico se cumple dibujado con un final poético: al querer despeñarse Narciso, Eco trata de evitarlo o correr el mismo destino, de suerte que la ninfa se eleva al aire y Narciso cae muerto, desvaneciéndose su cuerpo y apareciendo en su lugar una hermosa flor. En Narciso no hay *filantía*, pues no hay en él autorreconocimiento, sino ignorancia, pero Aquiles, sí se autorreconoce tras vencer la batalla inicial contra la ignorancia. Al principio rechaza la prudencia (v. 1137), cuyo rasgo distintivo sería «el ser capaz de deliberar y de juzgar de una manera conveniente sobre las cosas que pueden ser buenas y útiles para él, no bajo conceptos particulares [...] sino las que deben contribuir en general a su virtud y a su felicidad» (Aristóteles, *Moral a Nicómaco*, VI, 4), y se sirve incluso del disfraz para engañar al destino (siguiendo el consejo de su madre), pero logra vencerse a sí mismo, sin duda también con la ayuda de la música, arte empírico e interpretativo, pero, sobre todo, saber que conducía la mente del inestable mundo físico al campo de los conceptos intelectuales, al mundo de las formas e ideas.

3.3. *La madre protectora*

Las coincidencias entre las dos piezas que nos competen pueden seguir enumerándose. Fausta Antonucci, por ejemplo, afirma que es

interesante la coincidencia de estas dos piezas cortesanas en el protagonismo de un joven héroe que necesita independizarse de una madre demasiado protectora fraguándose un camino propio. Y es tentador suponer que no se trate de una coincidencia casual, cuando más si recordamos que el dramaturgo propuso este díptico a los reyes en julio de 1661, cuando Mariana de Austria estaba encinta del futuro Carlos II⁴⁷.

La figura de la madre en nuestras comedias, como asevera Antonucci, es la de una madre protectora, pero el proceder de Liríope y el de Tetis no son realmente equiparables. En *Eco y Narciso*, la comedia gira en torno al amor (o el desamor) entre los dos personajes que dan título a la obra, pero son patentes, como telón de fondo, la relación entre Sileno y su hija Liríope, y la de Liríope y su hijo Narciso. Liríope, ninfa de las fuentes, no es sino madre de Narciso en las letras clásicas, pero Calderón le otorga mucha más importancia en su obra y, de hecho, el personaje pronuncia alrededor de 584 versos.

Narciso es fruto de la violencia de la que se sirvió Céfito para forzar a Liríope⁴⁸; tiene aproximadamente 12 años (el tiempo que Sileno llora la ausencia de su

⁴⁷ Fausta Antonucci, “*Hado y Divisa de Leonido y Marfisa*: obra última y compendio de la dramaturgia palatina de Calderón,” *e-Spania* 18 (jun 2014), <http://journals.openedition.org/e-spania/23577> (consultado el 22 de abril de 2020). <https://doi.org/10.4000/e-spania.23577>

⁴⁸ Calderón altera la versión ovidiana, según la cual sería Céfito, un río, quien la violara. Gerardo Manrique Frías sostiene que «la casi homonimia entre río y viento, y la fama de Céfito, bien pudieran explicar el error», sin embargo, me atrevería a conjeturar no tanto el error como el beneficio de la fama de Céfito, por un lado, y el papel del agua en el desafortunado hado que espera a Narciso. Ver G. Manrique Frías, *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias*

hija) cuando va a salir de la cueva en la que ha vivido vestido de pieles e ignorante de lo que lo rodea⁴⁹. Liríope, por su parte, había aprendido las ciencias del sabio Tiresias, inclinándose sobre todo por «las causas naturales»; es el propio Tiresias quien le anunciará que «un garzón / bellissimo has de parir. / Una voz y una hermosura / solicitarán su fin / amando y aborreciendo; / guárdale de ver y oír»⁵⁰. Es así que Liríope decidirá mantener a Narciso a salvo del peligro de las «voces»⁵¹, y no podrá explicarle al joven las causas y revelarle su destino sino en el momento en el que ella cree que el hado va a cumplirse. Si bien Liríope tiene conciencia del peligro de las voces, el ardid del que se sirve para hacer que Narciso salga de la cueva es la música, y Laura, Nise, Sirene y Eco saldrán a cantar por los montes para atraerlo. Más delante, en su desasosiego, Liríope pide a Bato, el gracioso, acompañar a Narciso y nunca separase de él; es así también que Narciso, en su búsqueda de conocimiento del mundo que lo rodea, expondrá todas sus dudas a Bato, y un mal maestro no puede sino augurar un mal fin (172-175). Luego, Liríope creará reconocer en Eco la causa del peligro que acecha a Narciso y, llevada por su error, preparará un veneno para quitarle a Eco la voz (199-200). Es tal su porfía en guardar a Narciso del hado que Liríope incurrirá en *hybris*, mostrando su disposición de destruir el orbe entero con tal de salvar a su hijo⁵². Al final de la comedia, Liríope cae en la cuenta de que mantener a Narciso en la ignorancia ha sido lo que ha propiciado el hado, y la interpretación errada de los hechos había hecho, además, que el camino se abriera en esa dirección.

La presencia de Liríope en *Eco y Narciso* no es equivalente a la de Tetis en *La dama y galán*. Frente a los 584 versos de Liríope, Tetis pronuncia tan sólo unos 251, versos que, además, son representativos de su presencia en escena, pues desaparece cuando no habla. Tetis aparece en escena sólo al final de la primera jornada, respondiendo a la lastimera llamada de Aquiles, que invoca al amor de la diosa que lo cría (vv. 1014-1017), al verse indefenso rodeado del rey, de Lidoro, Danteo, Ulises, Deidamia y sus damas. Aquiles, como Narciso, es fruto de la violencia, la violencia de la que se sirvió Peleo para forzar a Tetis y en la que Calderón decide concentrarse para

básicas: personajes y lugares (tesis doctoral inédita bajo la dirección de Juan Antonio López Férrez, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010), 227-228.

⁴⁹ «[Narciso] ¿Qué he de hacer sin ti en aquestas / montañas, solo, ignorando / quién soy y qué modo tengan / de vivir los hombres, pues / nada sino hablar me enseñas?» (144).

⁵⁰ Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 154.

⁵¹ «[Liríope] Esas voces que has oído / y que tú ser aves piensas / no lo son. [Narciso] Pues ¿qué son, madre? / [Liríope] No conviene que lo sepas, / porque los hados han puesto / tu mayor peligro en ellas» (136).

⁵² «[Liríope] Desclavaré / de su epiciclo los astros, / y esta gran caterva fiel / de estrellas y de luceros / perderá su rosicler. / La faz mancharé a la luna, / turbarele al sol la tez, / y titubeando del cielo / de un ej hasta otro ej / la gran república hermosa, / ruina amenazar la haré / sobre el globo de la tierra / tanto que temiendo esté / si se cae o no se cae / a un vaivén y a otro vaivén» (200-201). Maria Grazia Profeti, de hecho, establece un paralelo entre Liríope y Basilio: «L'orgoglio di chi "presume di sapere" ricorda la *hybris* di Basilio nella *Vida es sueño*: i disegni del cielo sono imperscrutabili, e proprio il tentativo per l'"uomo di scienza"». Ver M. G. Profeti, "Eco e Narciso" tra Calderón e Gozzi," en *Comedia e música tra Spagna e Italia* (Firenze: Alinea Editrice, 2009), 225-246 (234).

cargar a Aquiles con una culpa trágica⁵³. Tetis, como deidad de los mares, había descifrado el oráculo escrito en el libro del destino («al discurso de tu vida / leerte en las doradas letras / de ese volumen, usando / de la no adquirida ciencia, / sino heredada», vv. 1220-1224), y sabía que Aquiles estaba destinado a participar en la guerra de Troya a la edad de 15 años, que es el momento en el que tiene lugar la comedia. Los versos del oráculo celeste también tienen su paralelo en *Eco y Narciso*, cuando Liríope se pregunta, en la tercera jornada, si «¿Es posible que, sabiendo / que está en ese azul dosel / escrito con plumas de oro / y letras de rosicler / el influjo de tus hados / que te amenaza cruel, / sus hojas quieras abrir / y sus capítulos leer?»⁵⁴, versos que, a su vez, nos remiten a *La vida es sueño*⁵⁵.

Tetis revela el hado a Aquiles y pretende engañar al destino disfrazando a su hijo de mujer y ver «si tiene el ingenio fuerzas / contra el poder de sus hados» (vv. 1339-1340). Pone en manos de Aquiles su propio destino («queda tu fortuna / en tu mano», vv. 1873-1874) y al hacerlo no vuelve a intervenir sino al final de la comedia, cual *deus ex machina*, desde el seno de un peñasco, montada en un caballo marino, para explicar al rey de Esciros y a Ulises que si bien ella misma había tratado de engañar al hado, al hacerlo llevó a Aquiles al seno del riesgo.

Como puede constatar, el papel de Liríope es el de una madre sobreprotectora, mientras que el de Tetis es el de la madre que, si bien busca dar protección, demuestra la confianza que ha depositado en su hijo llegando a ausentarse por completo y aparecer exclusivamente en los momentos de mayor apremio y necesidad. Ambas conocen las ciencias, una por aprendizaje (y con cierta inclinación por las causas naturales) y la otra por herencia, pero mantienen a sus hijos en la ignorancia de su identidad y de lo que el hado les ha deparado. Los errores de Liríope se acumulan, quizás debido a su presencia continua y su insistente temor; una diosa como es Tetis, en cambio, no incurre en esos errores. Dicho esto, en caso de aventurarnos a interpretar estas comedias como algún tipo de mensaje destinado a Mariana de Austria, que sería pronto madre del futuro Carlos II, podríamos tal vez decir que Calderón pone en escena dos modelos maternos muy distintos: uno que conduciría a su hijo a la trágica muerte, y otro que lo conduciría a una muerte gloriosa, y todo ello dentro del respeto del relato mitológico.

⁵³ Como recuerda G. Manrique Frías, Homero se refiere a la boda entre Peleo y Tetis en la *Iliada* (XVIII 79-85); según la versión de Catulo no hubo violencia alguna, pero Ovidio (*Met.* XI 221-291) se refiere en detalle a la boda forzada por Júpiter debido al temor de éste de verse vencido por el hijo que concibiera con Tetis. Ver G. Manrique Frías, *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares* (tesis doctoral inédita bajo la dirección de Juan Antonio López Férrez, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010), 288-289.

⁵⁴ Pedro Calderón de la Barca, *Cuarta Parte de comedias*, 198.

⁵⁵ «esos orbes de diamantes, / esos globos cristalinos, / que las estrellas adornan / y que campean los signos, / son el estudio mayor / de mis años, son los libros / donde en papel de diamante, / en cuadernos de zafiros, / escribe con líneas de oro, / en caracteres distintos, / el cielo nuestros sucesos, / ya adversos o ya benignos» (vv. 628-639). Cito a partir de la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros (Madrid: Austral, 1998).

CONCLUSIONES

Así como los modelos maternos difieren, también lo hacen los héroes de sendas comedias. Si bien ambos se crían en la ignorancia de su entorno y de su identidad, y luego descubren el trágico hado que los espera, uno huye de él y el otro se disfraza para engañarlo, y solo uno sale victorioso de la lucha de los sentidos y logra conocerse y reconocer en él al hombre cuyo destino estaba escrito en el orbe celeste. Narciso llega a descubrir su propia imagen, a conocer su apariencia externa, pero en ningún momento logra conocerse a sí mismo: permanece aislado en la ilusión que le entregan sus ojos. Aquiles, sin embargo, incluso tras haber jugado con la ilusión de los sentidos y tratado de burlar las apariencias, de engañarlas, se descubre a sí mismo y se ve como realmente es.

Calderón parece haber elegido con esmero los mitos que se representarían durante el mes de julio de 1661. Se puede pensar que el público espectador en el Palacio del Retiro tendría el recuerdo fresco de una comedia el día de la representación de la otra y que era capaz de hacer paralelos entre ambas. No eligió representar dos héroes épicos clásicos como podrían ser Hércules y Aquiles, sino dos personajes mitológicos que se concibieran como ejemplos didácticos, que tuvieran una particular relación con la madre y que enfrentaran, a temprana edad, situaciones que delinearían su destino de forma definitiva. Sin duda, dos ejemplos más de «la capacidad de la poesía griega para colorear la trama de un mito tradicional con una vivacidad dramática y una emotividad que aireaba el mensaje del mito»⁵⁶, y de la genialidad de Calderón para darle nuevas tonalidades y gran pasión.

⁵⁶ Carlos García Gual, *Historia mínima de la mitología* (Madrid: Turner, 2014), 154.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera Jurado, Beatriz, *Música y literatura en dos comedias mitológicas de Calderón: «La estatua de Prometeo» y «Eco y Narciso»* (tesis doctoral inédita bajo la dirección de Joaquín Roses Lozano, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006).
- Alvarado Teodorika, Tatiana, “Las enmiendas en *La dama y galán Aquiles*,” en A. Cayuela y R. Chartier eds. *Edición y Literatura en España (siglos XVI-XVII)* (Zaragoza: PUZ, 2012), 289-302.
- Anderson, William B., *Sidonius Poems and Letters*, (Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press/William Heinemann, Loeb Classical Library 296, 1963).
- Antonucci, Fausta, “Hado y Divisa de Leonido y Marfisa: obra última y compendio de la dramaturgia palatina de Calderón,” *e-Spania* 18 (jun 2014), <http://journals.openedition.org/e-spania/23577> (consultado el 22 de abril de 2020). DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.23577>
- Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, Julia García Moreno (trad.) (Madrid: Alianza, 2004).
- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1995).
- _____. “El gran duque de Gandía, San Francisco de Borja, en el teatro del Siglo de Oro. Apuntes introductorios”, *Criticón* 110 (2010a), 217-246. <https://doi.org/10.4000/criticon.15776>
- _____. “¿Es *El duque de Gandía* (auto) de Calderón?”, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XC, Cuaderno CCCII (Julio-Diciembre 2010b), 195-216.
- Aristóteles, *Moral a Nicómaco*, Patricio de Azcárate Diz (trad.) (Barcelona: Espasa, 2002).
- Armas, Frederick de, *The Return of Astrea. An Astral-Imperial Myth in Calderón* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2016).
- Beltrán Noguera, M. Teresa, “El mito de Aquiles en el arte,” *Anales de la Universidad de Murcia. Letras* 42 (1983-1984a), 97-114.
- _____. “El mito de Aquiles en la literatura pos-clásica,” *Anales de la Universidad de Murcia. Letras* 42 (1983-1984b), 77-96.
- Cancelliere, Enrica, “Calderón y el teatro de corte,” *Cervantes* 0 (2001), 117-132.

- Cañas Murillo, Jesús (ed.), *Libro de Alexandre* (Madrid: Editora nacional, 1983).
- Cervantes, Miguel de, *Tragedia de Numancia*, ed. de G. Gilabert (Nürnberg: Clásicos Hispánicos, 2014).
- Cruickshank, Don W., “Algunos hitos en la evolución de lo cómico en Calderón,” *Anuario Calderoniano* 4 (2011), 99-116, 112. <https://doi.org/10.31819/9783954879915-006>
- Calderón de la Barca, Pedro, *Cuarta Parte de comedias*. Comedias IV (Luis Iglesias Feijoo coord.) (Madrid: Biblioteca Castro, 2010).
- _____. *La dama y galán Aquiles* (Tatiana Alvarado Teodorika ed.) (Biblioteca Áurea Hispánica 90, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013). <https://doi.org/10.31819/9783954872046>
- Cristóbal López, Vicente, “Tempestades épicas,” *Cuadernos de investigación filológica* XIV, (1988), 125-148. DOI: <https://doi.org/10.18172/cif.2143>
- Diccionario Hispánico de Tradición Clásica*, en prensa. <https://www.ucm.es/dhtc>
- Esquerdo Sivera, Vicenta, “Aportaciones al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII,” *Boletín de la Real Academia Española* 55, 1975, 429-530.
- Estacio, *Aquileida*, (Antonio M. Bernalte Calle trad.) (Sevilla: Padilla, 2012).
- Fernández López, Jorge y M. Ángeles Díez Coronado, *Tradición Clásica y Literatura Española e Hispanoamericana. Bibliografía y antología temática de textos* (Logroño: Universidad de la Rioja, Servicio de publicaciones, 2018).
- Fernández Mosquera, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006). <https://doi.org/10.31819/9783865279538>
- _____. “El poder y el teatro en las comedias mitológicas de Calderón: la estrategia del poeta,” *Anuario Calderoniano* 13, 2020, 135-150.
- Ferreira, Paulo Sergio Margarido, “A água em cenários grotescos das *Naturales Quaestiones* senequianas,” en *O melhor é a água: da antiguidade clássica aos nossos dias*, coords. José Luís Brandão y Paula Barata Dias (Coimbra: Imprensa da Universidade da Coimbra, 2018), 133-154. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1568-4>
- García Gual, Carlos, *Historia mínima de la mitología* (Madrid: Turner, 2014).

- García-Reidy, Alejandro, “Las comedias religiosas de Calderón en la escena barroca: posibilidades y límites a partir de la base de datos CATCOM,” *Criticón* 130 (2017), 93-107. <https://doi.org/10.4000/criticon.3462>
- Greer, Margaret, “*Eco y Narciso* de Calderón en el manuscrito de la condesa de Harrach: base para una nueva edición,” en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. A. Bognnolo, F. del Barrio de la Rosa, M. del Valle Ojeda, D. Pini, A. Zinato, (Venecia: Edizioni Ca’ Foscari, 2017), 547-556.
- Hesse y McCrary, “The Mars-Venus Struggle in Tirso’s *El Aquiles*,” *Bulletin of Hispanic Studies* 33 (1956), 138-15. <https://doi.org/10.3828/bhs.33.3.138>
- Leza Cruz, José Máximo, “‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramaturgias en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII,” coords. Miguel Ángel Marín López y Juan José Carreras López, *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural* (Logroño: Universidad de la Rioja, 2004), 47-76.
- Manrique Frías, Gerardo, *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares* (tesis doctoral inédita bajo la dirección de Juan Antonio López Férez (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010).
- Navarrete Orcera, Antonio Ramón, “El mosaico romano de Santisteban del Puerto (Jaén): *Apolo y Marsias* y *Aquiles en la isla de Esciros*. Paralelos iconográficos,” *Thamyris* 3 (2012), 273-312.
- Ovidio, *Metamorfosis* (Barcelona: Juventud, 2002).
- Paula Mellado, F. de. *Diccionario Universal de Historia y de Geografía*, tomo 1 (Madrid: Establecimiento tipográfico de D. Francisco Paula Mellado, 1846).
- Profeti, Maria Grazia, “‘*Eco e Narciso*’ tra Calderón e Gozzi,” en Maria Grazia Profeti ed., *Comedia e música tra Spagna e Italia* (Firenze: Alinea Editrice, 2009), 225-246.
- Reichenberger, A., “The counts Harrach and the Spanish theater,” en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos* vol. II (Madrid: Castalia, 1966), 97-103.

- Rodríguez Cuadros, Evangelina, “Mito e intertextualidad en *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca,” *Homenatge a Amelia García Valdecasas. Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* vol. II (Valencia: Universitat de Valencia, 1995), 675-696.
- Real Torres, Carolina, “Vida y muerte de un mito: Aquiles de Homero a Goytisoló,” *FORTVNATAE* 16 (2005), 237-247.
- Ruiz Esteban, Yolanda, *El mito de Narciso en la literatura española* (Tesis Doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 1989).
- Reid, Jane, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, vol. I (New York-London: Oxford University Press, 1993).
- Stein, Louise, “El Manuscrito Novena,” *Revista de Musicología* 3 (1980), 197-234. <https://doi.org/10.2307/20794719>
- Valbuena Briones, Ángel, “El tratamiento del tema de Eco y Narciso en Calderón,” *Hispania* 74, n° 2 (1991), 250-254. <https://doi.org/10.2307/344798>
- Vinge, Louise, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century* (Lund: Gleerups, 1967). <https://doi.org/10.1111/j.1600-0730.1969.tb00217.x>

Recibido: 17 de septiembre de 2020
Aprobado: 2 de noviembre de 2020

«CON POBREZA PRETENDÍ»: LA CABALLERÍA TRONADA Y LA FIGURA DEL PRETENDIENTE EN LA CORTE SEGÚN CERVANTES, GUILLÉN DE CASTRO Y CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA

Héctor Brioso Santos
(Universidad de Alcalá)
hbrioso@hotmail.com

RESUMEN

La tensión entre la inercia social estamental y la nueva movilidad propia de la economía dineraria es palmaria en la literatura del Siglo de Oro español. La hidalguía estaba en entredicho, devaluada y empobrecida, según muestran Cervantes y otros. En ese contexto, Guillén de Castro presenta, en *El pretender con pobreza*, el conflicto, un tanto autobiográfico, del exsoldado linajudo y honrado que espera ser valorado, al estilo tradicional, por sus merecimientos, y no por su pobre apariencia y escaso peculio, como sucederá en la era del boato y la cortesanía. En realidad, la solución de esa pieza será harto inmovilista y conservadora, puesto que el hidalgo protagonista logrará restaurar su crédito social y recibirá la debida recompensa de los poderosos. Según Castro, la alta nobleza debería rescatar por solidaridad estamental a los caballeros dignos y valerosos, y la corona tendría que redimir a esa caballería depauperada de su triste destino. Cristóbal Suárez de Figueroa, mucho más pesimista, ni siquiera toma en consideración ese camino en *El pasajero*, sino que expresa una dura crítica a la nobleza y al poder mal ejercido. El primer autor se interesa por la vertiente social y el segundo más por la política.

PALABRAS CLAVE: Nobleza, hidalguía, movilidad social, pretendiente, Cervantes, Guillén de Castro, *El pretender con pobreza*, Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*.

«CON POBREZA PRETENDÍ»: IMPOVERISHED KNIGHTHOOD AND THE CHARACTER OF THE SUITOR IN COURT ACCORDING TO CERVANTES, GUILLÉN DE CASTRO AND CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA

ABSTRACT

The tension between social class inertia and the new mobility of money economy is obvious in Spanish Golden Age literature. *Hidalguía* was in doubt, devalued and impoverished, according to Cervantes and other writers. In this context, Guillén de Castro presents, in *El pretender con pobreza*, the conflict, probably autobiographical, between the noble and honest soldier who hopes to be rewarded, in the traditional

fashion, for his merits, and not for his poor appearance and little money, as will happen in the age of pageantry and courtesy. In fact, the ending of that comedy is very immobilist and conservative, since the protagonist will be able to restore his social credit and be rewarded by the powerful. According to Castro, high nobility should rescue the worthy and courageous knights out of class solidarity, and the crown would have to redeem that impoverished knighthood from their ill fate. Cristóbal Suárez de Figueroa, much more pessimistic, does not even consider this expectation in *El pasajero*, but, instead, expresses a harsh criticism of the nobility and misused power. The former is interested into the social aspects and the latter more into politics.

KEYWORDS: Nobility, *hidalguía*, social mobility, suitor, Cervantes, Guillén de Castro, *El pretender con pobreza*, Cristóbal Suárez de Figueroa, *El pasajero*.

El punto en común entre los escritores de nuestro título es el conocido drama socioeconómico de los hidalgos desclasados, que, después de una honrosa carrera militar, aguardaban un destino o un socorro en la corte. Esos pretendientes se afanaban por conseguir los puestos y premios que la política real les escamoteaba, al haber cedido la corona, desde comienzos de siglo, los cargos importantes de la administración a la alta aristocracia castellana, desmilitarizada y convertida progresivamente en oligarquía¹.

A la altura de 1615, don Quijote afirma que «es grande la confusión que hay entre los linajes»²; y en otro pasaje clasifica a las gentes en cuatro especies ascendentes y descendentes, en una definición harto intuitiva de la movilidad social de la época:

Unos, que tuvieron principios humildes, y se fueron estendiendo y dilatando hasta llegar a una suma grandeza; otros, que tuvieron principios grandes, y los fueron conservando y los conservan y mantienen en el ser que comenzaron; otros, que, aunque tuvieron principios grandes, acabaron en punta, como pirámide, habiendo diminuido y aniquilado su principio hasta parar en nonada, como lo es la punta de la pirámide, que respeto de su basa o asiento no es nada; otros hay, y éstos son los más, que ni tuvieron principio bueno ni razonable medio, y así tendrán el fin, sin nombre, como el linaje de la gente plebeya y ordinaria³.

Como bien sabemos, esa novela sugiere irónicamente que el plebeyo Sancho, aunque nombrado por escarnio, resultará ser un honrado y ecuánime gobernador, y que su

¹ Véase, sobre todo, Maravall, *Poder, honor y élites* (Madrid: Siglo XXI, 1979) 2ª parte, caps. 1 y 2.

² Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 1998), II, 6, 675.

³ *Ibidem*.

amo puede pasar por un dignísimo ejemplar de la nobleza *natural*, que emana de la verdadera virtud personal⁴.

Dentro del estamento noble había muchas *calidades*, que un observador tan perspicaz como el propio Caballero de la Triste Figura no podía por menos que percibir con claridad:

(...) No todos [los caballeros] son corteses ni bien mirados: algunos hay follones y descomedidos. Ni todos los que se llaman caballeros lo son de todo en todo: que unos son de oro, otros de alquimia, y todos parecen caballeros, pero no todos pueden estar al toque de la piedra de la verdad. Hombres bajos hay que revientan por parecer caballeros, y caballeros altos hay que parece que aposta mueren por parecer hombres bajos; aquéllos se levantan o con la ambición o con la virtud, éstos se abajan o con la flojedad o con el vicio; y es menester aprovecharnos del conocimiento discreto para distinguir estas dos maneras de caballeros, tan parecidos en los nombres y tan distantes en las acciones⁵.

Con todo, cierta holgura económica era condición indispensable para ostentar nobleza en cualquier grado: Domínguez Ortiz habló en 1998 de una «contaminación de los valores estamentales por los dinerarios»⁶; Maravall asentó que «la riqueza, por debajo, era la eficaz palanca para el éxito»⁷; y más modernamente, Domingo Carvajal ha afirmado que «el factor desencadenante de la escala nobiliaria es de tipo puramente económico»⁸. De modo que, en el fondo, la herramienta más útil para el ascenso social era el dinero, a pesar de su escaso prestigio teórico⁹. Aunque esa idea era de muy vieja data, muchos autores áureos la repetirán, como Góngora, en su célebre letrilla «Dineros son calidad», de hacia 1601:

*Dineros son calidad,
¡verdad! (...)
Cruzados hacen cruzados,
escudos pintan escudos,
y tahúres, muy desnudos,
con dados ganan Condados;
ducados dejan Ducados,
y coronas Majestad:
¡verdad! (...)*¹⁰.

⁴ Comp., para la movilidad social, Maravall, *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV al XVII)* (Madrid: Revista de Occidente, 1972), 412-419.

⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, II, 6, 674.

⁶ «La España del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, lxxxvii-civ, xcv.

⁷ *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)* (Madrid: Taurus, 1986), 419.

⁸ *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellví (1569-1631)*, (Tesis Doctoral: Universidad de Barcelona, junio de 2005), 618.

⁹ Comp. las notas de Domínguez Ortiz, en la edición que manejamos de *Don Quijote de la Mancha*, I, xcii-xciv.

¹⁰ Góngora, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert Jammes (Madrid: Castalia, 1987), n° XVIII, 93. En realidad, el Arcipreste de Hita ya había resumido justamente esa idea en su «Enxienplo de la propiedat qu'el

De modo que la posición socioeconómica de una familia en la corte obedecía a una complicada casuística, según anota modernamente Pérez León:

Todo ello dio lugar a una estructura social compleja y dinámica en la que la prosperidad económica, una exitosa carrera administrativa o el aprovechamiento de las redes de relación verticales (patronazgo-clientelismo) y horizontales (paisanaje, parentesco, de negocios) serían factores decisivos en el estatus de las personas. De igual manera, la presencia de la aristocracia cortesana espoleó las aspiraciones sociales entre la población madrileña, igualmente deseosa de reconocimiento y éxito social. Estrategias convencionales como la obtención de ejecutorias de hidalguía en las Chancillerías o la compra de privilegios de hidalguía, hábitos de órdenes militares y títulos nobiliarios o el gasto suntuario, tan habituales entre los grupos en ascenso, se complementarían con otras, mucho más sutiles y extendidas entre amplios sectores de la población. En la capital, una de estas estrategias de promoción social sería la solicitud de admisión como hidalgo en Madrid¹¹.

Las pretensiones y deseos de los personajes literarios son muchos: ocultar la miseria; sustentarse dignamente después de una carrera militar; *ser honrado, no ser menos*, medrar o *ser más*, ostentar honra, pasar por hidalgos, caballeros o nobles, *sustentar* nobleza, pretender dádivas o cargos, instalarse en la burocracia...

En definitiva, en la sociedad áurea convivían de forma inextricable el valor hereditario de la sangre y el creciente poder del dinero. Por un lado, la riqueza era el complemento necesario de la nobleza y, por otro, se preferían las rentas y los títulos a las actividades económicas como tales, propias de la burguesía. De modo que incluso las gentes adineradas deseaban pasar antes por nobles que por simplemente ricas, y el tránsito desde el grupo de los llamados *poderosos* o *parvenus* hacia el poder y la nobleza era relativamente fácil, porque el dinero allanaba el camino¹².

Recordemos que, aunque el afán de casi todos los españoles era asimilarse a la nobleza, ésta se defendía en virtud del *principio de cierre* estamental descrito por Maravall¹³. No en vano, por ejemplo, quedó sin efecto real el plan del Conde-Duque de Olivares de conceder honras proporcionadas a los estratos humildes; tampoco tuvo consecuencias su objeción a que la aristocracia copase los altos puestos de la

dinero ha», en un dístico como «sea un hombre nesçio e rudo labrador, / los dineros les fazen hidalgo e sabidor» o en el verso «el que non ha dineros non es de sí señor» Juan Ruiz, *Libro de buen amor* (Madrid: Cátedra, 1992), estr. 491, 129.

¹¹ «Sociedad de la *villa y corte*: hidalgos en el Madrid de Carlos IV», *Historia y genealogía*, 5 (2015): 267-292, 267. Domínguez Ortiz historió, entre otras cuestiones, las falsas ejecutorias de nobleza, que permitían igualar ficticiamente a los descendientes de conversos con los aristócratas, o incluso superarlos en limpieza de sangre (en diversos trabajos, pero sobre todo en *La clase social de los conversos de Castilla* [Granada: Universidad, 1991]). Contreras, Soria Mesa, Pérez León y otros han explorado las manipulaciones genealógicas en la Edad Moderna, mientras que Egido repasó en su día las numerosas sátiras sobre linajes.

¹² Véase Salazar Rincón, *El mundo social del "Quijote"* (Madrid: Gredos, 1986) cap. V.

¹³ *Poder, honor y élites*, 80.

administración¹⁴. Numerosos personajes literarios lamentan precisamente ese inmovilismo, como cuando la mujer de Sancho Panza exclama: «¡No, sino estaos siempre en un ser, sin crecer ni menguar, como figura de paramento!»¹⁵; aunque su marido también se precia de tener «cuatro dedos de enjundia de cristianos viejos»¹⁶, con la típica aspiración a *ser más* de muchos cristianos rancios simplemente por el hecho de saberse tales.

La comedia lopesca se funda, en gran medida, en esas expectativas sociales, con un abundante muestrario de conflictos y promociones inter-estamentales. Por acudir a un ejemplo menos conocido, pero muy elocuente, *Con su pan se lo coma* escenifica el debate de los dos hermanos protagonistas, Fabio y Celio, entre el inmovilismo y el dinamismo social. Mientras el primero sigue el consejo paterno de vivir «sin salir de nuestro nido / y conservar llanamente / el estado en que nacimos» (vv. 1007-1009), su hermano aduce:

Si hubieras, Fabio, leído
historias de tantos hombres
humildemente nacidos
que llegaron a ser reyes,
pontífices y arzobispos
por dejar sus pobres patrias,
y en hombros de reales pinos
como hiedras levantaron
los pimpollos de sus hijos (...).
Sin rey ninguno medró.
Tan bestias como al principio
del mundo fueran los hombres,
a no haber armas y libros,
y naves que al arrogante
mar hiciesen dar bramidos (vv. 1023-1041).

Sin embargo, frente a esos ricos propietarios rurales plebeyos tentados (o no) por la corte del Fénix de los Ingenios, el grupo de los hidalgos estaba en una crisis irreversible, repudiado por la aristocracia y abocado a caer en el estado llano. La imagen del hidalgo depauperado y desclasado era ya un lugar común, tanto en la realidad histórica como en la literatura del Siglo de Oro, en particular la de signo realista o satírico¹⁷. Esta cuestión ha sido analizada por numerosos historiadores; así, Llorens explicó en su día:

¹⁴ Comp. González Alonso, «El Conde Duque de Olivares y la administración de su tiempo», *Anuario de historia del derecho español*, 59 (1989): 5-48, 13.

¹⁵ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, II, 5, 667.

¹⁶ *Ibidem*, II, 4, 661.

¹⁷ Véase la nota complementaria a *Don Quijote*, II, 583, n. 985.35, con bibliografía; y también, entre otros muchos trabajos, Salazar Rincón, *El mundo* (cap. II), y Rodríguez Mansilla «El hidalgo pobre en la poesía satírico-burlesca de Alonso de Castillo Solórzano» (*Donaires Del Parnaso*, I, Núms. 48 y 49), *Calíope*, 24.1 (2019): 78-100.

(...) Mal podría sobrevivir el hidalgo. Imposible convertirse en un soldado mercenario; al fin y al cabo pertenecía a la nobleza. La misma razón le impedía trabajar como un plebeyo en la agricultura ni en el «trato» o comercio. Cerrados estos caminos, el hidalgo –si no emigraba a América– consumiría su tiempo llamando sin gran resultado a las puertas de los nobles, o arrastrando vida vegetativa en pequeños lugares donde al menos poseía una casa y algunas tierras¹⁸.

Y, cuando esos recursos se acababan, sólo restaba emigrar a la corte u otras grandes ciudades para pasar desapercibido o encontrar un acomodo, como el hidalgo lazarillesco o el don Toribio del *Buscón*¹⁹. Cervantes también define, a su modo, esta coyuntura en la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote* de 1615 como una *segunda pobreza* –frente a la miseria de índole moral– y como un problema de *honra espantadiza*, es decir, de hidalguía o caballería dudosas:

«(...) Pero tú, segunda pobreza, que eres de la que yo hablo, ¿por qué quieres estrellarte con los hidalgos y bien nacidos más que con la otra gente? ¿Por qué los obligas a dar pantalia a los zapatos, y a que los botones de sus ropillas unos sean de seda, otros de cerdas, y otros de vidrio? ¿Por qué sus cuellos, por la mayor parte, han de ser siempre escarolados, y no abiertos con molde?» Y en esto se echará de ver que es antiguo el uso del almidón y de los cuellos abiertos. Y prosiguió: «¡Miserable del bien nacido que va dando pistos a su honra, comiendo mal y a puerta cerrada, haciendo hipócrita al palillo de dientes con que sale a la calle después de no haber comido cosa que le obligue a limpiárselos! ¡Miserable de aquel, digo, que tiene la honra espantadiza, y piensa que desde una legua se le descubre el remiendo del zapato, el trasudor del sombrero, la hilaza del herreruelo y el hambre de su estómago!»²⁰.

Algunos de ellos ni siquiera tenían bienes negociables, al menos según las fuentes literarias: el hidalgo toledano de *Lazarillo de Tormes* no posee muebles ni paga el alquiler; el propio don Quijote apenas conserva unas tierras poco productivas, malvendidas para comprar libros de caballería; el don Toribio del *Buscón* no tiene, literalmente, dónde caerse muerto, y el avariento don Marcos de *El castigo de la miseria* de María de Zayas únicamente cuenta con «una pobre cama» sobre la que duerme y come²¹.

La hidalguía, según se ha estudiado profusamente, estaba en entredicho, devaluada y empobrecida. La Corona empezó a exigirles tributos y los pecheros aspiraban a ella, en una frontera difusa que permitía a muchos plebeyos arrogarse cierta

¹⁸ «Don Quijote y la decadencia del hidalgo», *Aspectos sociales de la literatura española* (Madrid: Castalia, 1974): 47-66, 58.

¹⁹ El segundo explica que «un mayorazgo roído, como él, en un pueblo corto olía mal a dos días y no se podía sustentar, y que por eso iba a la patria común adonde caben todos y adonde hay mesas francas para estómagos aventureros», es decir, la corte (II, 5, 143-144).

²⁰ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, II, 44, 985.

²¹ Zayas y Sotomayor, María de, *El castigo de la miseria, Novelas amorosas y ejemplares*, Julián Olivares (Madrid, Cátedra, 2000), 253.

nobleza, promocionarse socialmente a través de las letras, como Tomás rodaja, el Licenciado Vidriera, o incluso —a causa de la debilidad económica de la monarquía— por medio de la compra de hidalguías y cargos municipales²². Y, a la inversa, para los hidalgos y caballeros legítimos, cualquier probanza o pleito requerían una inversión económica²³.

La frontera entre la alta y la baja nobleza y los hidalgos y los caballeros quedaría definida así: “Los títulos y caballeros supieron adaptarse a estos cambios y aprovechar las ocasiones de lucro que los nuevos tiempos ofrecían, adueñándose de los cargos de mayor relieve en la corte, el ejército y la administración. Los hidalgos, por el contrario, tuvieron que resignarse a arrastrar una existencia monótona, insípida y asediada por la pobreza»²⁴.

Este es el caso, naturalmente, del Cervantes histórico, «hijo de un hidalgo de nueva ejecutoria acostumbrado al hambre y a las deudas»²⁵ y del hidalgo Alonso Quijano, diseccionado en los primeros párrafos de esa novela²⁶. La condición de hidalgo auténtico de éste último va unida a la estrechez económica y a las dudas — sugeridas irónicamente por Cervantes— sobre una posible *mancha* morisca por su origen geográfico. Ese protagonista será después acusado por su sobrina de hacerse pasar por caballero «no lo siendo; porque, aunque lo puedan ser los hidalgos, no lo son los pobres»²⁷, un juicio inapelable que alcanzará al protagonista de la pieza de Guillén de Castro que después comentaré. La pobreza y el desclasamiento también serán el sino del inolvidable Filipo de Carrizales, descrito sumariamente al comienzo de *El celoso extremeño*:

No ha muchos años que de un lugar de Estremadura salió un hidalgo, nacido de padres nobles, el cual, como un otro Pródigo, por diversas partes de España, Italia y Flandes anduvo gastando así los años como la hacienda; y, al fin de muchas peregrinaciones, muertos ya sus padres y gastado su patrimonio, vino a parar a la gran ciudad de Sevilla, donde halló ocasión muy bastante para acabar de consumir lo poco que le quedaba. Viéndose, pues, tan falto de dineros, y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el pasarse a las Indias (...) (325-326).

²² Maravall redujo ese fenómeno a «una parte mínima, estadísticamente irrelevante, que muy poco afectaba a la estructura social» (*Poder, honor*, 1ª parte, apartado G, 90-91).

²³ De nuevo, Góngora lo dejó advertido en su citada letrilla: «Cualquiera que pleitos trata, / aunque sean sin razón, / deje el río Marañón, / y entre el río de la Plata, / que hallará corriente grata / y puerto de claridad: / *verdad*» (96).

²⁴ Salazar Rincón, *El mundo*, 102.

²⁵ *Ibidem*, 103.

²⁶ Otros pasajes reveladores son el de II, 2, en el que don Quijote se defiende de la acusación de haberse atribuido el *don* y «arremetido a caballero» siendo uno «de aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde» (643-644); o el de las medias descosidas de don Quijote, que da pie a unas reflexiones de Cide Hamete, intercaladas con comentarios del narrador, sobre la sufrida pobreza material de los «hidalgos y bien nacidos» (II, 53, 984-985). Para el problema del *don* y la usurpación de apellidos, veáse Maravall, *La literatura picaresca*, 535; y sobre la frontera entre hidalgos y caballeros, Salazar Rincón, *El mundo*, 90.

²⁷ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, II, 6, 674.

Pero mientras Carrizales granjeaba una enorme fortuna en Perú, muchos hidalgueros paupérrimos malvivían como escuderos y pajes en las casas nobles de Madrid, hasta el punto de que la dudosa posición social del hidalgo pobre del XVII colindaba sospechosamente con la de los innumerables criados, menesterosos y marginados contemporáneos, como el pícaro plebeyo con tufos de nobleza y el hidalgo apicarado de las novelas de Cervantes, Quevedo, Salas Barbadillo o María de Zayas. El caso más llamativo es el de esos hidalgos que malviven en las ciudades, desde el desventurado hidalgo toledano de *Lazarillo de Tormes* hasta los famosos hidalgos *chanflones* del *Buscón* (II, 6) o el don Marcos de *El castigo de la miseria* de Zayas, entre otros²⁸. Vicente Espinel aclaró al comienzo de *Marcos de Obregón* que su intención era «mostrar en mis infortunios, y adversidades, cuánto importa a los escuderos pobres, o poco hacendados, saber romper por las dificultades del mundo, y oponer el pecho a los peligros del tiempo y la fortuna, para conservar con honra y reputación un don tan precioso como la vida»²⁹.

La novela picaresca puso de manifiesto la existencia de un confuso inframundo de desclasados y de arribistas sin escrúpulos que llegaron a blasonar irónicamente incluso de su prosapia picaresca. Lázaro de Tormes, Guzmán de Alfarache, el Buscón don Pablos y otros personajillos aspiraban a un medro bastardo, impropio y sin verdaderos méritos, a base de engaños y mentiras³⁰. O, simplemente, como apuntan Cervantes y otros con más o menos ambigüedad, la vida picaril seduce a todos: el citado Marcos de Obregón coquetea con el hampa sevillana a pesar de ser un caballero oriundo de Ronda; más anecdóticamente, el Guitón Onofre se apellida justamente Caballero; comparece incluso en algunas *Novelas ejemplares* cervantinas la figura del estudiante de buena cuna y familia adinerada que prefiere (por una temporada) *desgarrarse* de su familia y entregarse a la vida picaresca antes de volver a la universidad o a su casa, un tipo descrito tanto en *La gitaniella* o *La ilustre fregona*³¹ como en el primer *Quijote* (cap. 44).

Bastantes comedias se ocuparon también, aunque con notas menos sensacionalistas y ridículas, de los nobles empobrecidos que intentaban parecer ricos

²⁸ La novela quevediana merecería ser ampliamente citada aquí, pero bastará con tres pinceladas: don Toribio, un hidalgo con apellidos campanudos, aclara que ha enajenado incluso su sepultura y que «sólo el *don* me ha quedado por vender, y soy tan desgraciado que no hallo nadie con necesidad dél, pues quien no le tiene por ante le tiene por postre, como el remendón, azadón, pendón, blandón, bordón y otros así», en alusión a la universalización del don nobiliario (II, 5, 143); y el capítulo siguiente, tantas veces citado, contendrá un verdadero decálogo de supervivencia para los «caballeros hebenes» o «güeros, chanflones, chirles, traspillados y caninos» (144).

²⁹ Espinel, Vicente, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón, La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla (Madrid: Castalia, 2001), 671.

³⁰ El Buscón, por ejemplo, en el colmo de la perversión genealógica, niega su estirpe auténtica y alberga infundados *pensamientos de caballero*: en II, 2 explica su plan social (113) y, a la altura de II, 5, ruega a su tío Alonso, verdugo: «No pregunte por mí ni me nombre, porque me importa negar la sangre que tenemos» (141), rompiendo toda relación con los suyos para emprender un camino fallido de falsa honra y de mentida caballería.

³¹ Salazar Rincón analiza esas situaciones (*El mundo*, 99-101).

para llamar la atención de sus damas, como en *El caballero del milagro* de Lope o en *Hombre pobre todo es trazas* de Calderón (1637), por ejemplo. El *Fénix de los Ingenios* incurrió repetidamente en estos temas: el motivo general del desclasamiento y la irrelevancia social de la nobleza tronada por falta de caudal es central en las primeras escenas de *Dineros son calidad* de Lope de Vega, donde el arruinado conde Federico se duele de su infortunio en versos de gran patetismo. Aquel diálogo merece recordarse, pues la duquesa Julia aconseja a ese noble que rehaga su fortuna para volver a ser quien fue, «pues veis que solo en el mundo / dineros son calidad», provocando la indignación de los empobrecidos hijos del conde (3). La familia tratará de rehabilitarse socialmente rehaciendo su fortuna por distintos medios. *La pobreza estimada* presenta el dilema femenino entre un pretendiente rico y otro pobre; *Las flores de don Juan*, *El balcón de Federico*, *El triunfo de la humildad* y, naturalmente, la *acción en prosa* autobiográfica *La Dorotea* vuelven sobre el tema del galán pobre, pero digno de amor, una idea obsesiva que debió quedarle al Fénix de sus años juveniles y, sobre todo, de la ruptura traumática con Elena Osorio. Los ejemplos de otros dramaturgos podrían multiplicarse, pero bastará con dos: *Cada loco con su tema* de Antonio Hurtado de Mendoza ofrece un curso acelerado de hidalguía, con varios ejemplos de tipos hidalgos, y *El alcalde de Zalamea* de Calderón presenta al ridículo don Mendo, prototipo de noble famélico que esconde su hambre³².

Ese noble tronado o ese pobre con pujos de nobleza solía ser tenaz en su lucha por mantenerse a flote o promocionarse socialmente. El primer camino, bastante arduo, era servir a un señor, confiando en que, legítimamente y poco a poco, uno podría «valer más, siendo humilde, conquistando con eso voluntades», según afirma, por ejemplo, Castillo Solórzano en *El bachiller Trapaza*³³. Este asunto, junto con la presión mercantilista y dineraria, está detrás del gracioso debate entre Sancho Panza y su señor sobre si éste debe recibir un salario o bien *servir a merced*, a la espera de dádivas señoriales, como sus colegas de los libros de caballería, «que cuando menos se lo pensaban, si a sus señores les había corrido bien la suerte, se hallaban premiados con una ínsula, o con otra cosa equivalente, y, por lo menos, quedaban con título y señoría»³⁴.

El axioma popular «Iglesia, mar o casa real» es bien conocido³⁵. Los estudios y el ejército eran dos medios francos para mantener o aumentar la posición social. Así

³² La relación entre comedia y dinero ha sido estudiada por diversos especialistas en un volumen monográfico de actas coordinado por Pedraza Jiménez *et al.*, *El dinero y la comedia española. XXXVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2014* (Ciudad Real: Ediciones de Castilla-La Mancha, 2016).

³³ Castillo Solórzano, Alonso de, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, ed. Jacques Joret (Madrid: Cátedra, 1988), 86.

³⁴ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, II, 7, 681. Véase Domínguez Ortiz («La España del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* [Barcelona: Crítica, 1998] I, lxxxvii-civ, xciv) y Maravall (*La literatura picaresca*, cap. V).

³⁵ Véanse los importantes matices del citado Domínguez Ortiz a esa trascendental frasecita; en síntesis, ese historiador distinguió varios niveles: la carrera eclesiástica; el ejército; el comercio marítimo, con los armadores, los cargadores y el corso; la universidad, que franqueaba el camino a la burocracia estatal; los oficios de palacio («La España del *Quijote*», xcvi-xcviii).

lo explica don Quijote al ama y la sobrina: «Dos caminos hay, hijas, por donde pueden ir los hombres a llegar a ser ricos y honrados: el uno es el de las letras; otro, el de las armas. Yo tengo más armas que letras (...)»³⁶. Lope, todavía más práctico, anotará otros tres factores de progreso en la ya citada *Con su pan se lo coma: armas, libros y naves* (vv. 1039-1040). Con los *libros* aludía, naturalmente, a los estudios universitarios en los dos Derechos, que franqueaban el paso al clero, al gobierno y a la burocracia. Tal era la afinidad entre las letras y la administración, que Sancho Panza llega a su ínsula vestido «a lo letrado», aún sin serlo³⁷.

En efecto, una y otra vez comprobamos en la literatura que la baja nobleza, los plebeyos con posibles y hasta algunos pícaros acudían a la universidad: en *El bachiller Trapaza* se nos aclara, por ejemplo, que dos caballeros mejicanos condiscípulos del protagonista aspiraban a sendas becas de los colegios mayores «para que de allí ascendiesen a más superiores puestos»³⁸. Sin embargo, esos pícaros fracasan en ese medio para el ascenso social, lo que no deja de subrayar su importancia: así, Guzmán de Alfarache no concluirá su carrera de teología en Salamanca y mientras el abuelo de Trapaza le aconseja estudiar en esa misma ciudad para «valer por vuestro ingenio» y porque «hemos visto levantadas casas por las letras»³⁹, su nieto no le hará caso e intentará *darse un lindo verde de caballería* en esa universidad como un verdadero intruso, mediante el juego y la superchería social, muy al estilo picaresco⁴⁰.

Otro vehículo de promoción era la *pretensión*, la forma más moderna y burocrática de la tradicional dádiva o merced del poderoso. Los pretendientes confluían en la corte, según Pérez León:

La villa de Madrid, centro neurálgico de la monarquía hispánica, se convirtió a lo largo de la Edad Moderna en el destino transitorio o permanente de muchas personas vinculadas de una forma u otra a la corte y al aparato de la administración regia. A los servidores de la Casa Real y la nobleza cortesana hay que sumar toda una pléyade de burócratas, hombres de letras, militares y, por supuesto, una multitud de pretendientes a mercedes y cargos⁴¹.

El galán de la membrilla de Lope presenta al rancio y arruinado hidalgo don Félix, que enamora a la hija del rico labrador Tello. Éste sólo accede a entregársela si el galán logra un hábito y unas rentas del rey. Tirso, en *Don Gil de las calzas verdes*, hace que el gracioso Caramanchel describa así, entre sus muchos amos anteriores, a un abogado:

Acomodéme después
con un abogado que es
de las bolsas abogado,
y enfadóme que, aguardando

³⁶ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, II, 6, 676.

³⁷ *Ibidem*, 44, 981.

³⁸ Castillo Solórzano, Alonso de, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, cap. 2, 73.

³⁹ *Ibidem*, cap. 1, 68-69.

⁴⁰ *Ibidem*, cap. 2.

⁴¹ «Sociedad de la *villa y corte*», 267.

mil pleiteantes que viese
sus procesos, se estuviese
catorce horas enrizando
el bigotismo (...) (vv. 412-419).

Y poco después, la misma doña Juana, travestida en el don Gil de la obra, se fingirá pretendiente forastero: «Vengo a pretender aquí / un hábito o encomienda»; a lo que Caramanchel replica sarcásticamente: «¿A pretender entráis mozo? / Saldréis viejo» (vv. 497-502). Ya en la jornada II don Martín explica que «Vine a cierta pretensión / a Madrid, que el rey confirme» (vv. 1474-1475). *Fuego de Dios en el querer bien* de Calderón trae al pleiteante don Juan de Toledo y a su padre, que espera a la flota de Indias con el fruto de un jugoso cargo. Ambos quedarán chasqueados y sumidos en un infierno legal por la pérdida de las naos.

Los cargos oficiales eran, en verdad, muy lucrativos y codiciados, hasta por los plebeyos. El caso más extremo es el de Sancho Panza, descrito como un pretendiente un tanto iluso e inconsistente por el ama de don Quijote: «(...) no entraréis acá, saco de maldades y costal de malicias. Id a gobernar vuestra casa y a labrar vuestros pegujares, y dejaos de pretender ínsulas ni ínsulos»⁴²; y él se defiende diciendo que aspira a «gobernar y regir mejor que cuatro ciudades y que cuatro alcaldes de corte»⁴³. Conforme avance la novela, Sancho, su esposa y, por supuesto, don Quijote, llegarán a creer posible que ese escudero logre ser gobernador, o incluso rey, en virtud de una merced sobrevenida, a pesar de su plebeyez e ignorancia⁴⁴.

La vida militar se asociaba tópicamente con la nobleza: Cervantes, exsoldado él mismo, observó, por ejemplo, en su *Novela de la señora Cordelia*, que «el ejercicio de las armas, aunque arma y dice bien a todos, principalmente asienta y dice mejor en los bien nacidos y de ilustre sangre»⁴⁵; y lo anota justamente a propósito de dos *caballeros principales* que dejan sus estudios en Salamanca para ir a la guerra de Flandes, aunque finalmente vuelvan a la universidad en Bolonia, presumiblemente durante la tregua de 1574-76. La literatura áurea está repleta de militares pobres o medianos, desde el codicioso Licenciado Peralta de *El casamiento engañoso* —que procede de una remota aldea— y el dicho soldado de *La guarda cuidadosa*, hasta los numerosos galanes combatientes o excombatientes de las comedias de Lope y otros dramaturgos, típicamente caballeros particulares que regresan de Flandes para caer en las redes del amor por alguna dama de la Corte⁴⁶.

Aunque estaba ya en franca decadencia y se nutría sobre todo de mercenarios, la guerra resultaba una salida honrosa para nuestros hidalgos y caballeros arruinados y sin porvenir⁴⁷. En este punto, el soldado andrajoso y celosísimo de *La guarda cuidadosa*, protesta expresivamente: «El hábito no hace al monje; y tanta honra tiene un soldado

⁴² Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, II, 2, 640.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*, II, caps. 4-5.

⁴⁵ Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López (Barcelona: Crítica, 2001), 481.

⁴⁶ Comp. García Hernán, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Sílex, 2007).

⁴⁷ Véase Domínguez Ortiz, «La España del *Quijote*», xcvi-xcviii.

roto por causa de la guerra, como la tiene un colegial con el manto hecho añicos, porque en él se muestra la antigüedad de sus estudios (...)» (938).

El tema soldadesco puede ir unido al motivo de la pretensión cortesana, sobre todo en la novela, pero también en otros géneros: muchos dignos hidalgos y caballeros pobres y provincianos se alistaban y bastantes de ellos terminaban como *soldados rotos* pretendientes, que, después de una carrera militar, aspiraban a recompensas o pensiones, al estilo de Miguel de Cervantes, por ejemplo⁴⁸. El mismo soldado de *La guarda cuidadosa* expone al Sacristán, a un tiempo, sus pretensiones sobre la criada Cristinica y sobre su pobre soldadesca:

Que el otro día le envié un billete amoroso, escrito por lo menos en un revés de un memorial que di a Su Majestad, significándole mis servicios y mis necesidades presentes (que no cae en mengua el soldado que dice que es pobre), el cual memorial salió decretado y remitido al limosnero mayor; y, sin atender a que sin duda alguna me podía valer cuatro o seis reales, con liberalidad increíble y con desenfado notable, escribí en el revés dél (...) (937).

La ironía cervantina es aquí muy evidente, pues, aunque el desdichado milite sea paupérrimo, exhibe tristemente sus patentes ante cualquiera y hasta usa el reverso de una de ellas para requebrar a la fregona. Después describirá su exagerado currículum al amo de la muchacha:

Pues lléguese vuesa merced a esta parte, y tome este envoltorio de papeles; y advierta que ahí dentro van las informaciones de mis servicios, con veinte y dos fees de veinte y dos generales, debajo de cuyos estandartes he servido, amén de otras treinta y cuatro de otros tantos maestros de campo, que se han dignado de honrarme con ellas (945).

Pues lo juzga una sólida base sobre la que asentará su petición de unos destinos: «(...) estoy consultado en uno de tres castillos y plazas, que están vacas en el reino de Nápoles; conviene a saber: Gaeta, Barleta y Rijobes» (*ibidem*); para insistir después, con su aplomo característico: «soldado soy, castellano pienso ser» (949). Finalmente, el rechazo de Cristina dará pie a las dos cancioncillas finales en las que el excombatiente se definirá tristemente como un «roto soldado lego» y el sacristán lo motejará de «pretendiente de Gaíferos» (951)⁴⁹.

Guillén de Castro, dramaturgo inclinado a cierta comedia realista de costumbres matrimoniales –*Los mal casados de Valencia*, *El curioso impertinente* o *El vicio en los extremos* y algunas piezas de corte palatino, como *El perfecto caballero*–, se interesó también por el marido buscavidas urbano –*La verdad averiguada y engañoso casamiento*– y finalmente por la nobleza desclasada y pobre, como en *La humildad soberbia* y, sobre

⁴⁸ García Lorenzo estudió a los pobres soldados pretendientes, tan bien descritos por Cervantes y otros, en sus trabajos de 1981 y 1982.

⁴⁹ Tampoco es imposible encontrar soldados pretendientes supuestos o fingidos, como cuando, al final de *El bachiller Trapaza*, el protagonista, para cortejar a una aristócrata, se hará pasar por un noble militar portugués que pretende un gobierno en Brasil (cap. XVI).

todo en *El pretender con pobreza*. Ésta última, fechada en 1620-24 y publicada en 1625, ha sido clasificada por Antonucci como una típica comedia urbana de ese autor⁵⁰. Se trata de un drama de costumbres con un protagonista empobrecido, el caballero aragonés don Juan de Urrea, un exsoldado en Italia y Flandes que llega a la Corte a pretender recompensas del rey y los grandes de la nobleza, aunque éstos, a su vez, lo esquivarán hasta que una dama lo socorra, logre presentarse con el decoro que corresponde a su posición y reciba las ansiadas mercedes⁵¹.

Castillejo resumió así el tema general de la obra: «El frustrante intento de ser atendido por una burocracia cerrada»; y su trama: «Esta obra muestra la angustia de una persona tímida, pobre y de mal vestir, al presentar memoriales y tener que insistir [en] que la burocracia lo atienda»⁵². Y finalmente, ofreció un certero juicio crítico: «Pese a un final algo débil, es una pieza importante por la claridad con que expone este problema social»⁵³. Domingo Carvajal también ha comentado el trance de Urrea:

Triste correspondencia riqueza-honor que, en cualquier caso (...), le sirve a Guillén para, de forma indirecta, defender encarecidamente la igualdad esencial de todos los nobles (...), justo cuando la política centralizadora de Felipe III había empezado a cuestionarla con su promoción de la alta aristocracia castellana en los puestos principales de la administración del estado. Ya se ha comentado la doble discriminación que, en virtud de su origen provinciano y de su pertenencia a las capas bajas de la aristocracia, obligó a Guillén a emigrar a la Corte en busca de un mecenas entre la gran nobleza castellana. Experiencia personal que se dejará sentir en la radicalidad de los discursos de tantos y tantos caballeros arruinados que proclamarán la igualdad de todos los *bien nacidos*⁵⁴.

La primera escena ya nos muestra al duque en plena tertulia palaciega sobre comedias –con un amistoso elogio de Lope–, deudas de juego y paseos cortesanos. El noble recibe de mala gana al heroico soldado, que sufre con paciencia la descortesía, aunque se enzarzará después con la servidumbre del duque.

Así pues, nuestro protagonista es un caballero aragonés que se precia de su honra, aunque, según él, sea ésta precisamente la causa de su ruina:

Llámome don Juan de Urrea,
cuyo apellido y blasón
por lo mejor de Aragón
en toda España campea;

⁵⁰ «Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro», en *Le radici spagnole del teatro moderno europeo. Atti del Convegno di studi (Napoli, 15-16 maggio 2003)*, eds. Gerardo Grossi y Augusto Guarino (Mercato San Severino: Edizioni del Paguro, 2004), 101-116, 109.

⁵¹ En otro lugar he repasado la raíz autobiográfica de muchas de las ideas expuestas en *El pretender con pobreza*. Véanse también, sobre esa cuestión, los trabajos de Domingo Carvajal y Oleza.

⁵² Castillejo, David, *Guía de las ochocientas comedias del Siglo de Oro* (Madrid: Ars Millenii, 2002), 251.

⁵³ *Ibidem*, 268.

⁵⁴ Domingo Carvajal, Gemma, *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Beltrán (1569-1631)*, (Tesis Doctoral: Universidad de Barcelona, junio de 2005), 619.

y yo no he desmerecido
la nobleza que he heredado,
pues de puro ser honrado,
dejo de ser lo que he sido⁵⁵.

Y después insistirá en el valor de su sangre, con dos componentes, el propio y el allegado o *adquirido*:

(...) No soy tan poco,
que no sea bien nacido,
tanto como bien criado,
con un valor heredado,
y otro valor adquirido⁵⁶.

Mientras, en otro pasaje, resumirá su vida y prosapia:

Fueron ricos mis abuelos,
mas, porque yo no lo fuera,
mis padres pródigamente
distribuyeron su hacienda.
Murieron dentro de un año
los dos, cuando yo a mi cuenta
llegaría a diez y seis⁵⁷.

Es decir, a causa de sus antepasados, que hicieron gala de la característica generosidad de la nobleza, Urrea quedó en la miseria y sin perspectivas sociales, en una situación que María de Zayas definiría unas décadas después en pocas palabras, al describir a su don Marcos de *El castigo de la miseria*: «(...) un hidalgo, tan alto de pensamientos como humilde de bienes de fortuna»⁵⁸.

De manera que el empobrecido don Juan abandonó su patria chica y se enroló como soldado:

Quedé con brío y pobreza
tan repugnantes entonces,
que obligaron mi paciencia
a no emplear en la paz
los valores de la guerra.
Salime de Zaragoza,
y para luzir mis prendas,
vendí las que me quedauan

⁵⁵ Castro, Guillén de, *El pretender con pobreza, Segunda parte de las comedias de don Guillén de Castro* (Valencia, Miguel Sorolla, 1625), 338. Modernizo levemente el texto original desde el punto de vista fonológico.

⁵⁶ Castro, Guillén de, *El pretender con pobreza*, 339.

⁵⁷ *Ibidem*, 345.

⁵⁸ Zayas y Sotomayor, María de, *El castigo de la miseria*, 253.

de mi limitada herencia⁵⁹.

Como muchos caballeros de la época, necesita salir de su entorno para hacer méritos y encontrar un acomodo, aunque no parece huir de la miseria vergonzante de otros personajes literarios, o al menos, su creador, acaso por solidaridad de clase o por decoro teatral, no lo dibuja con ese tremendismo, aunque anota algunos detalles de su pobre atuendo.

Después añadirá Urrea sus seis años como sargento mayor del tercio⁶⁰, pues ya hemos visto que la milicia era un modo de aquilatar la nobleza, además de un porvenir honroso para los hidalgos y los nobles empobrecidos.

Pero lo que más nos importa es la pretensión de nuestro personaje de recibir mercedes en Palacio, una vez licenciado:

Llegué a esta Corte con bríos
de que en mí fueran premiados
servicios de mis pasados,
aunque bastaran los míos⁶¹.

Sin embargo, durante buena parte de la pieza don Juan no logrará ese propósito y seguirá quejándose de su desdicha, a saber: que carece de medios para sustentar su posición social y autorizar así sus pretensiones, en una época en la que la nobleza se medía por la ostentación y el lujo. Lejos de cualquier afán suntuario, Urrea se avergüenza de sus ropas raídas y encaja aproximadamente en el tipo del hidalgo tal y como lo ha descrito Salazar Rincón:

Pero lo que convierte al hidalgo en una figura ridícula, y a la vez conmovedora, no es la penuria de su casa ni la bolsa vacía, sino la presunción, el disimulo y los ademanes de gran señor, con que trata de disfrazar los agujeros de las medias, el remiendo del zapato o el hambre del estómago. La vida del hidalgo pobre se convierte así en una pálida imitación, ridícula caricatura casi siempre, del lujo y las formas de vida ostentosa de los caballeros y títulos⁶².

Sus menguados recursos lo llevan a un lamentable *pretender con pobreza*, como él mismo proclama obsesivamente:

¡A qué extremos mi pobreza
me ha traído! ¡Qué deshonras!
Con pobreza pretendí
mercedes de un Rey, y sordas
hallé en todos las orejas;
sólo me faltaba agora

⁵⁹ Castro, Guillén de, *El pretender con pobreza*, 345.

⁶⁰ *Ibidem*, 346.

⁶¹ *Ibidem*, 338.

⁶² Salazar Rincón, *El mundo*, 104.

con pobreza pretender,
como luchar con las ondas,
satisfacción o venganza
de una fuerza poderosa.
¿Cómo tendrá autoridad
mi demanda en mi persona?
¿con qué lustre emprenderé
presunciones tan heroicas?
¿Adónde están los favores
que por mi razón respondan?
(...)
Para en tal caso, ¡ah pobreza!,
plegué a Dios que te conozcan
los que te aborrecen tanto:
verán qué difícil cosa
es ser pobre y ser honrado
donde la riqueza es honra⁶³.

Y tampoco echemos en saco roto el final del lamento de Urrea: «donde la riqueza es honra» (íbidem), que resume justamente el trágico –para él– predominio de la fortuna sobre otras consideraciones como el honor y la sangre.

Cotaldo, su criado, también resume el dilema de Urrea axiomáticamente: «en la Corte es cosa dura / con pobreza el pretender»⁶⁴. Y ese mismo criado anota algunos rasgos, entre satíricos y melancólicos:

Señor no tienes razón,
perdóname, aunque lo diga:
cuando tus pobres vestidos
desmienten tus hidalguías,
culpa a tu poca fortuna,
y no a las ajenas vistas.
Si vas con esas vayetas
tan fin lustre y tan sin tinta,
que azulean (y en un pobre
parece que significan
celos de los bien vestidos),
¿cómo ha de ser conocida
tu persona, y respetada,
si ya no te determinas
de letra grande a ponerte
como redoma en botica,
un rótulo en las espaldas
que tus calidades diga;
por eso el ponerse al pecho

⁶³ Castro, Guillén de, *El pretender con pobreza*, 369.

⁶⁴ *Ibidem*, 352.

un hábito, es cosa linda,
aunque en una mala capa,
hasta la cruz va corrida,
como falso juramento,
y aun plegue a Dios que no digan⁶⁵.

Recordemos, de paso, el dicho de que *la necesidad tiene cara de hereje*, corriente en el Siglo de Oro e ilustrado por Góngora en otra estrofa de su letrilla ya citada:

No hay persona que hablar deje
al necesitado en plaza;
todo el mundo le es mordaza
aunque él por señas se queje;
que tiene cara de hereje,
y aun fe la necesidad:
*¡verdad!*⁶⁶.

Pues bien: a pesar de su indigencia, cuando el conde ofrece a Urrea un puesto de escudero o mayordomo en su palacio, éste pide poder servir de incógnito porque, según él, las hidalguías «tan mayores de la marca / que su sangre purifican» no deben rebajarse «a serviles sujeciones»⁶⁷. Por una parte, Urrea se disgusta con motivo, puesto que *escudero* era precisamente el nombre que se daba a los más pobres nobles sin título⁶⁸; por otra, el ofendido mensajero replicará con desprecio que hay otros muchos caballeros mejores que él para esos empleos y ambos sacarán las espadas. El enfado de Urrea procede también de la puntilliosidad del caballero tradicional ante las ofensas, estudiada por Caro Baroja (1968). En cualquier caso, nuestro caballero se aleja del servilismo y de la conducta pulida del cortesano moderno⁶⁹.

Covarrubias, en su *Tesoro*, apostilló que «en la paz, los escuderos sirven a los señores de acompañar delante sus personas, asistir en la antecámara o sala; otros se están en sus casas y llevan acostamiento de los señores, acudiendo a sus obligaciones a tiempos ciertos. Hoy día más se sirven dellos las señoras; y los que tienen alguna pasada, huelgan más de estar en sus casas que de servir, por lo poco que medran y lo mucho que les ocupan» (s. v. *escudero*). El citado Marcos de Obregón explica que, dado que se halla «desacomodado al cabo de mi vejez» y para que no lo prendan por «vagamundo», será contratado como «escudero y ayo» del doctor Sagredo y su esposa⁷⁰.

⁶⁵ *Ibidem*, 342.

⁶⁶ Góngora, Luis de, *Letrillas*, n.º XVIII, 95. Comp. Alemán, *Guzmán de Alfarache*, II, 1, y vol. II, 263 y n. 4.

⁶⁷ Castro, Guillén de, *El pretender con pobreza*, 343.

⁶⁸ Véase Salazar Rincón (*El mundo*, 89).

⁶⁹ Maravall citó dos pasajes del *Discurso de todos los diablos* y del *Buscón* donde Quevedo aclaraba las ventajas de mostrarse servil y adulator con los superiores (*La literatura picaresca*, 384-385). El mismo historiador ilustró en otra parte las nociones de la *inflación de honores* y del *honor comunicado* o proyectado (en este caso, del amo noble al criado con ínfulas) (*Poder, honor y élites*, 41-42).

⁷⁰ Espinel, Vicente, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, 672.

Pero la degradación social corría pareja con la precariedad económica y muchos hidalgos y caballeros pobres terminaban como simples pajes o gentilhombres: así, el puesto del mencionado don Marcos de *El castigo de la miseria*, conllevaba «los usados atributos, picardía, porquería, sarna y miseria»⁷¹.

La capacidad objetiva de un caballero como don Juan para ser sirviente de un señor noble fue también resumida por Herrero García:

Ello daba lugar a que paralelamente al servicio doméstico plebeyo se constituyese un servicio doméstico hidalgo, cerrado en sí mismo a través de un completo escalafón y cuyos rangos inferiores tan solo se diferenciaban de los criados ordinarios en sus pujos nobiliarios y en su función principalmente ornamental⁷².

En otra parte los define como «un Estado Mayor de personas graves», compuesto por mayordomos, camareros, maestresalas, caballerizos y los indispensables secretarios⁷³. Estos personajes se daban mucha importancia socialmente, según corrobora Suárez de Figueroa en su *Pasajero*: «Los criados de mayor jerarquía son los más difíciles de sobrellevar, por ser sin número sus impertinencias, sus demasías»⁷⁴. En la pieza de Guillén de Castro vemos, sin ir más lejos, cómo el mayordomo del conde se propasa con el digno Urrea.

La segunda jornada de nuestra comedia nos brinda una escena impagable, cuando los pretendientes esperan a un consejero de guerra en el patio de los Consejos del Alcázar viejo. Mientras todos entregan sus memoriales, don Juan es ignorado por su atuendo, pues, como él mismo resume, «el vestido / hace dudoso el linaje» (*ibídem*). La cruel moraleja es que un tal don Íñigo será premiado injustamente con una patente de capitán, a pesar de haber sido un bufón cobarde en la guerra, es decir, exactamente lo contrario de nuestro protagonista⁷⁵.

Ya en el tercer acto, su amada doña Inés lo socorrerá y Urrea podrá presentarse decorosamente ante su benefactor, que accederá a sus peticiones. Su criado Cotaldo comenta entonces con amarga ironía:

(...) Ayer porque azuleauan
vayetas que le cubrían,
mirándole, no le vían;
y hallándole, no le habluau:
y hoy, porque ya sin

⁷¹ Zayas y Sotomayor, María de, *El castigo de la miseria, Novelas amorosas y ejemplares*, 253.

⁷² *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega* (Madrid: Castalia, 1977), 31.

⁷³ *Ibídem*, 28-29.

⁷⁴ Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero*, ed. M^a Isabel López Bascañana (Barcelona, PPU, 1988), I, 147. Y el mismo caso podía darse entre las antiguas señoras, como en *La señora Cornelia* de Cervantes, donde encontramos a una orgullosa ama de una buena familia, los Crivelli, que ha terminado sirviendo a la noble protagonista: «pues con ser quien soy, he terminado siendo *masara* de españoles» (505), un detalle que da lugar a un expresivo discurso sobre este fenómeno social (503-505).

⁷⁵ Castro, Guillén de, *El pretender con pobreza*, 349.

el viejo ropaje, luzido está,
su parecer se verá
con su nombre en el consejo⁷⁶.

Finalmente, el rey le concederá el puesto de maese de campo del Tercio de Sicilia, con hábito y encomienda, y podrá casarse felizmente.

Por vía de contraste, frente al valeroso Urrea, Cristóbal Suárez de Figueroa renegará de la nobleza⁷⁷ y retratará en *El pasajero* al mal pretendiente:

Cuanto lo primero, siendo idiota, se publica por doctísimo. Todo lo sabe, sobre todo habla con desentonada voz, lleno siempre de confusión y temeridad. Con esta misma confianza que practica en las conversaciones se introduce en la pretensión. Osa pintarse de admirables colores. Asiste, ruega, adula, corteja, sufre malos semblantes, peores respuestas, descortesías del criado, menosprecios del señor, naciendo todo esto de ser poco circunspecto y menos sensitivo. Muchos acompañan la paciencia con la importunación, y no espantándose el *no*, aunque le repitan salen con todo, y más si ambos medios se convierten en desvergüenza, instrumento que tanto corre por el mundo. En suma, los que siguen este camino allanan dificultades, vencen rebeldías y no inclinan, sino violentan a condescender con sus disinios. Así el defetuoso consigue lo instituido para el benemérito⁷⁸.

Igual de curiosa es su observación de que muchos aspiraban a lograr sus peticiones sobre el especioso argumento de que sus abuelos o sus padres ya ejercían y poseían esos cargos y mercedes⁷⁹. Suárez presentará también a un soldado que «iba al reino de Nápoles con mediano sueldo, efecto más de favores que de servicios»⁸⁰. Se despachará a gusto sobre los ascensos, cuando explica que el mal pretendiente aspira, como poco, a la plaza de general⁸¹. Y en otro pasaje enumerará los cargos y dignidades concretos que se pedían: «Ni se avergüenzan cuando, sin algún mérito, cansan, importunan, muelen por el hábito, por la encomienda, por la llave, por cubrirse y por otras dignidades de presidencias y consejos»⁸².

Suárez dedicará otro vibrante párrafo al nefasto político, una vez que está en el ejercicio del cargo:

Sale, pues, éste de la corte, y siendo incapacísimo para todo, descubre ser sólo hábil en vicios, en hurtos, en excesos, en atropellar honras, en cometer injusticias, sirviendo de escándalo a la infeliz ciudad o villa que le ha de sufrir tres años. Al fin, da la vuelta glorioso de su buena administración, y con el fruto de los robos inquiere sendas, interpone medios, alega servicios, y sin omisión, internándose siempre más, logra sus diligencias, por la vía que le ofrece la ocasión, antes el demonio. Con dos o tres oficios

⁷⁶ *Ibidem*, 361.

⁷⁷ Por ejemplo, en I, 187, 204, y II, 397-400.

⁷⁸ Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero*, I, 124.

⁷⁹ *Ibidem*, II, 399.

⁸⁰ *Ibidem*, I, 58.

⁸¹ *Ibidem*, II, 399.

⁸² *Ibidem*.

queda ya éste por ladrón confirmado, por pésimo sin remedio. ¿Puede haber mayor infortunio que ser los súbditos gobernados por los peores? (...). Si la iglesia no juzga de lo oculto, ¿qué mucho que los ministros seculares remitan a papeles la suficiencia del pretensor? Presenta, pues, los suyos nuestro querido y exagera en ellos sus desvelos, sus cuidados. Atrévase a representar partes y letras; y cuando el mundo le tiene más olvidado, o en menos estimación, se aparece entre nubes para proceder como siempre⁸³.

Todo ello contrasta con la literatura áulica de la época y con los famosos consejos quijotescos a Sancho antes de su gobierno, entre los que el buen caballero condena, por ejemplo, la «ley del encaje»⁸⁴.

Y, a la inversa, Suárez anota sobre el buen aspirante, mucho menos afortunado y mucho más parecido a Urrea:

Hace primero caudal, de costumbres, de estudios, de experiencia. Trata de entablarse poco a poco, juzgando la aceleración madrastra del buen consejo. Detienen de continuo sus propuestas recelos de no enfadar. Da poco lugar al oficio de la lengua (...), juzgando tener tal vez el silencio no menor artificio que la elocuencia (...). Siempre corto, siempre recatado, apenas mueve la lengua para quejarse, oprimido de propias desconfianzas. Mueréñsele las palabras en la boca al tratar de sí. Aflígele el imaginado desvío del paje, la compuesta altivez del ministro, y, remitiendo la diligencia de un día para otro, hace difícil su empresa apenas visto, cuanto más conocido. Por tan cuerda remisión, por tan prudente enfrenamiento dejan de ser colocados donde merecen muchos que fueran felicidad de sus repúblicas y gloria de sus mismas patrias. Colegiréis, pues, de lo referido haber en el mundo sobra del benemérito si les diesen lugar los indignos; si no usurpasen los malos los asientos de los buenos⁸⁵.

Resumiré Suárez esa general injusticia en pocas frases, de sabor alemaniano: «El caso es que cada uno juega para sí. No hay valor, no hay esfuerzo, no hay aliento ni determinación para cosa buena. Todo es flojedad, todo remisión, todo propio interés, sin celo de bien común ni apetencia de futura gloria y fama»⁸⁶.

En el fondo, Suárez concuerda con Urrea en su pesimismo sobre los escasos progresos profesionales que solían hacer muchos pajes y criados de casas nobles, que apenas podían jubilarse como gentilhombres de silla o simples porteros, en otro camino social cerrado⁸⁷. Incluso se lamenta acerca de la masa de sirvientes y cortesanos indignos: «En todo viven engañados los príncipes, ceñidos siempre de brutos, de lisonjeros, de truhanes»⁸⁸; a la vez que ensalza como «requisitos de felicidad» el «no ver

⁸³ *Ibidem*, I, 124-125.

⁸⁴ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, II, 42, 971.

⁸⁵ Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero*, I, 125. En Castiglione, *El cortesano*, IV, cap. 4 (esp. 321-322), ya se comentaban estas cuestiones políticas.

⁸⁶ Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero*, II, 401.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ibidem*, I, 159-160.

la corte, no servir, librarse de tribunales»⁸⁹, una perspectiva que, claro está, debería desengañar al pobre don Juan.

Suárez se queja de quienes esquivan la vida militar desde su comodidad cortesana, sobre un mullido lecho o arrellanados en los cojines de su carruaje⁹⁰. Este binomio *corte-guerra* está también presente en el capítulo sexto del segundo *Quijote*, donde el protagonista opone a los caballeros *cortesianos*, que viven una vida cómoda, y a los *andantes* como él, expuestos a los azares y las inclemencias⁹¹. Lope, en piezas como *Con su pan se lo coma* y *El villano en su rincón*, pondrá en solfa la cortesanía y encarará al mismísimo rey con la nobleza *natural* de los labradores ricos. En la primera el monarca llega a proclamar durante su estancia en el campo: «Hoy quiero ser labrador» (v. 1072); y en la segunda será justamente el rico propietario Juan Labrador quien se piense *rey en su rincón* frente al rey mismo, intrigado y algo ofendido. El mensaje anticortesano quedará claro al final de *Con su pan*, cuando los labradores vuelvan a su predio, ennoblecidos por el soberano⁹². A fin de cuentas, se trata de visiones sublimadas, muy distintas de la realidad de la capital, llena de pobres y aventureros que seguían la llamada *ley ecológica* urbana del pícaro y el pobre, enunciada por Maravall⁹³.

En síntesis, el desprecio de casta se palpa en *El pasajero*: «¡Oh, turba vil de nobles, sujeta por antojos, por vanagloria, a servidumbre, a menosprecio!»⁹⁴. Suárez, como muchos de sus contemporáneos, se encuentra en una encrucijada, pues reniega por igual de los nobles desclasados y del moderno valor social del dinero⁹⁵. El valenciano, en cambio, no denigra a toda la nobleza, sino que enaltece al digno y humilde caballero empobrecido y critica veladamente a los titulados soberbios y de vida muelle, que parecen haber olvidado el temple guerrero de la verdadera aristocracia, representada por el valiente Urrea.

Nuestros dos autores asisten a un fin de época y se asoman a un panorama desolador sin la debida perspectiva, confundiendo las causas y los efectos, los males y sus síntomas. Históricamente hablando, hoy sabemos que quienes podían reconducir la situación no supieron o no quisieron hacerlo. Los titulados coparon los puestos de la administración y se olvidaron del drama de sus inferiores, les negaron los socorros que necesitaban o incluso se aprovecharon de ellos, subempleándolos en menesteres humillantes.

La tensión entre la inercia social y la movilidad propia de la economía dineraria es palmaria en ambos autores. En ese ambiente enrarecido, Guillén de Castro presenta el conflicto, un tanto autobiográfico, del exsoldado linajudo y honrado que espera ser valorado, al estilo tradicional, por sus merecimientos, y no por su pobre apariencia y escaso peculio, como sucederá en el siglo del boato y la cortesanía. En realidad, la solución de esa pieza será harto inmovilista y conservadora, puesto que el hidalgo

⁸⁹ *Ibidem*, I, 208-209.

⁹⁰ *Ibidem*, II, 399.

⁹¹ Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 672.

⁹² Para este tema, véase Salomón, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1985).

⁹³ *La literatura picaresca*, cap. XIV.

⁹⁴ Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero*, I, 159.

⁹⁵ *Ibidem*, I, 326.

protagonista logrará restaurar su crédito social y recibirá la debida recompensa de los poderosos. Según Guillén de Castro, la alta nobleza debería rescatar por solidaridad estamental a los caballeros dignos y valerosos, y la corona tendría que redimir a esa caballería depauperada de su triste destino. Se trata lógicamente de una mera ilusión o de un deseo, pero Castro los presenta como una posibilidad teatral tangible al final de la obra.

Suárez, mucho más pesimista, ni siquiera toma en consideración ese camino. En el fondo, nuestros escritores exponen ideas muy distintas a propósito de la nobleza histórica: Urrea propugna la solidaridad entre los nobles al margen de su nivel económico. Suárez se manifiesta como un enemigo de esa clase en varios pasajes de su libro, e insiste en las ideas del mérito personal y el esfuerzo, acercándose a Cervantes, que igualaba la nobleza natural con la virtud. Castro aporta la nostalgia del noble tronado y Suárez una dura crítica a la nobleza y al poder mal ejercido. El primero se interesa más por la vertiente social y el segundo más por la política.

Finalmente, el tono de los dos escritores difiere: don Guillén pinta su tipo social con tintes casi costumbristas, con la simpatía de quien ha pasado por parecidas estrecheces y sin caer en la sátira, pues ni siquiera el gracioso Cotaldo se extralimita demasiado en sus burlas; Suárez presenta un repertorio de quejas amargas y una dura requisitoria social, una suerte de doble enmienda a la totalidad contra los peores pretendientes y la nobleza. Castro confía en las mercedes llovidas, aunque requieran el decoro del candidato. Ambos reniegan del criterio con que se las concede, que ven como totalmente arbitrario, subrayando las dádivas injustas a personajes dudosos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José M^a Micó, (Madrid: Cátedra, 1987).
- Antonucci, Fausta, «Géneros dramáticos y comicidad en el teatro de Guillén de Castro», en *Le radici spagnole del teatro moderno europeo. Atti del Convegno di studi (Napoli, 15-16 maggio 2003)*, eds. Gerardo Grossi y Augusto Guarino (Mercato San Severino: Edizioni del Paguro, 2004), 101-116.
- Caro Baroja, Julio, «Honor y vergüenza: examen histórico de varios conflictos», en J. G. Peristiany, ed., *El concepto del honor en la sociedad mediterránea* (Barcelona: Labor, 1968), 77-126.
- Castiglione, Baltasar de, *El cortesano*, ed. Rogelio Reyes Cano (Madrid: Espasa, 1984).
- Castillejo, David, *Guía de las ochocientas comedias del Siglo de Oro* (Madrid: Ars Millenii, 2002).
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Aventuras del Bachiller Trapaza*, ed. Jacques Joret (Madrid: Cátedra, 1988).
- Castro, Guillén de, *La humildad soberbia*, Cervantesvirtual, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-humildad-soberbia--0/html/dcb4ecd6-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.html#I_0 (consultado el 9 de diciembre de 2019).
- , *Obras completas*, ed. Joan Oleza (Madrid: Fundación J. A. Castro-Akal, 1997).
- , *El pretender con pobreza, Segunda parte de las comedias de don Guillén de Castro* (Valencia: Miguel Sorolla, 1625), 335-374.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 1998).
- , *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López (Barcelona: Crítica, 2001).
- Chauchadis, Claude, *Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II* (París: CNRS, 1984).
- Contreras Contreras, Jaime, «Linajes y cambio social: la manipulación de la memoria», *Historia Social*, 21 (1995): 105-124.

- Courtney Bruerton, «The Chronology of the Comedies of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, XII.2 (1944): 89-151.
- Díez Borque, José M^a, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona: A. Bosch, 1978).
- Domingo Carvajal, Gemma, *Tipología de los personajes en la dramaturgia de Guillén de Castro y Bellví (1569-1631)*, (Tesis Doctoral: Universidad de Barcelona, junio de 2005).
- Domínguez Ortiz, Antonio, *La clase social de los conversos de Castilla en la Edad Moderna* (Granada: Universidad, 1991 [1955]).
- , *La sociedad española en el siglo XVII* (Madrid: CSIC, 1964).
- , *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias* (Madrid: Alfaguara, 1976).
- , «La España del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico (Barcelona: Crítica, 1998, I) lxxxvii-civ.
- Egido, Aurora, «Linajes de burlas en el Siglo de Oro», *Studia Áurea. Actas del III Congreso de la AISO*, I (Toulouse-Pamplona: 1996), 19-50.
- Espinel, Vicente, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón, La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla (Madrid: Castalia, 2001), 665-772.
- Faliu-Lacourt, Christiane, *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or. Guillén de Castro* (Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1989).
- García Hernán, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Sílex, 2007).
- García Lorenzo, Luciano, «Prólogo», *Don Quijote de la Mancha* de Guillén de Castro (Madrid: Anaya, 1971).
- , «Quevedo y sus soldados pretendientes», *Homenaje a Quevedo*, ed. Víctor García de la Concha (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982 [1996]) 347-354.
- , *El teatro de Guillén de Castro* (Barcelona: Planeta, 1976).
- , «La tragedia del desengaño: el soldado pretendiente en el teatro español del Siglo de Oro», en *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, ed. F. Ramos (Roma: Instituto Español de Cultura, 1981), 183-193.
- Góngora, Luis de, *Letrillas*, ed. Robert Jammes (Madrid: Castalia, 1987).

- González Alonso, Benjamín, «El Conde Duque de Olivares y la administración de su tiempo», *Anuario de historia del derecho español*, 59 (1989): 5-48.
- Green, Otis H., «New Documents for the Biography of Guillén de Castro y Bellví», *Revue Hispanique*, LXXXI (1933): 248-260.
- Herrero García, Miguel, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega* (Madrid: Castalia, 1977).
- Insúa, Mariela; Schmelzer, Felix K. E., eds., *Teatro y poder en el Siglo de Oro* (Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013), 199-213.
- Juliá Martínez, Eduardo, ed. *Obras de Don Guillén de Castro y Bellví* (Madrid: Real Academia Española, 1925-1927).
- Jutglar, Antoni, *La España que no pudo ser* (Barcelona: Dopesa, 1971).
- Llorens, Vicente, «Don Quijote y la decadencia del hidalgo», *Aspectos sociales de la literatura española* (Madrid: Castalia, 1974), 47-66.
- Maire Bobes, Jesús, «Los villanos ambiciosos del teatro renacentista», *Archivum*, 46-47 (1996-1997): 289-302.
- Maravall, José Antonio, *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV al XVII)* (Madrid: Revista de Occidente, 1972).
- , *Poder, honor y élites en el siglo XVII* (Madrid: Siglo XXI, 1979).
- , *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)* (Madrid: Taurus, 1986).
- , *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Barcelona: Crítica, 1990 [1972]).
- , *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 1998 [1975]).
- Moreno de Vargas, Bernabé, *Discursos de la nobleza de España* (Madrid: María de Quiñones, 1636).
- Oleza, Joan, «Introducción», *Guillén de Castro. Obras completas* (Madrid: Fundación J. A. Castro-Akal, 1997, vol. I) i-xxxv.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., González Cañal, Rafael, y Marcello, Elena E., eds., *El dinero y la comedia española. XXXVII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2014* (Ciudad Real: Ediciones de Castilla-La Mancha, 2016).

- Pérez, Joseph, «Réflexions sur l'hidalguía», «Hidalgos» & «Hidalguía» dans *l'Espagne des XV-XVII siècles, Théories, pratiques et représentations* (Paris: CNRS, 1989).
- Pérez León, Jorge, «Sociedad de la villa y corte: hidalgos en el Madrid de Carlos IV», *Historia y genealogía*, 5 (2015): 267-292.
- Peristiany, J. G., ed., *El concepto del honor en la sociedad mediterránea* (Barcelona: Labor, 1968).
- Pitt-Rivers, Julian, «Honor y categoría social», en Peristiany, J. G., ed., *El concepto del honor en la sociedad mediterránea* (Barcelona: Labor, 1968), 21-76.
- Quevedo, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo (Barcelona: Crítica, 1993).
- Ramos, Juan Luis, «Guillén de Castro en el proceso de la Comedia barroca», en *Cuadernos de Filología*, III. 3 (1983): 169-198.
- , «Guillén de Castro en la comedia barroca», en Joan Oleza, ed., *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia* (Londres: Tamesis Books, 1986), 229-248.
- Rodríguez Mansilla, Fernando, «El hidalgo pobre en la poesía satírico-burlesca de Alonso de Castillo Solórzano» (*Donaires Del Parnaso*, I, Núms. 48 y 49), *Caliope*, 24.1 (2019): 78-100.
- Ruiz, Juan, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua (Madrid: Cátedra, 1992).
- Salazar Rincón, Javier, *El mundo social del "Quijote"* (Madrid: Gredos, 1986).
- Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1985).
- Sanz Ayán, Carmen, «Poderosos y privilegiados», José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, coord., *La vida cotidiana en la España de Velázquez* (Madrid: Temas de Hoy, 1995), 149-168.
- Soria Mesa, Enrique, «Genealogía y poder. Invención del pasado y ascenso social en la España moderna», *Estudis. Revista de Historia Moderna*, 30 (2004): 21-55.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero*, ed. M^a Isabel López Bascuñana (Barcelona: PPU, 1988).

Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, ed. digital Griso, Cervantesvirtual, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr21b7> (consultada el 9 de agosto de 2020).

Vega, Félix Lope de, *Con su pan se lo coma*, https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0561_ConSuPanSeLoComa.php

-----, *Dineros son calidad*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc377v0> (consultada el 30 de septiembre de 2020).

Wilson, William E., *Guillén de Castro* (Nueva York: Twayne Publishers, Inc., 1973).

Zayas y Sotomayor, María de, *El castigo de la miseria, Novelas amorosas y ejemplares*, Julián Olivares (Madrid: Cátedra, 2000), 253-293.

Recibido: 15 de octubre de 2020
Aprobado: 20 de octubre de 2020

VER O NO VER: MIRADA Y (META)TEATRALIDAD EN *CÓMO SE ENGAÑAN LOS OJOS* DE JUAN BAUTISTA DE VILLEGAS¹

Natalia Fernández Rodríguez
(Universidad Complutense de Madrid)
nferna08@ucm.es

RESUMEN

A finales de 1622, la compañía de Juan Bautista de Villegas representó en el cuarto de la reina varias piezas dramáticas entre las que se encontraba una compuesta por él mismo que llevaba por título *Cómo se engañan los ojos*. La comedia, que se nutre de todos los ingredientes emblemáticos de la comedia nueva, encierra una reflexión epistemológica relacionada con la manera en que la mirada determina la percepción e interpretación del mundo y que hace visibles sobre las tablas algunos asuntos clave de la cosmovisión barroca. Mediante un sugerente juego metateatral que se expande a todos los niveles compositivos de la comedia, Villegas sitúa su tratamiento dramático-teatral del engaño a los ojos en esa línea que atraviesa la creación artístico-literaria de todo el siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Juan Bautista de Villegas, metateatralidad, teatralidad, engaño a los ojos, espectador, mirada

TO SEE OR NOT TO SEE. GAZE AND (META)THEATRICALITY IN *CÓMO SE ENGAÑAN LOS OJOS* BY JUAN BAUTISTA DE VILLEGAS

ABSTRACT

In the last months of 1622, several plays were staged by Juan Bautista de Villegas' company at the queen's room. Among them, there was *Cómo se engañan los ojos*, composed by Villegas himself. The play, which nurtures from all the typical ingredients of *comedia nueva*, encloses a whole epistemological reflection on how the gaze determines perception and understanding of the world, and makes visible on stage some touchstones of Baroque worldview. Through a metatheatrical game which expands to all constructive components of the play, Villegas places his particular

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00.

dramatic rendition of *trompe-l'œil* in a line which crosses 17th century artistic and literary creation.

KEY WORDS: Juan Bautista de Villegas, metatheatricity, theatricality, *trompe-l'œil*, observer, gaze

La palabra teatro, como se ha dicho muchas veces, tiene la misma raíz que la palabra teoría, *theoria*, que significa mirar atentamente, contemplar.

Martin Jay, 1993²

JUAN BAUTISTA DE VILLEGAS Y *CÓMO SE ENGAÑAN LOS OJOS*

Juan Bautista de Villegas (m. ca. 1623) fue una de las pocas figuras que, durante el primer cuarto del siglo XVII, coincidiendo con el período de auge y expansión del arte nuevo, encarnaron las tres funciones básicas de la actividad teatral: director de una compañía, actor y dramaturgo. Esta triple vivencia del hecho escénico debió de conferirle una especial habilidad para definir los vectores de conexión entre escena y público; ese *efecto feedback* que, según los semiólogos, se impone al acto creador determinando la influencia del espectador y de su horizonte de expectativas en la configuración del universo dramático³. *Tierno ingenio* según Claramonte⁴, el polifacético artista gozó de una fama considerable tanto en su época como en las décadas posteriores a su muerte, hasta el punto de que algunas de sus comedias —de las quince que se le atribuyen— siguieron representándose en la segunda mitad del siglo, en el corral y en la Corte⁵. Porque si por algo destaca la figura de Villegas en la historia del

² Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007), 27. (1ª ed. 1993).

³ Campeanu, Pavel, “Un papel secundario: el espectador”, en *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, ed. André Helbo (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 197-120.

⁴ Arenas Lozano, Verónica, “Juan Bautista de Villegas: un autor-actor del siglo XVII”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura hispánica*, ed. VVAA (Valencia: Universidad de Valencia, 2004), 127-134, 127.

⁵ En vida del autor, fueron dos las comedias salidas de su pluma que se representaron en Palacio: *Cómo se engañan los ojos* y *La despreciada querida*, atribuida durante algún tiempo a Lope de Vega y representada por la compañía de Pedro de Valdés. Bajo el título alternativo de *El marido de su hermana* se representó también en los aposentos reales entre octubre de 1622 y febrero de 1623 por Cristóbal de Avendaño. La muerte del autor-poeta no frenó la vigencia de sus obras que siguió bien activa durante

teatro español es por haber tenido una presencia notable en Palacio, tanto en su faceta de autor, hasta el punto de representar en privado ante los reyes, «privilegio del que no todos los autores podrían disfrutar»⁶, como en la de poeta.

El trasvase de piezas entre los teatros cortesanos y los comerciales era algo habitual. Desde las primeras décadas del siglo, la conocida afición de los reyes por la escena hizo del teatro «uno de los entretenimientos normales de la Corte»⁷, y las mismas compañías profesionales que llevaban sus piezas al corral deleitaron en privado a los monarcas⁸. Junto a los aparatosos montajes que se organizaron con motivo de alguna celebración específica y que priorizaban la escenografía sobre el texto⁹, a Palacio también llegaban las comedias *en cartel*, aquellas en las que regía una concepción del espectáculo que daba preeminencia a la participación del público y la fuerza evocadora de la palabra sobre unos alardes escenográficos para los que no había medios técnicos. No es que fuese un *teatro para escuchar*; es que, desde las tablas, se exploraba ese visualismo esencial al teatro desde otros caminos, aprovechando el poder semiotizador de la escena y exprimiendo al máximo las posibilidades de los ejes proxémico, quinésico y paraquinésico como cauce para hacer visibles las motivaciones y emociones de los personajes¹⁰. Es, de hecho, la especificidad teatral, tal como la definió Alain Girault:

El denominador común de todo lo que solemos llamar ‘teatro’ en nuestra civilización es el siguiente: desde un punto de vista estático, un espacio para la actuación (escenario) y un espacio desde donde se puede mirar (sala), un actor (gestualidad, voz) en el escenario y unos espectadores en la sala. Desde un punto de vista dinámico, la constitución de un mundo ‘ficticio’ en el escenario en oposición al mundo ‘real’ de la

todo el siglo. En diciembre de 1626, Juan Acacio y Ana Falcón llevaron *El discreto porfiado* al Palacio Real de Valencia. Consta que un día antes se había representado en el Corral de la Olivera. *Amparar al enemigo*, que también inició su andadura en el corral, se representó en Palacio en diversas ocasiones entre 1679 y 1691, incluso en el Coliseo. En febrero de 1682, Simón Aguado representó *La mentirosa verdad* en el Cuarto de la Reina. Y en 1696, después de varias representaciones consecutivas en el Corral de la Cruz, Carlos Vallejo llevó a una sala del Alcázar de Madrid *Lo que puede la crianza*. Son datos extraídos de la base de datos CATCOM (<http://catcom.uv.es/consulta/>) y de Shergold, N.D y Varey, J.E, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1982).

⁶ Arenas Lozano, Verónica, *op. cit.*, 130.

⁷ Shergold y Varey, *op. cit.*, 14.

⁸ Shergold y Varey aportan varias noticias sobre las representaciones particulares en la Corte a lo largo del siglo XVII. *Ibidem*, 14-19.

⁹ Véase por ejemplo para las fechas que estamos tratando Borrego, Esther, “Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. M^a Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004), 337.

¹⁰ A propósito de la semiotización de los objetos sobre el escenario dice Keir Elam: «The very fact of their appearance on stage suppresses the practical function of phenomena in favor of a symbolic or signifying role, allowing them to participate in dramatic representation» (*The Semiotics of Theatre and Drama* (London & New York: Routledge, 1994), 8). Elam parte de los planteamientos de Petr Bogatyrev sobre el poder transformador de la escena. La semiotización será esencial en la composición de la pieza de Villegas.

sala y, al mismo tiempo, el establecimiento de una corriente de comunicación entre el actor y el espectador¹¹.

Es de suponer que los montajes privados en Palacio, realizados en los salones particulares o en los cuartos de los reyes, propiciaban una concepción escénica que, como la de los corrales, se centraba prioritariamente en la emotividad, ampliamente entendida, del público, y no en la ostensión del poder monárquico a través de la extremosidad escenográfica. De ahí que las piezas seleccionadas para esas circunstancias pudieran representarse en Palacio y en corral indistinta y casi simultáneamente.

Órdenes de pago fechadas los días 7 y 14 de enero y 14 de febrero de 1623, confirman que, entre finales de 1622 y comienzos de 1623, la compañía de Juan Bautista de Villegas (o simplemente Juan de Villegas, como aparece en varios documentos de la época) llevó a Palacio un total de cinco comedias destinadas a montajes particulares en los aposentos reales¹². Entre ellas figuraba *Cómo se engañan los ojos* compuesta por él mismo y que poco antes, en octubre de 1622, había sido ya representada en el Cuarto de la Reina por la compañía de Alonso de Olmedo. Tras la muerte del dramaturgo, el periplo de la pieza continuó en el corral. En 1624 consta que era ya propiedad de Roque de Figueroa y su esposa Mariana de Avendaño, y que fue presumiblemente llevada al corral de la Olivera, de Valencia, en la primera mitad del año. En 1627, formaba parte del repertorio de la compañía de Juan Acacio. En 1645, entre junio y agosto, la ya *comedia vieja* se llevó a las tablas en Valencia por Pedro Manuel de Castilla. Y aún en mayo de 1775 se documentan representaciones en Sevilla¹³. *Cómo se engañan los ojos* es un ejemplo vivo de esa polivalencia escénica de la comedia nueva, entre el Palacio y el corral, y de su aceptación por parte de un público heterogéneo durante décadas. Villegas lleva al extremo el paradigma de la comedia de enredo¹⁴ exprimiendo esos temas tan del gusto del auditorio con una finalidad primordialmente lúdica —amores desiguales, celos, identidades trocadas, malentendidos...—. Pero a partir de ese convencional molde dramático desarrolla una reflexión epistemológica que apela directamente a la sensibilidad barroca y, en concreto, a su sentido teatralizado del arte y la vida¹⁵.

¹¹ Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro* (Barcelona: Paidós, 2002), 436.

¹² Son datos extraídos de CATCOM. Aparte de *Cómo se engañan los ojos*, se trataba de *Cómo han de ser los padres*, anónima; *El nieto de su padre*, atribuida a Guillén de Castro; *El esclavo de su patria*, anónima; y *Transformaciones de amor*, de Jerónimo Villaizán.

¹³ Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1974), 272.

¹⁴ Ya sabemos que la etiqueta *comedia de enredo* no es precisamente aporosa, pero la empleamos en el sentido amplio que propone Frédéric Serralta: «si bien ‘comedias de enredo’, en el sentido más extenso de la palabra, lo eran todas las del Siglo de Oro, ‘comedia de enredo’ por antonomasia se podría llamar de momento aquélla en la cual, preferentemente bajo la capa de los arcos cotidianos y de los sucesos particulares, se encontraba la mayor concentración de lances y de mecanismos creadores de enredo» (“El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón* 42 (1988): 125-137, 129).

¹⁵ En un estudio pionero, Emilio Orozco planteó cómo lo que llamamos *teatralidad* trasciende los límites de la expresión dramática para convertirse en el principio expresivo del Barroco, caracterizado

El propio título, bien elocuente por cierto, explicita el asunto central de la comedia¹⁶. El tema del *engaño a los ojos*, llevado a su máxima expresión en la segunda mitad del XVII —coincidiendo en parte con la influencia cartesiana—, despunta vigorosamente desde los primeros años del siglo poniendo en juego cuestiones ubicuas como el límite de las apariencias, la ambivalencia de lo real o el carácter embaucador de la experiencia sensible; asuntos todos ellos que despertaron el interés de Villegas en más de una ocasión¹⁷ y que, por su propia naturaleza escópica —volvamos a la cita de Martin Jay que empleamos como lema— son naturalmente teatralizables. La consideración de la vista como *el más noble de los sentidos* transmitida por la Grecia clásica a la cultura occidental tuvo consecuencias múltiples, a veces contradictorias. De un lado, la confianza general en las percepciones y experiencias visuales: «Broadly speaking —dice Stuart Clark—, the mind had direct access to accurate pictures of the world; the world was what it appeared visually to be»¹⁸. Del otro, su propia problematización en la expresión artístico-literaria del engaño a los ojos. Tanto las teorías ópticas como las metáforas epistemológicas tradicionales postulan la correspondencia entre objeto e imagen mental sustentando la equiparación de percepción y representación que se situó en la base del ilusionismo artístico¹⁹. Pero la modernidad se construyó precisamente sobre la demolición de las certezas tradicionales, entre ellas, esa que había traído consigo la fe en la vista. Sintetiza Clark:

Between the fifteenth and seventeenth centuries European visual culture suffered some major and unprecedented shocks to its self-confidence. These brought qualitative changes to its discussions of veridicality and reduced many visual experiences, at the level of theory at least, to visual paradoxes —where distinguishing between the true and the false became impossible on visual grounds alone²⁰.

por la disolución de fronteras entre lo creado-observable y los espectadores-observadores en un impulso que él denominó desbordamiento (*El teatro y la teatralidad del Barroco* (Barcelona: Planeta, 1969), 146). Años después, William Egginton matizó las aportaciones de Orozco sugiriendo que, más allá del desbordamiento, la *teatralidad* expresa la intercambiabilidad de observadores y observados; una ‘condición epistémica’ que estaría en la base de la concepción de la vida como teatro y que afirma la fundamental relevancia de la mirada en la construcción e interpretación del mundo (*How the World became a stage?* (Albany: State University of New York Press, 2003), 79).

¹⁶ Se documentan varios títulos alternativos: *Cómo se engañan los ojos y el engaño en el anillo*, *Nadie fie en lo que ve*, *El engaño en el anillo*, *Nadie fie en lo que ve porque se engañan los ojos*, *También se engaña la vista*, *El engaño de un anillo*.

¹⁷ Hay al menos otras dos piezas de Villegas en las que, ya desde el título, se pone de manifiesto su interés por los dobles sentidos, las apariencias y la imposibilidad de aprehender la realidad a ciencia cierta. Se trata de *La despreciada querida*, que guarda múltiples similitudes, por cierto, con *Cómo se engañan los ojos*; y *La mentirosa verdad*. Ambas se representaron en Palacio.

¹⁸ Clark, Stuart, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 2.

¹⁹ La invención de la perspectiva lineal en el Renacimiento aspiraba a lograr la representación exacta de la mirada humana a través de la aplicación de pautas científicas a la creación artística aunque, en rigor, se trataba de engañar a los ojos.

²⁰ Clark, Stuart, *op. cit.*, 2.

El pico de este proceso de pérdida de confianza en las impresiones visuales se situaría, según él, entre Montaigne y Descartes, esto es, entre los años setenta del siglo XVI y los treinta del XVII:

A whole series of skeptical tropes concerning vision entered intellectual debate (...). Taken together, the tropes turned every aspect of visual experience, correct and incorrect alike, into something relative, not absolute. They established the principle that for every visual experience deemed to be true it was always possible to have a deemed-to-be-false visual experience that was indistinguishable from it²¹.

Villegas, que habría compuesto su comedia —suponemos— poco antes de su primera representación cortesana en 1622, bebe de esta fuente de escepticismo que irrigó las primeras décadas del siglo XVII y anticipa, por esa vía, algunas de las problemáticas esenciales del barroco. La reiterada afirmación de lo visual como forma primaria de aprehender el mundo frente al constante surgimiento de situaciones cada vez más equívocas es lo que da pleno sentido al título.

Cómo se engañan los ojos es, a priori, la típica comedia en la que amor, honor y celos se convierten en resortes del enredo. Villegas elige y acumula, eso sí, las opciones más enrevesadas complicando el argumento desde el inicio y obstaculizando, por momentos, la labor interpretativa del receptor, algo que, como podemos fácilmente suponer, contribuye a crear un contexto de confusión muy coherente con el asunto central de la comedia. La trama se organiza especularmente a partir de dos triángulos simétricos: los dos hermanos nobles, Fernando, duque de Florencia, y Estela, están enamorados de sus dos vasallos, Laura y Carlos, que les corresponden, y son, a su vez, objeto de amor —de lejos en un principio— de otros dos nobles, Porcia, duquesa de Ferrara, y Federico, príncipe de Visiniano. Podría suponerse que el germen del conflicto reside, como tantas veces en la comedia nueva, en el carácter desigual de los enamoramientos y en los celos de los terceros en discordia. Y lo cierto es que ambos ejes son fundamentales y se activan en momentos clave de la trama, pero hay algo más. La acción dramática se convierte en un tablero sobre el que Villegas despliega un sugerente juego de metateatralidad²²: las convenciones de la comedia nueva se llevan al límite hasta subvertirse o cuestionarse desde sí mismas y esto gracias a la mediación de dos personajes, Federico y Porcia, que no sólo vienen a complicar la trama amorosa, sino que se convierten expresamente en agentes del enredo en el sentido que define Catherine Larson:

En muchas comedias, los personajes se autocaracterizan o funcionan como dramaturgos o directores dentro del texto, escribiendo nuevos argumentos o

²¹ *Ibidem*, 4.

²² Empleamos el término *metateatralidad* no en el sentido restringido de teatro-en-el-teatro, sino en un sentido amplio que incluye todos esos ejemplos que, sobre las tablas, activan explícitamente las dialécticas observador-observado y que, en última instancia, constituyen una *mise-en-abyme* de la comunicación escena-público.

dirigiendo las acciones de otros personajes con una actitud obviamente autorreferencial²³.

En las páginas que siguen, nos detendremos en dos aspectos que, a nuestro entender, definen la estructura metateatral de la comedia a partir de la activación explícita de las dialécticas de la mirada y que exploran esa tensión barroca —y tan ligada, por cierto, al tema del engaño a los ojos— entre el arte y la vida. Primero, el recurso a una estrategia eminentemente visual como mecanismo para construir los entresijos del enredo; después, el aprovechamiento teatral, y teatralizado, de la naturaleza escópica del amor poético.

EL ENGAÑO EN EL ANILLO

Decía Cicerón en las *Cuestiones académicas* (II, XXVI, 83) que «nada importa si una cosa vista no difiere de otra en todas sus partes o si no puede distinguirse de ella aun en el caso de que difiera»²⁴. Lo relevante a efectos prácticos —podríamos resumir simplificando mucho— es lo que puede percibirse a la vista. Y la preeminencia de lo visible, como anticipábamos antes, conduce a dos caminos aparentemente contradictorios: de un lado, la confianza; del otro, la duda. Sostiene Clark a propósito de la obra ciceroniana:

The fact that the epistemological challenges contained in this text made little impact on medieval readers but seriously concerned their early modern successors is an indication of a philosophical theory becoming increasingly relevant to lived experiences²⁵.

No podemos saber a ciencia cierta si Villegas conoció el texto de Cicerón ni si lo tuvo en cuenta de manera consciente cuando concibió la trama de su comedia, pero lo que sí es indudable es que, como a otros artistas de su generación, le preocupaban —y mucho— los *retos epistemológicos* que planteaba el clásico. La acción de *Cómo se engañan los ojos* se despliega a partir de las confusiones causadas por la indistinción visual de dos objetos. Y el enredo, que alcanza todos los niveles compositivos de la comedia como decíamos, se consume primordialmente en la puesta en escena: los espectadores ven cómo las emociones y motivaciones de los personajes dependen de lo que ven, de lo que no ven y, sobre todo, de su manera de interpretar eso que ven. Es, valga la redundancia, una *mise-en-abyme* de miradas.

Con el propósito de entrar en el palacio del duque y conocer personalmente a Estela, a quien ha visto sólo en un retrato, Federico llega a Florencia disfrazado de mercader de joyas. Así arranca la acción dramática. Ni el disfraz ni la elección de las joyas, que sugieren automáticamente ostentación —en su doble sentido de mostrar y

²³ Larson, Catherine, “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona: PPU, 1992), 1013-1019, 1018.

²⁴ Cicerón, *Cuestiones académicas*, ed. Julio Pimentel Álvarez, (México: UNAM, 1990), 61.

²⁵ Clark, Stuart, *Op.cit.*, 269.

aparentar—, son casuales, y permiten atisbar algunos de los motores del universo dramático. En unos parlamentos casi prologales, Chacón, criado de Federico, activa asuntos como la importancia de la perspectiva, el relativismo de las apariencias o el desfase entre el ser y el parecer. Es sugerente su apunte sobre el aspecto cambiante de las joyas en relación con quién las lleve:

Si en persona humilde van
piedras que tan finas son
de vidro parecerán,
que tienen la estimación
según la mano en que están²⁶.

En una trama en que los amores correspondidos se dan entre desiguales, la observación preliminar de Chacón, que convierte la clase social en crisol del aspecto exterior, se revelará un tanto irónica. Pero, sobre todo, el prejuicio del criado contrasta con la declaración de Federico, que nada más entrar en escena, manifiesta de forma bien explícita su profunda confianza en la vista como vía primaria de aprehensión de la realidad:

¡Cuántos engaños mayores
causa el deseo de ver!
Porque no es justo que ignores
que son al buscar mujer
sin reparo los errores.
Casamientos no advertidos
con acuerdo prevenidos
forzosos traen los enojos,
si no acreditan los ojos
lo que estiman los oídos²⁷.

Los ojos no solo ven, los ojos *acreditan*, dice muy significativamente el príncipe. Y no deja de resultar, ahora sí, plenamente irónico que sea él, desde una identidad impostada, quien aspire a acreditar algo con los ojos. Esta trayectoria zigzagueante entre la confianza en la vista, la duda y el trasfondo irónico que supone que todo se esté desarrollando dentro de los cauces de la ilusión dramática constituirá una de las claves esenciales de interpretación de la comedia.

En cierto modo, el equivalente femenino de Federico en el esquema actancial de la pieza es Porcia. Enamorada de oídas de Fernando y rechazada por él, llega a Florencia para forzar un encuentro y hacerle así cambiar de parecer. En las cercanías

²⁶ Villegas, Juan Bautista de, *Comedia famosa de Cómo se engañan los ojos y el engaño en el anillo*, en *Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España* (Zaragoza: Pedro Esquer, 1632), 2.

²⁷ *Ibidem*. El debate sobre la conveniencia o no de ver físicamente al futuro cónyuge aparece en otros momentos de la comedia, y constituye el eje central del conflicto de otra pieza del autor, *La despreciada querida*.

de palacio, coincide con el príncipe y, una vez informados mutuamente de sus respectivas pretensiones, se disponen a colaborar. Ambos personajes se convierten en agentes del enredo, propiciando situaciones equívocas y moviendo los hilos de la acción dramática. Todo empieza con una petición de Federico a Octavio, su otro criado:

Dame, Octavio, aquellas joyas
y especialmente las dos
sortijas, tan parecidas
en las piedras y labor²⁸.

Las dos sortijas *tan parecidas* se semiotizan sobre las tablas de tal manera que su periplo se convierte en el eje de una acción que avanzará a través de malentendidos y dobles sentidos. Estela y Laura reciben al falso mercader y, sin que la otra lo note, cada una escoge uno de los anillos para regalárselo, respectivamente, a Carlos y a Fernando como prueba de su amor. En la conformación de los anillos como instrumentos del enredo convergen dos factores esenciales: de un lado, su materialidad como objetos visualmente indistinguibles que, como decíamos, resulta en la práctica como si fueran el mismo; del otro, su simbolismo tradicional como emblema de compromiso, que hace visibles los vínculos amorosos entre los personajes. La confusión derivada de la visión de los anillos y la intuición de enamoramientos y favores donde, en rigor, no los hay se convierte en el detonante de los movimientos y reacciones de los diferentes personajes a lo largo de toda la comedia. Pero no todo se explica por la igualdad de las joyas. Al comienzo de la segunda jornada, Federico, que ha visto a Carlos con el anillo de Estela y descubierto, por tanto, el probable amor entre ambos, pone al corriente a Octavio de sus sospechas. El criado no concibe cómo una dama superior puede haberse enamorado de un vasallo y responde el príncipe:

¿Qué cuidados?
Que en discretos pareceres
las señoras son mujeres
y hombres también los criados.
Si conciertan las estrellas,
Otavio, las voluntades,
¿qué importan las calidades
si no las conocen ellas?²⁹

La priorización de los impulsos humanos sobre las normas sociales que late en el parlamento de Federico es un guiño a las propias convenciones de la comedia desde la comedia misma. El código de honor —resorte indiscutible del conflicto dramático en tantas piezas de la época— activa los mecanismos que determinan la imagen de uno mismo proyectada hacia los otros. Sin entrar en las distinciones establecidas en algunos

²⁸ *Ibidem*, 5.

²⁹ *Ibidem*, 15.

trabajos ya clásicos, honor y honra funcionan como un prisma desde el que interpretar conductas propias y ajenas. Por eso es el molde más inmediato que el arte nuevo proporciona al dramaturgo para llevar a las tablas la reflexión en torno al ser y al parecer: Fernando y Laura, Estela y Carlos son conscientes de que sus amores desiguales constituyen, por razones generalmente dispares en función del género, un desafío a las leyes del honor. Y este sentimiento, entre la culpa y la sospecha, les persigue a lo largo de toda la comedia predisponiéndoles a ver lo que creen que deben ver. Los sucesivos intercambios de los anillos y las consiguientes reacciones de los personajes, aparte de marcar el ritmo dramático, visibilizan escénicamente cómo la preocupación—obsesión a veces— por el honor es en sí misma un detonante del engaño a los ojos. Federico y Porcia, instigadores del enredo como sabemos, aprovecharán este resquicio para manejar los resortes de la acción como auténticos directores de escena. Al menos durante un tiempo.

Al comienzo de la jornada segunda, Federico, que, como decíamos, sospecha del amor entre Carlos y Estela, idea una artimaña para intentar descubrir la verdad. Disimuladamente, roba el anillo que Laura le había entregado a Fernando y, cuando este ve que Carlos lleva el que él cree suyo, asume que lo ha recibido de Laura. El duque, devorado por los celos, le reprocha su osadía, y el secretario cree que le está reprehendiendo por amar a su hermana, de tal manera que su defensa se termina convirtiendo en una autoacusación:

Duque	Dame el anillo.
Carlos	Después pido que el furor incites a solas y me le quites cuando la muerte me des, que entre tanta confusión mayor claridad prometo a solas, pues el secreto le conviene a tu opinión.
Duque	Vive Dios que a Laura quiere, pues me quita sus favores y confiesa sus amores. ¿Qué más prueba hay que espere? ³⁰

Carlos asume que el enojo de Fernando procede de la preocupación por la honra de su familia, mientras que el duque, por su parte, ve tan natural el amor entre dos iguales que no va más allá. La conversación anfibológica entre ambos, la primera de varias a lo largo de la pieza, es una de sus marcas estilísticas y el modo que elige Villegas para remarcar cómo el engaño y las falsas apariencias se manifiestan incluso a nivel lingüístico. En consonancia con esa estructura simétrico-especular que decíamos, Federico le entrega a Porcia el anillo—que, recordemos, Laura le había regalado a Fernando— y ella se lo pone antes de reunirse con Estela y Laura. Haciendo clara

³⁰ *Ibidem*, 16.

ostensión, Porcia se asegura de que ambas mujeres vean la joya, y los efectos son, claro, predecibles: Estela cree que se la ha regalado Carlos; Laura está segura de que ha sido Fernando, y, como sus homólogos varones, se autoconvencen de sus propios miedos. Porcia entonces inicia la reescritura de la acción que decía Larson, apelando a ese sentido del honor de Laura:

De desengañaros gusto.
Laura, Laura, es caso justo
que busque un noble su igual.
Nunca en promesas fiéis
de un príncipe enamorado,
pues en lo que os ha pasado
bastante ejemplo tenéis.
Yo vuestro honor solicito,
no deis prendas escusadas,
pues de puro mal guardadas
a quien vos las dais las quieto.
Buscad, buscad vuestro igual³¹.

Se entabla, de nuevo, una conversación anfibológica en la que Estela y Laura se dan por aludidas al asumir que los reproches de Porcia se relacionan con sus respectivos amores desiguales. De ahí su disposición a disimular, a ocultar sus verdaderas emociones y, en definitiva, convertirse a sí mismas en un engaño a los ojos de los demás³²:

Laura Conviene disimular
 aunque contradiga amor,
 que es afrentar mi valor
 mostrar tristeza y pesar.
Estela Forzoso es valerme aquí
 de mi honor y mi nobleza,
 porque si muestro tristeza
 mi afrenta declaro así.³³

En medio de esta atmósfera de falsas apariencias, los sucesivos encuentros entre Laura y Fernando por un lado, y Estela y Carlos por otro, muestran las consecuencias de ese creciente desfase entre el ser y un parecer que, aunque erróneo, se asume como indudable. Todos están convencidos de conocer a ciencia cierta las motivaciones de los otros algo que, en términos lingüísticos, se concreta en la

³¹ *Ibidem*, 20.

³² Conviene en todo caso distinguir la *disimulación* de Laura y Estela, integrada en el engaño, de las sucesivas *simulaciones* de Porcia y Federico, que aspiran a manipular a los demás personajes para reconducir la acción en su propio beneficio. Sobre el funcionamiento de ambos conceptos en el teatro cervantino, véase Teixeira de Souza, Ana Aparecida, “El fingimiento de identidad y el engaño a los ojos en *El gallardo español* de Miguel de Cervantes”, *Lemir* 22 (2018), 271-284.

³³ *Ibidem*, 22.

acumulación de conceptos pertenecientes al campo semántico de la certeza. Podrían multiplicarse los ejemplos. Justamente en esa falta de duda, en la interpretación recta de lo que ven sin concebir más posibilidades que las que les dictan sus prejuicios reside el error de los cuatro. Por eso, una breve conversación entre Laura y Carlos en el ecuador de la comedia posee una relevancia que contrasta con su aparente trivialidad:

Laura Necio,
 si mis ojos son testigos
 de que tiene la duquesa
 Porcia los favores míos,
 ¿qué porfías?
Carlos Laura bella,
 engaños han padecido
 los ojos diversas veces.
Laura De vuestra duda me admiro.

Porque es en la *duda*, que anticipa uno de los ejes de la filosofía cartesiana, donde paradójicamente está la respuesta. Sostiene Karsten Harries que, precisamente, «Cartesian doubt recalls the baroque view of this life as a theatrical performance»³⁴. El guiño de Carlos es, en términos puramente metateatrales, un guiño a esos espectadores, del palacio o del corral, que están, en cierta manera, observándose a sí mismos.

EL AMOR HECHO TEATRO

Acabamos de verlo: al final de la segunda jornada, en un momento en que tensión y enredo se están desarrollando ya a un ritmo creciente, el duque reta a Carlos desde la certeza de que ama a Laura, aunque el secretario cree que el enojo de su señor procede de haber descubierto su amor por Estela. Así se justifica ante Fernando:

Si las especies vivivas
a nuestros ojos no dieran
luz con que ver bellos rostros
como a los del rey el César,
admiración fuera justa
que enamorado viviera
un pobre, mas a quien ve
no hay humana resistencia³⁵.

En apenas ocho versos se condensan dos ejes de la acción dramática: si el amor nace de la vista —arguye Carlos— nada asegura que el enamoramiento se produzca entre iguales ni que solo los nobles sean capaces de amar. La teoría óptica tradicional de la intramisión se pone al servicio de una democratización del amor y se enfatiza, así,

³⁴ Harries, Karsten, “Descartes, Perspective, and the Angelic Eye”, *Yale French Studies*, 49 (1973), 28-42, 35.

³⁵ *Ibidem*, 26.

la inevitabilidad del impulso fisiológico por encima de cualquier otra cosa³⁶. Ya de por sí, este planteamiento insufla una dosis de savia vital en el molde paradigmático del amor poético: veo, luego amo, podríamos decir. Al poco de empezar la comedia, en un soneto pronunciado por el propio Carlos se incidía en esa conexión imparable de visión y enamoramiento:

Solo en amarte sé que fui discreto,
pues es a tu beldad deuda forzosa
el alma que te di, que necio fuera
si llegándote a ver no te quisiera³⁷.

El vínculo entre amor y mirada, de orígenes remotos, está en la base de la dialéctica visión fisiológica-introspección que define la génesis del enamoramiento. Así lo expuso Andreas Capellanus en el siglo XII caracterizando la pasión amorosa como «cierto sufrimiento interior derivado de la visión de la belleza del sexo opuesto y de la excesiva meditación sobre ella»³⁸. La emersión del petrarquismo consolidó un universo escópico donde los roles quedaron definidos genéricamente: hombre observador; mujer observada. Y esto hasta el punto de que *lo femenino* poético se terminó convirtiendo en una imagen creada desde la idealizadora mirada masculina. En el campo de la historia del arte, Michael Fried definió las posibilidades de la relación cuadro-observador a partir justamente de la distinción *absorption/theatricality*: «absorption, where the figures are ostentatiously engaged in an inward activity (seeing as one of the possibilities), and theatricality, where they are acting out their relationship to one another»³⁹. Y Mieke Bal plantea cómo bajo el tránsito de un paradigma voyeurista a otro teatralizado late el cambio epistemológico que registra la llegada de la modernidad⁴⁰. Son, en cierto modo, los *bastidores* que decía Severo Sarduy a propósito del *Quijote* y *Las Meninas*:

El *Quijote* se encuentra en el *Quijote* —como *Las Meninas* en *Las Meninas*— vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los

³⁶ Desde la Grecia clásica, la visión se explicó a partir de dos modelos básicos. La teoría de la extramisión, defendida por Platón, Euclides, Empédocles o Ptolomeo, planteaba que del ojo emanaban unos rayos que entraban en contacto con el objeto captando sus propiedades básicas. El modelo de la intramisión, en cambio, consideraba que la visión se producía desde el objeto iluminado hacia el ojo del sujeto. Esta teoría defendida por Aristóteles o Leucipo fue la que se terminaría imponiendo en la Edad Media a partir de la mediación de Alhazén (965-1041).

³⁷ *Ibidem*, 8.

³⁸ Singer, Irving, *La naturaleza del amor cortesano y romántico* (México: Siglo XXI, 1999), 80.

³⁹ Bal, Mieke, *Reading Rembrandt. Beyond the Word Image Opposition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 45.

⁴⁰ Bal, Mieke, “His Master’s Eye”, en *Modernity and the hegemony of vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press, 1993), 379-404, 388.

castellanos, son su imagen especular; el Islam y sus ‘embelecadores, falsarios y quimeristas’ son también el reverso, el otro del cristianismo, el bastidor de España⁴¹.

Pues bien: los gérmenes de teatralidad inherentes al paradigma petrarquesco constituyen, en rigor, las semillas de su propia disolución. A lo largo de los siglos XVI y XVII, la lírica amorosa va dejando entrever el pulso de la vida bajo la convención, y una de las huellas reconocibles de este proceso será la visión de la mujer más allá de la imagen idealizada. Ahí encuentra Villegas un cauce para seguir desplegando su juego metateatral. Cada uno a su manera, Federico y Porcia exponen los bastidores del paradigma amoroso tradicional volviéndolo *del revés* por la vía de su teatralización: un afán por entrelazar vida y literatura en el que cabría reconocer un tenue trasfondo quijotesco.

En las primeras escenas de la comedia, Federico recuerda el pasado predramático en el que habría conocido a Estela a través de un retrato:

Vi su retrato, no digo
los impulsos que sentí,
las potencias contra el alma
hicieron dulce motín,
deleitáronse los ojos,
y por su tierno viril
entró el Amor a estamparla
en el alma que le di⁴².

El motivo tradicional de la impresión en el alma se sostiene sobre una concepción figurativa del recuerdo de raigambre aristotélica, y sobre la metáfora platónica del sello de cera. A partir del Renacimiento, la pintura en el alma converge con la teoría del arte, estableciendo un vínculo explícito con el género pictórico del retrato dentro de un contexto de *expectativa de exactitud representacional*⁴³. Hasta ahí todo acorde con el paradigma del amor poético. La cuestión es que a Federico no le sirve con eso y planea explícitamente un *ardid* que le permita ver a la mujer detrás de la imagen:

Con estas vengo a Florencia
para ver con este ardid
si iguala con el retrato
este humano querubín⁴⁴.

⁴¹ Sarduy, Severo, “Barroco”, en *Obra completa II*, ed. Gustavo Guerrero y François Wahl (Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999), 1239.

⁴² Villegas, *op. cit.*, 4.

⁴³ Ponce Cárdenas, Jesús, “La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento”, *Criticón* 114 (2012), 71-100, 82. La expresión ‘expectativa de exactitud representacional’ es traducción directa de Clark, Stuart, *op. cit.*, 2.

⁴⁴ Villegas, *op. cit.*, 4.

Su deseo de ver —y de acreditar, no lo olvidemos— con los ojos la fidelidad de la copia respecto al modelo encierra toda una declaración de principios artísticos y epistemológicos: no hay garantías de que la representación sea fiel a la realidad, y esto supone una relativización de la mimesis muy en consonancia con las matizaciones planteadas desde la teoría artística de la época: «son las fronteras del ilusionismo vistas desde el ilusionismo; una inicial toma de conciencia de que el engaño a los ojos puede no ser suficiente para consumir un engaño al espíritu»⁴⁵.

Como alter ego en femenino de Federico, Porcia llega al palacio impulsada por un amor, de oídas en su caso:

Las alabanzas del Duque
hicieron dulce impresión
en el alma y poco a poco
sentí el amoroso ardor⁴⁶.

La impresión en el alma no procede aquí de una imagen mediadora entre el ojo del cuerpo y el ojo de la mente, sino de la facultad imaginativa de la dama. Su aspiración no es *ver* en directo al duque, sino *ser vista* por él y dar inicio, así, a la secuencia paradigmática del enamoramiento. No es hasta la tercera jornada cuando se explota la potencialidad metateatral de este entramado. Porcia, de labradora, propicia un encuentro aparentemente casual con Fernando. La extrañeza de Flora, la criada, que no comprende sus motivaciones, es respondida por Otavio:

Flora Saber mi pecho desea dél
 tus pensamientos, señora.
Otavio ¿No echas de ver que procura
 que en este bosque la vea el duque?
Flora ¿Hase de enamorar luego?
 ¿Es comedia?
Otavio No se entienda
 que es forzoso que se encienda,
 sino que disponga el fuego⁴⁷.

El comentario de Flora es indicador de la artificialidad del comportamiento de Porcia que, consciente de estar protagonizando una particular pantomima, se inquieta cuando el comportamiento del duque no se ajusta a sus expectativas: «Infelice agüero / en la empresa mía: /no vuelve a mirarnos»⁴⁸. Porque la no-mirada conjuraría el hechizo petrarquesco e invalidaría su estrategia metateatral. Toda la escena entra en colisión con aquella tradición de la poesía amorosa que situaba el germen del enamoramiento en la visión masculina de una mujer idealizada, inaccesible, deificada

⁴⁵ Fernández Rodríguez, Natalia, *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista* (Kassel: Reichenberger, 2019), 183.

⁴⁶ Villegas, *op. cit.*, 5.

⁴⁷ *Ibidem*, 31.

⁴⁸ *Ibidem*, 35.

y, sobre todo, inconsciente de ser mirada. La asunción de un rol activo por parte de la dama supone de por sí la subversión del paradigma. En una consumación plena de su artificio teatralizador, Porcia se autocaracteriza como imagen observable haciéndose pasar por su propia criada que, supuestamente, es idéntica a ella misma. Pero el duque no entra en el juego:

Duque A lo que se inclina
el gusto es hermoso.
(...)
Nunca la Duquesa,
si es como la pintan,
será mi mujer.
(...)
Porcia Quiere en otra parte
no tiene Amor vista⁴⁹.

Al contrario, su reivindicación expresa de la percepción subjetiva de la belleza supone la demolición del edificio petrarquista, al que él mismo había calificado no en vano como «graciosa mentira» unos versos más arriba.

Como sucede casi siempre en la comedia nueva, la resolución del conflicto tiene lugar *in extremis*. Las escenas finales son un muestrario de recursos escénicos para expresar la confusión — oscuridad, identidades trocadas, personajes ocultos—. Estela, Fernando, Carlos, Porcia y Federico coinciden *de noche* en casa de Laura, cada uno con su particular intención y evitando ser reconocidos. Es irónicamente en medio de este desbarajuste cuando Porcia, creyendo que Fernando es Federico, le entrega el anillo y aclara la situación:

Tomad, príncipe, el anillo,
que el llegar a parecer
tanto al que Carlos tenía
causó el confuso Babel⁵⁰.

Ese *confuso Babel* es, podríamos decir, la comedia toda, hasta su mismo final. Porque, a diferencia de lo que cabría esperar, la realidad no acaba de imponerse del todo. El duque finge ser Federico para que así Carlos le confiese su amor por Estela y, de la misma manera, Federico finge ser el duque para averiguar las intenciones de Porcia, que, tras el fracaso de su estrategia, le ha hecho saber que ya no está dispuesta a seguir con el juego. Fernando, consciente de que el príncipe ha usurpado su identidad, le hace prometer que no negará ser *el duque*. Y así, mediante una estratagema de puro ingenio verbal, Fernando termina tendiendo un puente entre el dominio de la apariencia en el que se había ido desarrollando la acción y el de una realidad que se revela distorsionada *per se*.

⁴⁹ *Ibidem*, 36.

⁵⁰ *Ibidem*, 41.

Duque [a Porcia]	Pues para que no os quejéis con el Duque he de casaros.
Laura	Verdad mi desdicha fue.
Porcia	Mi ventura reconozco.
Duque	Llegad, Duque, no quebréis, no quebréis vuestra palabra.
Ricardo	¿Qué es esto?
Duque	De espacio el caso os diré.
Porcia	Vuestra soy, tú eres el Duque.
Federico	He jurado no negarlo.
Duque	Así podéis
	ser esposa del gran Duque.
Porcia	Siempre tu ingenio estimé ⁵¹ .

En el contexto de la comedia, esta solución es de todo menos trivial. El hecho de que la realidad se supedita a una formulación lingüística y se relativice la correspondencia entre el ser y su nombre supone nada menos que convertir la teatralidad en prisma de interpretación del mundo. Es inevitable atisbar en este artificio a medio camino entre la vida y la literatura otro ligero fulgor cervantino. Tal vez no sea del todo casual.

CONCLUSIONES

En 1615, en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes decía estar componiendo una comedia titulada *El engaño a los ojos*. M^a del Valle Ojeda interpreta el anuncio como una declaración no sólo de intenciones, sino de principios estéticos, dramáticos y teatrales:

De ahí que la metáfora «mesa de trucos» empleada por Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613) sea identificable con *El engaño a los ojos*, título de la última comedia que dice estar componiendo Cervantes cuando escribe el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses jamás representados* (1615) y pueda entenderse como un guiño del autor que define así su concepto de teatralidad⁵².

Es una idea de teatralidad definida en primera instancia por la participación del público en la ilusión dramática sin perder de vista su carácter artificioso, en línea con el *desbordamiento* que sugirió Emilio Orozco. Ana Suárez Miramón, que no pasa por alto el parecido con el título de Villegas, dio un paso más y planteó que el título cervantino constituye en sí mismo un precedente de la filosofía calderoniana en dos sentidos — filosófico-moral y estético—:

⁵¹ *Ibidem*, 43.

⁵² Ojeda Calvo, M^a del Valle, “El engaño a los ojos y la teatralidad cervantina”, en *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*, eds. Eugenia Sáinz González, Inmaculada Solís García, Florencio del Barrio de la Rosa, Ignacio Arroyo Hernández (Venezia: Edizione Ca’Foscari, 2016), 339-349, 345.

Aunque no llegó a escribirla, los recuerdos de *El retablo de las maravillas* o de las mismas imaginaciones de don Quijote parecían estar cerca de esa obra que, a su vez podía enlazar con uno de los temas preferidos por Calderón. Sólo el título permite establecer la afinidad de intenciones sobre todo en lo concerniente al carácter moral de los autos, además de la habilidad teatral para desarrollar los juegos escénicos de mayor interés⁵³.

Cervantes, efectivamente, no escribió su comedia, pero sí lo hizo Villegas, desplegando las posibilidades del tema dentro del molde de la comedia nueva e integrando, como años después haría ejemplarmente Calderón, toda una cosmovisión en el propio desarrollo dramático y espectacular. Esto fue posible porque el *trompe-l'œil* no es sólo un motivo temático más o menos sugerente, es, ante todo, una manera de mirar y, en consecuencia, activa la dialéctica observador-observado que encierra en sí misma, como sabemos, los gérmenes de la teatralidad. Es por eso que, llevado a las tablas, el engaño a los ojos convierte el universo dramático en una reflexión de naturaleza metateatral que sitúa al espectador, como en un espejo, frente a sí mismo. Al ser tratados primordialmente como funciones de la mirada, honor y amor, los dos motores paradigmáticos de la comedia nueva, se supeditan al propósito demostrativo que explicita el título. Y, al igual que los diferentes niveles compositivos de la pieza — desde la forma lingüística, hasta la construcción de los personajes; desde el tratamiento de algunos *loci* tradicionales, hasta el desarrollo global de la acción dramática y de su proyección escénica— terminan revelándose como pruebas en vivo de *cómo se engañan los ojos* y asomándose a lo que será la mirada barroca.

⁵³ Suárez Miramón, Ana, “Cervantes en los autos sacramentales de Calderón”, *Anales cervantinos*, XXXV (1999), 511-537, 519.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1974).
- Arenas Lozano, Verónica, “Juan Bautista de Villegas: un autor-actor del siglo XVII”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura hispánica*, ed. VVAA (Valencia: Universidad de Valencia, 2004): 127-134.
- Bal, Mieke, *Reading Rembrandt. Beyond the Word Image Opposition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
- Bal, Mieke, “His Master’s Eye”, en *Modernity and the hegemony of vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press, 1993): 379-404.
- Borrego, Esther, “Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. M^a Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004).
- Campeanu, Pavel, “Un papel secundario: el espectador”, en *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, ed. André Helbo (Barcelona: Gustavo Gili, 1978): 197-120.
- Cicerón, *Cuestiones académicas*, ed. Julio Pimentel Álvarez, (México: UNAM, 1990).
- Clark, Stuart, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2007).
- Egginton, William, *How the World became a stage?* (Albany: State University of New York Press, 2003).
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London & New York: Routledge, 1994).
- Fernández Rodríguez, Natalia, *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista* (Kassel: Reichenberger, 2019).
- Harries, Karsten, “Descartes, Perspective, and the Angelic Eye”, *Yale French Studies*, 49 (1973): 28-42.
- Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007 [1993]): 27.

- Larson, Catherine, “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona: PPU, 1992): 1013-1019.
- Ojeda Calvo, M^a del Valle, “El engaño a los ojos y la teatralidad cervantina”, en *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*, eds. Eugenia Sáinz González, Inmaculada Solís García, Florencio del Barrio de la Rosa, Ignacio Arroyo Hernández (Venezia: Edizione Ca’Foscari, 2016): 339-349.
- Orozco, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco* (Barcelona: Planeta, 1969).
- Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro* (Barcelona: Paidós, 2002).
- Ponce Cárdenas, Jesús, “La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento”, *Criticón* 114 (2012): 71-100.
- Sarduy, Severo, “Barroco”, en *Obra completa II*, ed. Gustavo Guerrero y François Wahl (Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999).
- Serralta, Frédéric, “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón* 42 (1988): 125-137.
- Shergold, N.D y Varey, J.E, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1982).
- Singer, Irving, *La naturaleza del amor cortesano y romántico* (México: Siglo XXI, 1999).
- Suárez Miramón, Ana, “Cervantes en los autos sacramentales de Calderón”, *Anales cervantinos*, XXXV (1999): 511-537.
- Teixeira de Souza, Ana Aparecida, “El fingimiento de identidad y el engaño a los ojos en *El gallardo español* de Miguel de Cervantes”, *Lemir* 22 (2018): 271-284.
- Villegas, Juan Bautista de, *Comedia famosa de Cómo se engañan los ojos y el engaño en el anillo*, en *Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España* (Zaragoza: Pedro Esquer, 1632).

Recibido: 20 de septiembre de 2020
Aprobado: 22 de octubre de 2020

**PICO Y CANENTE, DE LUIS DE ULLOA Y RODRIGO DÁVILA,
UN MITO MENOR PARA UNA FIESTA REAL¹**

Delia Gavela García y Juan Antonio Martínez Berbel
(Universidad de La Rioja)
delia.gavela@unirioja.es - juan.berbel@unirioja.es

RESUMEN

En el presente trabajo exploramos la comedia *Pico y Canente*, una obra mitológica poco conocida, que fue escrita en colaboración por Rodrigo Dávila Ponce de León y Luis de Ulloa y Pereira para la fiesta celebrada en el Palacio del Buen Retiro en 1656 en honor de la reina Mariana de Austria. El texto se conserva en un impreso que incluye además la loa, los entremeses y el «sarao» final escritos por Antonio de Solís. Analizamos el contexto de creación de esta obra de encargo, examinamos las claves dramáticas que la configuran y rastreamos las fuentes literarias que han podido utilizar los autores para recrear este mito, con el fin de mostrar cómo estas circunstancias determinan la características genéricas, dramáticas y escénicas de la obra.

PALABRAS CLAVE: Rodrigo Dávila, Luis de Ulloa, fuentes mitológicas, fiesta cortesana, dramaturgia.

**PICO Y CANENTE, BY LUIS DE ULLOA AND RODRIGO DÁVILA,
A MINOR MYTH FOR A ROYAL PARTY**

ABSTRACT

In this paper we explore the unknown mythological comedy *Pico y Canente*, which was written in collaboration by Rodrigo Dávila Ponce de León and Luis de Ulloa and Pereira for the party held at the Buen Retiro Palace in 1656. The text is preserved in a print that also includes the loa, the hors d'oeuvres and the final «sarao» written by Antonio de Solís. We analyze the context of creation of this commissioned work, we examine the dramatic keys that configure it and we trace the sources that the authors have been able to use to recreate this myth, in order to show how these circumstances determine the generic, dramaturgical and scenic characteristics of the work.

¹ Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00.

KEY WORDS: Rodrigo Dávila, Luis de Ulloa, mythological sources, court party, dramaturgy.

En las próximas páginas nos proponemos dar a conocer una comedia que ha despertado poca atención hasta la fecha, quizás por engrosar la lista de obras escritas en colaboración por autores menores en esa segunda mitad del XVII, en la que la literatura de consuno se estaba consolidando entre las plumas más destacadas. En las últimas décadas la recuperación de autores «segundones» y «epígonos»², así como el estudio de las obras en colaboración, que suponen un reto importante en cuestiones de autoría y proceso de redacción, se han convertido en objeto de estudio para la crítica³. No es el caso, sin embargo, de la comedia que nos ocupa, que no parece presentar problemas de atribución si atendemos a la acotación que muestra el impreso (BNE, T-3916), donde puede leerse: «Hasta aquí es de don Luis de Ulloa» (f. 17v).

En esta ocasión, pretendemos revisar el contexto de creación de la obra, así como la suerte que ha corrido el texto, pero fundamentalmente es nuestra intención analizar las claves dramáticas que la configuran y rastrear las fuentes que han podido utilizar los autores para recrear este mito y algunas peculiaridades del uso que hacen de esos orígenes legendarios, en función del evento para el que fue escrita la comedia, de las características escénicas de la misma o de los parámetros dramáticos auriseculares.

La obra fue creada para la fiesta que organizó la infanta María Teresa de Austria con el fin de celebrar la recuperación de la segunda esposa de su padre, Felipe IV, la reina Mariana de Austria, a causa del parto y posterior pérdida de la infanta María Ambrosia, (nacida el 7 de diciembre de 1655 y fallecida pocos días después)⁴. La fiesta se habría celebrado el 16 de febrero de 1656⁵, o el domingo 20⁶, en el Salón Grande (el Salón de Reinos) del palacio del Buen Retiro para los reyes y el 28 de febrero, lunes de Carnaval, en el Coliseo, para el público común. Sus autores, Rodrigo Dávila Ponce de León y Luis de Ulloa y Pereira compartieron cartel en aquella ocasión con Antonio de Solís, artífice de la loa, del *Entremés de los volatines*, representado tras la primera jornada y del *Entremés de Juan Rana*, que antecede al tercer acto. La fiesta contó con escenografía

² Ignacio Arellano, *Paraninfos* (Barcelona: Anthropos, 2004), y Alessandro Cassol y Blanca Oteiza, *Los segundones* (Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2007).

³ Véase: Juan Matas, *La comedia* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2017); Cuéllar y García Luengos (2017) esto.es (consultado el 31 de agosto de 2020); Lobato y Vara, (RILCE, 2019). Para una recopilación bibliográfica sobre las comedias en colaboración, remitimos al portal del proyecto *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, dirigido por Juan Matas Caballero (http://ulecec.unileon.es/?page_id=15)

⁴ Véase María Asunción Flórez, *Teatro musical* (Tesis doctoral, Madrid: UCM, 2004): 154. Mientras que en <http://www.mcnbiografias.com/> defienden que la circunstancia que ocasionó la celebración fue un desmayo y contusión de la reina en un festival público, aunque no ofrecen la fuente.

⁵ Antonio de Solís, *Teatro breve* (Nueva York: Idea, 2016), 309.

⁶ María Asunción Florez, *Teatro musical*, ibidem, 154, quien así lo deduce de los *Anisos* de Barrionuevo I, 247.

de Baccio del Bianco, quien precisamente da cuenta en sus cartas de esta representación, que atribuye a cinco autores⁷: además de los tres mencionados, Diego de Silva y fray Juan Rao. Los nombres de estos últimos no se mencionan en el testimonio que hemos manejado, por lo que su participación se ha prestado a elucubraciones⁸.

Sobre Rodrigo Dávila contamos con poca información. Parece tratarse de un poeta estrechamente vinculado a la Corte a juzgar por las circunstancias que rodean la escasa producción que se ha conservado: aparte de esta comedia representada en Palacio, participó en sendos certámenes poéticos con motivo de la muerte de Isabel de Borbón en 1644 y por el nacimiento del príncipe Felipe Próspero, organizado por la Universidad de Alcalá en 1658⁹. También se incluye un soneto suyo en la *Fama Póstuma* (1636) dedicado a la muerte de Lope de Vega.

Luis de Ulloa y Pereira (1584-1674) es un poeta más conocido que el anterior, mencionado en las historiografías de la literatura y con una biografía propia¹⁰. Recibió una sólida formación al abrigo de su tío, Antonio de Ulloa, en Valladolid. Lara Garrido y Martos Pérez destacan un «documento excepcional de sus lecturas y ejercicios de comento fechado en 1598»¹¹, cuando tenía tan solo catorce años, que incluye resúmenes argumentales y una selección de textos comentados de Virgilio, Ovidio y un buen número de autores latinos. Su vida transcurrió entre su localidad natal, Toro, donde poseía un mayorazgo, Madrid y algunos periodos como Corregidor de León y Logroño. Tuvo buenas relaciones en la Corte, aunque con altibajos: sirvió y tuvo trato personal con el duque de Medina de las Torres, yerno del conde-duque de Olivares. Gracias a estos contactos, se le encargó la educación de Juan José de Austria, el hijo ilegítimo de Felipe IV. En algún periodo mostró una actitud crítica contra el valido, que se hizo explícita en el tratamiento satírico de su poema *La Raquel*, aunque más tarde procuró enmendarlo con la dedicatoria a Medina de las Torres, e incluso con el relato de la estancia del conde-duque en Toro durante su destierro. Entre los literatos, mantuvo una relación de estrecha amistad con Felipe Godínez, también con Luis de

⁷ «In questo luogo mi serrarono a fare una scena la quale aveva a dar gusto a cinque poeti [...] Don Diego de Silva [...] D. Luís de Ulloa [...] Don Rodrigo de Avila [...] Don Antonio de Solís [...] è fra Gian Rao ...» (Bacci, Lettere: 74; cit. en Flórez Asensio, ibídem, 63).

⁸ Héctor Urzáiz, en su *Catálogo* (Alcalá de Henares: FUE, 2002), 545, lanza la hipótesis de que fray Juan Rao pudo ser el autor del sarao final. Sin embargo, parece aceptado que es de Antonio de Solís, ya que este sarao se incluye en una recopilación de sus obras menores como explicaremos más abajo.

⁹ *Justa poética celebrada por la Universidad de Alcalá... en el nacimiento del Príncipe de las Españas (D. Felipe Próspero)*. Publícala el doctor Francisco Ignacio de Porres (Alcalá, por María Fernández, 1658).

¹⁰ Nicolás Antonio destaca su valía: "de ingenio agudo y cultivado, en cuanto a sus facultades poética, no inferior a ninguno de sus coetáneos", cit. por Hector Urzáiz, ibídem, 639), quien recopila las menciones anteriores. Su biografía fue Josefina García Aráez (1953). También tiene entrada en el *Diccionario bibliográfico electrónico* de la RAH [consultado el 1/8/2020, en <http://dbe.rah.es/biografias/4368/luis-ulloa-pereira>], donde se recoge su producción y la bibliografía reciente sobre su obra. Pero la recopilación más solvente y actualizada de su producción es la realizada por José María Lara y M^a Dolores Martos en el *Diccionario Filológico* (Madrid: Castalia, 2010, 531-555).

¹¹ *Exposición sobre los argumentos y notas sobre las obras de Virgilio (Eneida), Ovidio (vida y metamorfosis), Horacio, Terencio, Marcial, Ausonio, Catulo, Tibulo, Propertio, Persio, Juvenal, Lucano, apotegmas y salmos*. (BNE, Ms. 7560), cit. en Lara y Martos, ibídem, 531.

Góngora y con Bocángel. Su hijo editó una recopilación de sus obras en prosa y verso, en 1674, donde se recogen sonetos amorosos y otros en alabanza del conde-duque, canciones, églogas, etc. También cuenta con poesía religiosa¹² y con un poema de setenta y cuatro octavas reales, *Alfonso Octavo Príncipe perfecto, divertido por Hermosa, o por Raquel Hebrea*, que ha recibido la atención de la crítica¹³. Según Soler Gallo la poesía de Ulloa asume del estilo culterano «el halago de los oídos, esto es, la utilización de valores pictóricos y musicales, destacando como motivo central la descripción de la naturaleza». Este autor señala que en su *Raquel* siguió la senda estilística del gongorismo en el uso de recursos, en el léxico y en la constante presencia de la mitología¹⁴. Por su parte, Sánchez Jiménez cifra su éxito en las siguientes características: «idea moderna del autor, defensa del estilo individual y del ‘prosaísmo’, cierto relativismo estético, unidas a su alejamiento del cultismo»¹⁵. Además de un par de obras en prosa, se le atribuyen¹⁶ las comedias: *Porcia y Tancredo*, *No es amor como se pinta*, *No muda [o rinde] el amor semblante*, *La mujer contra el consejo* y la que nos ocupa, *Pico y Canente*, en colaboración.

La única edición localizada hasta la fecha de la comedia es precisamente la que recoge la fiesta completa, con todos los textos representados, al menos en la primera de las dos puestas en escena, la del Salón de Reinos: *Fiesta que la serenísima Infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reina, Nuestra Señora Doña Mariana de Austria: ejecutose en el Salón del Palacio de el Buen Retiro y después en su Coliseo*. De esta edición se han conservado ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la Real Biblioteca, en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, en la Biblioteca Nacional de Lisboa, en la British Library, en la National Art Library, Victoria and Albert Museum¹⁷, que hayamos localizado hasta el momento.

¹² *Paráfrasis de los siete salmos penitenciales y soliloquios devotos* ([s.l.]: por Diego Díaz de la Carrera, 1655), (BNE, R-14952).

¹³ Ediciones de Soler Gallo, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento. Textos*, n.º 13 (2009): 1-28 y Sánchez-Saénz (Luis de Ulloa, *La Raquel*, 2013); y los trabajos de Sánchez Jiménez, “El judío en el universo simbólico del poder contexto y subtexto político de *La Raquel* (1643), de Luis Ulloa Pereira”, en *Poderes y autoridades en el Siglo de Oro* (Navarra: Universidad de Navarra, 2012), 55-72, y “Un debate poético de mediados del siglo XVII: la censura de Gabriel Bocángel a *La Raquel* de Luis Ulloa Pereira”, *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, II/2 (2014), 55-72.

¹⁴ “Luis de Ulloa y Pereira. *La Raquel*”, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento. Textos*, n.º 13 (2009), 3.

¹⁵ Antonio Sánchez, “Un debate poético”, 70.

¹⁶ Las obras en prosa son: *Memorias familiares y literarias* y la atribuida *Encuentro en Toro con el Conde Duque de Olivares y noticias suyas*. Para una recopilación bibliográfica, véase, Urzáiz, *Diccionario*, 639, y Lara-Martos, “Luis de Ulloa”, 533-555.

¹⁷ Biblioteca Nacional de España, tres ejemplares, con signaturas: T/3916, T/20695 y T/55323/29; Real Biblioteca, dos ejemplares, con signaturas: VIII/17137 (9) y VIII/17143 (7); Biblioteca Histórica de la UV, con signatura V-BU, T/91(91); Biblioteca Nacional de Lisboa, Tomo facticio con signatura: L. 2916 V, cit. en De la Granja, “Comedias españolas del Siglo de Oro en la Biblioteca Nacional de Lisboa (séptima serie)” en Carmen Saralegui Platero, Manuel Casado Velarde (eds.), *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al profesor Fernando González Ollé* (Pamplona: EUNSA, Gobierno de Navarra, 2002), 387-401; British Library, dos signaturas 11728.i.11.(9.) y 11726.f.42; la National Art Library, sin signatura.

Tanto la loa como los dos entremeses han sido editados en época reciente por Judith Farré y Alain Bègue¹⁸, respectivamente. Asimismo, este último especialista editó un sainete, con el que se dio fin a la comedia, al menos en una de las dos representaciones que se hicieron en Palacio en ese mes de febrero de 1656, a juzgar, según Bègue¹⁹, por los versos 122-125, en los que, dentro de la alegoría floral organizada para rendir pleitesía a la Reina, se alude a la floración de las plantas en ese mes. Sin embargo, Bègue no edita la versión que contiene la edición de la *Fiesta* arriba mencionada, porque afirma que no estaba incluida²⁰, sino la que se publicó en *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas [...] don Antonio de Solís* (1692)²¹. No obstante, las variantes de esta segunda edición son escasas: la adición, a modo de introducción, de los primeros nueve versos en esta última edición que quizás se hayan considerado necesarios al tratarse de una publicación exenta; y la atribución de parte del primer parlamento de Canente a la Rosa, lo que resulta poco coherente dado que en esos versos (14-21 de *Varias*) se habla precisamente de este personaje que además no vuelve a intervenir.

Es ésta una celebración afortunada, ya que la Biblioteca Nacional conserva, además, la música creada por Juan Hidalgo para la ocasión (Ms. M-3.880/32). Por otra parte, se conoce la escenografía creada por Baccio del Bianco, a través de las cartas del italiano²², que muestran una puesta en escena sofisticada, con la utilización de recursos como el uso del foro o de decoraciones esmeradas para crear perspectiva e incluso una influencia directa sobre el dramaturgo y el compositor para ajustar elementos sonoros y visuales, a la que dedicaremos un futuro trabajo. La integración del escenógrafo es tal, que incluso se le menciona en la propia obra:

Polinio:	¡Cielos! ¡Qué horrenda cosa!	
	¿Quién así te tiene?	
Bato:		Circe.
Polinio:	¿Por qué?	
Bato:		Porque se le antoja.
Polinio:	¿Y quién fue la causa?	
Bato:		El Bacho.
Polinio:	¿Cómo?	
Bato:		Por hacer tramoyas. (f. 24v) ²³

¹⁸ Antonio de Solís, “Juan Rana, poeta”, en Judith Farré (ed. y coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve* (Nueva York: Idea, 2016), 155-69, 331-49 y 309-30.

¹⁹ *Ibidem*, 351-65.

²⁰ Quizás esta afirmación se deba a que ha manejado un testimonio distinto al nuestro.

²¹ Fue reeditada en 1716, 1732 y por Juliá Martínez en 1944.

²² Flórez Asensio, *Teatro musical*, 71 y 155-8.

²³ Utilizamos el ejemplar BNE T 3916, de la *Fiesta*, actualizando la ortografía y la puntuación.

LA RECREACIÓN DE UN MITO

Nos encontramos ante una obra mitológica cortesana que, como iremos viendo, responde a los parámetros básicos del género: redacción de encargo para un festejo cortesano; finalidad encomiástica, por tanto; integración, incluso posible participación, del público nobiliario en la representación y supeditación y adaptación de la fábula al espectáculo, con la primacía de la escenografía sobre la trama, que se traduce en un aumento del número de personajes y en la integración de diferentes manifestaciones artísticas (pintura, música, escultura...) para conseguir un espectáculo global. No obstante, también presenta algunas características propias que nos proponemos desglosar al hilo de la revisión del argumento.

La fábula, que gira en torno a Pico y Canente, es singular en el contexto de la mitología clásica, por tratarse de personajes enteramente romanos y no tener, como solía suceder en la mayor parte de las comedias del género, un refrendo en la mitología griega. De hecho, sus orígenes habría que buscarlos más en historias del folclore latino prerromano que en ningún otro lugar, ya que Pico es un legendario rey de los aborígenes, en la región del Lacio. Estos aborígenes, que pasaban por ser el pueblo más antiguo de Italia y verdaderos precursores del futuro pueblo romano, tenían su corte en Laurentia (ciudad de los laureles), de ahí que su gentilicio fuese laurentinos o, sencillamente, latinos. Pico era hijo de Esterces o Estérculo quien, en algunas fuentes se identificaba con Saturno, probablemente por la necesidad de vincular a Pico con una estirpe divina y legitimar su reinado. El propio nombre de Pico parece, como en tantas ocasiones ocurre en la mitología clásica, ser un nombre parlante y aludir a las aficiones adivinatorias del rey, dado que el pico, nuestro pájaro carpintero, es el pájaro profeta por antonomasia. Precisamente con aspecto agreste y acompañado de uno de estos pájaros sobre un pilar de madera era como se le representaba de manera habitual. Pico pasa por ser, según algunas tradiciones, abuelo del rey Latino, quien se enfrentó a Eneas y los troyanos para, después, unirse a éstos y, de facto, entroncar la historia fabulosa de la fundación de Roma con una pretérita mitología griega que la prestigiara. Pico está, pese a ser un mito relativamente poco conocido y de escasa difusión y reelaboración, directamente relacionado con las fábulas fundacionales del mundo romano.

En paralelo a otras figuras legendarias del ámbito grecolatino (Orfeo, en cierta medida, Adonis, el propio Paris, Odiseo y muchos otros), Pico se caracteriza por despertar pasiones en divinidades poderosas y ganarse un castigo ejemplar tras rechazarlas. En este caso parece que Pomona, diosa de los árboles frutales y las huertas, fue rechazada por el rey augur, como también lo sería Circe, que a la postre sería quien infligiría el antedicho castigo. La negativa de Pico a rendirse ante la legendaria hechicera provocó que ésta lo transformase en pájaro, en pico, si bien en esta condición aviar conservaría las habilidades proféticas que le caracterizaron como humano.

Pese a que en algunas fuentes el mito de Pico se presenta sin *partenaire* lo habitual es que el héroe tenga una amada, Canens o Canente (en algunos casos identificada con la propia Pomona), con la que Pico está desposado y que sería una ninfa hija del dios Jano. Tiene su relevancia que, al igual que ocurría con Pico, también

la ascendencia de Canente se entronque con orígenes divinos, en este caso el famoso dios bifronte romano, divinidad de las puertas, de los inicios y de los finales, responsable, por ejemplo, del nombre del primer mes del año. Este Jano es, como los propios Pico y Canente, un dios sin equivalencia griega, lo cual hace que toda la fábula tenga una importancia definitiva en la conformación, como se ha dicho, del universo fundacional del mundo romano. El propio pájaro carpintero suele aparecer con frecuencia en los relatos que acompañan a los famosos gemelos, Rómulo y Remo, junto a la Loba capitolina, ayudando a ésta a dar protección a los niños²⁴.

Canente, obviando en este caso la posible identificación con Pomona, es una ninfa que personifica el canto. Ama profundamente a su marido y es correspondida, pero la hechicera Circe se encapricha del rey y lo pretende pese al rechazo de éste. Primero, en una jornada de caza, hace mudar la forma del rey en jabalí con el objeto de alejarlo de su comitiva, aunque posteriormente le devuelve su aspecto humano. Pese a la insistencia de la hechicera, el rey se muestra firme en su rechazo y en su amor a Canente, por lo que Circe lo convierte, y esta vez de manera definitiva, en pájaro. Entretanto la ninfa, desolada por la ausencia de su amado, vaga durante seis días en su busca hasta que, exhausta, canta por última vez a orillas del Tíber y se disuelve en el aire.

LA TRANSMISIÓN CLÁSICA

Como suele ocurrir, de manera particular en fábulas de transmisión menor, se difunden numerosas divergencias de este mito diseminadas por las diferentes versiones. Los párrafos anteriores corresponden, de manera más o menos general, a la versión que recoge Ovidio y aquellos autores a los que éste sirve de antecedente. Ovidio, con muy pocas excepciones, es la fuente principal, que no directa, de la transmisión de la mitología grecolatina en el teatro aurisecular. Sin embargo, rastrear fuentes diferentes nos dará, a menudo, lecturas muy distintas, o con elementos muy dispares, a la que podríamos llamar «canónica» a los efectos de rastrear su presencia en el teatro áureo. Sin ir más lejos, en la *Eneida* de Virgilio, se relata esta fábula en el canto VII, donde se cuenta que Pico era, en realidad, marido de Circe quien, en todo caso, sí que lo transforma en pájaro. La misma versión, pero sin dar el nombre de la hechicera, la recoge Plutarco²⁵.

²⁴ Véase el cuadro de Rubens dedicado a *Rómulo y Remo* (Museos Capitolinos), donde los niños aparecen junto a la loba Luperca y a un pájaro carpintero.

²⁵ El rastreo de las obras clásicas que tratan, con mayor o menor profundidad, la fábula de Pico y Canente nos devuelve las siguientes, en orden cronológico: Virgilio, *Eneida* (Canto VII, 47; 189), Dionisio de Halicarnaso, *Ρωμαϊκή ἀρχαιολογία, Antigüedades romanas*, (I, 31), Ovidio, *Metaformosis*, (XIV, 308), Estrabón, *Geografía*, (V, 4), Juvenal (Sátira 8, v 131), Plutarco, *De fortuna Romanorum*, (VIII, 320 d) y *Quaestiones Romanae* (21), Servio, *Comentario a Virgilio* (VII, 190, X, 76), Arnobio, *Adversus Nationes* (II, 71), San Agustín, *De civitate Dei*, (IV, 23; V, 10; XVIII, 15). Las citas están tomadas de Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Paidós, 1981), 85 y 428 y Ruiz Elvira, *Mitología clásica* (Madrid: Gredos, 1982), 106 y ss y 468.

LA TRANSMISIÓN RENACENTISTA

En varios lugares nos hemos referido al necesario paso que se produce entre los textos mitológicos originales y su presencia en los textos dramáticos áureos. Sin prejuzgar que no existan transmisiones diferentes de orden menor, la mayor parte de la mitología grecolatina en el teatro áureo viene de las *Metamorfosis* de Ovidio y no de manera directa, sino a través de los variados recopiladores, traductores y comentaristas tardomedievales y renacentistas. También hemos defendido la deuda de los autores áureos con estos comentaristas, entendiendo en todo caso que su función no es la de la mera traducción, sino que constituyen, en sí mismos, un marco moral interpretativo de su época²⁶.

Ha de aceptarse la afirmación en su justa medida: el universo mitológico áureo es mucho más amplio y complejo, pero el texto ovidiano, tamizado a través de autores como Pérez de Moya, Jorge de Bustamante, Baltasar de Vitoria, Gregorio Silvestre o Pérez Sigler forma una columna vertebral ineludible de este universo²⁷.

Uno de los autores más consultados por los dramaturgos áureos a la hora de componer sus comedias mitológicas es, sin duda, Juan Pérez de Moya. Lo curioso es que el mito que nos ocupa no aparece recogido como tal en la obra de Pérez de Moya. Puede parecer gratuito referir aquí la no participación de este autor en la transmisión de este mito en concreto, si bien resulta pertinente advertirlo porque acaso esta circunstancia nos ayude a componer el contexto completo de esta fábula y de su transmisión. Como decíamos al principio, el hecho de que sea una historia mítica de índole exclusivamente romana ya la dota de cierta exclusividad, si a ello le añadimos su mencionada incomparecencia en una obra ineludible de la transmisión renacentista eso nos ayuda a valorar hasta qué punto el que nos ocupa es un mito de segunda fila, poco transitado en general y nos plantea dudas, interesantes, acerca de las razones para su elección. Si bien la fábula como tal no es recogida en la obra de Pérez de Moya, sí está presente el análisis moral de uno de sus personajes principales, Circe, y la interpretación que se hace de una de sus «artes» habituales, presente en varias ocasiones en la comedia, la transformación de hombres en animales: «Que mudase a los hombres en varios animales, es decir, que de la corrupción de una cosa no nace otra de la misma forma, sino muy diversa de lo que se corrompe»²⁸.

²⁶ Juan Antonio Martínez Berbel, “El entremés de los degollados, de Calderón de la Barca y su deuda con la mitología clásica”, *Hípogrijo* 8.2 (2020), 321 y ss.; “De Orfeo a Orfeo: mito y exégesis en el teatro de Lope y Calderón”, *Anuario Calderoniano* 7 (2014), 204 y ss.; *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003), 29 y ss.; «Puso el honor dragones de Medea: sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope», *Criticón*, 87-89 (2003), 481 y ss. Para la adaptación lopesca de los mitos a la fórmula de la comedia nueva, véase también Agustín Sánchez Aguilar, *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega*, (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010).

²⁷ Martínez Berbel, 2003, *ibídem*.

²⁸ *Philosophía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina, provechosa a todos estudios*, Madrid, Francisco Sánchez, 1585. Edición moderna, *Philosophía secreta* (Madrid: Cátedra, 1995), 549.

Hay otro autor que compone una obra muy similar a la de Pérez de Moya, y es Baltasar de Vitoria²⁹. En ambos casos nos encontramos con producciones que no son, formalmente, traducciones de las *Metamorfosis* de Ovidio, por más que sea ésta la principal fuente de ambas; son, por el contrario, compendios generales, creados con vocación de servir de obras de consulta o referencia. En el segundo caso, en Baltasar de Vitoria, sí que se recoge esta fábula en concreto, con algún cambio significativo respecto a la versión original y a sus traducciones. Por ejemplo, Canente se convierte en río, y no en nube, como ocurre en el resto de versiones. Este tipo de detalles, a menudo, pueden constituir en sí mismos la prueba del uso de una determinada fuente y no de otra.

Las versiones de Jorge de Bustamante,³⁰ Pérez Sigler³¹ o Sánchez de Viana³² constituyen formalmente traducciones de todos los libros y, por ende, recogen versiones muy similares del mito. Eso no significa que no contengan pequeñas diferencias en las traducciones o comentarios a las mismas, como los rituales de Circe a la hora de transformar a sus oponentes. Como se ha advertido antes, estos pequeños detalles son fundamentales a la hora de establecer filiaciones concretas con las fuentes, como suele ocurrir con muchas de las de Lope³³ en las que un error en la traducción, por ejemplo, asumido por el dramaturgo, es determinante para obtener el antecedente. Sin embargo, no es el caso de la obra que nos ocupa, que se caracteriza por ser poco escrupulosa en el respeto de los pormenores de sus fuentes; lo que pone de manifiesto que la intención de sus autores no es, ni mucho menos, ser fieles con el mito, ni tan siquiera en el respeto al argumento general.

DESARROLLO DE LA FÁBULA Y CARACTERÍSTICAS DE LA COMEDIA

La obra comienza con la presentación del príncipe Pico —que será identificado también como Laurente— mientras disfruta de la caza con su comitiva. Hay que recordar que en la fábula original, y en sus traducciones y versiones, Pico es rey, no príncipe. Su «degradación», en este caso, tendrá un significado particular en la comedia, toda vez que hay un juego argumental añadido al desarrollo original que tiene que ver con posibles matrimonios principescos, relaciones con otras monarquías cercanas que no están en las fuentes. Se trata de un probable guiño de los autores al contexto de creación de la obra, encargada para Mariana de Austria, hija del emperador Fernando III y casada con su tío Felipe IV para consolidar la dinastía y dar un heredero a la corona española. Mientras que la promotora del evento, la infanta María Teresa, se

²⁹ *Teatro de los dioses de la gentilidad*, primera Salamanca, 1620, segunda Salamanca, 1623.

³⁰ *Las Metamorphoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, Amberes, Juan Steelsio, s/a, ¿1542? Edición moderna, *Las Metamorfosis o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, (Würzburg-Madrid: Clásicos Hispánicos, 2017).

³¹ *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón, traducidos en verso suelto y octava rima: con sus alegorías al fin de cada libro* (Burgos: Pedro Osete, 1609).

³² *Las transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino, en tercetos, y octavas rimas por el Licenciado Viana, en lengua vulgar castellana*, (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1589).

³³ Véase Martínez Berbel, *El mundo mitológico*, 2003.

convertiría siete años después en reina de Francia al contraer matrimonio con Luis XIV.

La muerte de un jabalí a manos del príncipe da lugar a una conversación jocosa, lo cual se convertirá en una constante en la obra: la aparición de excursos, en muchos casos con escasa vinculación con la trama, que tienen la mera intención de dar un tono frívolo, en ocasiones diríase que casi farsesco, a la representación, que la aleja del discurso sofisticado que suele considerarse característico de estas comedias.

La aparición de Circe, junto con Clavela, su criada, en un carro de dragones, materializa en escena otro de los rasgos de la obra, que no es otro que el recurso a la tramoya y a la explotación espectacular de los movimientos dramáticos. La utilización de un gran número de personajes también es una constante de la comedia, y esto constituye en sí mismo otro elemento importante en el cotejo con la fuente: únicamente Pico, Circe y Canente pertenecen al desarrollo original de la fábula, siendo el resto de personajes creación *ex profeso* de los autores, que puede tener que ver con el hecho de que se trate de una obra con música que se enriquece con la participación coral.

Circe ofrece posada al príncipe Pico, quien entabla conversación amable con la hechicera, a la que confunde, y no será la única vez que esto sucede, con Diana, que es la diosa a la que estarán consagradas las ninfas de la zona, entre ellas Canente.

Circe provoca el estallido de una tempestad, debemos entender que para forzar a que el príncipe se pliegue a sus deseos. Las acotaciones, que en una obra con tanto recurso a lo espectacular son de un gran interés, inducen a pensar que los personajes salen del tablado y deambulan entre el público, algo que sucederá en más ocasiones en el desarrollo de la comedia. Circe, al tiempo que declara su verdadera identidad, muestra claramente al príncipe su afición por él, pero en el mismo parlamento le advierte de los peligros de desairarla. Pico se encomienda a Diana al tiempo que huye de Circe, en tanto que ésta jura venganza.

Asistimos en este momento a un escarceo amoroso entre los criados de Pico, Bato y Fileno, y la asistente de Circe, Clavela, si bien es éste un elemento que tendrá un desarrollo muy tenue a lo largo de la comedia, sin llegar a conformar un argumento o conflicto secundario.

Archimidonte, mago al servicio de Pico, y Fileno buscan al príncipe, perdido durante la tormenta, cuando encuentran un coro de ninfas. Oyen que éstas hablan acerca de cómo Pico se ha quedado estupefacto escuchando cantar a Canente en el templo de Diana, y ésta constituye la presentación, indirecta, de Canente y de la relación con Pico, que es uno de los cambios más singulares en la obra respecto a las fuentes originales. Pico y Canente son esposos en la tradición ovidiana y desde el principio la injerencia de Circe es una tentación hacia el adulterio, mientras que en la comedia se conocen antes Circe y Pico que éste y Canente. Esto da lugar a un enriquecimiento del argumento, pues se pueden, como veremos, mantener equívocos en la identificación de los personajes femeninos y, en general, acerca tímidamente el argumento de la comedia a las de enredo, manteniendo durante más tiempo la intriga de hacia dónde van a ir las inclinaciones amorosas de unos y otros. El contexto de un

matrimonio consolidado, como el de las fuentes, hubiera puesto más problemas a la observación del decoro o hubiera inclinado la balanza hacia un drama de honor.

Cuando la comitiva se aproxima al templo de Diana oyen cantos y asistimos a esta escena:

<i>Música</i>	Este monte de Diana, porque en todas partes vence el imperio del amor, selva de Venus parece. No está seguro en el templo, cuando a retirarse viene de las flechas de Cupido, el corazón más valiente.
<i>Archimidonte</i>	Este hechizo del oído, este halago lisonjero, del corazón más severo es el peligro temido con que el cielo amenazaba en la forma que tenía, cuando el Príncipe nació. Y lo que yo recelaba, que no lo llegase a oír, era todo mi desvelo. (fol. 7v)

Archimidonte parece estar hablando de una profecía que escuchó cuando nació Pico, que ahora se está cumpliendo. Es ésta una innovación absoluta respecto a las versiones clásicas de la fábula, donde las aventuras de Pico y Canente comienzan *in medias res*, ya que de los dos amantes no se sabe ningún antecedente antes de sucederse las vicisitudes con Circe. Sí es cierto que la profecía, incorporada aquí por los autores áureos, encaja bien con lo que podríamos llamar el espíritu de la obra, pues es un elemento muy común tanto en el mundo mitológico grecolatino como en la propia comedia aurisecular.

Se produce en este momento un excursus, abrupto en términos dramáticos, en el que Archimidonte relata la infancia y contexto de Pico. Este tipo de pasajes tangenciales, muy tímidamente relacionados con la trama en sí, son comunes en la obra, argumentalmente mal hilvanada, donde, como se ha dicho, lo espectacular prima sobre cualquier otra consideración.

Pico relata que ha conocido entre las ninfas de Diana a una que lo ha obnubilado; innovando respecto a la fábula original, como hemos comentado. Pico se muestra ante Canente y le declara su afición, pero ella lo rechaza y le recrimina molestar a una ninfa de Diana. El juego continuado de requiebros y rechazos, Pico-Circe, Canente-Pico, entra a formar parte más del universo dramático de la comedia áurea que de la estructura básica de la fábula. Y este juego continúa de manera inmediata, ya que en la siguiente escena será Circe la que se queje del desprecio de Pico. Es curioso comprobar cómo el lamento de Circe responde a los cánones del género, pero

apartándose de la historia mítica, es decir, humaniza a la diosa y la hace más vulnerable, más amable al espectador³⁴.

Circe implora a Cupido y Venus, porque no le dan satisfacción a su queja. Venus le advierte que el príncipe se enamoró —de otra, se entiende— «después» de conocer a Circe. Pico y Circe están en medio de su conversación cuando Canente llega y se detiene al verlos. Al sospechar que están teniendo un encuentro amoroso irrumpe en la escena y reprende a su reciente amado. Es bastante evidente que el cambio en el orden de los enamoramientos está sirviendo al objeto de adaptar la fábula original al formato dramático del «trío» o supuesto trío, que hace aparecer otro ingrediente básico de la comedia áurea como son los celos, y con ellos nuevas situaciones dramáticas que potencian el equívoco y los desencuentros. La siguiente escena es un ejemplo perfecto de la explotación de estos elementos. Circe reprende a Canente por su irrupción y deja entrever la confusión que ésta ha sufrido y concluye su parlamento con una amenaza velada, advirtiendo de su condición divina, antes de marcharse:

¡Qué grosero proceder,
y qué arrojado juzgar!
Después es el sentenciar,
y primero el conocer.
Vuestro desenfado necio
mayor desquite pedía,
pero la modestia mía
le toma con el desprecio. (fol. 11v.)

Pico trata de justificarse con Canente, que continúa airada, cuando se oyen gritos de advertencia que avisan de la llegada de un león. Pico reduce valerosamente al animal y aun se lanza a perseguirlo. Sabemos de su hazaña, que sucede fuera de escena, merced al relato de Canente, en un ejemplo del uso de la ticoscopia muy cercano al pasaje de la *Iliada* que da origen a esta técnica, en el que Helena presencia la lucha de Paris desde un muro en la guerra de Troya, o el de la Antígona de Eurípides describiendo el campo de batalla desde la misma posición³⁵. Aunque el uso de este recurso es abundante en la épica y en el teatro, donde se muestra especialmente útil en las comedias mitológicas³⁶, su utilización concreta tan apegada a los modelos griegos demuestra la sólida formación clásica de Luis de Ulloa, antes comentada.

³⁴ En la comedia lopesca *El Perseo* asistíamos, bastante antes, a una metamorfosis similar. En aquel caso era la pérfida Medusa del mito original la que se convertía, en la comedia del Fénix, en una dama a la usanza clásica, desechada por su amado. Es éste un elemento de sumo interés, que abordaremos en futuros trabajos, dado que en el presente nos aleja de las intenciones iniciales.

³⁵ *Iliada*, libro III (vv. 121-124); las *Phoenissae* de Eurípides. Véase: Pamela Díaz “Ticoscopia cidiana y visión épica”, en A. Montaner Frutos (coord.), *Sonando van sus nuevas allent parte del mar. El cantar de mio Cid y el mundo de la épica* (CNRS: Presses Université de Toulouse, 2013) 68 y ss.

³⁶ Véase el estudio de las abundantes apariciones en la comedia mitológica de Calderón, en María Isabel Rodríguez, *El espacio y la técnica dramática en Calderón. Las comedias mitológicas cortesanas* (Tesis doctoral, dirigida por Ana Suárez Miramón, UNED, 2016). Para su funcionalidad en el teatro áureo, véase

La primera jornada concluye con la intervención de Cupido que advierte a Canente de que se enamorará inevitablemente del príncipe a causa de sus flechas.

En la segunda jornada presenciamos el intento de venganza de Circe, al conocer la noticia de la boda entre Pico y Canente. Para ello, los autores compaginan su condición de hechicera y transformadora de hombres, conocida por los espectadores, con la de segunda dama de comedia dispuesta a utilizar cualquier medio para conseguir el amor de Pico. Entran en juego en este momento los criados, quienes actúan siguiendo las indicaciones de Circe: Fileno engaña a su señor ante la promesa de conseguir el favor de Clavela y ésta se transfigura en un hombre gracias a un encantamiento de Circe y finge ante Canente que es un príncipe de un reino cercano. Pico cae en la trampa e interviene celoso para encararse con la disfrazada Clavela, quien es salvada por Circe que la hace volar fuera de escena, en otro de los numerosos ejemplos de uso de la espectacularidad.

Continúa el juego de acercamientos y rechazos de Circe hacia Pico y de éste hacia la ninfa, aderezado de pasajes musicales, como el lamento de Canente por el sufrimiento que le provoca el amor, y de soluciones dramáticas a veces complejas y bien conseguidas, como el diálogo entre Canente y Clavela, con Circe y Pico «al paño», hablando en aparte.

La autoría de Luis de Ulloa concluye a mitad de este segundo acto, con una escena muy efectista en la que Cupido muestra a Circe, mágicamente, una visión en la que Pico y Canente aparecen juntos en una sala, y cuando la hechicera se lanza contra la ilusión, ésta desaparece.

Respecto a la inserción de personajes, cabe destacar además la participación del mago Archimidonte, sin duda el más interesante de los contruidos *ex novo* por los autores para la comedia. En este sentido, Rodrigo Dávila recoge el testigo de su colaborador y continúa, en este punto, desarrollando la caracterización del mago como una suerte de contrapunto a Circe al servicio del príncipe Pico. En la siguiente escena Fileno llega al estudio de Archimidonte, que está usando sus artes astrológicas para ver el futuro del príncipe³⁷. Luego invoca a Plutón, que aparece en escena. Éste, cual oráculo, confirma a Archimidonte que el amor del príncipe y la ninfa crecerá, como lo harán los peligros divinos que lo estorbarán, personalizados en Circe. Todo esto comunica Archimidonte a Pico, confirmándole que él se encargará de librarle de las acechanzas de Circe. Como curiosidad añadida podemos decir que Archimidonte parece saber que el príncipe al que se enfrentó Pico, Clavela, fue fingido: «Cierta príncipe sabino, / a competirte se opuso, / (cuyo engaño hoy te reservo)» (18v).

Sin transición, nos encontramos en el bosque de Diana, donde el acto concluye con una concentración de personajes, que vuelven a dar otro giro de tuerca al enredo, a través de la utilización de nuevo del equívoco, esta vez para que Canente sienta celos de una cita que Pico concierta con Clavela para concluir el duelo con el supuesto

Arellano, "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 3 (1995), 411-443.

³⁷ En un parlamento lateral al argumento relata los suplicios del Hades, que suelen aparecer todos juntos: Sísifo, Tántalo, etc., en ésta y en otras comedias.

príncipe. Por otro lado, la pugna entre los dos magos cierra el acto con la violencia de Circe, que intercepta una carta de aviso de Archimidonte a Canente, arrebatándosela a Bato a quien aplasta bajo una roca.

Comienza la tercera jornada con Bato hablando bajo la piedra con la que Circe lo aplastó e introduciendo jocosamente la escena. El príncipe conoce por el criado que la advertencia no ha llegado a Canente y sale a buscarla, mientras Circe pone en práctica su último engaño para intentar conseguir el amor de Pico: se esconden todos, salvo Clavela, quien, merced a un encantamiento, mueve los labios, pero la voz que se oye cantar es la de Canente; algo que debió de resolverse escénicamente mediante un ejercicio de ventriloquía. Como el escenario está a oscuras, Pico queda obnubilado por la dama y, cuando ésta sale de escena, intenta seguirla, pero es obstaculizado por Circe. Se hace la luz en el teatro y Pico descubre a la hechicera. Ésta, después de un monólogo frenético, vuelve a poner al príncipe ante una disyuntiva: o su amor o su venganza. Al ser rechazada de nuevo toca al príncipe con su vara y éste comienza a convertirse en ave.

Canente conoce lo ocurrido por boca de Bato, quien le transmite las últimas palabras que le dedicó Pico:

Y dijo al despedir, lacio
del espíritu esferoso:
«Bato, dile a la que adoro,
que a vista de su palacio,
sobre algún sauce eminente
asistiré sin mudanza,
siendo de Circe venganza
siendo triunfo de Canente» (28v).

Se desmaya Canente de dolor, pero el dramatismo del momento se ve rebajado por una broma de Bato. Cuando se despierta, la ninfa comienza a cantar e inicia su metamorfosis: «Desde que comienza a cantar Canente, lo que le sigue, va rodeándola una nube sutil y vaporosa: y acabar de fenecer el canto, y acabar de ocultarse dentro de la nube, ha de ser todo uno, y la nube ha de subir a lo alto del teatro» (28v).

Aparece Archimidonte, que entona un monólogo en el que invoca a los dioses en favor de los desdichados amantes: «Aparécese en lo interior del teatro Júpiter en medio, con sus insignias: Saturno, y Marte a sus lados, Apolo y Mercurio en otras dos apariencias, y Venus, y la Luna en otras dos, y debajo de todos en un globo de nubes Cupido con sus insignias, y atributos» (fol. 29 v)³⁸.

Los dioses responden uno por uno a la queja de Archimidonte, que relata lo acontecido, en un claro ejemplo de extensión innecesaria para el argumento, pues el

³⁸ Esta referencia a las insignias y atributos es muy relevante: al igual que en la iconografía hagiográfica, los héroes y dioses griegos tenían una serie de marcas en su apariencia y vestuario que los debía de hacer inmediatamente reconocibles para el público sin necesidad de ser formalmente presentados. Esto es una constante en la comedia mitológica.

público lo ha visto. Los dioses hacen llegar a Circe y Cupido lidera entonces la escena, obligando a la restitución de los estados de los amantes.

El desenlace es invención de los dramaturgos, ya que no consta ni en las fuentes originales ni en ninguna de las traducciones o versiones de la fábula. Aparece una estatua representando a Pico, que vuelve a su ser ante el público. Del mismo modo aparece una nube, que al desvanecerse vuelve a hacer aparecer a Canente. La alegría de los amantes pone fin a la comedia, si bien ésta no acaba en un punto determinado. Canente queda cantando en escena, y se integra en el «sarao» final. Según comienza a cantar la van acompañando parejas de ninfas, que se unen a su canto, de dos en dos, adornada cada pareja con una flor diferente. Se suman luego el Portugués y Juan Rana, de lirios, que han protagonizado uno de los entremeses.

Este sainete supone el homenaje final a la anfitriona, personificada en la rosa, a quien se menciona explícitamente (v. 72), así como la dolencia que ha ocasionado la celebración y en la que fue atendida por sus meninas (vv. 38-41). Curiosamente, la versión del sainete publicada exenta³⁹ presenta unos versos introductorios en los que la propia Canente resta importancia al desenlace de la comedia, para llevar la atención del público al homenaje a la reina:

Al acabar la comedia, dice Júpiter, en dándose las manos Pico y Canente.

Júpiter: Celebre el mundo este insigne
triunfo del amor.

Canente: No es este
triunfo el que ha de celebrarse.

Pico: Pues, ¿cuál?, si es tanta mi suerte.

Canente: Yo lo diré.
Si queréis que lo diga,

Escuchad, atended,
que me vuelvo a ser Canente
del asunto en que empecé.
Esperando están la rosa
cuantas contiene un vergel... (vv. 1-11)⁴⁰.

En el texto de la *Fiesta*, no hay más transición que la presencia de Canente, quien sin salir de escena comienza a cantar a partir del v. 10 de los citados. Fin de la fiesta.

³⁹ Véase Antonio de Solís, “Sainete”, en *Varias poesías* (Madrid: en la imprenta de Antonio Román, 1692), y “Sainete”, en Antonio de Solís. *Teatro breve*.

⁴⁰ Citamos por la edición de Alain Bègue, “Sainete”, en Antonio de Solís. *Teatro breve*, 356-7.

CONCLUSIONES

En un trabajo como el que nos ocupa, que pretende ser un primer acercamiento a una obra bastante desconocida para la crítica del teatro aurisecular, no es nuestra intención profundizar en todos los elementos posibles de análisis, sino, apuntar cuáles son, a nuestro juicio, dichos elementos, que merecen, y tendrán, estudios pormenorizados posteriores.

En primer lugar, si atendemos a la elección del mito, es reseñable que se trate de una fábula latina de carácter menor, ausente de uno de los transmisores habituales, que requiere un amplio conocimiento del mundo clásico y mitológico por parte de los autores, como parece que era el caso, al menos de Luis de Ulloa a juzgar por su formación y por el resto de su producción. Por otro lado, es posible que esta elección se vea motivada por el uso que se pretendía hacer del relato mítico, más allá de la libertad que se utilizaba en este subgénero dramático. El compromiso de los autores con la fábula original es sucinto: se relata lo sustancial, pero entrando mínimamente en los detalles. Se podría decir que la fábula está dibujada con trazo muy grueso y, de hecho, el cambio más significativo es el final, alterado de manera definitiva, pues las metamorfosis de los protagonistas son revertidas para el fin de fiesta, algo que cambia completamente el sentido del mito. La ocasión feliz parecía requerir un desenlace amable, que lo alejara de la tragedia.

No obstante, aunque sea una fábula menor y transformada, ha sido elegida de manera intencionada, por ser un mito fundacional, que entronca el poder terrenal (reyes, república e imperio romanos) con el poder divino legendario, vinculando de manera precisa los antecedentes históricos-legendarios de Roma, los de los pueblos que habitaban el Lacio (laurentes, sabinos, latinos etc.) con la divinidad. Al mismo tiempo se establece una conexión secundaria con la más antigua mitología griega, pues los latinos reciben a Eneas quien, en su huida del desastre de Troya, lleva con él también sus orígenes divinos. No es nuevo esto pues ya lo había hecho Lope, con un esquema (intencional) muy similar, al relatar esto, pues con la misma laxitud que Ulloa y Dávila, el mito de los argonautas en la comedia *La fábula de Jasón*. Nada mejor para una jornada dedicada a la mayor gloria de la reina.

Esto nos conecta con la segunda característica fundamental, que es el hecho de hallarnos ante una obra de circunstancias, en la que el género y el contexto para el que fue creada condicionan de manera absoluta el desarrollo argumental de la misma. Desde un punto de vista visual y escénico, se trata de una obra palaciega concebida por y para el espectáculo. Muchas acotaciones nos dan cuenta de esta espectacularidad e incluso de la minuciosidad con la que los autores van marcando el desarrollo escénico:

Entranse por un lado del teatro, y mudase la librería en el bosque de Diana, y salen todos cuatro por la otra parte, sin cesar la representación» (fol. 19).

Comienza a aparecer la luna, imitada muy bien, como parece de noche en el cielo, y va muy despacio pasando de un lado al otro del teatro, de modo que dure el pasar todo el tiempo que durare la música de las ninfas (fol. 27v).

La transformación de Pico y de Canente o la propia aparición de los dioses al final de la comedia son buenos ejemplos de lo que afirmamos. El número y la intensidad de los recursos espectaculares nos sitúan en una producción concebida para el disfrute visual y para la excitación de los sentidos. Incluso asistimos a algunos recursos que, sin exigir una gran tramoya, continúan incidiendo en la idea de sorprender permanentemente al espectador, como ocurre con el mencionado juego de ventriloquía que debió de ser muy del agrado del público asistente o con la utilización de la presencia «al paño» para generar equívocos. Elementos coadyuvantes con lo anterior son la cantidad de acotaciones, implícitas y explícitas y los apartes.

Por otro lado, existen un gran porcentaje de parlamentos cantados, con una profusión que bien pudiera estar situándonos ante una suerte de ópera o fiesta cantada con tono en ocasiones farsesco⁴¹. Es posible que esta circunstancia sea además la causa de la abundancia de personajes, que crean escenas concurridas y corales, así como de la extensión, a veces forzada, del texto. Otras inclusiones, no obstante, resultan interesantes y merecedoras de un estudio independiente, como es el caso del personaje del mago Archimidonte o del papel otorgado a Cupido.

Lo anterior se complementa perfectamente con el manejo de los elementos dramáticos en función de la finalidad última de crear una obra fácil y agradable: se huye con frecuencia del discurso sofisticado que suele considerarse característico de estas comedias. Hay una ausencia casi total de una trama secundaria, siendo por otro lado la trama principal de un desarrollo bastante lineal, por más que la fábula original haya sido complicada, muy levemente, para dotarla de ciertos elementos que aumentan el juego dramático. Esto se refleja de manera evidente en el constante uso de equívocos que prolongan el enredo entre el trío protagonista. No existe, como decimos, más trama que la de Pico, Canente y Circe, para quienes se busca un nivel de humanización y un estatus, —de galán y damas de comedia sin vínculos previos— para dar juego a los celos, al enredo y huir de dramas conyugales. Los criados son, como era de esperar, meros agentes coadyuvantes cómicos, pero sus parlamentos están a menudo desgajados del discurso principal y sus comentarios se tornan extemporáneos. A veces son protagonistas de escenas creadas *ad hoc*, no presentes en la fábula mitológica, con el solo objeto de sorprender y divertir, como ocurre con la escena en la que Bato comienza la jornada tercera hablando bajo la piedra en la que lo ha confinado la hechicera.

⁴¹ Para confirmar estos extremos, sería necesario un estudio de los pasajes cantados, a la vista de la partitura, que dejamos para otra ocasión. A este respecto ha habido alguna aproximación a la obra, como la de Álvaro Torrente, “Orígenes de la zarzuela”, en *Ensayos de teatro musical español*, publicación digital de la Fundación Juan March, [consultado el 30-10-20, en https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=9&sclient=psy-ab&ved=0ahUKEwi-3v-Sw9_sAhVJ4OAKHXbuCt4Q4dUDCA0&uact=5], quien comenta un pasaje concreto interpretado siguiendo modelos italianos y con un «estilo próximo al recitativo».

En definitiva, estamos ante una comedia de encargo construida con el objeto de poner el argumento al servicio de la circunstancia y de lo espectacular, adaptando la fábula al universo dramático áureo pero sobre todo a la circunstancia, en la que hasta el número de personajes crece de manera desorbitada e innecesaria, con el objeto de ofrecer un espectáculo multimedia, en el sentido más contemporáneo del término.

Una comedia interesante sin duda, quizá no por su calidad textual, pero sí como representante de las características del teatro cortesano de mitad de siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano Ayuso, Ignacio Arellano, "Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 3 (1995): 411-443.
- , (coord.), *Parainfos, segundones y epígonos en la comedia del Siglo de Oro* (Barcelona: Anthropos, 2004).
- Aresi, Laura, *Nel giardino di Pomona: le Metamorfosi di Ovidio e l'invenzione di una mitologia in terra d'Italia*, (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2017).
- Bustamante, Jorge de, *Las Metamorphoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio, Amberes, Juan Steelsio, s/a, ¿1542?*. Edición moderna: *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, ed. María Jesús Franco Durán (Würzburg-Madrid: Clásicos Hispánicos 68, 2017).
- , *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Salamanca: 1620).
- Cassol, Alessandro y Blanca Oteiza, *Los segundones, importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular: actas del congreso internacional (Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)*, (Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2007).
<https://doi.org/10.31819/9783865279583>
- Chaves Montoya, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004).
- Cuéllar González, Álvaro y Germán Vega García-Luengos. *ETSO: Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*. 2017, esto.es (consultado el 31 de agosto de 2020).
- Díaz, Pamela, "Ticoscopia cidiana y vision épica", en A. Montaner Frutos (coord.), *Sonando van sus nuevas allent parte del mar. El cantar de mio Cid y el mundo de la épica* (CNRS: Presses Université de Toulouse, 2013): 67-86.
<https://doi.org/10.4000/books.pumi.38351>
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Política y hacienda de Felipe IV* (Madrid: Derecho Financiero, 1960).
- Díez Borque, *Los espectáculos del teatro y la fiesta en el Siglo de Oro* (Madrid: Laberinto, 2002).
- Fiesta que la serenísima infanta doña María Teresa de Austria mandó hacer, en celebración de la salud de la Reyna nuestra señora doña Mariana de Austria: ejecutose en el salón del palacio de el Buen Retiro y después en su Coliseo. Véndese en casa de Juan de Valdés, enfrente de Santo Tomás [1656].*

- Flórez Asensio, María Asunción, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras* (Tesis doctoral, Madrid: UCM, 2004).
- García García, Bernardo, *El ocio en la España del Siglo de Oro* (Madrid: Akal, 1999).
- García Aráez, Josefina, *Don Luis de Ulloa y Pereira* (Madrid: CSIC, 1952).
- Granja, Agustín de la, “Comedias españolas del Siglo de Oro en la Biblioteca Nacional de Lisboa (séptima serie)”, en Carmen Saralegui Platero, Manuel Casado Velarde (eds.), *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al profesor Fernando González Ollé* (Pamplona: EUNSA, Gobierno de Navarra, 2002): 387-401.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Paidós, 1981).
- Justa poética celebrada por la Universidad de Alcalá... en el nacimiento del Príncipe de las Españas (D. Felipe Próspero). Publícala el doctor Francisco Ignacio de Porres* (Alcalá: por María Fernández, 1658).
- Lara Garrido, José y M.^a D. Martos Pérez, “Ulloa y Pereira, Luis de”, en P. Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII, vol. I* (Madrid: Castalia, 2010): 531-555.
- Lobato, María Luisa, *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes* (Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2014).
<https://doi.org/10.31819/9783954877959>
- , “Nobles como actores. El papel activo de palacio en las representaciones cortesanas en la época de los Asturias”, en Bernardo José García y María Luisa Lobato, *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro* (Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2007): 89-114.
<https://doi.org/10.31819/9783964565792-004>
- , “Teatro, poder y diplomacia en la España de los Austrias: Solís, Antonuzzi y Cosme Pérez celebras a Felipe Próspero (1658)”, en J.M. Díez Borque (dir.), E. Borrego Gutiérrez y C. Buezo Canalejo (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los siglos de oro* (Madrid: Visor, 2009): 79-98.
- Lobato, María Luisa y Alicia Vara López (eds.), *RILCE: Revista de filología hispánica. Ejemplar dedicado a: Colaboración y reescritura de la literatura dramática en el Siglo de Oro*. 35, 3 (2019). <https://doi.org/10.15581/008.35.3.745-50>

- Martínez Berbel, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.
- , “«Puso el honor dragones de Medea»: sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope”, *Criticón*, 87-89 (2003): 479-92.
- , “De Orfeo a Orfeo: mito y exégesis en el teatro de Lope y Calderón”, *Anuario Calderoniano*, 7 (2014): 197-213. <https://doi.org/10.31819/9783954877997-010>
- , “*El entremés de los degollados*, de Calderón de la Barca y su deuda con la mitología clásica”, *Hipogrifo*, 8.2 (2020): 321-338.
- Matas Caballero, Juan (ed.), *La comedia escrita en colaboración en el teatro del Siglo de Oro* (Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2017).
- (dir.), *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*. Universidad de León [Consultable en http://ulecec.unileon.es/?page_id=15]
- Moreno Muñoz, María José, *La danza teatral en el siglo XVII* (Tesis doctoral, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2017).
- Pérez de Montalbán, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre escritos por los más esclarecidos ingenios. solicitados por el doctor Juan Pérez de Montalbán que al Excelentísimo Señor Duque de Sessa, heroico, magnífico y soberano mecenas del que yaze ofrece, sacrifica y consagra* (Madrid: Imprenta del Reyno, 1636).
- Pérez de Moya, Juan, *Philosophía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina, provechosa a todos estudios* (Madrid: Francisco Sánchez, 1585). Edición moderna de Carlos Clavería (Madrid: Cátedra, 1995).
- Pérez Sigler, Antonio, *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón, traducidos en verso suelto y octava rima: con sus alegorías al fin de cada libro* (Burgos: Pedro Osete, 1609).
- Pompa funeral, honras y exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón reina de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el Real Convento de S Gerónimo de la Villa de Madrid. Noviembre 17 y 18 de Noviembre 1644.* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1645).
- Rodríguez Romera, María Isabel, *El espacio y la técnica dramática en Calderón. Las comedias mitológicas cortesanas*, (Tesis doctoral, dirigida por Ana Suárez Miramón: UNED, 2016).

- Ruiz Elvira, Antonio, *Mitología clásica* (Madrid: Gredos, 1982).
- Sánchez Jiménez, Antonio, “El judío en el universo simbólico del poder contexto y subtexto político de La Raquel (1643), de Luis Ulloa Pereira”, en António Apolinário Lourenço, Jesús María Usunáriz Garayoa (coord.). *Poderes y autoridades en el Siglo de Oro* (Navarra: Universidad de Navarra, 2012): 141-56.
- , “Un debate poético de mediados del siglo XVII: la censura de Gabriel Bocángel a La Raquel de Luis Ulloa Pereira”, *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, II/2 (2014): 55-72.
- Sánchez Aguilar, Agustín *Lejos del Olimpo. El teatro mitológico de Lope de Vega* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 2010).
- Sánchez de Viana, Pedro, *Las transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino, en tercetos, y octavas rimas por el Licenciado Viana, en lengua vulgar castellana* (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1589).
- Serralta, Frédéric, “Antonio de Solís y el teatro menor en palacio (1650-1660)”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: Actas del coloquio celebrado en Madrid*, 1982 (Madrid: CSIC, 1983), 155-168.
- Soler Gallo, Miguel, “Luis de Ulloa y Pereira. La Raquel”, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento. Textos*, n.º 13 (2009): 1-28.
- Solís y Ribadeneira, Antonio de, “Juan Rana, poeta”, en Judith Farré (ed. y coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve* (Nueva York: Idea, 2016): 331-49.
- , Loa para la comedia de Pico y Canente, en Judith Farré (ed. y coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve* (Nueva York: Idea, 2016): 155-69.
- , “Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente”, en *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas (aunque no juntas ni retocadas) don Antonio de Solís y Ribadeneira [...] Recogidas y dadas a luz por don Juan de Goyeneche, dedicadas a la Excelentísima Señora doña Josefa de Toledo y Portugal Téllez Girón [...]* (Madrid: en la imprenta de Antonio Román, 1692), ff. 198-200.
- , “Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente”, en *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas (aunque no juntas ni retocadas) don Antonio de Solís y Ribadeneira [...] Recogidas y dadas a luz por don Juan de Goyeneche, dedicadas al Sr. Dtor. Alejandro Metello Sousa y Meneses [...]* (Madrid, por Francisco del Hierro, a costa de Francisco Lasso, 1716), ff. 230-232.

- , “Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente”, en *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas (aunque no juntas ni retocadas) don Antonio de Solís y Ribadeneira [...]. Recogidas y dadas a luz por don Juan de Goyeneche, dedicadas al Sr. Dtor. Alejandro Metello Sousa y Meneses[...]* (Madrid, por Manuel Fernández, 1732), ff. 224-229.
- , “Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente”, en Eduardo Juliá Martínez (ed.), *Piezas teatrales cortas* (Madrid: CSIC, 1944): 222-8.
- , “Sainete con que se dio fin a la comedia de Pico y Canente”, en Alain Bègue (ed.) y Judith Farré Vidal (coord.). *Antonio de Solís. Teatro breve* (Nueva York: Idea, 2016): 351-65.
- , “Los volatines”, en Judith Farré (ed. y coord.), *Antonio de Solís. Teatro breve* (Nueva York: Idea, 2016): 309-30.
- Álvaro Torrente, “Orígenes de la zarzuela”, en *Ensayos de teatro musical español*, publicación digital de la Fundación Juan March, [consultado el 30-10-20, en https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=9&scient=psy-ab&ved=0ahUKEwi-3v-Sw9_sAhVJ4OAKHXbuCt4Q4dUDCA0&uact=5].
- Ulloa y Pereira, Luis de, *Alfonso Octavo Príncipe perfecto, diuertido por Hermosa, ó por Raquel Hebrera: en rimas castellanas*, s.n., s. l., 1643 [BNE, R. 12137].
- , *Paráfrasis de los salmos penitenciales y soliloquios deuotos*, [s.l.] (por Diego Díaz de la Carrera, 1655). (BNE, R-14952).
- , *Fiestas que se celebraron en la Corte por el nacimiento de Don Felipe Próspero, Príncipe de Asturias. Hace memoria de ellas al Rey Nuestro Señor (Dios le guarde) poniéndolas en las manos de Excelentísimo Señor Marqués de Heliche, don Luis Ulloa y Pereira* [s.l.] [s. n.], [1658] (BNE, R. 4443).
- , *Obras de don Luis de Vlloa Pereira: prosas y versos, añadidas en esta última impresión, recogidas y dadas a la estampa por D. Iuan Antonio de Vlloa Pereira su hijo* (Madrid: Imprenta del Reyno, 1674).
- , *Memorias familiares y literarias del poeta Luis de Ulloa y Pereira* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1925).
- , *La Raquel*, ed. de A. Sánchez Jiménez y J. Sáenz (Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2013).

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (Alcalá de Henares: FUE, 2002).

Zugasti, Miguel, "Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería* (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1995): 167-79.

Recibido: 29 de septiembre de 2020

Aprobado: 13 de octubre de 2020

ESCENARIOS DE PODER. EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA TEATRAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVII: DE LA CIRCUNSTANCIA A LA PERMANENCIA EN EL COLISEO DEL BUEN RETIRO

Esther Merino
(Universidad Complutense de Madrid)
emerino@ucm.es

RESUMEN

Hasta la construcción del Coliseo del Palacio de El Buen Retiro no hubo un emplazamiento o sede permanente, para espectáculos y representaciones teatrales en la España de los Austrias. Por eso mismo se fueron trasladando las distintas celebraciones cortesanas según se iban desplazando los monarcas por las diferentes residencias palatinas de los diferentes Sitios Reales, que circunvalaban o rodeaban la capital. Se propone un recorrido por las primeras muestras de la influencia italiana hasta la configuración de la arquitectura teatral cortesana en España, a lo largo del siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura Teatral Cortesana, Coliseo del Palacio del Buen Retiro, siglo XVII.

POWER STAGES. EVOLUTION OF THEATRICAL ARCHITECTURE IN 17TH CENTURY SPAIN: FROM CIRCUMSTANCE TO PERMANENCE IN THE BUEN RETIRO COLISEUM

ABSTRACT

Until the construction of the Coliseum of the Palacio de El Buen Retiro there was no permanent location or headquarters for shows and theatrical representations in the Spain of the Habsburgs. For this reason, the different courts celebrations were transferred as the monarchs moved through the different palatine residences of the different Royal Sites, which circled or surrounded the capital. It is proposed a journey through the first samples of Italian influence to the configuration of court theatrical architecture in Spain, throughout the seventeenth century.

KEY WORDS: Court theatrical architecture, Coliseum of the Palacio de El Buen Retiro, Seventeenth century.

1. Aproximaciones al teatro cortesano de influencia italiana. *La Gloria de Niquea*. Aranjuez 1622

En abril de 1622 se celebraba el cumpleaños del Felipe IV y también se quería conmemorar, de paso, el segundo año de reinado de un monarca que sucedía a su padre apenas con 16 años, para consolidar su figura, en el marco de una corriente general que se alegraba del cambio de régimen y del final que suponían, con la muerte de Felipe III, los privilegios casi omnímodos del Duque de Lerma¹ y de Uceda, respectivamente.

En ese ambiente crítico contra el gobierno de los «validos» había participado muy activamente el famoso Conde de Villamediana, uno de los personajes más fascinantes de la época, noble, escritor y libertino o vividor apasionado a partes iguales, que tenía fascinada a la corte madrileña. Fue Juan de Tassis (1582-1622) quien escribió *La Gloria de Niquea*, uno de los dos textos que se escenificaron en el Jardín de la Isla, en el Palacio de Aranjuez para las celebraciones en honor del nuevo reinado, de cuyo montaje se pueden encontrar noticias en las *Relación* de Antonio Hurtado de Mendoza, así como en el interesantísimo *Memorial* del pintor Urbano de Baraona², quien fuera, además pintor de una buena parte del aparato efímero de montaje, junto a Gaspar Tarsín, mencionado específicamente como «pintor del aparato de la comedia», entre

¹ Ya durante el reinado de Felipe III se fue haciendo ostensible la necesidad de ubicar específicamente los espectáculos cortesanos. Señala Teresa Ferrer Valls que puede entenderse como precedentes excepcionales la «Sala de Saraos» (habilitadas para bailes y danzas cortesanas) que se construyó de fábrica, en el Palacio de Valladolid -donde estuvo desplazada temporalmente la corte regia- y donde se celebraron algunos de los actos conmemorativos con ocasión del nacimiento del heredero, futuro rey Felipe IV, el 16 de junio de 1605. Al parecer, dicha sala amplió sus funciones para albergar la escenificación de cuadros teatrales más complejos. Edificada por Francisco de Mora, contó con decoraciones pictóricas de Vicente Carducho en un espacio que rondaba casi los trece metros de altura, que indicaban, quizás, una mayor capacidad para albergar maquinaria de «vuelos», a la manera de lo que se estaba imponiendo en la escenografía italiana. Hubo otros ejemplos previos a la arquitectura teatral de carácter permanente, de lo que Teresa Ferrer denomina «teatros circunstanciales» o efímeros y descubiertos, compuestos a manera de tableros como plataformas donde se integraba todo el edificio y espacios relacionados con la puesta en escena, en un solo nivel, en el que también se disponía la decoración escenográfica, apenas separada en una zona acotada y cubiertas de toldos a manera de cerramiento. Así puede documentarse para la representación en el parque de Lerma, *El premio de la hermosura* (1614) de Lope de Vega y *El caballero del sol* (1617) de Luis Vélez de Guevara. Lo cierto es que de tales relaciones o descripciones parece deducirse una mayor semejanza arquitectónica en líneas generales con los corrales de comedias habituales de la geografía urbana popular, a los que los monarcas eran aficionados, pero ya se ven adaptaciones parciales, para trasladar al ámbito cortesano la celebración lúdica, como cauce de transmisión de la propaganda áulica propia de las monarquías absolutas en ciernes, razón por la cual solía hacerse hincapié en el uso de la «perfecta perspectiva» en las composiciones decorativas, a la manera de los usos y costumbres del arte italiano aplicado a la escenografía teatral, junto a la amplificación del espacio interior para albergar maquinaria y movimiento en el escenario. Teresa Ferrer Valls, «Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris, Edició en homenage a la profesora Amelia García-Valdecasas* I (1995), 355-372.

² Que aporta Teresa Chaves Montoya en *La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*, Colección Riada, Estudios sobre Aranjuez 2 (Aranjuez: Editorial Doce Calles, 1991). Memoria de Urbano de Baraona en Cuentas del Capitán Julio Cesar Fontana, Valladolid AGS.

cuyas funciones estaba la de «pintar, platear, dorar los elementos escenográficos, estables y móviles».³

No es ninguna casualidad que en uno de los primeros párrafos de la obra se haga una correspondencia entre el cuerpo arquitectónico de la estructura teatral improvisada para cobijar la escenificación mitológica y «los Romanos Coliseos a imitación de los Antiguos», dado que a continuación se menciona a Vitruvio o al escultor de época helenística, Lisipo y tanto el autor del texto, el Conde de Villamediana, como el arquitecto encargado de su montaje, Giulio Cesare Fontana, habían tenido una más que amplia formación humanística. Fontana era hijo de Domenico, Ingeniero Mayor del Reino de Nápoles (1592-1607), a quien sucedió en el cargo apenas un mes después de su muerte y del que se sabe que recibía un sueldo de 61 ducados mensuales antes de trasladarse a España en 1616, para el diseño del aparato efímero y la supervisión de las obras necesarias para la ubicación de la Fiesta de Aranjuez y donde, al parecer, «se hizo apreciar por su capacidad técnica y de gestión de todos los aspectos»⁴ para la escenificación del espectáculo, por el que cobró un estipendio de 500 ducados.

No es el propósito ahondar mucho más en la evidente polisemia de la obra para glorificar al nuevo monarca, en la que se mezclan o interactúan modelos de referencia de la literatura artúrica, los libros de caballerías, que reflejaban el mundo del torneo medieval⁵, reconvertidos en fábulas mitológicas, mascaradas bajo el apelativo de «comedia», aunque no lo fueran como tal (porque retoman el concepto vitruviano que se consideraba el más adecuado para la representación en el marco urbano de la nueva escena moderna, la *città efimera*⁶ que rememora Fagiolo en uno de sus títulos más famosos). La interacción de todos ellos evolucionaría hacia lo que terminaría convirtiéndose en la dramaturgia barroca, definida en un nuevo género literario de los libretos⁷, o textos recopilatorios de texto propiamente e información sobre escenografía y maquinaria necesaria para su puesta en escena, como base de la ópera.

³ Chaves Montoya, *La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*, 59.

⁴ Marcello Fagiolo y Giuseppe Bonacorso Bonacorso, *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco* (Roma: Gangemi Editore, Centro di Studi sulla Cultura e l'immagine di Roma, Ministero per I Beni e le Attività Culturali, 2016), 119. No deja de ser interesante que, al igual que la actuación de Giulio Cesare en Aranjuez se considere inauguración del género dramático escenográfico de influencia italiana en España y que otro Fontana, Carlo «architetto teatrale» (1638-1714) esté relacionado, precisamente con la orientación de esa misma configuración escénica barroca, con el montaje a su vez, del que se ocupó por orden de otro noble español, el Marqués de Cogolludo, para celebrar el matrimonio del rey Carlos II, con María Luisa de Orleans, en el Palacio Farnese de Roma, a finales de siglo (1688), conocido como *La caduta del regno delle Amazone*.

⁵ Esther Merino, “De la guerra al espectáculo cortesano: El arte efímero en el torneo”, en *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Monografías de Arquitectura 01 (2005), 15-44. Y María del Rosario Aguilar Perdomo, “La disposición escénica: algunas arquitecturas efímeras de los libros de caballerías españoles”, *Revista Destiempos* 23 (diciembre 2009-enero 2010).

⁶ Marcello Fagiolo, *La Città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500*.

⁷ Lorenzo Bianconi, “Il libretto d'opera”, en *Il contributo italiano alla storia del pensiero* (Roma: Istituto dello Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 2018), 187-204.

En este caso, en la aproximación a la configuración de una arquitectura teatral hispana, interesa ahondar en la descripción de lo que fue, aún en Aranjuez, una estructura efímera, ideada para ser desmontada cuando acabaran los fastos, que, en el texto de Villamediana (fuera o no redactado por amanuense) parece reflejar el «espíritu» del ideario de Fontana y de su transferencia de la experiencia italiana, mencionándose en varias ocasiones el término «anfiteatro», para definir, cuando menos, el contorno o perímetro de la planta de la improvisada estructura, para la que se construyeron, entre catorce y diecisiete arquerías, de fondo, asentadas sobre columnas de orden dórico. En la reconstrucción que ilustra el texto de Chaves, se pueden ver las similitudes con otra restitución que hiciera Arnaldo Bruschi en el texto de Fabrizio Cruciani⁸, en este caso del perfil del conocido como Teatro del Campidoglio, o sea de la estructura creada por Baldassarre Peruzzi para las celebraciones romanas de 1513, que suponían la “entronización” de un Pontífice de la familia de los Medici en Roma y donde se ubicó el montaje, como pieza principal, de *La Calandria* del cardenal Bibiena.

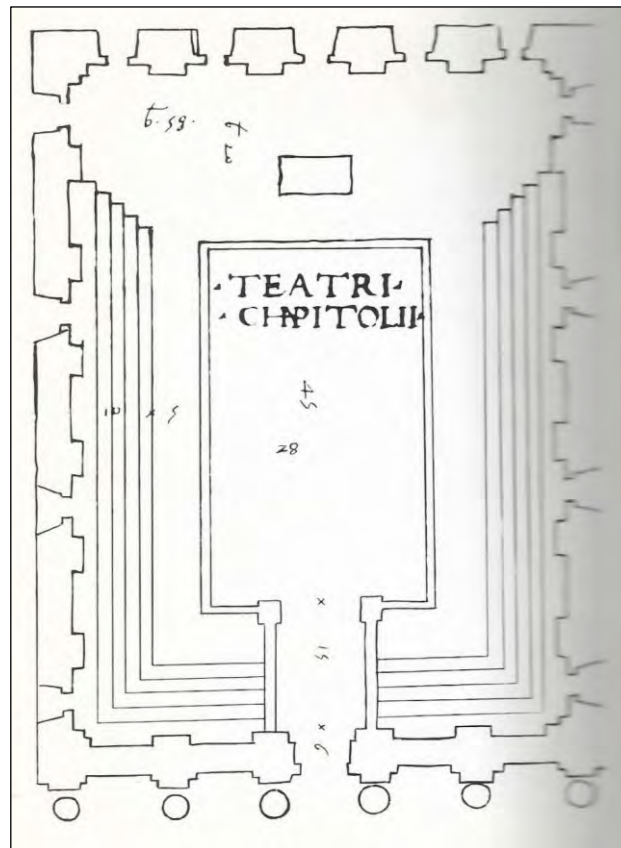


Fig. 1. Reconstrucción del Teatro del *Campidoglio* Roma.

⁸ Fabrizio Cruciani, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513* (Milán: Il Polifilo, 1968).

Sobre las arquerías, intentando emular la estratigrafía característica de los órdenes clásicos, que igualmente preconizaba el tratado de Vitruvio, se levantaba una franja transversal, con función unificadora, una cornisa, compuesto su friso de triglifos y metopas sustituidas por follaje dorado y superpuesta una galería de 150 balaustres, todo lo cual, incluyendo varias esferas de cristal en las que reflejarían los destellos de las muchas luminarias colocadas por todo el recinto, se cubrió por un inmenso toldo simulando un cielo estrellado. Además de abundante decoración escultórica de tamaño más modesto, en el centro del escenario aparecían dos colosos simulando ser figuras de bronce (realizadas con barro de Olleros y lienzo) representando los personajes de Mercurio (embajador de los dioses y de las noticias) y Marte, máxima divinidad de la guerra, ambas dos imágenes aludidas con fundado sentido metafórico y simbólico, realizadas por Juan Antonio Cerón o Ceroni.

«Más esfera que palacio [...] más milagro que edificio»⁹, al margen del entramado o andamiaje puramente estructural, es ostensible que la funcionalidad de algunos de los espacios, como la colocación de los músicos y coros de la Capilla Real, emplazados en una galería sobre los arcos, y la composición de la decoración escenográfica, respondía ya conceptualmente al ideario del entretenimiento lúdico ensayado y codificado en Italia, desde mediados del siglo XVI, a través de las creaciones del artista profesional, el escenógrafo, en el que se focalizaron la dirección y el diseño de todos los elementos que componían el montaje efímero de la Fiesta al servicio de la propaganda áulica, fundamentalmente en Florencia, con Giorgio Vasari y Bernardo Buontalenti después.

En este sentido, el planteamiento de la estructura y los elementos escenográficos de Aranjuez recuerdan a la puesta en escena de los *Intermezzi* de 1589, de *La Pellegrina*, donde terminaron de codificarse los aspectos sustanciales del ideario metafórico del «buen gobierno», los cuales, desde entonces fueron indisolublemente asociados por analogía a la representación del mejor ejercicio de las funciones del gobierno, en principio creado para los Medici, pero sin solución de continuidad convertido en fórmula prototípica, emblema iconográfico¹⁰, del que se apropiaron los monarcas del Absolutismo barroco. Se trata de la alegoría de los cuatro elementos, que se remonta a los principios esbozados por Tales de Mileto, cuando afirmaba que el origen de la vida se encontraba en la confluencia de las sustancias básicas en la naturaleza, pero principalmente el agua, de manera que a partir de las decoraciones creadas para los interludios musicales entre actos de la representación teatral y para que no hubiera cesura ni interrupción en la atención de los espectadores, se ideó un género musical específicamente. Así, Buontalenti -rememorando la experiencia florentina en divertimentos relacionados con la música asociada a Orfeo, como santo protector de

⁹ Así describía Antonio Hurtado de Mendoza el espacio escénico para la representación de otro de sus textos, *Querer por solo querer, comedia que representaron las señoras meninas* (1623).

¹⁰ Como antaño lo fue en las artes plásticas, la representación de la nave de la famosa historia de los Argonautas, en la que Jasón, además de astucia, demostró criterio para guiar el barco que terminó conduciendo a la victoriosa empresa por la que se consiguió el mítico distintivo del Vello de Oro, no por casualidad erigido en máximo galardón de las empresas bélicas y luego galantes del devenir cortesano de los Habsburgo.

los Medici- creó unos modelos decorativos de la escena, que rememoraban tales elementos, propios de un medio natural salvaje, caótico e indómito, sobre el que, solamente, terminaba de imponerse el orden cósmico, por la intercesión de la acción cuasidivina, en el marco de la mentalidad humanística, del ser humano, aunque no de uno cualquiera, sino de aquél dotado de conocimientos y virtudes que le hacían merecedor de la cualidad del piloto que mejor podía hacerse con el gobierno de la nave del estado.

Así se plantea la escenografía en dos planos, como en los *Intermezzi* de Buontalenti, para separar dos niveles, el divino en la zona superior que simulaba el Olimpo de los dioses grecolatinos e igualmente útil por analogía para emplazar a los personajes regios, en este caso a Niquea, que fue encarnado por la infanta María, hermana de Felipe IV y, por otro lado el humano en la inferior, a nivel del suelo. Se componía esta última zona de decoración en forma de bosque, quizás en perspectiva, lo que no sería descabellado teniendo en consideración que Fontana se había formado en la cultura de una organización espacial ilusoria de una visión verosímil, en base a las demostraciones brunelleschianas. Pensamiento especulativo que fue codificado en una tratadística específica, formulada por Alberti, descrita como «ventana» a la que el espectador habría de asomarse, engañado por la técnica científica del artista, creyendo ver una ficción artificial prolongación del espacio real, todo lo cual fue luego descrito por Sebastiano Serlio, en su *Segundo Libro de Arquitectura* (1545) como «hábil obras de perspectiva» aquellas propias que se realizaban para la escena teatral.

Tales prototipos escenográficos se pueden reconocer en las descripciones de los aparatos o «invenciones» o «ingenios» de la creación artística de Fontana, para la escenificación de la Gloria de Niquea¹¹, la ninfa que se deshacía del maleficio de brujo

¹¹ Parece probable que la infanta María, quien encarnó a Niquea, con el permiso de la reina Isabel, emulara a otra María, quien fuera reina de Hungría, una de las hermanas del emperador Carlos V, bajo cuyos auspicios se creó el montaje denominado como «torneo temático o de invención», reformulación de los medievales Pasos de Armas, para las fiestas de Binche, donde residía ya viuda (donde ella misma participó como personificación de Fadada, fundada sobre el personaje a su vez de la Mafada que aparecía en la otra de las historias bien conocidas de la literatura caballerescas, de *Palmerín de Oliva* de 1511 o en base a Urganda la Desconocida del *Amadís*), para agasajar a su sobrino en su presentación europea como heredero imperial, descrito por Calvete de la Estrella en su *Felicitísimo viaje* (1552) y que se considera uno de los exponentes de la inauguración de la transformación del género caballeresco en espectáculo cortesano. Allí, quien fracasara a la postre en su empresa como emperador pero sí futuro rey de España, Felipe II, participó personalmente como protagonista de la escenificación, encarnando a Beltenebros, reencarnación a su vez de *Amadís de Gaula*, del héroe medieval de referencias artúricas que lograba vencer al mago Norabroch, de connotaciones negativas frente al modelo ético que representaba el vencedor de una trama que transcurrió en varias jornadas, por distintas dependencias de la hoy desaparecida residencia de la ex reina, para la que se improvisaron decoraciones efímeras de los distintos episodios narrados en una historia donde se mezclaban escenificaciones de pruebas del esfuerzo del príncipe, a la manera igualmente de lo que fueran no sólo pruebas físicas sino de valía moral de trasfondo mitológico, como las Doce de Hércules, el otro héroe de connotaciones clásicas cuyas peripecias confluían en el ideario publicitario que se estaba construyendo para respaldar la imagen del pretendiente al trono imperial. No en vano, el personaje semidivino, representativo de la propia nacionalidad griega, era uno de los dioses tutelares del emperador Carlos V y antes que él de su visionario abuelo paterno, Maximiliano de Austria, el verdadero codificador de la propaganda áulica imperial, pero, sobre todo quien, como soldado de fortuna al servicio de distintos señores italianos para mitigar su proverbial

o hechicero, reformulación en masculino (Anaxtaranax) de la sempiterna Circe de los textos habituales de la literatura italiana. Se estaba configurando de esta forma a lo, protagonistas de los nuevos espectáculos, que venían a ser encarnación del mal, del salvajismo inherente al ser humano, sobre el que terminaba imponiéndose el héroe y por extensión su homólogo humano, o sea el monarca. Además, con el resto de parafernalia que también se creó para el evento, vinculada con el medio acuático (en este caso el cercano río fuente de riqueza del entorno hispano, o sea el Tajo) se revelaba a ojos de sus súbditos como el propio Neptuno, señor de las aguas primigenias, de la misma manera que tales embarcaciones artificiosas, rememorando las de las antiguas nauaquias romanas, se crearon en Florencia, incorporando el Arno¹² como ámbito escénico nada aleatorio, porque formaba parte de la reivindicación ancestral de los gobernantes toscanos de Livorno como uno de sus puertos naturales para las confluencias con rutas comerciales y bélicas indispensables para la navegación por el Tirreno, como lo fue para los antiguos y originarios moradores de Etruria.

Alentando los pasos se abría una Montaña que cerraba en torno todo el Teatro y llegando a las columnas del encantado Palacio...nuestro Anfiteatro...dio lugar a una hermosa nube, que suspensa en los hombros del viento fue desatando sus dorados senos y abierta en cuadradas hojas bajó esparciendo lluvias de oro, como si viniera en ella transformado Júpiter...llegó a la puerta que sustentaban cuatro columnas, habiéndose con maravilloso artificio abierto la verde montaña, que cubría la máquina del Palacio...cerrose la Montaña y cubriose el Teatro y en tanto que los músicos cantaban el soneto de la segunda escena, se volvió a dividir el monte, y apareció en lo superior del Trono un jardín ...¹³

No obstante, el protagonista del escenario como elemento primordial era un monte, seccionado por su mitad, descrito con forma cóncava, habilitado para ambientar la imprescindible escena infernal, vinculada con el elemento ígneo, por un lado, en su aspecto subterráneo y es imposible no reconocer en este elemento el primer esbozo realizado por Leonardo en su faceta de director artístico de los montajes para

pobreza, había conocido de primera mano los usos y costumbres que se estaban imponiendo en Italia en el temprano Renacimiento artístico y cuyas «tácticas» plásticas importó a su propio terreno, ejemplo de lo cual se puede ver en la empresa de su Arco, realizado en forma de estampas reunidas para desplegar cada vez que hiciera una Entrada de connotaciones triunfales similares a las de antiguos emperadores romanos. Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del renacimiento 1450-1650*, (Madrid: Alianza Editorial, 1988). Y excepcionales análisis en el trabajo de Alberto del Río Noguera, “Motivos folclóricos y espectáculo caballeresco: el Príncipe Felipe en las Fiestas de Binche en 1549”, *Revista de Política Medieval* 26 (2012), 285-302.

¹² Paola Ventrone, “L’Arno come luogo teatrale fra Medioevo e Rinascimento”, en Arturo Calzona e Daniella Lamberini, *La civiltà delle acque tra Medioevo e Rinascimento, Atti del Convegno Internazionale Mantua 1-4 ottobre 2008*, II, vol. I,4 (Florencia: Centro di Studi L. B. Alberti, Ingenium, 2008), 589-611.

¹³ Descripciones tomadas de distintos fragmentos del ejemplar conservado en la Universidad de Santiago de Compostela, localizado a través del portal de Archivos en red (PARES), del Ministerio de Cultura de España, de la Comedia de *La Gloria de Niquea* y descripción de Aranjuez por Juan de Tassis, impreso en Madrid por Diego Díaz de la Carrera (1643), 24-54. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=438982>

Ludovico el Moro en Milán, en las dos últimas décadas del siglo XV. Apenas unos garabatos en uno de sus cuadernos, junto a otros dibujos que hacen presumir los conocimientos que el genial artista tenía del Ingenio de San *Felice* de Brunelleschi, que parecen ser también los «instrumentos básicos» de la codificación de Buontalenti en la creación del entramado escenotécnico para los interludios musicales, que tampoco eran algo nuevo en Florencia y que ya formaban parte de una tradición previa, de un «poso» ensayado anteriormente en tiempos de Vasari para configurar el «cuerpo escénico». La forma en la que terminó siendo expresión explícita de la «Boca (o cierre) de Proscenio», a manera de mascarón infernal, repetida a lo largo de toda la escenografía del siglo XVII, se articuló, de nuevo, de manos de la gran figura, del gran capo de la fiesta medicea, erigida en poderoso «instrumentum regni», que fue Giulio Parigi y una de cuyas imágenes identitarias de toda la escenografía barroca representa la realizada por Lodovico Ottavio Burnacini, para las celebraciones del matrimonio del emperador Leopoldo con la infanta española Margarita Teresa, en el Teatro *Auf der Cortina*, en Viena (1668), para el montaje de *Il Pomo d'Oro*, libreto y grabados de los que se encuentran magníficos ejemplares en la Biblioteca Nacional de España (BNE). El otro espacio focal del escenario aludía al espacio palatino básico para ubicar el palacio o «regia» tomando como modelo el primigenio edificio que albergó a los Reyes de la Roma arcaica en el Foro y que tenía carácter sacro, de manera que la tipografía aludía, desde su creación, al carácter mayestático. Y, en el desarrollo de lo que fueron las denominadas «tramoyas» o maquinaria, también conocidas como vuelos o nubes, en este caso para esconder el mencionado monte, en la zona superior, parecen reconocerse reminiscencias de otras tramoyas medievales, como la de los “Misterios”, como el de Elche, cuya escenificación perdura y todavía se puede contemplar en nuestros días, casi en los mismos términos de su uso en el pasado.

Es evidente que Fontana traía la impronta italiana no sólo para la arquitectura teatral, entendida como «caja escénica», sino también para la configuración escenográfica, fundamentalmente florentina, que se unieron a lo que Tassis pudiera ver en su exilio de 1611 a 1615, donde él mismo se encargó de hacer pública su ofensa de no haber sido lo suficientemente agasajado por los señores de Toscana en su visita por aquellos lares. Chaves y otros tantos investigadores de espectáculo de los Habsburgo en España, sobre todo en la época de esplendor en el Buen Retiro, suelen mencionar modelos de referencia habituales no sólo de los de la fiesta en Aranjuez, sino de las creaciones de los florentinos que se hicieron cargo de los diseños para los montajes en tiempos de Felipe IV, Cosimo Lotti y Baccio del Bianco, obviando la referencia fundamental de quien fuera maestro de ambos y «valido cultural» plenipotenciario de la Florencia del primer cuarto del siglo XVII, época en la que, precisamente Villamediana pasó por allí y ese no fue otro que Giulio Parigi¹⁴.

¹⁴ Fuentes para su conocimiento: Balducci, Tinghi y la temprana recuperación de su figura para la historiografía, los distintos trabajos de Blumenthal. Nacido en el seno de una familia originaria de Prato, era sobrino nieto de Bartolomeo Ammannati y se había formado en la senda de los modelos artísticos del Manierismo dionisiaco epatante de Giambologna y Pietro Tacca, también como discípulo de Bernardo Buontalenti, de quien heredó una buena parte de sus materiales de trabajo escenográfico, habiendo colaborado, incluso, en la organización de los *Intermezzi* de 1589. Su padre, Alfonso di Santi,

Pese a la repetida denominación de anfiteatro, en una evidente evocación del mundo clásico, el edificio creado en Aranjuez no parece que reprodujera estrictamente la forma de la tipología romana, sino la reelaboración hecha en época moderna para la ubicación de los nuevos espectáculos cortesanos. Es cierto que analizando detenidamente sus medidas, la forma en planta se ajustaba más a la del anfiteatro o doble teatro romano a la manera vitruviana y menos a la forma de U -reconoce Chaves Montoya- que terminaron teniendo los edificios teatrales que se fueron gestando en las cortes tardorrenacentistas italianas, que incluían multifunciones relacionadas con la representación, como el escenario propiamente junto a una prolongación del ámbito ante la escena en lo que antes era la *orchestra*, sobre todo para ampliar el movimiento coreografiado fuera del proscenio, de personas y carrozas en lo que se conocía como la tipología del carrusel o evolución cortesana del torneo medieval e incluyendo además los espacios de almacenes de vestuario, maquinaria y la gestión empresarial del espectáculo. Esta tipología edilicia quedó configurada en el gran salón de los *Uffizi*, que desde entonces centralizaba los espectáculos de la política cortesana de los Medici, diseñado por Bernardo Buontalenti, si bien quien le dio la máxima utilidad beneficiándose del diseño fue Giulio Parigi¹⁵. Pero no sólo parece ser éste el modelo de referencia de lo acaecido en Aranjuez sino también un híbrido derivado de la asentada vocación cívica florentina y dentro de ésta, las celebraciones oficiales ya se empezaron a multiplicar exponencialmente desde finales del siglo XIV, porque respondían a una necesidad e intención publicitaria con una magnitud «exagerada»¹⁶ y

conocido como *Il Francia*, había progresado en el entorno de Giorgio Vasari y a la muerte de éste en 1574 se habría hecho cargo de la edificación de los *Uffizi*, desde donde se centralizaba el aparato administrativo de los Medici.

¹⁵ De todos quienes recogieron información sobre Parigi se deduce la misma conclusión, esto es, haberle dotado de entidad monumental a su trabajo como escenógrafo, produciendo montajes de enorme exuberancia y riqueza creativa, aunando en el resultado final todas las disciplinas que componían la fiesta de tradición medieval como danzas o tramoyas mistericas, en el espectáculo integral barroco de gran utilidad para la propaganda política de quienes fueron sus mecenas, los Medici, especialmente ágiles en la utilización de todos los recursos plásticos en beneficio propio, primero de distinción de familia burguesa ya a estas alturas de la época moderna, erigidos en estirpe dinástica, como el resto de monarquías europeas y a quienes el artista debía su propia formación. Con tan solo una veintena de montajes, entre 1608 y 1625, que incluían producción, ambientación y colaboración estrecha con autores de los textos y de la música, logró fama, una posición de prestigio y considerable fortuna, además de su nombramiento como arquitecto granducal, a la manera de lo que se podría considerar precedente del cargo de superintendente de las propiedades de los Medici, con el privilegio de acceso a las estancias particulares de sus mecenas, fundamentalmente Cosimo II y educación de los infantes, miembros de la nobleza y artistas vinculados a la corte medicea, en la Academia, heredada de Buontalenti, en una vivienda de la *via Maggio*, muy próxima al Palacio Pitti y a su propia residencia particular.

¹⁶ André Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1982), 194-195. Se recoge información sobre el impulso dado por Lorenzo a la preparación de, entre otros, canciones para Carnaval. En los desfiles de las carrozas, que se articulaban a manera de los triunfos romanos, se empezaron a incluir cuadros históricos, que recreaban precisamente los de Pablo-Emilio, realizado en 1491 por Granacci y escenificación de cuadros vivos mitológicos, todo lo cual contribuyó a la gloria póstuma del personaje, luego rememorado por la organización de los espectáculos oficiales de mediados del siglo XVI, por Giorgio Vasari. En esas mismas fechas tempranas ya se hacía mención de la

fundamentalmente porque «las novedades de la cultura se desplegaban allí en el marco de las tradiciones locales». A partir del siglo XV, Florencia inauguró una tipología festiva de las que no había apenas equivalente en otras partes, ni de Italia ni en el resto del mundo. La misma ciudad se convirtió en un escenario, en cuyo entramado urbano se fueron consolidando espacios permanentes, a partir de una tradición remota que se remontaba a sus orígenes romanos, «recuperados» para la celebración política aunque aparentemente improvisados con carácter provisional. Es el caso de las *piazze*, fundamentalmente Santa *Croce* pero igualmente otras no menos significativas, como la de Santa María Novella o el terreno en torno a la fachada del Palacio Pitti, ya en *Oltrarno* al otro lado del río, aprovechada de manera masiva para estos usos, una vez que la propiedad pasó a manos de los Medici.



Fig. 2. Grabado de Jacques Callot, *Guerra de la Belleza*, Ballet ecuestre celebrado en la Piazza de Santa Croce, Florencia, para la recepción del Federico de Urbino, prometido de Claudia, hija de Cosme II, 1616, con el Carro del Sol, con decoraciones y carros ideados por Giulio Parigi, BNE.

importancia de la indumentaria, para la «vistosidad» del espectáculo, de forma que diseñadores y modistos se mostraban atentos a las modas borgoñonas, para incrementar la espectacularidad de las fiestas.



Fig. 3. *Piazza de Santa Croce*, Florencia.

Estos espacios de las plazas se erigieron en epicentro de la vida representativa habituales en el calendario festivo, pero lo que es más relevante si cabe, es su influencia en la conformación de un modelo arquitectónico como es el del edificio teatral, a manera de «coso» o coliseo, en el que, no se aludía únicamente a la planimetría estricta del Coliseo Flavio, cuya rotunda presencia era muestra no sólo de un edificio del pasado romano, sino de la misma identidad latina. Pero, de igual manera, en el crisol de búsqueda de una solución acorde con los nuevos usos y costumbres de la nueva sociedad cortesana, se tomaron como modelo de referencia otras tipologías arquitectónicas relacionadas con el espectáculo, como circos o estadios y ya en épocas tempranas aparecen soluciones como la del Belvedere en la sede pontificia de Roma, a comienzos del siglo XVI. Todo ello, por si fuera poco, impregnado, del mismo carácter apoteósico de la fórmula celebrativa romana del Triunfo, asociado a otra tipología arquitectónica, como era la de los Arcos, algunos de los cuales también seguían teniendo una imponente presencia en la ciudad que fue una de las principales capitales de la Antigüedad y que, con ese carácter, quisieron recuperarse del discurso retórico del pasado imperial, para insertarse en el nuevo vocabulario de la semántica constructiva teatral. Con esos mimbres se puede seguir el proceso de formación y su discurso teórico, en tratados como los de Francesco di Giorgio Martini, Fra Giocondo o Cesariano, de Sebastiano Serlio y Nicolò Sabbattini, imprescindibles por ejemplo en los primeros ensayos de Aleotti, para distintos teatros efímeros para otras tantas celebraciones en territorios de Emilia y en Parma, previos a la construcción del impresionante Teatro en el Palacio de *la Pilotta*, para los Farnese (1619).

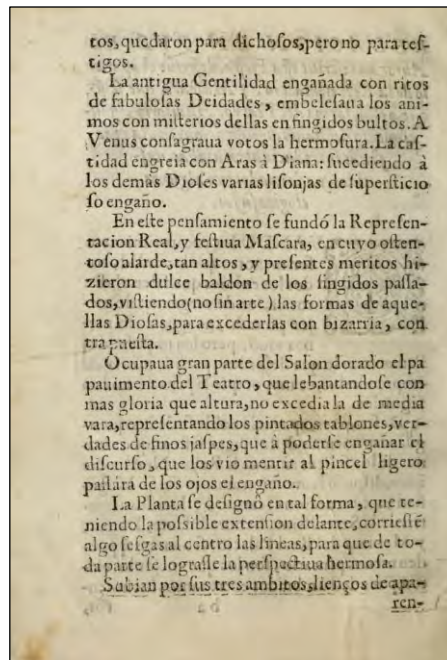
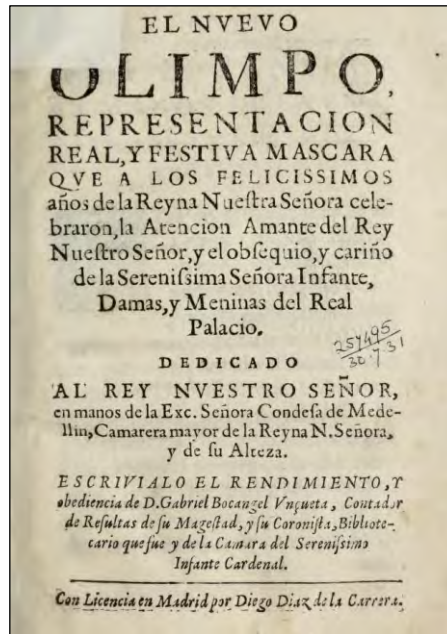
Cuando Villamediana¹⁷ pasó por Florencia, la actividad de Parigi (1571-1635)¹⁸ estaba en pleno esplendor. Fue este personaje quien realmente se benefició de las investigaciones de sus predecesores Vasari y Buontalenti para crear el andamiaje del ideario político inserto en los espectáculos al servicio de sus patronos, los Medici del primer cuarto del siglo XVII (Cosme II y Ferdinando II), lo que le sirvió para situarse en el centro neurálgico de la vida social florentina, como «regista» o máximo regidor o director artístico, a manera de «factórum» de los entresijos sobre los que asentaba la política áulica, alcanzando de paso una posición acomodada nada desdeñable, incluso con acceso directo al ámbito privado del monarca que reinaba en el estratégico microuniverso toscano. A partir de lo acaecido en la Florencia de las primeras décadas del siglo XVII se creó el modelo exportado a otras cortes señoriales italianas primero y a las de los monarcas absolutistas del pleno Barroco, después, sin olvidar la confluencia de la presencia de Fontana que para el montaje de Aranjuez supone la importación del sistema italiano en la incorporación de la fórmula del entretenimiento como instrumento de gobierno o cauce de instrumentalización de las celebraciones lúdicas como forma de glorificación y propaganda.

La escenografía engloba muchas competencias que comparten conocimientos y criterios científicos, como fue el gran despliegue de la gran maquinaria barroca, que fue sustituyendo la genérica tramoya medieval, como la de los Misterios, o los ingenios o creaciones de la época moderna, en una franja en la que se mueven las creaciones de Brunelleschi, como la que servía para escenificar la Anunciación en las celebraciones religiosas de la Iglesia de *San Felice in Piazza*, en Florencia.

¹⁷ Sin olvidar tampoco las más que ostensibles influencias derivadas, a su vez, de las «máscaras» británicas, institucionalizadas por Iñigo Jones y Ben Jonson, habituales en la corte de los Estuardo, donde estuvo el padre de Villamediana en distintas misiones diplomáticas.

¹⁸ En castellano ver Merino, Esther y Eduardo Blázquez Mateos, “Historia de la escenografía de la época moderna: Giulio Parigi. La Edad dorada de la escenografía florentina”, *Divino escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas* (Madrid: Ediciones Cumbres, 2014), 75-114.

2. Escenarios efimeros e improvisados en el Alcázar. De *El Nuevo Olimpo* (1649) a *Los celos hacen estrellas* (1672).



Figs. 4 y 5. Portada y Fragmento del texto del *Nuevo Olimpo*, donde se hace alusión a la planta y disposición del Teatro del Salón Dorado, en el Alcázar de Madrid.

En el laberinto del antiguo Alcázar¹⁹, como en el resto de residencias palatinas de los Austrias, hasta la construcción del Coliseo del Buen Retiro en 1640 no había un emplazamiento fijo para las representaciones del entretenimiento cortesano. Lo más parecido, por su frecuencia habitual para estos usos, fue el Salón Dorado, donde precisamente se llevaron a cabo los trabajos para el montaje de la máscara del *Nuevo Olimpo* cuyo texto fue realizado por el genovés Gabriel Bocángel (1603-1658), para festejar el decimocuarto cumpleaños de quien sería la nueva esposa de Felipe IV y con ello una especie de mayoría núbil de Mariana de Austria (1634-1696), que llegó a España justo al año siguiente en 1649.

Con ese título ya se podían aventurar las intenciones laudatorias y panegíricas de una monarquía en decadencia que, sin embargo, intentaba emular y compararse con los dioses del universo olímpico de la mitología grecolatina, sancionado en la literatura homérica. Esa era la razón subyacente en un texto en que la principal protagonista fue la infanta María Teresa, denominada como Mente-Divina, en la que es imposible no reconocer las alusiones a la diosa de las armas y las letras, nacida de la mente de Júpiter, con quien, por tanto, se hacía la analogía del monarca hispano, que presidió la representación desde el centro de entramado artificial²⁰ creado para su glorificación ante un selecto público, emplazado a los lados del sitial regio, en perpendicular con el escenario, que, según se señala en el texto, apenas levantaba del suelo medio metro y además, simulando mediante artificio ilusorio pintado, «finos jaspes».

En la corte española no existía la cultura de la perspectiva basada en la «ventana albertiana», de manera que para los entretenimientos se improvisaba lo que se conocían como «cuadros», con medios muy toscos, a la manera de los *tableaux vivants*, de tradición francoflamenca. Quizás esa fue la razón de que el rey Felipe II permitiera ese tipo de distracciones a su tercera esposa Isabel de Valois, para que se sintiera un tanto más cómoda de los rigores austeros que conllevaba la férrea etiqueta del monarca escorialense, más acostumbrada sin embargo a la relajación -aunque no carente de importancia política para mantener la coherencia en una corte tan escindida como la francesa- en los festejos que había impuesto allí su madre, Catalina de Medici.²¹

Con todo, la implantación de una nueva tradición cultural escénica empezaba a cobrar forma, precisamente a raíz de la reformulación de la literatura caballeresca

¹⁹ F. Javier Bravo Ramón, “El Teatro en la Corte de los Austrias”, *Obras teatrales de carácter operístico del reinado de Felipe IV* (Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo, 2015), 77-87.

²⁰ Teresa Chaves Montoya, propone a Pedro Núñez del Valle y Francisco Rizi, como posibles autores del diseño escenográfico, en *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid- Área de Gobierno de las Artes, 2004), 145. Sobre este tema, ver también Trevor J. Dadson, *La casa bocangeliana. Una familia hispano-genovesa en la España del Siglo de Oro*, Eunsa (Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 1991). M^a Asunción Flórez Asensio, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras* (Madrid: Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004). Greer, Margaret R. y Varey, John E., *El teatro palaciego en Madrid: 1586- 1707. Estudio y documentos* (Madrid: Tâmesis, 1997). Neumeister, Sebastián, *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón* (Kassel: Edition Reichenberger, 2000). Varey, John E., «L’auditoire du Salón Dorado de l’Alcázar de Madrid au XVII e siècle», en Jean Jacquat (ed.), *Dramaturgie et société. XVI et XVII siècles* (París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968), 77-91.

²¹ Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650* (Madrid: Alianza Editorial, 1988).

como soporte de un renovado argumentario de los espectáculos señoriales. Como en Binche²², pero ya en el siglo XVII, en el Alcázar se fueron improvisando espacios para los distintos episodios espectaculares, con ocasión de celebraciones especiales, pero también otros por el simple divertimento cortesano. Así la tarde-noche del 27 de julio de 1629, se ubicó la estructura efímera para la representación del *Palmerín de Oliva* en el Jardín de los Naranjos, que formaba parte a su vez del Jardín de la Reina y que «era habitual durante las canículas». También allí tuvo lugar, aunque cinco semanas después, el montaje de la *Comedia de Merlín*, diseñadas ambas probablemente por el florentino Cosimo Lotti.²³ Por las distintas noticias sobre dicha representación (Tasaciones y datos/as de destajos del pagador Juan Gómez Mangas) se sabe que fue costoso, empleándose para ello 17.000 maravedís, entre otros por Alonso de Carbonel, como Aparejador Mayor de las Obras Reales y por Lotti, como Ingeniero. Al parecer se usó un artilugio formado de una cabeza de gran tamaño de serpiente o de dragón, como parte de una especie de máscara de dos piezas, que facilitaron la transformación rápida de la dicha sierpe, en mujer, a plena vista del público. Un segundo monstruo entró en la sala volando por los aires, de una parte a otra del escenario, en otro momento de la representación, gracias a un aparato que lo sujetaba mediante un sistema de grúa que se controlaba desde el interior de los espacios entre bastidores, cuya cabeza asemejaba la de otra serpiente, conocida en la tradición hispana de las celebraciones carnavalescas como «tarascas», que tenía la capacidad de simular el fuego por las fauces, con una pequeña silla de montar, que habría de simbolizar el control humano del «jinete» sobre la «fiera», sobre el monstruo prefiguración de las fuerzas desbocadas de la indómita naturaleza. El Secretario-Supervisor de lo que podría entenderse como «producción» como tan acertadamente denomina Peale, fue Tomás de Angulo, quien, además, hubo de emplearse a fondo para tener listo tan complicado entramado en veintitrés noches, contratando a varios vigilantes. En las «datas» o datos de las cuentas para el montaje del Palmerín, se mencionaban otros relevantes personajes del ámbito artístico cortesano, como el Veedor y el Maestro Mayor de las Obras Reales, Sebastián Hurtado y Juan Gómez de Mora, respectivamente, este último especialmente significativo, dada su implicación como supervisor de las obras del conjunto del Sitio del Palacio de El Buen Retiro²⁴, donde, a la postre habría de construirse el Coliseo²⁵, en el mismo corazón del entramado palatino, una sede estable para ubicar las representaciones cortesanas y en cuyas primeras representaciones escenográficas tuvo tanta vinculación el mismo Lotti, quien si bien no constaba en los papeles y documentación relativa al montaje del Palmerín como si lo hacía en la Comedia de Merlín junto a Juan de Baraona

²² *Ibidem*, 86-104.

²³ Otro excelente trabajo documental el que registra estas noticias, de C. George PEALE, “Sobre la fecha y la escenografía de Palmerín de Oliva, del Doctor Juan Pérez de Montalbán”, *Revista Crítica* 123 (2015), 167-191. Consulta on line. <https://doi.org/10.4000/criticon.1571>

²⁴ Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el Rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Libro electrónico, 2016.

²⁵ Juan P. Arregui, “Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII”, *Castilla: Estudios de Literatura* 27 (2002), 31-62.

y el pintor Angelo Nardi, es de buena lógica que fuera el responsable de la creación de las decoraciones.



Fig. 6. Luis Vélez de Guevara, *Los celos hacen estrellas*. 1672. Acuarela de Francisco Herrera el Mozo, con la decoración del Salón Dorado en el Alcázar de Madrid. Perspectiva de la sierra de Guadarrama como fondo decorativo de la Loa. Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 13.217

La comedia *Los celos hacen estrellas*²⁶ se estrenó el 22 de diciembre de 1672, día de cumpleaños de la reina Mariana, como celebraba *El Nuevo Olimpo* tantos años antes, también en el Salón Dorado, una amplia estancia localizada en el ala sur de la vieja residencia real desde los remotos tiempos de los Trastámara, la cual había sufrido una serie de reformas parciales hasta la de 1640, fecha en que el artesanado del techo fue dorado y sus paramentos cubiertos con tapices y pinturas, entre ellos los tejidos historiados con la campaña de Túnez de Carlos V y los retratos de treinta y dos reyes de Castilla, colgados en la zona superior, frente a las ventanas que daban a la galería sur del patio interior del Alcázar. En este caso, se puede documentar con certeza la intervención del pintor sevillano Herrera el Mozo, tanto como autor de la escenografía para el montaje del texto de Vélez de Guevara y de las acuarelas para enviarse a la corte vienesa, con las que dar cuenta de la crónica oficial del festejo, casi más importante que la propia representación lúdica. Herrera se había formado en Roma junto a Pietro da Cortona y en la senda estilística de los denominados pintores *quadraturistas*, de manera que estaba versado en la práctica ilusionística de la creación de espacios

²⁶ Teresa Chaves Montoya, “Asimilación y continuidad de la escenografía a la italiana en las fiestas teatrales del reinado de Carlos II”, en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo, coords., *Carlos II y el arte de su tiempo* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), 445-484.

fingidos ampliados hasta casi el infinito, dentro de un ámbito imperante rayano en lo que se puede definir como «cosmoobsesión perspectiva» de las artes plásticas.

La primera de las imágenes conservadas permite vislumbrar, además del artesonado dorado y parte de los tapices y pinturas que decoraban la estancia, la estructura habilitada para las representaciones teatrales, con un escenario apenas sobreelevado del suelo del recinto, al que se accedía mediante un par de escalones, que indican pocos cambios con respecto a la representación del montaje del *Nuevo Olimpo*, además de los dos o tres pares de bastidores laterales que parecen enlazar con las pinturas del salón a manera de cierre, de lo que sería una improvisación de la denominada Boca de Proscenio o embocadura de la parte externa del escenario, que se completaba con un telón que separaba todo el ámbito escénico de la zona habilitada para ubicar a los espectadores. Una innovación, que, sin embargo, ya venía contemplada en el diseño arquitectónico unitario del Coliseo en el Palacio de El Buen Retiro, como aportación vinculada a los modelos de influencia de procedencia italiana, ensayado de forma temprana en el Teatro Farnese de Parma, de Giambattista Aleotti, en las primeras décadas del siglo XVII, a partir de las reformulaciones del Teatro de los *Uffizi* de Buontalenti, el Teatro de *Sabbioneta* de Vincenzo Scamozzi y del Teatro Olímpico de Vicenza de Andrea Palladio.

3. El Coliseo como plasmación de la influencia florentina e italiana en general

Cosimo Lotti (c. 1575-1643) había llegado a España en junio de 1626. Había sido colaborador de Giulio Parigi en el trazado de los jardines de Boboli, donde habría diseñado fuentes, grutas, como también habría hecho para la *Villa Reale de Castello*, entre otros. Era bien conocido en Florencia como «ingeniero mecánico», así le había denominado Galileo, quien le consideraba un «buen amigo». Su trabajo más relevante antes de venir a España, fueron los diseños escenográficos de los cinco actos y seis *Intermezzi* para la *Andrómeda* de Jacopo Cicognini, fábula marítima, cuyo montaje se llevó a cabo en el Palacio *della Gherardesca* (1618).

Blumenthal²⁷, el autor de la primera monografía exhaustiva de Giulio Parigi y que mantiene su vigencia historiográfica, recogía la idea apuntada por Baldinucci, principal fuente de datos biográficos de los artistas del siglo XVII (como lo fue Vasari en la centuria anterior), en el sentido de que cuando el rey Felipe IV pidió un escenógrafo al Gran Duque de Toscana, para que le organizara la producción de los espectáculos del Buen Retiro a la manera italiana, Parigi habría aprovechado la ocasión para librarse de un alumno brillante que empezaba a hacerle sombra, sobre todo en un momento en el que Parigi estaba en el esplendor de su carrera en el universo mediceo. En cualquier caso, parece haber coincidencia en que Lotti acogió con alegría el encargo, al menos al principio y su primer trabajo en la corte española fue el diseño escenográfico y maquinaria para *La Selva sin amor* de Lope de Vega en 1629.

²⁷ Arthur R. Blumenthal, “The influence of Parigi’s stage design”, *Giulio Parigi’s stage designs. Florence and the Early Baroque Spectacle* (Nueva York: Garland Publishing, 1986), 299-301.

Las obras del Palacio del Buen Retiro comenzaron en 1633 y el Coliseo (para ubicar las representaciones teatrales palatinas, que antes se improvisaban en espacios no específicos)²⁸, fue inaugurado en 1640. De la arquitectura de la “caja” propiamente del teatro, algo más se conoce o noticias gráficas se tienen que de las decoraciones escenográficas, salvo algunas descripciones o información contenida en los libretos de los autores de los textos y de los creadores de los aparatos escénicos. Por eso son de especial relevancia los pocos testimonios conservados, siendo especialmente significativo que de Lotti -con quien se inaugura la presencia florentina en España con las creaciones para la ambientación decorativa de la *Selva sin amor* de Lope- no se conserven imágenes y haya que esperar a mediados del siglo XVII, con la llegada de Baccio del Bianco (1604-1657), procedente igualmente de Toscana, en sustitución de Lotti, para poder vislumbrar algo de lo que supuso la introducción de los modelos florentinos ya directamente, con las estampas de lo que fue el montaje de las *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) y ya después, a finales de la centuria, en 1698, para sendos telones de boca²⁹, con los que empezaban las representaciones, en este caso a través de un dibujo de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia³⁰, de *Ypodamia y Pelope*, de Sebastián Rojas y otro de Antonio Palomino para la puesta en escena de *Todo lo vence el amor*, de Antonio Zamora.

Las valiosas imágenes muestran la influencia de los modelos iconográficos italianos de la escenografía apoteósica y desbordante de fin de siglo, fundamentalmente venecianos, de Burnacini, de Francesco Santurini o de Domenico y Gaspare Mauro. Pero, también de la fórmula que se fue imponiendo para la labor del escenógrafo, escindiéndose³¹ la antigua figura unitaria en un binomio de colaboración generalmente entre el arquitecto «tracista» del diseño global de la composición, a manera de ideólogo y el pintor de bastidores o telas de los decorados, quienes por sus conocimientos de las reglas de la perspectiva se consideraba que eran los más indicados para componer la decoración escénica a manera de construcción perspectiva realista y verosímil, aunque fueran, paradójicamente, estos artistas los que dieran la puntilla al sistema con

²⁸ «Antes incluso de la construcción del Coliseo, la técnica escénica permitía, en la década de los treinta del siglo XVII, la presentación de trece cambios de escena en una obra de hora y media de duración, ya fuera en el Salón Dorado del Alcázar o en lo que hoy denominamos Casón», según recoge Carmen Sanz Ayan, «el discurso festejante de dos cortes en guerra. Las representaciones palaciegas en Madrid y Barcelona durante la Guerra de Sucesión», *Revista D'Historia Moderna* 33 (2013), 229-266, 233.

²⁹ John. E. Varey, “Dos telones para el Coliseo de Buen Retiro”, *Revista del Ayuntamiento*, Año XIX, 71 (Madrid: 1981-II), 15-18.

³⁰ Se alude a que Antonio Palomino y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia eran por esas fechas, al final de la centuria, dos artistas consagrados en la capital de España. Este último, discípulo de Carreño había nacido en Madrid en 1649, desarrollando igualmente toda su actividad en la corte madrileña y al parecer conectó con Palomino desde el mismo momento en que se conocieron (mencionándose la casualidad de que la madre de Ruiz de la Iglesia fuera igualmente cordobesa), cuando el de Bujalance llegó a Madrid, en 1678. Ver Teresa Zapata Fernández de la Hoz, “La Entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690). Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia”, *Anuario del Departamento de historia y Teoría del Arte* (UAM), vols. IX-X (1997-1998), 257-275.

³¹ Carmen González-Román, “El artista escenógrafo: una especialidad no reconocida en la Edad Moderna”, *14 Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA) Correspondencia e integración de las artes*, tomo I (Málaga: Universidad de Málaga, 2002), 207-223.

ostensibles indicios de agotamiento, creando el sistema que suponía la ruptura de la visión monofocal, con la denominada «perspectiva angular», fundamentalmente de la mano de Ferdinando Galli Bibiena, el patriarca de la estirpe que luego imperara en la escenografía cortesana europea del siglo XVIII casi de forma hegemónica. Quizás, eso explicaría la forma de trabajo en la corte española, de la misma manera que serviría para entender la presencia en bibliotecas tan relevantes como la del arquitecto Teodoro Ardemans, del ejemplar de una de las obras más significativas de la tratadística escenográfica del siglo XVII, de Nicolo Sabbattini, recopilatorio a su vez de los conocimientos enumerados por Sebastiano Serlio y la experiencia práctica en el tema de Giacomo Torelli.



Fig. 7. Dibujo de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, para el telón de boca de la representación de *Ypodamia y Pelope* de Sebastián Rojas.

Baccio llegó a Madrid en 1651, entablado contacto en su juventud con Parigi, a través de su padre, quien trabajó a sus órdenes en el campo del vestuario, logrando así el cauce propicio para entrar en la famosa Academia de *via Maggio* (muy próxima a la residencia del *Palazzo Pitti*) donde se educaban los jóvenes de la corte medicea y donde permaneció entre 1614 y 1620. Después pasó un tiempo como arquitecto militar en Austria y Bohemia durante una década, completando su formación como discípulo del brillante Stefano della Bella, (quien sucedió a Parigi en las labores de organización de los festejos florentinos junto al hijo, Alfonso Parigi con quien organizó en 1637 el apoteósico montaje de *Le nozze degli Dèi*) y como prolífico grabador, a manera de cronista gráfico, como lo fue Jacques Callot para Giulio. Como su maestro, autor precisamente de la remodelación del anfiteatro ajardinado “di verzura” en el *Palazzo Pitti*, Baccio se había educado en la concepción arquitectónica consolidada para ubicar los espectáculos del entretenimiento cortesano, que fue la que se terminó por imponer en Europa y también en España, aunque influida en cierta medida por la práctica del teatro popular de los Corrales de Comedias, a la que los Austrias hispanos -sobre todo

el rey Felipe IV- eran tan aficionados. Sin embargo, la temática imperante de los grandes asuntos mitológicos, con los que las monarquías del Absolutismo Barroco, pretendían identificarse a ojos de sus súbditos, como prerrogativa estamental, ya hacía necesarios otros usos y costumbres mucho más ampulosos a la hora de la puesta en escena, aunque fuera sólo por la utilización de una maquinaria escénica de grandes dimensiones, que impusieron cambios estructurales opuestos a las sencillas fórmulas del teatro popular, más asentado en la personalidad de los caracteres de los protagonistas de las tramas ideadas por los autores del Siglo de Oro.

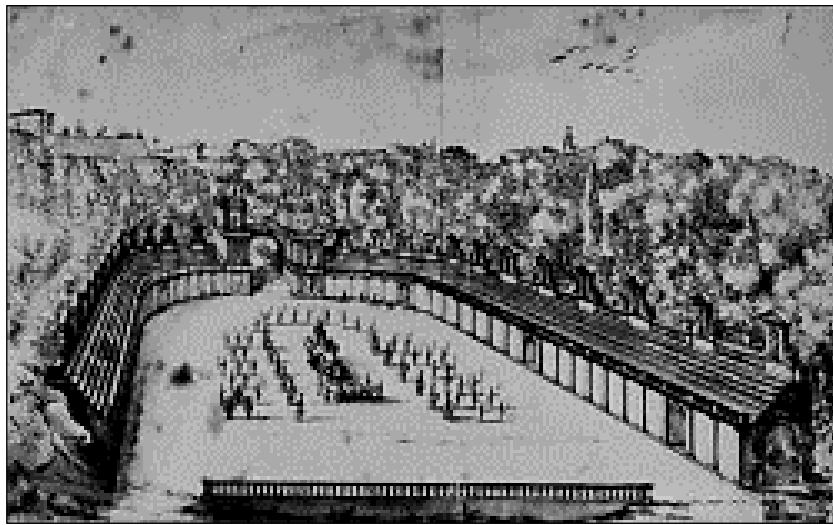


Fig. 8. Baccio del Bianco, *Veduta dell'anfiteatro di Boboli con duplice figurazione coreográfica*, 1637, Uffizi.

En definitiva, parece evidente que los modelos de influencia de la arquitectura teatral palatina, del Coliseo, proceden de la península vecina, pero más concretamente de Florencia -con la que existían estrechos vínculos y excelentes relaciones diplomáticas-, a partir de la codificación del protocolo de la lúdica áulica realizada por Giulio Parigi, quien encarna la figura de escenógrafo cortesano por excelencia, al artista total, por su capacidad para solucionar todas las necesidades de la propaganda al servicio de los Medici, gracias a lo que se configura el ideario del Absolutismo y cuyo modelo se exportó al resto de estados señoriales italianos y monarquías europeas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Perdomo, María del Rosario, “La disposición escénica: algunas arquitecturas efímeras de los libros de caballerías españoles”, *Revista Destiempos* 23 (diciembre 2009-enero 2010).
- Arregui, Juan P., “Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII”, *Castilla: Estudios de Literatura* 27 (2002), 31-62.
- Bianconi, Lorenzo, “Il libretto d’opera”, en *Il contributo italiano alla storia del pensiero* (Roma: Istituto dello Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 2018), 187-204.
- Blumenthal, Arthur R., “The influence of Parigi’s stage design”, *Giulio Parigi’s stage designs. Florence and the Early Baroque Spectacle* (Nueva York: Garland Publishing, 1986), 299-301.
- Brown, Jonathan y John H. Elliott, *Un palacio para el Rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Libro electrónico, 2016.
- Bravo Ramón, F. Javier, “El Teatro en la Corte de los Austrias”, *Obras teatrales de carácter operístico del reinado de Felipe IV* (Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo, 2015), 77-87.
- Cruciani, Fabrizio, *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513* (Milán: Il Polifilo, 1968).
- Chastel, André, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1982).
- Chaves Montoya, Teresa, *La Gloria de Niquea. Una invención en la Corte de Felipe IV*, Colección Riada, Estudios sobre Aranjuez 2 (Aranjuez: Editorial Doce Calles, 1991).
- Chaves Montoya, Teresa, “Asimilación y continuidad de la escenografía a la italiana en las fiestas teatrales del reinado de Carlos II”, en Alfonso Rodríguez G. de Ceballos y Ángel Rodríguez Rebollo, coords., *Carlos II y el arte de su tiempo* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2013), 445-484.
- Dadson, Trevor J., *La casa bocangeliana. Una familia hispano-genovesa en la España del Siglo de Oro*, Eunsa (Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 1991).

- Del Río Nogueras, Alberto, “Motivos folclóricos y espectáculo caballeresco: el Príncipe Felipe en las Fiestas de Binche en 1549”, *Revista de Política Medieval* 26 (2012), 285-302.
- Fagiolo, Marcello, *La Città effimera e l'universo artificiale del giardino: la Firenze dei Medici e l'Italia del '500* (Roma: Officina Edizione, 1980).
- Fagiolo, Marcello y Giuseppe BONACORSO, *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco* (Roma: Centro di Studi sulla Cultura e l'immagine di Roma, Ministero per I Beni e le Attività Culturali, Gangemi Editore, 2016), 119.
- Ferrer Valls, Teresa, “Teatros cortesanos anteriores a la construcción del Coliseo del Buen Retiro”, *Quaderns de Filologia. Estudis literans*, Edición en homenaje a la profesora Amelia García-Valdecasas, I (1995), 355-372.
- Flórez Asensio, M^a Asunción, *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras* (Madrid: Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2004).
- González-Román, Carmen, “El artista escenógrafo: una especialidad no reconocida en la Edad Moderna”, *14 Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA) Correspondencia e integración de las artes*, tomo I (Málaga: Universidad de Málaga, 2002), 207-223.
- Greer, Margaret R. y John E. VAREY, *El teatro palaciego en Madrid: 1586- 1707. Estudio y documentos* (Madrid: Támesis, 1997).
- Merino, Esther, “De la guerra al espectáculo cortesano: El arte efímero en el torneo”, en *El reino de la ilusión. Breve historia y tipos de espectáculo. El arte efímero y los orígenes de la escenografía*, Monografías de Arquitectura 01 (2005), 15-44.
- Merino, Esther y Eduardo BLÁZQUEZ MATEOS, “Historia de la escenografía de la época moderna: Giulio Parigi. La Edad dorada de la escenografía florentina”, *Divino escenario. Aproximaciones a la historia de las artes escénicas* (Madrid: Ediciones Cumbres, 2014), 75-114.
- Neumeister, Sebastián, *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón* (Kassel: Edition Reichenberger, 2000).
- Sanz Ayan, Carmen, “El discurso festejante de dos cortes en guerra. Las representaciones palaciegas en Madrid y Barcelona durante la Guerra de Sucesión”, *Revista D Historia Moderna* 33 (2013), 229-266, 233.

- Strong, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650* (Madrid: Alianza Editorial, 1988).
- Varey, John E., «L'auditoire du Salón Dorado de l'Alcázar de Madrid au XVII e siècle», en Jean JACQUOT (ed.), *Dramaturgie et société. XVI et XVII siècles* (Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968), 77-91.
- Varey, John E., “Dos telones para el Coliseo de Buen Retiro”, *Revista del Ayuntamiento*, Año XIX, 71(Madrid: 1981-II), 15-18.
- Ventrone, Paola, “L'Arno come luogo teatrale fra Medioevo e Rinascimento”, en Arturo Calzona e Daniella Lamberini, *La civiltà delle acque tra Medioevo e Rinascimento, Atti del Convegno Internazionale Mantua 1-4 ottobre 2008*, II, vol. I,4 (Florenca: Centro di Studi L. B. Alberti, Ingenium, 2008) 589-611.
- Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, “La Entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690). Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia”, *Anuario del Departamento de historia y Teoría del Arte* (UAM), vols. IX-X (1997-1998), 257-275.

Recibido: 17 de septiembre de 2020
Aprobado: 22 de octubre de 2020

CONSTRUCCIÓN TEATRAL DE DOS ALMAS CAUTIVAS VESTIDAS DE PIELES: SEGISMUNDO Y ASTOLFO¹

Kimberly Rojas Ramírez
(Universidad Complutense de Madrid)
kimrojas@ucm.es

RESUMEN

A falta de una edición crítica² y de otros estudios pormenorizados sobre la materia textual y teatral de la comedia *Las Amazonas*, de Antonio de Solís, este trabajo pretende realizar un primera aproximación mediante el análisis de la construcción de la conducta teatral de su personaje principal, Astolfo, tomando como punto de partida la convicción de que existen correspondencias diversas entre este y el que Calderón de la Barca configura para protagonizar la obra cumbre de su producción dramática, Segismundo, de *La vida es sueño*. Se tratarán de desentrañar los puntos de conexión entre ambos, a la luz del conjunto de elementos teatrales, literarios y epistemológicos con los que se configura la personalidad de los personajes, respectivamente, y de las sutilezas propias de cada dramaturgo.

PALABRAS CLAVE: Teatro Siglos de Oro; Calderón de la Barca; Antonio de Solís; *Las Amazonas*; espacio dramático.

THEATER CONSTRUCTION OF TWO CAPTIVE SOULS CLOTHED IN FURS: SEGISMUNDO AND ASTOLFO

ABSTRACT

In the absence of a critical edition and other detailed studies on the textual and theatrical dimension of the comedy *Las Amazonas*, by Antonio de Solís, this work aims to make a first approach by analyzing the construction of the theatrical behavior of its main character, Astolfo, taking as a starting point the conviction that there are diverse correspondences between this and the one that Calderón de la Barca configures to star in the masterpiece of his dramatic production, Segismundo, of *La vida es sueño*.

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00.

² La cual se encuentra en vías de elaboración a cargo del mencionado proyecto.

We will try to unravel the points of connection between the two, taking into account of the set of theatrical, literary and epistemological elements with which the personality of the characters is configured, respectively, and of the subtleties of each playwright.

KEY WORDS: Spanish Golden Age Theatre; Calderón de la Barca; Antonio de Solís; *Las Amazonas*; dramatic space.

En su edición de las *Comedias de Antonio de Solís* de 1984, Sánchez Regueira³ señaló la necesidad que hay de contribuir a que Solís se consagre y aparezca en las historias de la literatura como un autor de primera categoría, puesto que su obra no es dependiente, ni tampoco un apéndice, en absoluto, de la producción literaria calderoniana. Antonio de Solís es contemporáneo a Calderón. No obstante, es importante tener en cuenta que aunque represente una tendencia más moderna, la obra dramática de Solís no va más allá de 1660, momento en el que Calderón aún no ha abandonado el campo escénico español⁴. Sabemos que Calderón y Solís «fueron amigos y vivieron en los mismos ambientes»⁵, incluso, colaboraron juntos con Antonio de Coello para la composición de *El pastor Fido*. Durante el siglo XVII, la obra de Solís alcanzó una fama tan favorable como la que gozaron los mayores dramaturgos de su tiempo y ya «en la década de los años cincuenta, se le consideraba en la Corte tan merecedor como Calderón»⁶. Aunque fue su *Historia de la Conquista de México* la obra que mayor éxito e impresiones alcanzó, el resto de su producción no dejó de recibir grandes elogios y el respeto de personalidades tan distinguidas como el propio Calderón, Rodrigo Méndez Silva, Juan de Goyeneche, el padre Feijoo, Eugenio de Ochoa o Martínez de la Rosa. En palabras de Mesonero Romanos, Antonio de Solís demuestra que «su peregrino talento, su exquisita instrucción y su gusto cultivado le permitían cruzar las armas de su ingenio con aquellos admirables modelos», es decir, Calderón y Moreto⁷. Una prueba fidedigna de todo ello son, «en el estilo heroico, sus comedias de *Eurídice y Orfeo*, *Triunfos de amor y fortuna*, *Las Amazonas* y sobre todo la de *El alcázar del secreto*, en las cuales acertó a imitar a Calderón hasta el punto de confundirse con él»⁸. De estas comedias de género heroico continúa diciendo Mesonero Romanos que en ellas, dedicadas a representarse en los palacios reales, se sigue la corriente del gusto del público; que están repletas de delirios, metáforas, hipérbolos y retruécanos, y que en todas ellas se descubre el ingenio y la delicada expresión de Solís⁹. Pero lo cierto es que Sánchez Regueira hace hincapié en que la

³ Sánchez Regueira, Manuela, *Introducción a Comedias de Antonio de Solís*, 3-42 (Madrid: CSIC, 1984).

⁴ *Ibidem*, 13.

⁵ *Ibidem*, 6.

⁶ *Ibidem*, 3.

⁷ *Ibidem*, 13.

⁸ *Ibidem*, 13.

⁹ *Ibidem*, 15.

distinta personalidad que caracteriza a Solís le describe como un autor que parece haber vivido en un periodo distinto, más evolucionado¹⁰. Y a esto debemos sumar la conclusión que Luis Arocena extrae de la fórmula fundamental de relaciones entre los personajes documentada en las obras de Solís por Eduardo Juliá Martínez: «Las obras de Solís son, pues, preferentemente feministas»¹¹.

La comedia mitológica que aquí nos ocupa, *Las Amazonas*¹², contiene los cinco elementos indispensables¹³ y que responden a la estructura base de relaciones entre personajes¹⁴ que el dramaturgo emplea en el grueso de sus obras: A = personaje principal de galán (Astolfo); B = personaje principal de dama (Miquilene); C = segundo galán (Polidoro); D = segunda dama (Menalife); E = pariente de una de las damas. Además, integra el común enredo provocado por la aparente relación entre A y D y, por otro lado, de B y C.

Sin perder de vista que la obra de Solís es un personal remanso de particularidades todavía inexplorado, es interesante considerar la opción que un estudio comparativo entre Astolfo y el personaje más célebre del teatro calderoniano ofrece como útil herramienta con la que realizar un acercamiento crítico para, a partir de él, continuar construyendo.

ENTRE CONTRASTES E HIPOGRIFOS VIOLENTOS

Con su distintiva naturaleza de personaje literario, el célebre protagonista de *La vida es sueño* ha trascendido los límites humanos para convertirse en símbolo, alegoría y arquetipo¹⁵. Como también señala Ruano de la Haza en el estudio introductorio a su edición crítica de la obra maestra calderoniana, *La vida es sueño* es una obra eminentemente teatral, por ello ha de ser leída y estudiada en dicha clave, sin olvidar su carácter «alegórico, religioso, filosófico, político y moral»¹⁶. Partiendo de las conclusiones de Ruano de la Haza en el mencionado estudio, no cabe duda de que Segismundo y Astolfo son seres completamente excepcionales que viven unos sucesos muy particulares en el marco de un subgénero dramático específico, la comedia, por lo que se hace necesario entender sus motivaciones y conductas en el contexto de las piezas dramáticas en las que intervienen. Por este motivo, es equívoco afirmar que representan principios generales sobre la existencia humana. Sin embargo, sí puede concebirse que comparten un semillero ideológico en cuanto al sentido de la existencia humana en base a sus respectivos dramas y a cada una de las acciones y planteamientos

¹⁰ *Ibíd.*, 6.

¹¹ Juliá Martínez, Eduardo, *Amor y obligación, comedia de Don Antonio de Solís* y R. Edición, *observaciones preliminares y ensayo bibliográfico*. (Madrid: 1930). Citado por Sánchez Regueira. *Ibíd.*, 16.

¹² Antonio de Solís estrenó *Las Amazonas* en Palacio el 7 de febrero de 1655, domingo de Carnestolendas, ante su Majestad Felipe IV. Serralta, Frédéric, “Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra”, *Criticón*, 34, 1986, 88-92.

¹³ Amor, amistad, celos, boda y parentesco. *Ibíd.*, 15.

¹⁴ Representada por Juliá Martínez. Citado por Sánchez Regueira. *Ibíd.*, 16.

¹⁵ Ruano de la Haza, José María, *Introducción a La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, 7-68 (Madrid: Castalia, 2000), 36.

¹⁶ *Ibíd.*, 35.

epistemológicos que en ellos profesan, los cuales vienen dados por la singularidad de sus experiencias teatrales.

La singular riqueza de matices que los personajes literarios objeto de estudio presentan es indiscutible. La primera correspondencia entre ambos es la fatídica predestinación; en su destino estaba escrito que causarían la aniquilación de sus respectivos pueblos: «Segismundo sería / el hombre más atrevido, / el príncipe más crüel / y el monarca más impío; / por quien su reino vendría / a ser parcial y diviso, / escuela de las traiciones / y academia de los vicios»¹⁷. Igualmente, el oráculo vaticinó que si Astolfo llegaba a contemplar los rayos del sol, el Imperio de las Amazonas llegaría a su fin: «el tiempo / que goze de la hermosura / del Sol, se verá este Imperio / à los pies de la fortuna»¹⁸. Tirando de este lazo, vemos que ambos son personajes diseñados a la luz de un juego de contrastes. Ciriaco Morón, para explicar el primer verso de la obra calderoniana, en el estudio preliminar de su edición de *La vida es sueño* señala que:

El hipogrifo violento del primer verso no es simplemente salvaje; «violento» en Calderón tiene el sentido técnico de la escolástica: algo que contradice la naturaleza de una cosa; el hipogrifo es violento porque se compone de dos esencias distintas, cosa contradictoria. Rosaura es un ser violento porque, siendo mujer, viene vestida de hombre, tiene ánimo viril y, como se muestra en la escena décima del acto tercero (vv. 2690 y siguientes), actúa como mujer y como varón a la vez. Segismundo es un ser violento, es decir, compuesto de dos naturalezas: hombre por su nacimiento, y fiera porque no ha sido educado como hombre ni como príncipe. La grandeza del alma que le viene por ser hijo de rey, ha sido dejada a la pasión porque el príncipe no ha sido educado como tal: otra terrible contradicción¹⁹.

Con el personaje que configura Solís nos encontramos una serie de conexiones bastante significativas. Como hijo de Alexandro y Talestris, reina del Imperio de las Amazonas²⁰, la figura de Astolfo, un futuro rey, queda reducida a la miseria de un hombre que ha crecido privado del precioso don de la libertad²¹ y condenado a una sepultura en vida mientras recibe una educación extraña y nada propicia para su condición por parte de su maestro Indatirso. El lamento que emanan los primeros versos que nacen de la boca del hijo de Talestris son fruto de un profundo desconcierto. Desde el punto de vista de su condición humana, es totalmente

¹⁷ Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*. (Madrid: Castalia, 2000), 128, vv. 710-717.

¹⁸ Solís y Rivadeneyra, Antonio de, *Comedias de Antonio de Solís*, Tomo I. (Madrid: CSIC, 1984), 410.

¹⁹ Morón Arroyo, Ciriaco, *Introducción a La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, 14-61 (Madrid: Cátedra, 1981), 19.

²⁰ En contra de sus propias leyes y siendo hijo varón del enemigo, fue dado a luz por su madre secretamente en la espesura de un bosque: «MIQUILENE. En el retiro de un bosque / (quizá ingeniosa busca) / pariò un infante». Solís, *Comedias*, 409.

²¹ El amor de madre de Talestris la empujó a fiar al anciano Indatirso su cuidado, educación y custodia; debía permanecer oculto en una gruta, ya que el oráculo predijo que, al igual que Segismundo, su hijo llevaría a su pueblo a la destrucción.

comprensible lo que Astolfo siente; su vida ha transcurrido entre oscuridades²² terribles. En primer lugar, la de ser instruido sobre las maravillas que conforman el Universo y tener que imaginarlas, algo que, además, se agrava teniendo presente que lleva siendo esclavo de las paredes de su gruta durante toda su vida, siendo estas lo único que ha podido contemplar. Por otro lado, tenemos el desconocimiento, no solo del mundo ni del motivo que le ha condenado a una existencia tan miserable, sino también de sí mismo, de su procedencia, tal es así que incluso acierta a llamar *padre* a su maestro en determinadas ocasiones: «por las señas que me ha dado / mi padre, voy conociendo / las cosas»²³. El anciano es la única persona con la que ha tenido contacto, por ello, a esto se suma la inevitable infelicidad provocada por la soledad.

ASTOLFO. Injusto padre mio,
que para hazer esclauo mi alvedrio
te vales de esta carcel de la tierra,
en cuyo seno lobrego se encierra,
por decreto del hado,
y muy vrgentemente infeliz, que sepultado
desde el instante mismo que he nacido,
solo conoce al Sol por el oído.
Ya me llama el valor, la gruta obscura,
que es mi vida mi propia sepultura,
por entre las junturas desta roca,
parece que desea abrir la boca²⁴.

Estos alienados protagonistas, desconocedores de su verdadera identidad, inician sus primeras intervenciones a través del lamento. Pero, no es motivo suficiente para afirmar que se trata de una reflexión universal sobre el pecado original del hombre o sobre la existencia humana. Ruano de la Haza expone sobre *La vida es sueño* que:

Es ante todo la dramatización de la singular experiencia de un individuo que llega a ciertas conclusiones basadas en su extraordinaria experiencia teatral. *La vida es sueño* no es un tratado filosófico o un auto sacramental, cuyo objetivo sea reforzar un sistema teológico, filosófico y moral que personajes, dramaturgo y público poseen en común; es una comedia, que coloca a un personaje en una situación límite y

²² Uno de los motivos presentes en el texto.

²³ Solís, *Comedias*, 388.

²⁴ *Ibidem*, 387. «Así, el Acto I empieza con el largo parlamento de Astolfo lamentando su situación de encierro; como nuevo Segismundo, oímos las quejas de un príncipe, encerrado en una cueva desde niño, que desconoce aún sus orígenes. Como indica la acotación escénica, “cae embuelto en poluo, vestido de pieles, y leuántase deslumbrado”. Astolfo a su salida de la cueva, arrancando el peñasco que obstruía la entrada, da muestras de su asombro ante el espectáculo del mundo». Millán González, “*Reinos de amazonas en la literatura española de la Edad Media y los Siglos de Oro: arquetipos, género y alteridad*”. (Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2017), 414. <http://roderic.uv.es/handle/10550/60811> (consultado el 28 de octubre de 2020).

extraordinaria para observar cómo actúa y piensa en base a sus experiencias sobre el tablado²⁵.

Ahora bien, no debe perderse de vista la riqueza de alusiones inmersas en la obra: teológicas, mitológicas, ontológicas y políticas. Calderón y su amigo Solís coinciden en un mundo escolástico, «en el cual toda verdad de los paganos ha sido vista como robo de la verdad cristiana y, por consiguiente, como verdad originalmente cristiana»²⁶.

Las referencias al mundo griego no se limitan al platonismo. Rosaura se presenta como una amazona, sobre un hipogrifo, dispuesta a matar a un ingrato para restaurar su honor. Mujer y soldado, ella es tan contradictoria como el animal mitológico que la transportaba, y como la «fiera de los hombres»²⁷ con que se encuentra. Segismundo es, por supuesto, un Prometeo encadenado, un titán dispuesto a luchar con los dioses. La primera escena de nuestra obra se sitúa, por tanto, en la atmósfera mítica de los héroes griegos²⁸.

No parece casual que la comedia de Solís, protagonizada por un personaje cuyas circunstancias son tan excepcionales como las de Segismundo, tenga tantos nexos con *La vida es sueño*. Astolfo, del mismo modo, encaja con la visión que Morón emplea para referirse a Segismundo; se trata de otro Prometeo encadenado dispuesto, en su caso particular, a dar muerte a las Amazonas.

Asimismo, ambas obras presentan una clara rivalidad tripartita entre: la ley humana, la ley de Dios y la ley del cielo²⁹. En *La vida es sueño*, el Rey Basilio toma unas decisiones equivocadas e incluso encaminadas al pecado, ya que no ejerce su obligación como padre: «Según la doctrina católica el matrimonio tiene un fin primario: tener hijos y educarlos». En lugar de eso, toma la tiránica decisión no solo de no educarle y de oprimir su libertad, sino de despojar al pueblo de su legítimo heredero fundamentándose en un saber difuso; el de las estrellas³⁰. Así lo reclama el propio príncipe: «En lo que no es justa ley, / no ha de obedecer al Rey; / y su príncipe era yo»³¹.

²⁵ Ruano de la Haza, *Introducción*, 44.

²⁶ Morón, *Introducción*, 15.

²⁷ Segismundo.

²⁸ Morón, *Introducción*, 16.

²⁹ «Calderón y los escolásticos admitían una influencia indirecta de las estrellas sobre la conducta humana. El hombre es una libertad fundida en tres coordenadas determinantes: cosmos, sociedad y lengua. Sabemos que existen las dos cosas: libertad e influencia. Pero, ni Calderón ni nosotros sabemos cómo y en qué grado se funden». Además, al final de la obra queda de perfecto manifiesto la supremacía de la prudencia frente a las estrellas. Morón, *Introducción*, 57.

³⁰ «Además de ser indigno que un rey se dedique a la ciencia, la de las estrellas produce un saber puramente conjetural e inseguro. Si ese saber entra en conflicto con una obligación clara impuesta por el Evangelio y la Iglesia, la decisión tiene que caer en favor de la doctrina segura». Morón, *Introducción*, 58.

³¹ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 161, vv. 1321-1323.

Talestris comete el mismo error que Basilio; aunque su amor de madre la empujara a salvar la vida del infante, lo oculta en una gruta para impedir que su imperio se reduzca a la nada. El propio Astolfo, al conocer su verdadera identidad se muestra indignado por una hazaña tan bárbara como que su propia madre lo obligara a vivir de esa manera: «ASTOLFO. Si; pero negarme el cielo, / ya la luz del Sol, no ha sido / crueldad? INDATIRSO. Si; pero crueldad / religiosa del arbitrio / de tu madre / à quien la voz / del grande Apolo, predixo / à la ruyna de su Imperio»³². Incluso en su lamento inicial, cuando todavía no sabía nada sobre su procedencia, vemos que Astolfo califica el acto de condenarlo a una vida así como «piadosa crueldad»³³. En *Las Amazonas* y en *La vida es sueño* se muestra, pues, a unos padres que, al no educar a sus hijos, acaban haciendo de ellos «hipogrifos violentos», es decir, monstruos impensables, puros entes de razón³⁴.

CONSTRUCCIÓN TEATRAL Y LIBERACIÓN DE LAS ALMAS CAUTIVAS

«(Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles)»³⁵. Este príncipe se revela ante los ojos del espectador como un animal encadenado, este «dramático descubrimiento en el oscuro interior de la torre, con una luz que le ilumina débilmente y vestido de pieles, es altamente simbólico, pero también nos presenta en términos humanos la condición del personaje»³⁶. Con ello, no deja de ser notoriamente sugerente la sensorialidad que emana el ruido producido por las cadenas que le mantienen preso en el momento previo a ser visto por Rosaura y Clarín. Este sonido provoca a ambos personajes la sensación de miedo y también la de misterio, que se ve incrementado por su esperada aparición: «(Suenan ruidos de cadenas). / CLARÍN. ¿Qué es lo que escucho, cielo? / ROSAURA. Inmóvil bulto soy de fuego y hielo»³⁷. / CLARÍN. Cadenita hay que suena, / ¡mátenme si no es galeote en pena! / Bien mi temor lo dice»³⁸. Sabemos bien de la importancia de la música teatral pues, entre sus múltiples funciones, era empleada para subrayar la acción de la comedia y para anunciar las entradas y salidas de personajes importantes³⁹: «(Tocan, y sale el Rey Basilio, viejo, y acompañamiento)»⁴⁰. Además, Ciriaco Morón subraya lo esencial que es la musicalidad en el Teatro del Siglo de Oro, especialmente en Calderón, puesto que «su auditorio en muchos casos no percibía contenido alguno del verso, más el sonido»⁴¹. En este caso, el sonido de la cadena está

³² Solís, *Comedias*, 429.

³³ *Ibidem*, 388.

³⁴ Morón, *Introducción*, 58.

³⁵ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 91.

³⁶ Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. (Madrid: Castalia, 2000), 36.

³⁷ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 89, vv. 73-77.

³⁸ *Ibidem*, 89, vv. 73-77.

³⁹ Ruano de la Haza, *La puesta en escena*, 116.

⁴⁰ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 120.

⁴¹ Morón, *Introducción*, 48.

anunciando no solo la entrada del desafortunado protagonista, sino que describe de antemano uno de sus rasgos elementales; el de ser un prisionero.

La primera aparición de Astolfo en *Las Amazonas* es, también, cuanto menos significativa: «(Arrancase un peñasco, que estará fixo en la frente del teatro y con él cae embuelto en polvo, vestido de pieles, y leuantase deslumbrado⁴²)»⁴³. Esta caída junto al peñasco y el hecho de acabar repleto de polvo es bastante simbólico. Es el hombre primitivo por excelencia en el eslabón intelectual y social más bajo. No cabe duda de que son dos primeras apariciones muy reveladoras por otro motivo: su característico vestuario. Bien sabemos que este desempeña un papel crucial en la puesta en escena y en el desarrollo de la acción dramática de toda comedia en tanto que porta signos que facilitan la comprensión de la pieza⁴⁴. Como apunta Ruano de la Haza:

Además de informar sobre la condición del personaje, la indumentaria podía servir para situar el lugar de la acción, el tiempo en que se desarrollaba y otros detalles similares; es decir, para transmitir al público información que, aunque pudiera hacerse por medio del diálogo, dramática y visualmente surtía más efecto a través de la indumentaria⁴⁵.

Resulta evidente que no se trata de una entrada ni atuendo decorosos con la condición de dos personajes de ilustre linaje como Astolfo y Segismundo. Por ello, la indumentaria funciona como toda una simbología, pues la suma de la imagen interna y externa⁴⁶ de los dos comienza a configurarse a partir de este momento y, con ello, se va a establecer un contraste bastante más marcado con respecto al antes y después de su cautiverio. Segismundo utiliza tres vestuarios diferentes en cada una de las jornadas: pieles durante la primera, traje cortesano en la segunda y pieles con un peto de soldado en la tercera⁴⁷. Astolfo, en la jornada primera pieles, luego laurel⁴⁸, espada, y bastón⁴⁹. En este punto resulta apropiado tener en cuenta las conclusiones de Ruano de la Haza

⁴² Deslumbrado también por una luz metafórica: queda deslumbrado como hombre que mira de frente por primera vez a un nuevo y complejo mundo.

⁴³ Solís, *Comedias*, 387.

⁴⁴ Ruano de la Haza, *La puesta en escena*, 73.

⁴⁵ *Ibidem*, 90-91.

⁴⁶ Son salvajes porque sus almas lo son. Es interesante apreciar que la razón es la que realmente está «vestida de pieles».

⁴⁷ Ruano de la Haza, *Introducción*, 73.

⁴⁸ El laurel también es mencionado en *La vida es sueño*. Por Clotaldo: «Si has estado / retirado y escondido, / por obedecer ha sido / a la inclemencia del hado, / que mil tragedias consiente / a este imperio cuando en él / el soberano laurel / corone tu augusta frente». Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 159, vv. 1276-1283. El laurel vuelve a reaparece en otras ocasiones, como en los versos de su propio padre, al final de la jornada tercera: «Hijo, que tan noble acción / otra vez en mis entrañas / te engendra, príncipe eres: / a ti el laurel y la palma / se te deben; tú venciste; / corónente tus hazañas». *Ibidem*, 267, vv. 3248-3253. Covarrubias dice del laurel que «auia de ser honrado y estimado el laurel, ciñendo no solo las sienas de los Poetas; pero también las sagradas cabeças dellos Emperadores en sus triunfos». Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Biblioteca Digital Hispánica, 1611), 516, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1> (consultado el 5 de septiembre de 2020).

⁴⁹ «(Salen soldados con laurel, espada, y baston y se lo van poniendo)». Solís, *Comedias*, 399.

sobre las pieles de las que se servían los actores para disfrazarse y representar papeles de animales, especialmente el del león, animal cuya aparición en las acotaciones de comedias es bastante frecuente⁵⁰. Si bien es cierto que el león es considerado el rey de la selva, es también el *animal* que más temor genera, su naturaleza hace de este el depredador más *peligroso*⁵¹. Partiendo de este conglomerado de elementos teatrales, Segismundo y Astolfo son configurados en base a la contradicción, como auténticos salvajes; son dos brutos vestidos de pieles y, de este modo, el espectador ya se hace una idea del tipo de carácter conductual al que van a responder estos personajes, como veremos con posterioridad en la conducta que tienen tras saborear por vez primera los labios de la libertad. A ambos, como Morón afirma para explicar la conducta teatral de Segismundo, a pesar de que haya estudiado artes liberales, les falta la educación como príncipes, es decir, las «virtudes del oficio» descritas por Gracián⁵².

Despojados de sus pieles⁵³, veamos el comportamiento de los personajes, comenzando por la primera reacción de Astolfo al inicio de la jornada segunda de *Las Amazonas*:

«(Sale Astolfo enojado, y Aurelio, y soldados deteniendole)».

ASTOLFO. Apartad.

AURELIO. Aguarda.

 Espera.

ASTOLFO. Soldados, dexadme hazer
pedaços à esta muger.

AURELIO. Mira. Aduierte.

 Considera.

AURELIO. De Iamisis dando azero
la muerte, vn retrato viò
en el Templo, y se irritò:
no miras?

ASTOLFO. Ya lo miro,
que quereis, que à vna traicion
ayude mi sufrimiento?

AURELIO. Mira que tu entendimiento
se ha buelto imaginación.

ASTOLFO. Muera el monstruo que me assombra⁵⁴.

⁵⁰ *Ibíd.*, 284-290.

⁵¹ En la comedia *No hay más saber que saberse salvar* de Cristóbal Monroy, el demonio Luzbel aparece en escena y decide transformarse en un león para asustar Arsenio y Repilo, que se encuentran rezando de rodillas. En esta obra «el león representa la furia rapaz del demonio y su ansia de devorar a los humanos. Según el mismo Luzbel dice, San Pedro ya había llamado al demonio león (la referencia bíblica remite a I Pedro 5:8: vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda alrededor buscando a quién devorar)». Ruano de la Haza, *La puesta en escena*, 287-288.

⁵² Morón, *Introducción*, 26.

⁵³ Solo en apariencia, es decir, en el plano físico.

⁵⁴ Solís, *Comedias*, 414.

La conducta de Astolfo en el Templo al ver el retrato es cuanto menos primitiva. Su odio a la mujer, además de estar poco fundamentado, es irracional. La razón no tiene ningún tipo de cabida en él en tanto que nunca ha tenido ocasión de ver a una mujer, ni de comprobar si lo que de las Amazonas se cuenta se corresponde con la realidad. Debemos tener en cuenta que está emprendiendo el farragoso camino hacia la verdad, hacia el saber. Por lo tanto, lógicamente aún es incapaz de reprimir sus instintos. Es más, en los versos siguientes anuncia que le basta lo que ha leído sobre ellas para asesinarlas. Su animalidad se pone todavía más de relieve cuando sus emociones, en concreto, la ira, ciega su entendimiento, ya que ni siquiera es capaz de discernir entre un retrato y una mujer real porque nunca ha visto ninguna. En este Astolfo reluce la visceralidad con la que Segismundo inicia una sucesión de primitivas acciones en palacio. Primero amenaza a Clotaldo con darle la muerte por traidor: «SEGISMUNDO. Traidor fuiste con la ley, / lisonjero con el Rey, / y crüel conmigo fuiste; / y así el Rey, la ley y yo, / entre desdichas tan fieras, / te condenan a que mueras / a mis manos»⁵⁵. Luego, arroja a un criado por la ventana: «SEGISMUNDO. También oíste decir / que, por un balcón, a quien, / me canse, sabré arrojar. / [CRIADO] 2. Con los hombres como yo / no puede hacerse eso. / SEGISMUNDO. ¿No? / Por Dios, que lo he de probar. (...) SEGISMUNDO. Cayó del balcón al mar. / ¡Vive Dios que pudo ser!»⁵⁶. Todo ello, con el fin último de justificar sus acciones por su doble naturaleza de príncipe y fiera. En resumidas cuentas, de las fieras ha aprendido «que los reyes entre ellas son temidos y respetados»⁵⁷. Esto mismo se aprecia en su instinto de poseer a las dos hembras que se encuentra, Rosaura y Estrella. Asimismo, Astolfo, siguiendo los pasos de Segismundo en su primer encuentro con Rosaura, a la que quiere darle la muerte por haber escuchado sus «flaquezas», se dirige firmemente convencido a dar muerte a lo que él cree que es una mujer mientras Aurelio trata de detenerle.

AURELIO. Dexa à tu ingenio cruel,
sin que del dudar se ofenda,
que si no es saber es senda
el dudar para el saber.
Y assi viene à ser el dudar,
del saber tan cierta seña,
que pede dezir que enseña
el que sabe preguntar.

ASTOLFO. Pues ya que puedo vencer
esta ignorancia en que estoy,
sabe Aurelio que hasta oy,
no he visto alguna muger.
Y como en los libros leo,
que es tan cruel, y irritada,
nunca ha perdonado nada

⁵⁵ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 160, vv. 1305-1312.

⁵⁶ *Ibidem*, 168-169, vv. 1422-1431.

⁵⁷ Ruano de la Haza, *Introducción*, 41.

de lo atroz, ni de lo feo⁵⁸.

Estos versos de Aurelio suponen un mayéutico manifiesto sobre el método para llegar al saber: Astolfo ha de aprender a preguntar para así aprender y llegar al saber. La prudencia humana es la que debe evitar ser embaucada por las falsas apariencias, pero Astolfo no ha sido educado ni como príncipe ni como ser humano, sino como fiera. De hecho, la falta de control sobre sus emociones ya es palpable cuando el protagonista se encuentra con Lucindo en la jornada inicial, la primera pasión que lo domina a raíz de la insuficiente información que el gracioso le proporciona sobre la historia de las Amazonas y el origen de su imperio es la ira: «ASTOLFO. De ira tiemblo, / ven acá, suele la ira / producir esos efetos?»⁵⁹. Asimismo, Aurelio determina explicar a nuestro inexperto príncipe que debe reprimir sus impulsos y pasiones⁶⁰, esto es, ha de ser prudente y para poder serlo debe tener fuerza de voluntad:

ASTOLFO.	Y quien podrá contra mi irritarle?
AURELIO.	Tu alvedrio.
ASTOLFO.	Esse no es libre?
AURELIO.	Es verdad.
ASTOLFO.	Pues como su daño.
AURELIO.	Pues no es èl quien se rige.
ASTOLFO.	Pues quien es?
AURELIO.	La voluntad elige?
ASTOLFO.	Y el entendimiento?
AURELIO.	Errado se dexa della vencer.
ASTOLFO.	Pues no tiene mas poder?
AURELIO.	Sí, pero menos cuydado ⁶¹ .

Este planteamiento recuerda al momento en que Clotaldo le sugiere a Astolfo que no está de más hacer el bien incluso en sueños: «Como habíamos hablado / de aquella águila, dormido, / tu sueño imperios han sido; / mas en tus sueños fuera bien / entonces honrar a quien / te crió en tantos empeños, / Segismundo, que aun en sueños / no se pierde el hacer bien»⁶². En estas enseñanzas se respira el influjo de la tradición clásica sobre la virtud, «hábito selectivo que consiste en un término medio relativo a nosotros, determinado por la razón y por la cual decidiría el hombre prudente»⁶³. En su *República*, Platón expuso por primera vez las llamadas virtudes

⁵⁸ Solís, *Comedias*, 417.

⁵⁹ *Ibidem*, 396.

⁶⁰ «En ese desborde de pasión, controlado siempre por la razón escolástica como por una camisa de fuerza, consiste probablemente la esencia del barroco». Hatzfeld, Helmut, «Lo que es barroco en Calderón», en *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermánico*, 35-49. Citado por Morón, *Introducción*, 52.

⁶¹ Solís, *Comedias*, 417-418.

⁶² Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 209, vv. 2140-2147.

⁶³ Aristóteles, *Ética a Nicómaco* (Madrid: Fareso, 1989), 26.

cardinales, que pasaron a consolidarse como base de la moral humana en el pensamiento filosófico occidental. Son cuatro: justicia, templanza, fortaleza y prudencia, aunque en la obra del filósofo aparecen mencionadas por primera vez en el siguiente orden y con las siguientes denominaciones: justicia, templanza, valor y sabiduría⁶⁴.

Desde el inicio de los tiempos, Dios ha dado al hombre el atributo esencial del libre albedrío⁶⁵ para erigir su destino y a sí mismo escogiendo entre todas las posibilidades que le brinda el universo la mejor de ellas, algo que, además, le obliga a ser consciente de la responsabilidad moral que tiene. Y, el hombre prudente no es otro que aquel que hace un uso adecuado de su libertad para encaminar la voluntad hacia la acción recta moralmente, es decir, hacia el bien. Por lo tanto, si se llevan a cabo buenas acciones desde la libertad, se puede salir victorioso frente a la predestinación. Pero, ¿cómo pueden aprender a poner esto en práctica dos hombres que han vivido solos en un agujero oscuro la inmensa mayoría de sus días? Sabemos que, en el caso de Segismundo, su propia experiencia es lo que le mueve a hacer el bien. El Segismundo de la tercera jornada pone en práctica lo que ha aprendido empíricamente; es consciente de que si obra bien, es probable que el «sueño» sea más duradero⁶⁶ y así lo demuestra en escenas posteriores. Cuando Clotaldo se mantiene fiel a su rey en lugar de luchar junto a Segismundo contra su padre, esta vez el príncipe es capaz de dominar su ira y lo deja marchar para reunirse con él. Reprime nuevamente sus pasiones cuando renuncia a Rosaura⁶⁷, conquista su honor y finalmente la hace esposa de su primo Astolfo, príncipe de Moscovia. De igual forma, el Astolfo de la tercera jornada pone en práctica los conocimientos que ha adquirido de las experiencias vividas en la jornada anterior. Es consciente de que las pasiones desatadas por el amor⁶⁸ no controladas

⁶⁴ Tratadas en el libro IV de dicha obra. Platón, *La República* (Barcelona: Altaya, 1993), 161-212.

⁶⁵ Esto, según los argumentos metafísicos cristianos, procedentes de la filosofía agustiniana (*De libero arbitrio*), que resaltan el valor de la libertad del alma humana como privilegio de su especial semejanza con Dios. Sin embargo, su radical limitación y la influencia del pecado (las inclinaciones voluptuosas) hacen precisa una intervención divina en aras de propiciar que la libre elección se haga efectiva en la medida en que se elija el bien. A esta intervención que hace posible la libertad humana como facultad de redención se le denominó la «gracia».

Pero, la existencia –o no– del libre albedrío ha sido tema central a lo largo de la historia de la filosofía y la ciencia; y las teorías deterministas, tanto religiosas (Calvino, Lutero, el Islam), como lógicas, metafísicas, físicas o psicológicas (sostenidas por pensadores como Spinoza, Laplace, Hume, Schopenhauer) niegan el libre albedrío al creer al hombre movido por la voluntad divina, por un lado, y por leyes físicas y psicológicas, por otro. Para Freud, el motivo que hace actuar al ser humano son las condiciones inconscientes de la realización de su deseo, y la libertad consistirá en la aceptación consciente de las mismas.

⁶⁶ Ruano de la Haza, *Introducción*, 45.

⁶⁷ «No dice que va a luchar por conquistar la honra de Rosaura, sino que huir él de la dama en este momento es la mejor forma de ampararla». Morón, *Introducción*, 31.

⁶⁸ Lo que el ínclito Ruiz Ramón denominaba uno de los tres «círculos concéntricos» de la obra: «la vida es sueño» o el de la realidad-ficción, junto con el vencerse a sí mismo y el de libertad-destino. Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español* (Madrid: Cátedra, 2011).

A su vez, el amor actúa como impulso que ennoblece al hombre. Del mismo modo, Ciriaco Morón nos dice que «el amor, la memoria y la salida de la caverna son a un primer nivel tres instancias de

pueden conducir a la destrucción personal y ajena; a la brutalidad, a la tiranía y a la guerra.

CONFUSIÓN Y DESENGAÑO: ESTADO PREVIO Y OPUESTO AL BIEN Y A LA VERDAD

Partiendo del hecho de que Segismundo y Astolfo son hombres que «conocen el mundo tan solo por el oído», cabe retomar la cuestión de la oscuridad, que se vincula con el estado de confusión en el que viven los personajes. Con oscuridad, nos referimos al desconocimiento de la «verdad», algo que los convierte en esclavos de la duda entre lo real y lo imaginario y que apunta en la dirección de los motivos puramente barrocos: la apariencia, el desengaño, la teatralidad, las máscaras, lo ilusorio. Sabemos que la peculiar experiencia de Segismundo en palacio le impide diferenciar la realidad de lo soñado, el móvil que le lleva a esta situación es el propio «sueño» que le hacen creer que ha tenido. Su convicción acaba por ser que «la vida se vive en diferentes planos de realidad, uno de los cuales se denomina *sueño*»⁶⁹. A raíz del castigo que ha supuesto para él despertar de ese sueño, se esfuerza por mejorar su conducta para así evitar de nuevo el cruel desengaño y la fugacidad de su dicha.

(Arrancase un peñasco, que estará fixo en la frente del teatro y con él cae embuelto en polvo, vestido de pieles, y leuantase deslumbrado).

ASTOLFO. Mas nueuo que hermoso horror,
los ojos me ha turbado;
que de la luz se ha formado
otra tiniebla mayor?
O mundo, con que temor
te comienzo à imaginar!
salgo de un torpe ignorar,
‘a vn nueuo comprehender
y el primer passo del ver
huuo de ser el cegar?⁷⁰

Del mismo modo, como toda la vida de Astolfo ha transcurrido en el interior de una lúgubre cueva, su existencia que se ha basado en otro desengaño; el de la imaginación. Al desprenderse parte de la pared de la gruta, consigue ver un atisbo de lo que es un nuevo mundo para él, un mundo con el que, de alguna forma, también ha tenido que soñar. El protagonista de Solís expresa el temor que este «hermoso horror» le causa, a diferencia de la admiración de Segismundo: «SEGISMUNDO. ¡Válgame el cielo, qué veo! / ¡Válgame el cielo, qué miro! / ¡Con qué poco espanto lo admiro! /

platonismo» en *La vida es sueño*. La memoria es la experiencia de verdad humana porque ese recuerdo del sentimiento amoroso le asegura a Segismundo que no estaba soñando. *Ibidem*, 53.

⁶⁹ Ruano de la Haza, *Introducción*, 43.

⁷⁰ Solís, *Comedias*, 387-388.

¡Con mucha duda lo creol!»⁷¹. Asimismo, Astolfo admite la diferencia existente entre el mundo que se había dedicado a construir en su imaginación a partir de sus lecturas y el que se ha encontrado ante sus ojos, es decir, el que está percibiendo mediante los sentidos:

ASTOLFO. Estraña maquina es esta
 que descubro, aunque leyendo
 los libro, aunque estudiando
 las facultades que debo
 à la piedosa crueldad
 de mi padre, ò mi maestro,
 he imaginado las cosas
 que forjan el Vniverso.
 No me las supo explicar
 de la forma que las veo,
 debe de ser, porque siempre
 lo material del sugeto
 lo comprehende el sentido,
 mejor que el entendimiento⁷²

No cabe duda de la evidente huella que el platonismo ha dejado en los versos. Como en la alegoría del filósofo, la única verdad que Astolfo conoce, como habitante del espacio cavernoso que es la gruta, es la de las cosas que ha trazado en su imaginación; son las sombras proyectadas, en concreto, por los libros. Al verse deslumbrado por la luz de una nueva realidad, mucho más profunda y compleja, surge en él una evidente sensación de incomodidad. Posteriormente, del temor y el asombro pasa a la decepción. En lugar de mostrar admiración ante tal descubrimiento se lamenta de que la realidad que se ha encontrado es menor que aquella que la imaginación dibujó en su mente, un terrible desengaño. Esto establece un vínculo con la ardua labor de desprenderse del mundo antes conocido, fundamentado por las apariencias sensibles, para encaminarse al nuevo y dificultoso entendimiento, de ahí que exprese en sus versos iniciales que el paso previo del ver es el cegar.

ASTOLFO. No sè que espíritu grande
 me acompaña, aunque nueuo
 para mí, quanto descubro
 todo me parece menos,
 que aquello que imaginè.
 Solo esse açul pauimento
 de los Dioses, y essa luz,
 y el Autor de sus reflexos,
 son mas que supo fingir
 en sus simulacros ciegos

⁷¹ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 156, vv. 1224-1227.

⁷² Solís, *Comedias*, 388.

mi idea; pero que mucho,
esta tierra, y aquel cielo,
y aquí es oro imaginado
lo que poseído es hierro.
Y allí siempre halla la mano,
mas que prometió el deseo:
que avrâ, pues, que avrâ que pueda
con este conocimiento admirarme?⁷³

El inexperto Astolfo recién liberado de su caverna es incapaz de distinguir qué es inteligible, real, y qué es producto de sus sentidos, es decir, imaginario. Este estado de confusión reluce en todo su esplendor al inicio de la segunda jornada de la pieza, momento en que ve la imagen⁷⁴ de una mujer en el Templo y la confunde con una mujer de verdad, ya que nunca ha visto ninguna:

«(Sale Astolfo enojado, y Aurelio, y soldados deteniendole)».

ASTOLFO.	Apartad.
AURELIO.	Aguarda.
	Espera.
ASTOLFO.	Soldados, dexadme hazer pedaços à esta muger.
AURELIO.	Mira. Aduierte.
	Considera.
AURELIO.	De Iamisis dando azero la muerte, vn retrato viò en el Templo, y se irritò: no miras?
ASTOLFO.	Ya lo miro, que quereis, que à vna traicion ayude mi sufrimiento?
AURELIO.	Mira que tu entendimiento se ha buelto imaginación.
ASTOLFO.	Muera el monstruo que me assombra ⁷⁵ .

Otro engaño producto de las apariencias vuelve a darse en el palacio de las Amazonas. El enredo producido por el encuentro secreto entre Polidoro y Menalife en la habitación de Miquiline le lleva a imaginar que es ella la que oculta a Polidoro como amante suyo, lo que le conduce a una terrible confusión que desata en él las pasiones que lo acaban moviendo al campo de batalla: la ira y los celos. Con ello, en ambas comedias parece factible la equiparación del plano del sueño, de lo ilusorio, de lo aparente, con el plano de lo sensible que, a su vez, es opuesto al plano inteligible, reinado por la razón.

⁷³ Ibídem, 389.

⁷⁴ Sombra y apariencia .

⁷⁵ Solís, *Comedias*, 414.

DEL ESPACIO CAVERNOSO A LA LUZ DE PALACIO: ESPACIOS DRAMÁTICOS Y METAFÓRICOS

La clara oposición entre los dos escenarios donde se desarrollan las acciones de ambos dramas es indiscutible. Tanto en *Las Amazonas* como en *La vida es sueño* se produce una transición que Ciriaco Morón denominaría «del monte a palacio»⁷⁶. El diseño espacial de la acción dramática para representar ideas antagónicas es crucial para reflejar la evolución del carácter de los protagonistas. La gruta y la torre frente a palacio son espacios dramáticos pensados para simbología, pues estos dos tipos de espacios «conforman dos presencias espaciales genéricas que se intuyen, se presienten, con mayor o menor intensidad, como realidades que trascienden el ámbito escénico y escenográfico. Se trata de localizaciones que se plantean en forma tematizada, es decir, en abstracto, y que se figurativizarán por medio de varios espacios *presentes*»⁷⁷. En el inicio de las piezas teatrales los personajes son ubicados en espacios exteriores rústicos como reflejo de su primitiva naturaleza interior. El palaciego, por su parte, puede concebirse como entorno de la razón, del ideal político, de la luz, del pensamiento elevado, de la formalidad conductual, de la protección del honor, de la sujeción de las pasiones humanas y de la supremacía del pensamiento racional sobre los placeres sensibles. Por lo tanto, es un espacio dramático que responde al mundo «inteligible», pues no hay que mirar más allá del obligado cumplimiento de las normas morales que este requiere. En *La vida es sueño* «el monte sería el escenario de la pasión y el palacio el de la civilización, la razón y el orden»⁷⁸. Estos dos tipos de espacios dramáticos son alternados de igual manera en *Las Amazonas*. En el marco de la comedia aurisecular española es frecuente la contraposición entre localizaciones urbanas y rústicas: «*urbs*» *versus* «*rus*». No se trata simplemente de una contraposición entre ciudad y naturaleza, sino de un interior y un exterior metafóricos. Tanto la gruta como la torre están ubicados en un ámbito rural, exterior, donde la relajación del comportamiento se ve favorecida. «El campo es un lugar alejado físicamente del entorno urbano, pero también, desde el punto de vista moral, de sus códigos de conducta»⁷⁹ (v. 27). Por esta razón, son escenarios que apuntan en dirección de lo tangible, de lo sensorial, en los que entran en juego elementos como la percepción, la anulación de la razón por los sentidos, la confusión del entendimiento y la proyección de las emociones y sentimientos. Este entorno, «cuando no es terreno de Amor, entonces la admiración que genera el arte y lo bello ante los ojos del hombre, se revela a través de la intensa

⁷⁶ Morón, *Introducción*, 25.

⁷⁷ Sáez Raposo, Francisco. *Introducción a Amar por razón de Estado* de Tirso de Molina, 13-67 (Nueva York / Madrid: Instituto de Estudios Auriseculares / Instituto de Estudios Tirsianos, 2019), 23, <https://hdl.handle.net/10171/56818>, (consultado el 27 de agosto de 2020).

⁷⁸ Morón, *Introducción*, 25.

⁷⁹ Sáez Raposo, *Introducción*, 27.

reflexión de búsqueda de sí mismo. Viéndose en un espacio solitario, el hombre se introduce en el camino sinuoso y laberíntico de su ser»⁸⁰.

En términos filosófico-simbólicos, gruta y torre son cárceles, espacios de tinieblas, sueños, imaginación e ignorancia, de los cuales los personajes se liberan para iniciar un vertical proceso de ascensión hacia el bien y la verdad. En este viaje en dirección a lo inteligible queda atrás la materia sensible, así como el desconocimiento del mundo y de sí mismos. Al final del escarpado recorrido encontrarán la luz; la amplia iluminación que aguarda en palacio, luz de la razón y del triunfo de la virtud.

HUMANIZACIÓN DE LA FIERA QUE ES EL HOMBRE

«*La vida es sueño* es la dramatización de ese paso de la violencia a la prudencia, entendidos ambos términos en sentido escolástico»⁸¹. Lo que puede apreciarse a partir del análisis de rasgos específicos de las obras que aquí nos ocupan es que todo hombre y, por lo tanto, todo príncipe vive una lucha constante entre la pasión y la prudencia⁸². Esta última ha de sobreponerse a la primera⁸³. Además, para gobernar no es suficiente tener un linaje noble si no se sabe dirigir el comportamiento hacia el buen proceder, con lo que también se vislumbra el ideal monárquico del periodo en que ambas obras se circunscriben. De hecho, el papel del gobernante ha de desempeñar una labor inmaculada como referente ante su patria. Por el contrario, los salvajes príncipes eran incapaces de gobernar. Las acciones con las que transcurre la tercera jornada de *La vida es sueño*, comenta Ruano de la Haza que «marcan para el público de la época la realización de obrar bien y la incorporación definitiva del alienado, diferente y marginado Segismundo al modo de pensar y al sistema filosófico, político, moral y ético de su época»⁸⁴.

Tomando la trayectoria del príncipe como una perspectiva legítima, aunque limitada, podemos decir que la humanización no es brusca, sino una constante lucha entre pasión y razón, naturaleza y arte, que comienza con el dominio de la primera y termina con el triunfo de la segunda. *La vida es sueño* es, en este sentido, un «regimiento de príncipes»⁸⁵.

Las Amazonas parece apuntar en una dirección relativamente semejante. El cruel inicio que marca la esencia de los personajes subraya la relevancia que la buena educación tiene como freno y fuerza templadora de la animalidad. Cuando Segismundo

⁸⁰ Alvarado Teodorika, Tatiana, “El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón”, *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH): Nuevos caminos del hispanismo*, vol. 2 (2010), 8-9, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_049.pdf (consultado el 23 de agosto de 2020).

⁸¹ Morón, *Introducción*, 20.

⁸² «La pasión de los personajes está siempre controlada por la razón y hasta por el racionalismo de su creador, Calderón de la Barca». *Ibidem*, 52.

⁸³ *Ibidem*, 59.

⁸⁴ Ruano de la Haza, *Introducción*, 47-48.

⁸⁵ Morón, *Introducción*, 32.

y Astolfo abandonan sus respectivas prisiones y se inician en la educación sentimental y moral dada por sus experiencias con el resto de personajes se desenmascaran dos cuestiones: por un lado, el carácter monstruoso del ser humano cuando vive en soledad y sin la instrucción necesaria⁸⁶ y, por el otro, que una libertad al servicio de la prudencia y de la voluntad posibilitan trazar un camino al margen del destino escrito.

La vida es sueño y *Las Amazonas* son piezas teatrales de las que se desprenden imágenes opuestas muy poderosas. El verso inicial de la primera de ellas, «hipogrifo violento»⁸⁷, que sugiere la imagen de un caballo desbocado, es indiscutiblemente antónimo al que Rosaura utiliza en la última escena en referencia al príncipe: «¡Qué discreto y qué prudente!»⁸⁸. En la primera jornada de *Las Amazonas* tenemos a un Astolfo furioso y vengativo cuya mente está nublada por el deseo de asesinar a las mujeres y, llegando el final de la tercera jornada, este se postra completamente rendido de amor por una de ellas: «Para solo amarte quiero / viuir, si à mi muerte aspiras, / dexate estar en el alma, / y lleuate allà la vida»⁸⁹.

Solo en su monólogo último está Segismundo verdaderamente humanizado. A la humanización platónica por la belleza y a la senequista por la brevedad de la vida, se suma la cristiana, aunque muy débilmente. Nuestra obra es indudablemente cristiana, pero de un cristianismo escolástico que está más cerca de Aristóteles y Séneca que de la Biblia⁹⁰.

Lo cierto es que la humanización en ambos personajes se da de forma diferente. A lo largo del segundo acto las acciones de Segismundo están influenciadas por los narcóticos que le han suministrado, pero en medio de su constante actividad nerviosa se vislumbra al ser pensante, lógico y racional que es capaz de argumentar brillantemente con Basilio⁹¹, aunque no es hasta después de la batalla contra este que se puede hablar del nuevo Segismundo. No negaremos la curiosidad intelectual que Astolfo despliega en sus planteamientos y reflexiones. Pero, en sus versos difícilmente puede decirse que se aprecie un dominio gradual de sus emociones. El hijo de Talestris inicia su proceso de conversión de animal a ser racional en el momento en que hace uso de la gruta para introducirse en el palacio de las Amazonas. Partiendo de las premisas anteriormente expuestas, estamos hablando no solo de un cambio de espacio dramático, sino también metafórico. Es evidente que no es el mismo hombre que habitaba la gruta, pero hasta que Lucindo no le esclarece que son Menalife y Polidoro los verdaderos amantes que se vieron en secreto en los aposentos de Miquilene, no hay un cambio eminente en la conducta y forma de pensar del personaje:

⁸⁶ Aunque en el caso de Astolfo sí se comenta que tenía muchas lecturas hechas y las lecciones de un preceptor; de lo que carecía es de la experiencia propia, sensitiva, de la realidad; algo que solo se puede aprender por uno mismo, que no se puede enseñar.

⁸⁷ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 81, v. 1.

⁸⁸ *Ibidem*, 270, v. 3304.

⁸⁹ Solís, *Comedias*, 459.

⁹⁰ Morón, *Introducción*, 32.

⁹¹ Ruano de la Haza, *Introducción*, 48.

ASTOLFO. Que Polidoro es amante
de Menalife, y que èl fue
el que yo anoche encontré
(albricias amor constante),
en el quarto de la hermosa
Miquilene?

LUCINDO. Assi es verdad.

ASTOLFO. Pues soldados, escuchad,
ya està menos belicosa
el alma (venciste amor)
triunfaste mis rezelos,
y con quitarme los zelos,
me has desarmado el valor⁹².

Hasta este preciso momento no interviene Astolfo como ser totalmente pensante y racional. El descubrimiento de esta nueva información desemboca en un discurso inundado de sensatez con el que el protagonista pretende aplacar a los soldados. «La muger no nació sujeta al hombre / por natural decreto? el propio nombre / no es simbolo comun de la flaqueza? / Lo propio que condicion su fortaleza? / pues porquè ha de comprehenderse como hazaña / el salir oy con ellas en campaña?»⁹³. Astolfo manifiesta que no puede considerarse una hazaña la empresa de luchar contra las Amazonas, sino todo lo contrario, puesto que en términos teológicos esta nace sujeta al hombre, por ser menos fuerte por naturaleza, esto es, llena de flaquezas. Al igual que en *La vida es sueño* Segismundo cumple con su deber de salvaguardar el honor de Rosaura, en *Las Amazonas*, Astolfo razona:

Yo doy lo que las vencimos, que vencemos,
aquello mismo que amparar debemos?
no es suyo nuestro ser? el mas ayrado
no vltrajarà con mano impetuosa
la imagen de su dama, ù de su esposa?
Las mugeres, amigos, ya sabemos,
que si, las maltratamos las perdemos⁹⁴.

La prudencia no se encuentra simplemente en obrar bien, en no enfrentarse a las mujeres, sino en no dejarse dominar por los efectos y pasiones que estas despiertan en el hombre; por ello indica posteriormente a las tropas que deben mantener la templanza en el encuentro: «siendo assi, que su enojo, su osadía, / su impaciencia, su ardor, su demasia / podrà solo en el hombre mas tirano / el pecho»⁹⁵. Esta templanza debe entenderse no solo como el control de la ira o de los celos sino también, claro está, del apetito sexual. Los hombres tienen la misión de ir en contra de sus deseos

⁹² Solís, *Comedias*, 453.

⁹³ *Ibíd*em, 455.

⁹⁴ *Ibíd*em, 455.

⁹⁵ *Ibíd*em, 455.

nacidos del encanto femenino, es decir, de no dejarse embaucar sus sentidos por la presencia de las mujeres: su belleza física, su voz, su olor:

- ASTOLFO. Nadie se valga ya de la osadía.
POLIDORO. Mejores armas da la cortesía.
ASTOLFO. Pelead todos tan lexos de la ofensa,
que aun andeis con templança en la defensa.
POLIDORO. Si os viereis perseguidos,
templar con las pasiones los oídos,
y acordaos al reñir de su flaqueza,
si os oluidais al ver de su belleza⁹⁶.

Una nueva señal de que la animalidad se ha apartado a un lado para dar paso a la intelectualidad en Segismundo se encuentra en los versos en los que anuncia la firme intención de encaminar sus acciones al bien: «acudamos a lo eterno / que es la fama vividora / donde ni duermen las dichas / ni las grandezas reposan»⁹⁷. Frente a la fugacidad de los placeres sensibles, cuya satisfacción no perdura ni causa efectos positivos ni en él ni en el resto de personajes, Segismundo aboga por perseguir la «fama vividora». La gloria eterna es aquello que nunca perece ni caduca, lo que verdaderamente trasciende y proporciona una dicha de carácter inmortal. Por lo tanto, hay una clara relación entre acción encaminada al bien y felicidad. De igual manera, esta elevada aspiración es perseguida por Astolfo, que manifiesta a lo largo de esta serie de intervenciones una sabiduría propia de un rey:

- ASTOLFO. Que con esso soldados,
lidiais como cortesés, y esforçados.
POLIDORO. Se asegura el suceso desta victoria.
ASTOLFO. Se dobla al esplendor de otra gloria.
POLIDORO. Venceis con el afan de la batalla.
ASTOLFO. Y a la fama obligais con no mancharla⁹⁸.

Esta no es otra que la victoria que los personajes obtienen sobre sí mismos; su humanización. Han conseguido despojarse por completo de sus pieles, así como dar sentido a su existencia como seres racionales y sociales. Pasión contra razón es la violenta lucha a la que todo hombre y todo príncipe ha de enfrentarse y ambos han logrado sobreponerse a su salvaje naturaleza, es decir, ahora son capaces de dominar la brutalidad y los instintos inherentes en el alma humana. Esto demuestra que el destino puede ser vencido determinando correctamente la voluntad:

- SEGISMUNDO. Y cuando fuera –escuchadme–,
dormida fiera mi saña,
templada espada mi furia,

⁹⁶ *Ibíd.*, 456.

⁹⁷ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 253-254, vv. 2982-2985.

⁹⁸ Solís, *Comedias*, 456.

mi rigor quieta bonanza,
la fortuna no se vence
con injusticia y venganza;
porque antes se incita más.
Y así, quien vencer aguarda
a su fortuna, ha de ser
con prudencia y con templanza⁹⁹.

Lo que está de Dios se cumple pero a través de «causas segundas», es decir, de acciones segundas que pueden ser meritorias o culpables¹⁰⁰. El propio Segismundo así lo recuerda en su último monólogo: «Sentencia del cielo fue. / Por más que quiso estorbarla / él, no pudo; y podré yo, / que soy menor en las canas, / en el valor y en la ciencia, / vencerla»¹⁰¹. En la comedia de Solís sí acaba por cumplirse el vaticinio del oráculo de Apolo, ya que concluye con el casamiento de Polidoro y Menalife y de Astolfo y Miquilene. La integración del hombre en una civilización fundada y compuesta en exclusiva por la figura femenina conduce al fin del Imperio de las Amazonas, pero no causa su destrucción ni derramamiento de sangre alguno.

En resumidas cuentas, tanto Segismundo como Astolfo al final se nos presentan como hombres opuestos a su barbarie inicial, en pleno dominio de sus emociones e inscritos en la ideología de su época y sociedad. Ambos representan la lucha del ser humano por dar sentido a su extraordinaria existencia, al igual que su socialización, o aceptación del código de conducta y sistema de creencias de su sociedad. Este anhelo y preocupación que manifiestan es algo común a todo ser humano, esto es precisamente lo que los convierte en un universal, dentro de sus singularidades como personajes dramáticos únicos e irrepetibles¹⁰².

⁹⁹ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 265, vv. 3210-3219.

¹⁰⁰ Morón, *Introducción*, 35.

¹⁰¹ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, 266, vv. 3236-3241.

¹⁰² En esta línea, resulta de gran provecho aplicar a la condición de ambos personajes las estimaciones finales con las que Ruano de la Haza cierra el estudio de Segismundo como personaje en su edición crítica. Ruano de la Haza, *Introducción*, 49.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarado Teodorika, Tatiana. “El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón”. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH): Nuevos caminos del hispanismo*, vol. 2, (2010), 145-165. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_049.pdf (consultado el 23 de agosto de 2020).
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Editado por Araujo, María, y Marías, Julián. Madrid: Fareso, 1989.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Editado por José María Ruano de la Haza. Madrid: Castalia, 2000.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Biblioteca Digital Hispánica, 1611. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1> (consultado el 5 de septiembre de 2020).
- Millán González, Silvia Caterina. “Reinos de amazonas en la literatura española de la Edad Media y los Siglos de Oro: arquetipos, género y alteridad”. Tesis Doctoral, Universidad de Valencia, 2017. <http://roderic.uv.es/handle/10550/60811> (consultado el 28 de octubre de 2020).
- Morón Arroyo, Ciriaco. Introducción a *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, 14-61. Madrid: Cátedra, 1981.
- Platón. *La República*. Editado por Pabón, José Manuel, y Fernández-Galiano, Manuel. Barcelona: Altaya, 1993.
- Ruano de la Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2000.
- Ruano de la Haza, José María. Introducción a *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, 7-68. Madrid: Castalia, 2000.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Sáez Raposo, Francisco. Introducción a *Amar por razón de Estado* de Tirso de Molina, 13-67. Nueva York / Madrid: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) / Instituto de Estudios Tirsianos (IET), 2019. <https://hld.handle.net/10171/56818> (consultado el 27 de agosto de 2020).

Sánchez Regueira, Manuela, Introducción a *Comedias de Antonio de Solís*, 3-42. Madrid: CSIC, 1984.

Serralta, Frédéric. “Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra”, *Criticón*, 34, 1986, 51-157.

Solís y Rivadeneyra, Antonio de. *Comedias de Antonio de Solís*, Tomo I. Editado por Manuela Sánchez Regueira. Madrid: CSIC, 1984.

Recibido: 18 de septiembre de 2020

Aprobado: 13 de octubre de 2020

**EL MITO Y SU INFLUENCIA EN EL VÍNCULO EMOCIONAL ENTRE
EL ESPECTADOR Y LA OBRA EN EL TEATRO MUSICAL DEL SIGLO
DE ORO: RECURSOS MITOLÓGICOS EN *ÍCARO Y DÉDALO* DE
MELCHOR FERNÁNDEZ DE LEÓN¹**

Ieva Emilija Rozenbergaite
(Universidad Complutense de Madrid)
ievaemir@ucm.es

RESUMEN

El presente artículo propone un análisis del tratamiento de los recursos mitológicos en *Ícaro y Dédalo*, de Melchor Fernández de León, y su posible influencia en el nexos psíquico entre el público y la obra. El método de trabajo consiste en la aplicación de la noción de «distancia psíquica», un concepto filosófico orientado al involucramiento emocional en un momento de apreciación estética. Con la ayuda de esta herramienta, se examinan los impulsos psíquicos producidos por el uso de la materia mitológica en la elaboración del argumento, los personajes y los símbolos de la zarzuela aurisecular. El objetivo final del trabajo es, sirviéndose del ejemplo de *Ícaro y Dédalo*, detectar los reflejos de la mentalidad de la sociedad del siglo XVII latentes en la predilección por la temática mitológica en el teatro musical de la época.

PALABRAS CLAVE: *Ícaro y Dédalo*, Melchor Fernández de León, mitología, Siglo de Oro, teatro musical, distancia psíquica

**THE MYTH AND ITS INFLUENCE ON THE EMOTIONAL BOND
BETWEEN THE SPECTATOR AND THE WORK IN THE MUSICAL
THEATRE OF THE GOLDEN CENTURY: MYTHOLOGICAL
RESOURCES IN *ICARUS AND DAEDALUS* BY MELCHOR
FERNÁNDEZ DE LEÓN**

ABSTRACT

The present article proposes an analysis of the treatment of the mythological resources in Melchor Fernández de León's *Ícaro y Dédalo* and its possible influence over the psychic nexus between the audience and the zarzuela. The work method consists in the application of the notion of the 'Psychic Distance', a philosophical concept

¹ Este trabajo se incluye en el marco del proyecto de investigación *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual* aprobado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00.

focused on the emotional engagement during the moment of aesthetic appreciation. With the help of this tool are examined the psychic impulses produced by the usage of mythological material in the elaboration of the argument, the characters and the symbols of the zarzuela. The ultimate goal of this work is to detect reflections of the mentality of the 17th century society laying in the predilection for the mythological subject in the musical theatre by using the example of *Ícaro y Dédalo*.

KEY WORDS: *Ícaro y Dédalo*, Melchor Fernández de León, mythology, Golden Age, musical theatre, Psychic Distance

Aunque la zarzuela del siglo XVII puede presumir de determinadas particularidades que le otorgan una autonomía indudable ante el género músico-teatral reinante en el resto de la Europa de la época, la ópera², tampoco se puede obviar el amplio abanico de afinidades que se encuentran entre ambas manifestaciones artísticas. Evidentemente, uno de los rasgos más universales de las zarzuelas auriseculares son sus argumentos mitológicos, una tendencia en el teatro musical europeo de entonces. Siendo un atlas de condiciones humanas, el mito está abierto a un sinfín de temas y variaciones, lo cual lo convierte en instrumento dramático perfecto, capaz de transmitir toda una gama de registros existenciales. En el contexto del teatro áureo Margaret R. Greer destaca tres sustratos principales de las obras mitológicas: el mito del poder, el mito universal y el mito político³. Intrigada por la polisemia que nos proponen textos de esta temática y su arraigamiento en los géneros músico-teatrales del momento, me he planteado el objetivo de reflexionar sobre si la posible influencia de los argumentos mitológicos en el vínculo emocional entre el público y la representación tendía a ser igual de complicada y polifacética.

En mi artículo «La distancia psíquica como herramienta para analizar el teatro musical del Siglo de Oro⁴» presento una propuesta de investigación sobre el espectador aurisecular desde una perspectiva esteticista. Mi sugerencia se basa en un tratamiento de los tres planos de la convicción dramática –el sonoro, el visual y el textual– vía la aplicación del concepto de distancia psíquica –una idea recurrente en numerosas doctrinas filosóficas a partir del surgimiento de la famosa *Crítica del juicio* de Kant y

² Las principales diferencias entre la zarzuela y la ópera del siglo XVII –las que considero residir en el modo de organizar las intervenciones musicales en los dos géneros– se comentan en mi artículo “La distancia psíquica como herramienta para analizar el teatro musical del Siglo de Oro”, *Diablotexto Digital*, 7 (Universitat de València, 2020), 41-52. <<https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/16718/15497>> (consultado el 26 de julio de.2020). <https://doi.org/10.7203/diablotexto.7.16718>

³ El explícito comentario de Greer sobre los sustratos de las obras mitológicas del Siglo de Oro se puede leer en “Myths and Texts in the Courtly *Fiesta*”, *La estatua de Prometeo*, ed. M. Rich Greer (Kassel: Kassel Edition Reichenberger, 1986), 133-187.

⁴ I. E. Rozenbergaite, “La distancia psíquica como herramienta para analizar el teatro musical del Siglo de Oro”, 33-53.

focalizada en el involucramiento emocional en un momento de apreciación estética⁵. A través de este tipo de análisis pretendo desentrañar ciertos procesos emotivo-sociales que tenían un gran impacto sobre el desarrollo de las artes escénicas⁶. El hecho de que los argumentos mitológicos formen parte de un género tan heterogéneo como la zarzuela me impulsa a acercarme a los posibles estímulos emocionales e intelectuales que ejercían sobre el público desde la misma perspectiva de la distancia psíquica.

Ícaro y Dédalo, de Melchor Fernández de León, es una zarzuela en tres actos estrenada el 25 de agosto de 1684 en el Coliseo del Buen Retiro con ocasión de la festividad de San Luis de los Franceses, día del santo de la reina M^a Luisa de Orleans. Su música fue compuesta por nada menos que el maestro Juan Hidalgo, uno de los nombres más insignes del teatro musical del siglo XVII en la Península. Aunque tanto el título de la obra como el nombre de Fernández de León se pueden encontrar en numerosos estudios relacionados con el teatro áureo, normalmente son menciones breves y poco exhaustivas, evidentemente, con algunas excepciones, entre las que destaca sobre todo *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo*, de Gerardo Fernández San Emeterio, un libro publicado en 2011 y que vino a llenar un enorme hueco en las investigaciones sobre la vida y la obra del autor de *Ícaro y Dédalo*. Considerada la importancia que tenían las representaciones del Coliseo del Buen Retiro para la cultura aurisecular, además de la inmensa carga filosófica que lleva uno de los mitos más populares de todos los tiempos, el de Ícaro, he decidido que esta obra de Fernández de León podría ser un perfecto ejemplo de la interacción emocional e intelectual entre el público y una zarzuela de temática mitológica. Por lo tanto, el presente artículo posee una doble intención: reflexionar sobre el influjo del mito en el efecto producido por la representación y dar más visibilidad a la obra de «uno de los más excelentes genios⁷» de la corte madrileña.

SIGNIFICADO DEL MITO

Antes de empezar con el comentario de los elementos mitológicos de *Ícaro y Dédalo* veo necesario establecer la noción de mito que se tendrá en cuenta en el análisis posterior. Para este propósito considero muy adecuada la observación de la filósofa estadounidense Susanne K. Langer que aparece en su libro *Philosophy in a New Key*, dedicado a un estudio esteticista de la naturaleza del arte:

⁵ La noción de distancia psíquica (*Psychic Distance*), o «desapego artístico» (*Artistic Detachment*), entendidos como el nivel del involucramiento emocional, se explica más detenidamente en *ibidem*, 34-41, y, sobre todo, en un fabuloso estudio de Steve Odin, dedicado enteramente al concepto, *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics* (University of Hawaii Press, 2001).

⁶ I. E. Rozenbergáite, “La distancia psíquica como herramienta para analizar el teatro musical del Siglo de Oro”, 50.

⁷ En el capítulo “‘Uno de los más excelentes genios de esta corte’: Melchor Fernández de León”, Fernández San Emeterio [2011: 11] señala como fuente de la denominación la *Gazeta de Madrid* de diciembre de 1678.

Myth, [...] at least at its best, is a recognition of natural conflicts, of human desire frustrated by non-human powers, hostile oppression, or contrary desires; it is a story of the birth, passion, and defeat by death which is man's common fate. Its ultimate end is not wishful distortion of the world, but serious envisagement of its fundamental truths; moral orientation, not escape⁸.

Como podemos ver, Langer incide en que las tramas mitológicas son metáforas y alegorías de la realidad humana y de ningún modo una alteración suya que la transforma en espejismo de un mundo mejor. La filósofa lo explica de la siguiente manera:

In short, the fairytale is a form of «wishful thinking», and the Freudian analysis of it fully explains why it is perennially attractive, yet never believed by adults even in the telling. Myth, on the other hand, whether literally believed or not, is taken with religious seriousness, either as historic fact or as a «mystic» truth. Its typical theme is tragic, not Utopian; and its personages tend to fuse into stable personalities of supernatural character.

Es decir, la mitología representa un sistema de símbolos orientado a reflejar las leyes del dramático orden universal que conserva nuestros miedos, deseos, sueños, esperanzas y desilusiones, y la única utopía que reside en ella es la misma que se oculta en nuestras propias creencias en la eternidad después de la muerte –Joseph Campbell define el fenómeno como «clue to the spiritual potentialities of the human life⁹»–. A pesar de estar habitado por seres sobrenaturales, el mito no pretende ofrecernos una imagen de un mundo más justo y menos confuso como lo hacen los cuentos de hadas¹⁰. El mito no niega nuestros temores, sino al revés: de cierta manera les da validez y nos ayuda a sublimarlos al traspasarlos a un universo estético –en forma de espectáculo teatral en el caso de *Ícaro y Dédalo*–, ya que los héroes mueren en accidentes trágicos como Faetón, Adonis o el propio Ícaro, son condenados a un sufrimiento eterno como Prometeo o Sísifo, pierden a sus seres queridos como Dédalo, Orfeo o Medea, etc. Por ende, las tramas mitológicas no suelen proponernos ilusiones de una duradera

⁸ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Harvard University Press, 1957, 143.

⁹ Joseph Campbell, *The Power of Myth*, EE. UU., Anchor Edition, [1988] 1991, 12.

¹⁰ Campbell, a diferencia de Langer, no separa tan rigurosamente los cuentos de hadas y los mitos antiguos, dado que los dos géneros comparten imágenes arquetípicas, en las que repercute el inconsciente colectivo. En *The Power of Myth* (111-112) el estudioso incluso califica los cuentos de hadas de la «mitología para niños». No obstante, la línea divisoria que él pone entre ambos tipos de historias coincide, en gran parte, con la opinión de Langer: «Fairy tales are told for entertainment. You've got to distinguish between the myths that have to do with the serious matter of living life in terms of the order of society and of nature, and of stories with some of those same motifs that are told for entertainment».

Sin embargo, en cuanto al final feliz que podemos encontrar en ellos Campbell lo comenta así: «The happy ending of the fairy tale, the myth, and the divine comedy of the soul, is to be read, not as a contradiction, but as a transcendence of the universal tragedy of man. The objective world remains what it was, but, because of a shift of emphasis within the subject, is beheld as though transformed» (*The Hero with a Thousand Faces*, ([1949] 2004: 47). De ahí que, el mitólogo recalca el hecho de que los reflejos del orden universal también se transparentan en los cuentos de hadas, aunque con distinto énfasis.

felicidad terrestre como un matrimonio idílico de la bella durmiente o la Cenicienta. A la inversa, ellas nos hacen conscientes de las pasiones, los deslices y la violencia intrínsecos a la naturaleza humana, sin disimular las terribles consecuencias que los suelen acompañar¹¹.

Sin embargo, la negación del escape de la realidad mediante el mito, la cual aparece en el comentario de Langer, resulta una afirmación poco convincente, ya que se inspira en las diferencias entre las leyendas mitológicas y los cuentos, pero obvia los aspectos que los dos géneros tienen en común. Naturalmente, no cabe duda de que no se pueden igualar la evasión de la realidad que descubrimos en los cuentos de hadas y la de los mitos. Los cuentos suelen plasmar una visión utópica, mientras que las leyendas mitológicas reflejan el verdadero tejido de nuestras preocupaciones y desventuras. No obstante, no hemos de olvidar que en el plano estético el mundo ficticio de los mitos tiene muy poco que ver con nuestra realidad. Es decir, la acción se desarrolla en un espacio pululante con criaturas sobrenaturales, donde suceden cosas que nunca serían posibles en la vida real –por ejemplo, toda una cadena de transformaciones fantásticas como la fusión de sangre de Adonis y lágrimas de Venus convertida en anémonas o Dafne en laurel. Así, por sí mismo este tipo de leyendas nos aleja de los problemas cotidianos, dado que nos transporta a una tierra desconocida, fabulosa, intrigante. Aunque, como Langer afirma, el mito refleja el verdadero drama universal sin embellecerlo con una felicidad utópica, veo imprescindible observar que el efecto que tiene sobre nuestros propios miedos y problemas introducidos en un ambiente fantasmagórico es mucho menos doloroso que verlos plasmados en una obra que se basa en las imágenes que representan nuestra cotidianeidad. Esto se puede explicar de la siguiente manera: si los que tienen que encarar las dificultades son criaturas irreales, las propias dificultades también se contagian del aura ilusoria de la historia, es decir, se interpone una distancia psíquica considerablemente grande entre ellas y el hombre. En este caso, el mito ayuda a trasladar el miedo y la pesadumbre a una dimensión ficticia y, al menos por unos momentos, ellos se ven menos palpables.

También existe otra circunstancia relevante a la hora de hablar sobre la mitología como escape, y esta es la promesa de la eternidad que late en ella. Los personajes humanos de la narración mitológica suelen vivir en un espacio habitado por dioses donde las leyes terrenales se infringen constantemente; las deidades muchas veces tienen hijos con mortales, de esta manera transmitiendo algo de sus genes de la perennidad a la raza humana, por no mencionar que los propios dioses mueren y resucitan como Dioniso o migran entre el inframundo y la vida terrestre como Proserpina. Por consiguiente, inmersos en la temática mitológica nos hallamos en presencia de la eternidad como una condición existencial inevitable. Las líneas entre lo efímero y lo perpetuo se borran casi por completo. En otras palabras, nos sentimos

¹¹ En la introducción de *The Anthropological Structures of the Imaginary* (Brisbane: Boombana Publications, [1992] 1999) Gilbert Durand resume este complejo vínculo entre la condición humana y la mitología así: «By myth we understand a dynamic system of symbols, archetypes and schemata which, under the impetus of a schema, tends to be composed into a story. Myth is already a first rationalisation since it uses the connecting thread of discourse, in which symbols are resolved into words, and archetypes into ideas» (62).

menos vulnerables en un contexto donde la existencia de la vida del más allá se enuncia con una confianza absoluta. Y por añadidura, el hincapié en la omnipotencia del destino que rige las vidas de cada uno lleva otro efecto oculto: quita una parte de la responsabilidad de las acciones humanas y en cierto modo aplaca la conciencia, puesto que, si todo está determinado por los antojos de las fuerzas superiores representadas en los mitos como deidades, unas veces justas y prudentes, otras algo infantiles y ambiciosas, ¿queda acaso mucho en este mundo que dependa de nosotros?

Por lo dicho anteriormente podría deducirse que el mito aspira a la comprensión de la naturaleza de nuestras experiencias reales o, como observa Erich Bethe en su estudio llamado *Mythus – Sage – Märchen*: «Myth is primitive philosophy, the simplest presentational form of thought, a series of attempts to understand the world, to explain life and death, fate and nature, gods and cults¹²». Sin embargo, no se nos debería escapar el hecho de que el sofisticado sistema estético del que presumen las leyendas mitológicas también ayuda al hombre a alejarse de sus preocupaciones trasladándolas a los personajes ficticios, pero sin ignorarlas u olvidarse de ellas por completo –lo que, en cambio, podría pasar con los cuentos de hadas.

RECURSOS MITOLÓGICOS EN *ÍCARO Y DÉDALO*

Ícaro y Dédalo, de Fernández de León, como comenta D. Becker, «se inspira en el modelo de doble argumento conocido desde Calderón, Solís y Diamante¹³». San Emeterio complementa su afirmación señalando que «ello constituía una novedad en nuestro autor, que hasta ahora había limitado sus tramas a uno solo¹⁴». En el caso de *Ícaro y Dédalo* el doble argumento aúna la famosa leyenda sobre la trágica muerte de Ícaro con la historia de Leda y Júpiter. Con el fin de analizar la influencia de la temática mitológica de la zarzuela en la conexión emocional entre el espectador y la obra, veo lo más preciso seguir con la metodología establecida en mi susodicho artículo, donde explico que entre los aspectos del concepto de distancia psíquica más relevantes en el análisis de la zarzuela áurea se hallan los grados distanciales y las digresiones de la actitud estética determinadas por una distancia psíquica excesiva o insuficiente¹⁵. Por lo tanto, el presente estudio se centrará en el tratamiento de la materia mitológica en la elaboración del argumento, los personajes y los símbolos de la obra.

¹² Citado por Langer, *Philosophy in a New Key*, 144.

¹³ Citado por Fernández San Emeterio, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo* (Madrid: Iberoamericana, 2011), 76.

¹⁴ *Ibidem*, 77.

¹⁵ I. E. Rozenbergaitė, “La distancia psíquica como herramienta para analizar el teatro musical del Siglo de Oro”, 36-41.

EL CRUCE DE LOS MITOS

En la versión del mito en la zarzuela de Fernández de León, después de huir en barco de Creta¹⁶, Dédalo, su hijo Ícaro y Libia, la amante del joven, llegan a una isla donde se le encarga a Dédalo construir dos torres: una «para encerrar a Leda y otra donde se les encierra a él y a su hijo¹⁷». Aquí se produce el «cruce con el mito de Leda», descrito por Fernández San Emeterio como «uno de esos mitos-imagen que, como el de Endimión, tenían tan poco argumento que servían casi para cualquier ocasión¹⁸». El segundo mito, además, se suplementa con los rasgos de la leyenda de otra amada de Júpiter: Dánae. Fernández San Emeterio lo comenta así:

De este modo, sin jamás romper del todo con las fuentes clásicas, el dramaturgo, tal vez con el auxilio de algún erudito, hila un mito nuevo desarrollado según los cánones de la fiesta cortesana y cercano a lo que K. Sabik ha llamado «la problemática segismundiana» en la figura de Leda, encerrada, como el protagonista de *La vida es sueño*, en este caso para cumplir con el mandato de un oráculo¹⁹.

En la obra de Fernández de León Ícaro se enamora de Leda, la hija del rey Tíndaro, y así enfurece a Júpiter, el cual también la desea, de este modo potenciando una cadena de momentos rebosantes de celos y rivalidad. Naturalmente, la historia culmina con la muerte de Ícaro, quien fallece en las olas del mar, ya que el sol derrite la cera con la que están fijadas las plumas de las alas hechas por su padre. María Teresa Morabito subraya las grandes diferencias que existen entre la caída de Ícaro narrada por Ovidio y su versión en la zarzuela: mientras que en *Las metamorfosis* el joven muere en el intento de huir de Creta, en la obra de Fernández de León el suceso se moldea para «introducir un nuevo elemento, indispensable en la comedia del Siglo de Oro: el amor²⁰». La estudiosa explica:

Ícaro sufre penas de amor por Leda hasta tal punto que llega a perder la razón; su locura lo lleva a querer arrojarse de la torre, y su padre, preocupado por su hijo, le construye las alas para que pueda alcanzar a su enamorada. La intervención del celoso Júpiter provoca la tragedia [...] Es Júpiter, al final de la comedia, quien hace que las plumas de Ícaro se despeguen en una escena de gran efecto espectacular²¹.

Aquí se debería aclarar que, efectivamente, el causante de la muerte de Ícaro son los celos de Júpiter, sin embargo, el castigo del dios se efectúa con la ayuda del ardiente orbe del sol: «En medio del teatro, en lo superior de él se descubre Júpiter en

¹⁶ Fernández San Emeterio observa que en la zarzuela la huida de Atenas «no tiene el carácter vergonzoso que frecuentemente se le atribuía en la Antigüedad, pues es en defensa propia y de un arquitecto rival» (*op. cit.*, 76).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, 76-77.

¹⁹ *Ibidem*, 77.

²⁰ María Teresa Morabito, «El tema de la caída en el Siglo de Oro», *AISO. Actas IV* (2002), 1364.

²¹ *Ibidem*.

un sol [...] Empiezan a desunirse algunas plumas, y caer en el tablado²²». Sin embargo, precisamente en esta variante del mito Júpiter declara haber convertido a Ícaro en astro y haber dado una especie de eternidad al joven.

Como podemos ver, a pesar de conservar los elementos esenciales de los mitos seleccionados –aparte de la famosa caída de Ícaro, cabe mencionar los símbolos del cisne y el oráculo²³– *Ícaro y Dédalo* no prescinde de numerosas inventivas por parte del autor. Sin embargo, como dice Reuben Brower, «there are no myths, only versions²⁴», es decir, el mito consiste en continuas interpretaciones que se adaptan a determinados contextos. Margaret R. Greer lo comenta así: «In reality, myths become static only when men no longer find them relevant to contemporary experience; while their meaning lives, they change, and every artistic rendering of the myth molds a new form²⁵». De esta manera la estudiosa reivindica la autenticidad del mito que reside en la tendencia a experimentar con las archisabidas tramas mitológicas en las obras teatrales de los ingenios del Siglo de Oro.

«SÍMBOLOS CARGADOS»

Indudablemente, uno de los factores esenciales a la hora de emplear recursos mitológicos es su valor semántico. En este aspecto hemos de tener en cuenta que la mitología se puede calificar de «símbolo cargado» (*charged symbol*), un concepto inventado por Langer, que representa un símbolo que lleva numerosas connotaciones conocidas por el espectador ya antes de encontrarlo en determinado contexto. La filósofa da un ejemplo de la cruz que encarna el instrumento de la muerte de Cristo y, por consiguiente, el sufrimiento y la carga que lleva cada uno en sus hombros, además de ser un símbolo antiguo de zodiaco, un objeto artesano, etc.²⁶. Pues muchos elementos mitológicos también se caracterizan por una multiplicidad de significados. Por ejemplo, el vuelo y la muerte de Ícaro, ampliamente conocidos incluso antes de ver la zarzuela de Fernández de León, igualmente destacan por una inmensa variedad de connotaciones: el propio vuelo y la muerte; una consecuencia triste de las ambiciones desmesuradas; las ansias de superar las limitadas capacidades humanas y liberarse de la complicada vida terrestre; los delirios de grandeza; la rebeldía; la atracción del riesgo; la fragilidad de la existencia y otros múltiples significados, marcados por lo que Durand denomina «negative valorisation of sudden movement²⁷». Es decir, solo al oír el nombre de Ícaro, en la mente del espectador nace una cadena

²² *Ibidem*.

²³ La leyenda de Leda narra cómo Zeus –el equivalente griego de Júpiter–, transformado en cisne, se posa en la mujer y la embaraza. En el texto de Fernández de León, en cambio, el dios visita a Leda montado a un cisne, pero él mismo permanece en su forma humana. Mientras tanto, la función del oráculo proviene del mito de Dánae, pues esta, debido a un vaticinio, fue encerrada en una celda por su padre. En *Ícaro y Dédalo* es Leda quien se encuentra encarcelada en una torre a causa de un oráculo.

²⁴ *Cit. por* Margaret R. Greer en la ed. crit.: Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, 133.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Para una explicación más detallada de la noción de «símbolo cargado» véase: S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, 231-235.

²⁷ G. Durand, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, 109.

de imágenes, algunas entre ellas arquetípicas, que le causan la sensación de familiaridad, por ende, la afinidad del símbolo y su alma. Aquí se ha de añadir que el vuelo y la caída de Ícaro constituye una *invariante*, un término empleado por Jean Rousset²⁸, que Carlos García Gual determina como «motivo que tiene una alusión icónica» y que constituye la estructura básica del mito, en otras palabras, aparece en todas las variantes del mito²⁹. G. Durand relaciona la metáfora de la caída con los símbolos de la oscuridad y del alboroto, además, cita a Bachelard explica el fenómeno de esta manera: «... we imagine upward movement, and we know the downward fall³⁰». Así que, podemos ver que al ser humano, debido a su experiencia vital, le cuesta menos interiorizar los símbolos vinculados con la caída que con la ascensión –hasta numerosos trastornos mentales suelen ser acompañados por visiones de la pérdida del equilibrio–. En este caso, queda claro que la imagen de la caída de por sí estimula una reducción de la distancia psíquica, lo que justifica de cierta manera la popularidad del mito de Ícaro.

Entre el resto de los «símbolos cargados» que abundan en el texto –efectivamente, es poco probable que en una obra basada en argumentos mitológicos estos hagan falta– sobre todo descuellan el cisne, las torres, el barco, el mar, el sol, las alas y, finalmente, los propios Júpiter y Dédalo. El cisne, como es sabido, representa una gran variedad de significados y aparece en numerosas culturas: a menudo el símbolo se suele asociar con la pureza, la belleza y la gracia, que en el contexto cristiano puede implicar una alusión a la Virgen María; según las creencias celtas, el cisne aludía a la dimensión espiritual, al amor fiel, a la eternidad, a la transformación y mucho más; en la mitología china el símbolo se vinculaba con la luz y el sol; mientras que en los mitos grecorromanos este ave se conocía como acompañante de Venus y Apolo y, naturalmente, como una de las metamorfosis de Júpiter, por lo que el símbolo poseía varias semejanzas con las deidades mencionadas y también podía referirse al arte de la música; la poesía; la sabiduría; la dignidad; además, se caracterizaba por la dualidad sensorial, ya que encarnaba tanto la inocencia como el erotismo.

La torre a su vez implica un nexo entre la tierra y el cielo, aunque en numerosas ocasiones evidencia el fracaso del hombre y su ego a la hora de competir con la creación divina, sus ambiciones desmesuradas o la inestabilidad de su existencia –como ilustración podría servir la Torre de Babel, cuyo mito se narra en el Antiguo Testamento–. También son dignos de mencionar los siguientes significados del símbolo: la ascensión; los conocimientos de lo bueno y lo malo presentes en el discurso cristiano; la prisión o una carta de Tarot, la cual se relaciona con el caos y el desastre; el distanciamiento o la actitud de «contemplación monárquica» vinculada con las cimas altas que se comenta por Bachelard del siguiente modo: «Contemplation from a Summit gives a sense of sudden mastery over the universe. Ascensional acts and postures are naturally accompanied by a feeling of sovereignty³¹». Tampoco deberíamos olvidar que en *Ícaro y Dédalo* aparece no una, sino dos torres, lo que oculta

²⁸ *El mito de Don Juan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

²⁹ Carlos García Gual (“Mitología y literatura en el mundo griego”, *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 0 (2008): 1-11), 5.

³⁰ G. Durand, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, 109.

³¹ Cit. por Durand en *ibídem*. 132.

otro símbolo relevante en diferentes culturas: el número suele denotar la dualidad, la unión, un testimonio válido más de una vez mencionado en la Biblia o el amor romántico.

El barco, como afirma S. K. Langer, se sitúa entre los «símbolos cargados» más populares. Lo describe así:

A ship is [...] the image of precarious security in all-surrounding danger, of progress toward a goal, of adventure between two points of rest, with the near, if dormant, connotation of safe imprisonment in the hold, as in the womb. Not improbably the similar form of a primitive boat and of the moon in its last quarter has served in past ages to reinforce such mythological values³².

El mar, sin duda alguna, es otro de los «símbolos cargados» más frecuentes y polivalentes en la historia universal. Ofrece una escala de significados contrastivos: por un lado, el mar encarna el peligro y la índole imprevisible del destino –recordemos el complicado viaje de Ulises o a Leviatán, quien, según el Antiguo Testamento, acecha en las profundidades del mar–, refleja el caos, la destrucción, la naturaleza salvaje, pero, además, al símbolo se pueden atribuir significados totalmente contrarios: los mitos muchas veces solían asociar el fenómeno con los orígenes de la humanidad, la fertilidad, la abundancia, la perennidad y las fuerzas dinámicas. Durand se refiere al mar como «the supreme primordial swallower» y explica que «The feminised, maternal abyss is, for numerous cultures, the archetype of the return to the original sources of happiness³³» –el estudioso da ejemplo de la figura de Mama Cocha, la cual para las culturas incas representaba el mar y se consideraba la deidad más importante–. También se ha de tener en cuenta que el mar en sí implica una imagen de muy alto valor estético y presume de un fuerte efecto sensorial, lo que tiende a cautivar al hombre y establecer con este un vínculo psíquico bastante estrecho.

Naturalmente, otro elemento de suma importancia en *Ícaro y Dédalo* es el sol, que actúa como instrumento de castigo divino. El símbolo representa el poder supremo, los dioses, la energía vital, la luz, la justicia, el proceso de la creación, la plenitud, el ego, etc. Debido a la gran variedad de connotaciones relacionadas con el poder y la naturaleza única, en el Siglo de Oro la figura del sol con frecuencia se empleaba como metáfora del rey. En diversas culturas antiguas el sol se solía comparar con los pájaros, por ejemplo, los hindúes lo identificaban con el águila o el cisne. Durand, además, incide en la función purificadora que reside en el símbolo y lo describe como «the fire of elevation, sublimating everything exposed to its burning influence³⁴».

Las alas, por otra parte, suelen ser un símbolo bastante uniforme, dado que probablemente en todas las culturas expresan la idea de libertad o las aspiraciones espirituales. Las ideas que transmite esta figura no son complicadas para adaptar a cualquier deseo humano, por lo que cada persona suele ver las alas como metáfora de

³² S. K. Langer, *Philosophy in a New Key*, 232.

³³ G. Durand, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, 218.

³⁴ *Ibidem*, 168.

sus propios anhelos íntimos³⁵. Además, el significado positivo de la propia semántica del símbolo ejerce como anzuelo para atrapar la atención del hombre, hacerlo soñar y acordarse de sus propios objetivos, que exigen un fuerte impulso e inspiración. En este caso, me atrevo a suponer que las alas, al aludir a los deseos más profundos y sin llevar connotaciones claramente negativas —a pesar de que en determinados contextos y en la confrontación con otras figuras alegóricas el símbolo puede adquirir la significación de los sueños frustrados o algo por el estilo, siempre mantienen el núcleo semántico de «sueño», «deseo» o «aspiración»—, propenden a colarse en la subconsciencia del hombre acortando de esta manera la distancia psíquica entre él y el símbolo.

Tampoco se nos debería escapar el valor semántico que contienen las figuras de Júpiter y Dédalo. El primero, como padre de los dioses, representa el poder divino, la energía, la pasión carnal, la dominancia, la fuerza masculina, el furor, el despotismo o, en algunas ocasiones, incluso la justicia, mientras que el segundo encarna la sabiduría, el conocimiento, la maestría, la artesanía, la inspiración y la creación. Como podemos ver, los dos se podrían considerar como representantes del poder, aunque en distintos campos.

La relevancia que suelen tener los «símbolos cargados» en la recepción de una obra de arte es extraordinaria. Tienden a estimular distintas emociones relacionadas con la gran cantidad de ideas que transmiten y a alentar el pensamiento analítico, lo que hace el nexo entre el espectador y la obra más estrecho, más personal, en otras palabras, disminuye la distancia psíquica. Además, se ha de tener en cuenta que los conceptos simbolizados por los elementos mitológicos se emplean en las zarzuelas áureas de manera relativamente clara y genérica —no cuesta mucho notar que el sustrato que tiene la figura de Dédalo en la comedia de Fernández de León resulta considerablemente menos complicado y poliédrico que el que podemos encontrar en las famosas obras de James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* y *Ulysses*—. Es decir, la simbología que aparece en *Ícaro y Dédalo* es tan ampliamente manejable que básicamente cada integrante del público puede evocar particulares momentos de su cotidianidad que reflejen las ideas expresadas por la temática mitológica de la zarzuela, de este modo dándole colores de su propia vida —por no mencionar que siempre existía la posibilidad de elegir entre numerosas connotaciones por las que se caracterizaban los elementos mitológicos—. De ahí que, considerado el hecho de que el teatro musical áureo rebosaba de símbolos cargados de este tipo, se ha de observar que existía un señuelo bastante eficaz para que el espectador estableciera una conexión interna con la obra, sobre todo que no había necesidad de entrar en los detalles del símbolo para al menos ser capaz de captar algunos aspectos de su contenido.

³⁵ Citando a Bachelard, Durand afirma que el ala es «a symbolic mean of rational purification» y añade: «The result of this is that paradoxically the bird is never envisaged as an animal, but rather as a simple accessory of the wing» (*ibidem*, 126).

LÍMITES CREATIVOS

No obstante, el uso de la mitología para concebir argumentos de las zarzuelas igualmente destacaba por una fuerza distanciadora bastante potente en el plano del desapego artístico. Juan Luis González García comenta así el excesivo uso de las leyendas mitológicas en el Siglo de Oro: «Muchos optaron por no crear metáforas nuevas y se atuvieron a los clásicos, alternando y renovando las comparaciones que los antiguos habían utilizado [...] esas mismas *auctoritates* reprimieron la inventiva de los intelectuales³⁶». Esta práctica de idear textos para el teatro musical ciñéndose a los argumentos mitológicos – evidentemente, en el caso de los mayores maestros, con estilo personal bien marcado, pero todavía con la misma base temática– revela las restricciones creativas que tenían que afrontar los escritores y que impedían el nacimiento de obras originales, con tramas inesperadas y personajes no estereotípicos. También, queda claro que las situaciones convencionales en el teatro complacían al público del momento. Es decir, los espectadores estaban dispuestos a ver una y otra vez el mismo modelo de enredos, los mismos personajes y variaciones de los mitos archisabidos, aunque representados en distintos lenguajes poéticos. Por lo tanto, no queda más que admitir que el público no parece haber sentido mucha necesidad de novedades, sino que se adaptaba perfectamente a la restringida variedad de las tramas antiguas –una circunstancia que evidencia la práctica habitual en el teatro áureo donde el espectador solía asistir al desarrollo de una acción interesado, pero sin involucrarse demasiado.

Sin embargo, no deberíamos olvidar que en aquella época existía una fuerte censura que hasta cierto punto podía ser traspasada en el contexto mitológico, por ejemplo, en el caso del erotismo. Aunque *Ícaro y Dédalo* no se podría calificar como zarzuela que aluda mucho a los temas eróticos, al contrario de, por ejemplo, *Los celos hacen estrellas* de Juan Vélez de Guevara –en ella la ninfa Isis se ve involucrada contra su voluntad en una situación de adulterio– la aparición de Júpiter montado a un cisne en la zarzuela de Fernández de León consiste en una clara referencia a la historia de Leda, fecundada por el rey de los dioses transformado en cisne. Por encima de todo, esta llegada de Júpiter a la torre de Leda va acompañada por un parlamento del dios sobre su amor hacia la mujer, en el que un conocedor de tramas amorosas de Júpiter podría descubrir un mensaje erótico más: «pues mi amor penetrará aquella torre³⁷» – una referencia a la leyenda de Dánae; esta fue encerrada en una celda por su padre, pero el rey del Olimpo consiguió alcanzarla convertido en lluvia dorada y la dejó

³⁶ Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Akal, 2015, 24.

³⁷ Melchor Fernández de León, *Ícaro y Dédalo*, ed. *Comedias nuevas, parte cuarenta y ocho. Escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid: Bernardo de Villa-Diego, 1704 [1684]), 447-493 (470). Siento la necesidad de dar una explicación con respecto a la referencia a la cita en el libro indicando la página en vez de los versos: desafortunadamente, no existe una edición crítica de la obra, por lo que las indicaciones de las citas que, desde mi punto de vista, tienen más sentido son las que dirijan al lector a las páginas concretas.

preñada. Por lo tanto, podemos ver que el subtexto erótico en *Ícaro y Dédalo* ilustra bien la tendencia común a esquivar la censura de la Iglesia en el arte del momento.

Otra función importante del argumento mitológico en nuestra zarzuela son ciertas intenciones pedagógicas comentadas con mucho acierto por Fernández San Emeterio, quien señala elementos aislados que parecen «estar apuntando hacia la actualidad, tanto cortesana como social³⁸» –entre ellos destaca «el parlamento inicial de Dédalo, que incluye una referencia a la necesidad de la educación en un noble³⁹»–. No obstante, el estudioso rechaza la sugerencia de una lectura didáctica completa propuesta por Carmen Sanz Ayán: «En cuanto a la posible lectura pedagógica [...] no la creo unívoca ni completa, sino tal vez introducida al hilo de la trama y sin buscar demasiada profundidad en ella⁴⁰». Sea como sea, no queda duda de que el autor de *Ícaro y Dédalo* acertó a servirse con elegancia del fundamento mitológico para tratar ciertos asuntos bastante delicados en la época.

ENTRE LO ABSTRACTO Y LO PERSONAL

Aun consciente de la relativa libertad que daba este tipo de argumentos a los creadores de zarzuelas a la hora de introducir temas que no se podían comentar abiertamente, creo indispensable señalar que el carácter abstracto de los recursos mitológicos suponía un agente distanciador con respecto al involucramiento por parte del espectador. Los argumentos así condicionaron la inclinación a lo estereotipado, puesto que tanto los personajes provenientes directamente de las leyendas grecorromanas como los que encarnaban abstracciones y eran habituales acompañantes de los héroes antiguos en las obras teatrales –si no en la trama principal, al menos en las piezas breves que la enmarcaban, por ejemplo, la Hermosura, la Discreción, la Fama y la Duda, presentes en la loa de *Ícaro y Dédalo*– se caracterizaban por ser retratos de poca profundidad psicológica. Esto se debía parcialmente a la índole alegórica de las obras, ya que, como observa Molina Jiménez, en los dramas musicales «cada mito se convierte en la personificación de un vicio o una virtud⁴¹». Naturalmente, los personajes también encarnaban ciertas pasiones, vicios o virtudes, lo que reflejaba claramente la tendencia al antiindividualismo y verdades estereotipadas. Como tenían que transmitir ciertos conceptos, los personajes no podían poseer cualidades alejadas del valor que representaban y esto no les dejaba adquirir caracteres complejos, polifacéticos ni revelar la confusión espiritual y variedad de matices individuales, en nuestros días muy valorados y normalmente hasta requeridos en el arte. Por ejemplo, todos conocían a Júpiter y a nadie le sorprendía verlo como encarnación de poder, autoridad y energía masculina en *Ícaro y Dédalo* ni en un sinnúmero de otras zarzuelas auriseculares, asimismo resultaba natural que Ícaro fuese una metáfora de la juventud rebelde, las ambiciones desmesuradas y el idealismo juvenil condenado a la desilusión,

³⁸ Fernández San Emeterio, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo*, 77.

³⁹ *Ibidem*, 78.

⁴⁰ *Ibidem*, 77.

⁴¹ M^a B. Molina Jiménez, *Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico*, Tesis Doctoral, Depósito institucional de la Universidad de Murcia, 2005, 132.

mientras que Leda cumplía perfectamente con el famoso modelo de una bella desdeñosa y deseada, quien al final de la obra bajaba la cabeza ante la voluntad del destino —en la comedia de Fernández de León Leda decide hacerse sacerdotisa del Sol con el propósito de dar a luz a Cástor y Pólux, una explicación cuya «resonancia cómica», según Fernández San Emeterio, «no es menester explicarla»⁴².

Lo mismo pasaba con los argumentos que, a pesar de numerosas digresiones de Ovidio u otras fuentes clásicas, solían conservar muchas semejanzas con los sucesos en las leyendas en las que se inspiraban: todos tenían claro que Ícaro no podría terminar de otra manera que la épica caída con las alas construidas por su padre; tampoco era difícil predecir que Leda se resignaría al destino de tener hijos de Júpiter y que el rey de los dioses saldría triunfante. De la misma manera se podían conocer con antelación y con bastante certeza los hitos básicos del viaje emocional de los personajes: no cabía duda de que Dédalo, después de una infinidad de preocupaciones, acabaría sumido en un dolor agonizante debido a la pérdida de su hijo, ni se podía esperar otra cosa por parte de Júpiter que una intensa cadena de explosiones de pasión, celos y agresividad en relación con el objeto de su deseo, Leda, y los pretendientes a su corazón. Además, resultaba fácil adivinar que Ícaro pasaría sus días regido por anhelos fervorosos, decisiones espontáneas y altas ambiciones. Por lo tanto, los héroes mitológicos distaban poco de los personajes que abiertamente representaban alguna virtud. Mientras tanto, la acción de la obra parecía ser pura alegoría.

En otras palabras, los caracteres de origen mitológico y sus acciones muchas veces carecían de la complejidad inherente a un ser humano, lo que impedía al espectador identificarse con ellos. Bullough observa que las abstracciones suelen provocar una gran distancia psíquica por su falta de conexión personal con el público, a no ser que adquieran un «dueño» y *el amor, el temor, el patriotismo se conviertan en mi amor, mi temor, mi patriotismo, etc.*⁴³ Una cosa semejante pasaba con numerosos personajes de las zarzuelas barrocas: si uno intentaba verlos como individualidades, la falta de complejidad los hacía inverosímiles, lo que aumentaba la distancia entre la obra y el espectador; tampoco hacía disminuir la distancia si uno los percibía como meras alegorías de conceptos abstractos como los celos, el amor, la rebeldía y otros. Sin embargo, si el espectador consideraba las pasiones representadas por los personajes alegóricos y mitológicos como reflejos de sus propias pasiones y empatizaba con Ícaro porque reconocía en él sus propios sueños frustrados o percibía en Júpiter un eco de su propio deseo, la distancia podía ser disminuida hasta el punto de desaparecer del todo. Además, existía el factor de la familiaridad, puesto que la mayoría de los personajes eran bien conocidos y aparecían en muchas obras —por ejemplo, Júpiter se encontraba en dos zarzuelas de mucho éxito situadas en un marco temporal de dos años, *Júpiter y Semele* (1670), de Juan Bautista Diamante, y *Los celos hacen estrellas* (1672), de Juan Vélez de Guevara y lo que los hacía similares a los caracteres de las series actuales cuando uno ya se acostumbra a observar su vida en distintos capítulos, y esto

⁴² Fernández San Emeterio, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo*, 83.

⁴³ Véase: E. Bullough, “Aesthetic Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”, *British Journal of Psychology*, 5 (1912), 87-117.

igualmente implica una distancia disminuida⁴⁴. Por lo tanto, el manejo de la distancia en los argumentos mitológicos resultaba un proceso complicado y contrastivo; sin embargo, el espectador estaba acostumbrado a él.

Esta tendencia a evitar la creación personal completamente original en los argumentos de las obras músico-teatrales, igual que la renuencia a crear nuevos símbolos y a someter al público a un análisis profundo y complejo de la vida espiritual, evidencia una especie de cansancio emocional del que padecía la sociedad europea en la agitada época del Barroco, ya que era mucho más fácil observar las acciones de unos personajes esquemáticos que profundizar en fuentes más turbias del mundo interior de una personalidad complicada e impredecible, a través de cuyo análisis al espectador resultaría imposible evitar sus propias confusiones espirituales. Por otro lado, no se nos debería olvidar que la mitología, siendo sistema de símbolos ampliamente conocidos, se podía aprovechar como señuelo para captar la atención del público y acelerar el proceso de su involucramiento psíquico en la representación, aunque podía provocar un desapego emocional igual de repentino por la falta de factor sorpresa en la trama y las características de los personajes.

CONCLUSIONES

Desde la perspectiva de la distancia psíquica el manejo de los recursos mitológicos en la zarzuela áurea constituía un fenómeno ambivalente que conllevaba tanto el polo distanciador como acercador. En otras palabras, se caracterizaba por un influjo bastante ambiguo en el nexo emocional entre el espectador y la obra. El caso de *Ícaro y Dédalo* nos deja ver que la mitología, constituida por «símbolos cargados», servía para suscitar la sensación de familiaridad en la mente del espectador vía una abundancia de imágenes mentales producidas por la polisemia de sus símbolos –p. ej., el vuelo y la caída de Ícaro, el cisne o el mar–, y así solía trabar un vínculo estrecho con el público disminuyendo la distancia psíquica en alto grado. Asimismo, de manera acercadora funcionaban los personajes conocidos que aparecían en distintas obras –p. ej. Júpiter en *Los celos hacen estrellas* y *Júpiter y Semele*–, de ahí que el público ya tenía cierta actitud hacia ellos formada durante un tiempo. No obstante, la falta de dinámica de la base argumental y el uso excesivo de abstracciones, en gran parte condicionado por el predominio de la materia mitológica en la obra, produjo el efecto de desindividualización y la carencia de profundidad psicológica –pero de ninguna manera filosófica– en los retratos de los personajes.

En este caso existían tres variantes de la actitud por parte del espectador: este podía intentar ver a esos personajes como individualidades, pero muchas veces la

⁴⁴ C. García Gual (“Mitología y literatura en el mundo griego”) señala la importancia de los personajes que salen en numerosos mitos como una de las diferencias esenciales entre las leyendas mitológicas y los cuentos de hadas: «Esta definición de mitología como red de relatos sirve también para distinguir los mitos de los cuentos, en el sentido de cuentos fantásticos (como cuentos populares...). Los cuentos tienen muchas veces los mismos motivos que los mitos, pero van sueltos, y los personajes no suelen tener nombre, mientras que los personajes de los mitos siempre tienen nombre y se pueden colocar dentro de esa red mítica...» (3).

escasez de complejidad los hacía inverosímiles, lo cual, indudablemente, aumentaba la distancia psíquica; además, era posible verlos como meras abstracciones –p. ej., Júpiter como encarnación de poder y energía masculina o Ícaro como símbolo de rebeldía juvenil y ambiciones desmedidas–, mas esto tampoco ayudaba a disminuir la distancia; y, finalmente, uno podía considerar las pasiones representadas por los personajes alegóricos y mitológicos como reflejos de sus propias pasiones, lo que corría el peligro de provocar una pérdida de distancia total.

Asimismo, la mitología, entendida como sistema metafórico orientado a reflejar el drama universal, tendía a resonar fuertemente en el alma del espectador, dado que sus símbolos constituían un recordatorio de las preocupaciones cotidianas y esto servía como otro agente importante para acortar la distancia, aunque igualmente amenazaba con su posible pérdida, mientras que su estética fantasmagórica funcionaba como una especie de lastre para disminuir el realismo de los problemas mostrados en la obra para que el espectador los perciba de manera menos personal. Por ende, la base mitológica representaba muchos riesgos de digresiones distanciales, las cuales obstaculizaban la permanencia ininterrumpida de la actitud puramente estética por parte del público durante la representación.

Así pues, la tendencia a evadir la individualidad y un análisis complejo de la vida espiritual, que transparenta el tratamiento de la base mitológica en las zarzuelas, evidencia que la sociedad europea del momento padecía una fatiga crónica, puesto que observar las acciones de los personajes esquemáticos requería mucho menos esfuerzos intelectuales y emocionales que ahondar en las facetas más complejas del mundo interior capaces de excavar las propias confusiones espirituales del espectador. Sin embargo, el fuerte carácter filosófico del mito traslucía la necesidad del hombre de organizar en su mente ciertas ideas del orden universal sin que estas conmoviesen demasiado sus adentros, mientras que la impresionante estética del mundo de las leyendas mitológicas denotaba las ganas de escapar, involucrarse en el velo mágico y sentirse protegido por el aura de la eternidad que latía en ella al menos por unos breves momentos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bullough, Edward, "Aesthetic Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle", *British Journal of Psychology*, 5 (1912): 87-117.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces* (New Jersey, Princeton University Press, [1949] 2004).
- _____ (en colab. Bill Moyers). *The Power of Myth* (EE. UU., Anchor Edition, [1988]1991).
- Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII* (Madrid, Cátedra, 1976).
- _____ *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega* (Barcelona, Antoni Bosch, 1978).
- _____ *Historia del teatro en España, Tomo I, Edad Media, Siglo XVI, Siglo XVII* (Madrid, Taurus Ediciones, 1983).
- Domínguez Ortiz, Antonio, *La sociedad española en el siglo XVII* (Universidad de Granada, vol. 2, 1992).
- Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary* (Brisbane: Boombana Publications, [1992] 1999).
- Fernández de León, Melchor, *Ícaro y Dédalo*, ed. *Comedias nuevas, parte cuarenta y ocho. Escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, Bernardo de Villa-Diego, ([1684] 1704): 447-493.
- Fernández San Emeterio, Gerardo, *Melchor Fernández de León: la sombra de un dramaturgo. Datos sobre vida y obra* (Madrid, Iberoamericana, 2011).
- García Gual, Carlos, "Mitología y literatura en el mundo griego", *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 0 (2008): 1-11.
- González García, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro* (Madrid, Ediciones Akal, 2015).
- Langer, Susanne K., *Philosophy in a New Key* (Harvard University Press, [1948] 1954).
- _____ *Feeling and Form* (Charles Scribner's Sons New York, 1953).
- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca* (Barcelona, Editorial Crítica, [1972] 1990).

____ *La cultura del Barroco* (Barcelona, Ariel, 1998).

Molina Jiménez, M^a Belén, “Literatura y música en el Siglo de Oro español. Interrelaciones en el Teatro Lírico” (Tesis Doctoral, Depósito institucional de la Universidad de Murcia, 2005).

Morabito, María Teresa, “El tema de la caída en el Siglo de Oro” (AISO. Actas VI, 2002) 47-52.

Odin, Steve, *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics* (University of Hawaii Press, 2001).

Reiss, Timothy, “Psychical Distance and Theatrical Distancing in Sartre’s Drama“, *Yale French Studies*, 46 (Yale University Press, 1971): 5-16. <https://www.jstor.org/stable/2929602?seq=1> (consultado el 26 de julio de 2020). <https://doi.org/10.2307/2929602>

Rich Greer, Margaret, ed. crit., *La estatua de Prometeo* (Kassel Edition Reichenberger, 1986).

Rozenbergaite, Ieva Emilija, “La distancia psíquica como herramienta para analizar el teatro musical del Siglo de Oro”, *Diablotexto Digital*, 7 (Universitat de València, 2020): 33-53. <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/16718/15497> (consultado el 26 de julio de 2020). <https://doi.org/10.7203/diablotexto.7.16718>

Sabik, Kazimierz, “El tema del amor en los dramaturgos cortesanos de la escuela de Calderón”, en: *Atti del XX Convegno di Associazione Ispanisti Italiani*, coord. Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, vol. 1, (2002): 287-296.

Vélez de Guevara, Juan, *Los celos hacen estrellas*, ed. John E. Varey, Normand D. Shergold y Jack Sage (Londres, Tamesis Books Limited, [1672] 1970).

Recibido: 29 de septiembre de 2020

Aprobado: 13 de octubre de 2020

¿QUÉ *AUTORES* DE COMEDIAS TRABAJARON EN EL COLISEO DEL BUEN RETIRO EN SU ÉPOCA DE ESPLENDOR (1650-1660)?¹

Francisco Sáez Raposo
Universidad Complutense de Madrid
f.saez@filol.ucm.es

RESUMEN

El Coliseo del Buen Retiro, el espacio teatral cortesano más importante de la España aurisecular, vivió su momento de máximo esplendor durante de la década de 1650, tras el enlace matrimonial entre Felipe IV y Mariana de Austria. En esa época se llevaron a cabo allí los montajes más espectaculares de la mano de dramaturgos como Pedro Calderón de la Barca y Antonio de Solís y escenógrafos como Baccio del Bianco y Antonio María Antonozzi. Aunque disponemos de muchísima información relativa a los actores y actrices que actuaron en aquellas representaciones, no se ha prestado atención a los *autores* de comedias, esto es, a los directores de compañía de cómicos que estuvieron a cargo, junto con los dramaturgos y los escenógrafos, de la realización de aquellos fastuosos espectáculos. En el presente trabajo se intentará elaborar el registro más preciso de aquellos profesionales a los que se encomendó esa responsabilidad y que, precisamente por las exigencias propias de esos montajes, se convertirían en los más destacados de aquellos años.

PALABRAS CLAVE: Coliseo; Buen Retiro; teatro cortesano; *autor* de comedias; actor.

WHAT THEATER COMPANY DIRECTORS WORKED IN THE BUEN RETIRO COLISEUM IN ITS TIME OF SPLENDOR (1650-1660)?

ABSTRACT

The Buen Retiro Coliseum, the most important courtly theatrical space in Golden Age Spain, experienced its moment of maximum splendor during the 1650s, after the marriage between Felipe IV and Mariana of Austria. At that time, the most

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto PGC2018-098699-B-I00, titulado *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*.

spectacular productions were carried out there by playwrights such as Pedro Calderón de la Barca and Antonio de Solís and stage designers such as Baccio del Bianco and Antonio María Antonozzi. Even though we have a lot of information regarding the actors and actresses who acted in those performances, no attention has been paid to company directors who were in charge, along with the playwrights and stage designers, of the production of those lavish shows. In this paper, I will try to elaborate the most accurate list of those professionals who were entrusted with this responsibility and who, precisely because of the inherent challenges of these shows, would become the most outstanding of those years.

KEYWORDS: Coliseo; Buen Retiro; Courtly theater; Company director; actor.

Desde el punto de vista de la práctica teatral cortesana en España, la década de 1640 comenzó con la inauguración del Coliseo del Buen Retiro, que tuvo lugar el 4 de febrero de ese año con la representación de *Los bandos de Verona*, comedia de Francisco de Rojas Zorrilla. Se ponía en funcionamiento el que llegaría a ser en muy poco tiempo el espacio áulico por antonomasia en la España aurisecular y uno de los más importantes de Europa. Había sido diseñado por el ingeniero y escenógrafo italiano Cosimo Lotti, que se planteó como objetivo dotar a la corte madrileña de un espacio teatral que respondiera a las necesidades técnicas y creativas que pudieran plantear los montajes teatrales más exigentes, al estilo de los espectáculos de aparato que se estaban llevando a cabo en la corte ducal de Toscana desde hacía aproximadamente medio siglo. No en vano, Lotti, que llegó a Madrid contratado por el Conde Duque de Olivares para proporcionar un espacio de esparcimiento para el rey, había sido discípulo de Giulio Parigi que, a su vez, lo había sido del pintor, escultor y arquitecto Bernardo Buontalenti, cuyo maestro de pintura había sido Giorgio Vasari.

Sin embargo, los sucesivos fallecimientos, pocos años después, de la reina Isabel de Borbón, el 6 de octubre de 1644, y el del infante Baltasar Carlos, heredero al trono de la Monarquía Hispánica, prácticamente dos años después, el 9 de octubre de 1646, detuvieron casi por completo la actividad teatral debido al periodo de luto que fue necesario guardar.

El enlace matrimonial de Felipe IV con Mariana de Austria, celebrado el 7 de octubre de 1649 en la localidad madrileña de Navalcarnero, supuso una esperanza y una ilusión para una sociedad que, tras el fallecimiento del príncipe heredero, y sin una reina que permitiera pensar en una continuación dinástica, había quedado sumida en un estado de profundo abatimiento. El entusiasmo colectivo provocado por la boda unido a una acelerada política sucesoria sustentada en los estrechos lazos de consanguinidad con los que, desde hacía más de un siglo, se habían pactado los enlaces matrimoniales de los Austrias españoles provocaron un incesante encadenamiento de embarazos y nacimientos reales que hubo que celebrar con el mayor de los boatos. En

ocasiones, precisamente también por esos lazos de sangre, los partos comprometían la salud de la reina, por lo que sus recuperaciones eran también muy festejadas. En realidad, cualquier circunstancia se convirtió en motivo de celebración en un contexto social que ansiaba el nacimiento de un heredero que asegurara la continuidad de la Monarquía. Fueron también muy celebrados los cumpleaños de la reina. Como era tradición, el teatro constituyó el medio de materialización ideal de estas celebraciones, por lo que, cuando se retomó la actividad tras el matrimonio y el fin del periodo de luto obligado lo hizo con una especial intensidad. A ello ayudó, en el ámbito cortesano, la existencia de un espacio como el Coliseo, por un lado, y, por otro, la gran afición que la joven reina sintió por estos espectáculos, en los que encontró el entretenimiento y la distracción necesarios para sobrellevar la rígida etiqueta de una corte madrileña en la que era una extranjera. No hay que olvidar que ella, que aún no había cumplido los quince años cuando se casó, era treinta años más joven que Felipe IV.

A todo ello se sumó el azar, que hizo coincidir en el tiempo y en el espacio a dos mentes privilegiadas que colaboraron y se pusieron al servicio del espectáculo: Pedro Calderón de la Barca, imaginando argumentos que aunaban la calidad literaria con la espectacular, y el escenógrafo florentino Baccio del Bianco, que había sustituido a Lotti en 1651 tras su muerte y que, apoyándose en las posibilidades del Coliseo, convirtió en realidad los sueños escénicos de Calderón. A la fascinante relación cuasi simbiótica que desarrollaron ambos en la planificación y materialización de sus espectáculos cortesanos dedicó un artículo Rafael Maestre² y un capítulo de su libro sobre el espectáculo teatral cortesano durante el reinado de Felipe IV María Teresa Chaves Montoya³. La década de 1650 es, por todo ello, el momento de máximo esplendor del teatro cortesano en la España del Siglo de Oro, que en su vertiente más espectacular estuvo basado en montajes de temática mitológica que incorporaron un importante componente musical. El fallecimiento de Felipe IV en 1665, con el nuevo parón de la actividad teatral que llevó aparejado, significó el final de esta época dorada. Cuando se retome la actividad ya durante el reinado de Carlos II la irresoluble crisis económica en la que estarán sumidas las arcas del Estado impondrá una política de austeridad que obligará a reestrenar obras que no necesitaban de un alto presupuesto para su montaje y que se habían compuesto en ese tramo final del reinado de Felipe IV. Muchas de ellas eran de Calderón, obviamente, pero también de Antonio de Solís, el otro gran entretenedor palaciego de la década de 1650. Es decir, la producción de obras nuevas se verá considerablemente mermada.

Poca atención se ha prestado, sin embargo, al cuarto componente sin cuyo concurso hubiera resultado imposible la consecución de aquellos espectáculos. Me refiero, claro está, al colectivo de actores y actrices. Tenemos muchos datos sobre su actividad en la corte, es cierto, especialmente proporcionados en su día por los trabajos

² “Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico”, *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 11 (1992), 239-250, DOI: 10.14198/rhm1992.11.12. (consultado el 16 de noviembre de 2020).

³ “La «simbiosis» entre Calderón de la Barca y Baccio del Bianco: las puestas en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* y *Fortunas de Andrómeda y Perseo*”, en *El espectáculo teatral en la corte del Felipe IV* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004), 171-218.

de Shergold y Varey⁴ y de Greer y Varey⁵, pero éstos aparecen de manera dispersa, siempre relacionados, como es lógico, con cuestiones derivadas de montajes concretos. Hay algún caso puntual, como el de Cosme Pérez, actor que creó y dio vida durante más de cuarenta años al personaje de Juan Rana, en el que, debido a su relevancia y a su excepcionalidad, se ha hecho hincapié en su vínculo con la práctica escénica cortesana. De hecho, la afición y el afecto que desde muy pronto se granjeó por parte de la joven reina propiciaron que durante esta década se dedicara, prácticamente en exclusividad, a participar en espectáculos áulicos para satisfacer los deseos de ésta de verle actuar. Pero el actor ya contaba con el favor del rey, pues no de otro modo se explica que acompañara a los recién casados durante la luna de miel que pasaron en El Escorial con el propósito de entretenerlos. Adoptaba, de este modo, la función de bufón⁶, lo que implicaba la necesidad de estar sometido de manera constante a su personaje. Ése debió de ser su primer contacto con la reina, que a partir de entonces querría disfrutar de su presencia e ingenio de manera habitual sobre los escenarios⁷.

Esa labor bufonesca intensificó su estrecho contacto con los monarcas. El rey, de manera sorprendente, le permitió, junto a otro actor apellidado Mexía⁸, acompañar en marzo de 1650 al embajador turco, que se encontraba de viaje diplomático en la corte, para visitar El Escorial, lugar con el que, como acabo de referir, Rana estaría familiarizado. El diplomático los conocería, o incluso los habría visto actuar en una representación que tuvo lugar en palacio con motivo de las fiestas de carnaval. Tal y como refiere Felipe IV en una carta que envía a doña Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava, fechada en Madrid el 7 de marzo de ese año, debió de ser el propio embajador, que era muy aficionado al teatro, quien solicitaría a los cómicos que le acompañaran en su excursión:

El Turco lo vio todo [se refiere a los espectáculos representados], que es muy amigo de comedias, y está tan bien hallado con los comediantes que habiendo ido hoy a ver El Escorial ha llevado por su camarada a Juan Rana y a otro farsante que llaman Mexía⁹.

El aprecio de la reina fue inmediato, y la cordialidad que debió de recibir de ella le animó a solicitar, en cuanto llegó a la corte, que favoreciera a su hija con la concesión de un puesto de trabajo en palacio que sirviera para aliviar las estrecheces

⁴ *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis Books, 1982).

⁵ *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707: estudio y documentos* (Londres: Tamesis Books, 1997).

⁶ Sobre la realidad de los bufones en la corte de los Austrias españoles, véase Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias* (Madrid: Temas de Hoy, 1996).

⁷ Para la biografía de Cosme Pérez-Juan Rana, véase Francisco Sáez Raposo, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005), 21-62.

⁸ María Luisa Lobato identificó a este actor con Antonio Mejía, que estuvo activo entre 1632 y 1655: “Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 23 (1999), 88.

⁹ Cito por Pérez Villanueva, *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito* (Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986), 121.

económicas que padecía y favorecer, con ello, su posibilidad de encontrar marido¹⁰. El hecho de que tres años después, en 1653, Rana cediera a su hija la asignación vitalicia que le había concedido la reina a él el 26 de abril de 1651 en agradecimiento «de lo que la hace reír» me anima a pensar que no respondió favorablemente a aquella solicitud.

Durante este tramo final de su vida que trabajó para la corte formó pareja escénica en muchas ocasiones con la actriz Bernarda Ramírez, por lo que sabemos que ella fue también una asidua de estos espectáculos durante aquellos años. Por ello, y porque interpretaban a un matrimonio cómico, críticos de la talla de Fernández-Guerra¹¹, Rennert¹² o Sánchez-Arjona¹³ llegaron a pensar que estaban casados en la vida real.

Hay otros nombres muy conocidos dentro del mundo actoral de la segunda mitad del siglo XVII, como Antonio de Escamilla, Simón Aguado o Sebastián de Prado, que se repiten con frecuencia en la documentación conservada sobre festejos palaciegos. Pero creo que sería interesante intentar delimitar qué compañías fueron las encargadas de representar aquellos fastuosos espectáculos en el Coliseo del Buen Retiro durante esa década prodigiosa. Ése será mi objetivo en las próximas páginas, presentar un listado, aunque sea provisional, que sirva para identificar a aquellos grupos que estuvieron encomendados de materializar aquellos complicados montajes, tal vez como un paso previo a elaborar en otro trabajo un registro detallado de todos los actores y actrices que participaron en ellos. Aunque no dispongamos de información técnica fehaciente que nos permita llegar a conclusiones sobre las cualidades que deberían atesorar los cómicos que trabajaron en ese espacio tan singular, la reincidencia de un mismo conjunto de profesionales durante aquellos años no puede más que ser un indicativo de una técnica interpretativa que satisficiera el exigente dinamismo y coordinación que imponían unos argumentos trufados de mutaciones a ojos vista y de complicados efectos especiales. Creo que, aunque el capricho de la familia real impusiera la elección de los repartos que participaban en estas fiestas privilegiando su gusto y afición al criterio del dramaturgo y el escenógrafo, hay que aceptar que esos actores y actrices terminarían adquiriendo toda una serie de hábitos interpretativos acordes con estos exigentes montajes y muy diferentes a los requeridos por las condiciones de los corrales de comedias. Se trataba de dos contextos muy diferentes, tanto por las dimensiones del escenario, como por los recursos técnicos, la escenografía, la iluminación, etc. Entiendo, por tanto, que estos actores serían los más versátiles de su tiempo, los más competentes desde el punto de vista técnico a fuerza de exponerse al reto que suponía participar en estos espectáculos, a pesar de que no cumplieran con los exigentes requisitos que Baccio del Bianco consideraba necesarios

¹⁰ El memorial, que se conserva manuscrito en la Bodleian Library de Oxford, está escrito en verso y lo componen cinco redondillas. Fue reproducido por Sáez Raposo, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005), 40.

¹¹ D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (Madrid: Rivadeneyra, 1871), 379.

¹² "Spanish Actors and Actresses between 1560 and 1680", *Revue Hispanique*, XVI (1907), 337 y 463.

¹³ *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, (Sevilla: E. Rasco, 1898), 330.

para desenvolverse en uno de sus montajes. Para alguien acostumbrado a los portentosos espectáculos de la corte toscana y a dar respuesta técnica a los audaces planteamientos escénicos de Calderón de la Barca, los cómicos españoles no estaban a la altura de las necesidades de estas obras. Como comenta, visiblemente contrariado, en una carta que envió a Fernando II de Medici, Gran Duque de Toscana, el 19 de julio de 1653, los actores españoles eran excesivamente estáticos, antinaturales y no hacían buen uso de la proxemia. Salían al escenario, recitaban su intervención y se marchaban, normalmente pensando que una vez terminado su texto ya no centraban la atención del espectador, por lo que enseguida le daban la espalda. Tenían tan automatizada esta conducta que no era extraño que no fueran conscientes del espacio y las distancias, por lo que tropezaban con sus compañeros de reparto, produciéndose situaciones aún más impropiedades cuando esto sucedía entre personajes antagonistas. No sólo los cómicos españoles eran demasiado indisciplinados a la hora de realizar su trabajo, en opinión de Bianco, sino contumaces en su negativa a la mejora, lo que le generó conflictos cuando quiso corregir alguno de estos vicios interpretativos¹⁴. Pensaba que las limitaciones técnicas de nuestros cómicos no eran merecedoras de la perfección de su trabajo escenográfico. Todo esto afeaba enormemente unas propuestas basadas en el dinamismo, el uso combinado de recursos, la confluencia de disciplinas artísticas y la precisión:

insomma la pulitezza delle scene, la puntualità delle strade, non usa qua né è fatta per questi istrioni, anzi molti, detto che hanno i lor versi, se non si accenna che ritornino dentro, cor un voltar di schiena si intende essere dentro; abbattesi molte volte che il nemico, cercando l'altro, entre per una strada che riscontrandolo ad occhi veggenti del popolo, bada a ire come se non lo vedessi e mille altre improprietà, né è possibile il porli in buona forma¹⁵.

Quizás, como apunta Del Bianco, las capacidades de los actores españoles no fueran las idóneas para sacar todo el provecho posible a espectáculos de esta envergadura, pero creo que hay que aceptar que los elegidos habrían de ser los que más se acercaran al perfil deseado y, como he apuntado antes, la recurrencia iría generando en ellos respuestas cada vez más acordes con las dificultades que afrontaban.

Para llevar a cabo mi propósito me serviré del *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, proyecto dirigido por la profesora Teresa Ferrer de cuya elaboración y consecución tuve el privilegio de formar parte. Se trata de una herramienta que ya se ha demostrado muy útil para profundizar en el conocimiento no sólo de la realidad social y profesional del colectivo de cómicos durante el Siglo de Oro, sino también para buscar posibles respuestas a problemas relacionados con la autoría y cronología de algunas obras, que ha sido posible delimitar gracias al conocimiento que ahora tenemos sobre el modelo de conformación de las compañías y los repertorios de comedias de los que disponían.

¹⁴ “[...] che quando tratto di levare questa usanza poco meno che non mi crocifiggono [...]”.

¹⁵ Al igual que para el texto de la nota anterior, cito por Bacci, “Lettere inedite di Baccio del Bianco”, *Paragone. Rivista di arte figurativa e letteratura*, 157 (1963), 72.

Muy relevante, ha sido, por poner un único ejemplo significativo, el avance que ha proporcionado sobre el conocimiento que tenemos de la incorporación de la mujer al negocio teatral y su participación activa en la dirección de compañías. Ha permitido dar un salto cuantitativo y cualitativo a los ya lejanos y eminentemente descriptivos trabajos de Cotarelo¹⁶, a los inexactos, parciales y subjetivos de Díaz de Escobar¹⁷, así como ampliar, matizar, precisar o corroborar otros más recientes como los de Rodríguez Cuadros¹⁸, Sanz Ayán¹⁹ o De la Granja²⁰. Al calor del *Diccionario biográfico* vieron la luz un considerable número de trabajos vinculados con esta temática, como los de Gadea y De Salvo²¹, Ferrer Valls²², González²³ o Sáez Raposo²⁴, siendo, sin duda, el más importante de todos ellos, por su extensión y exhaustividad, la excelente tesis doctoral que Mimma de Salvo defendió en la Universitat de València en el año 2006²⁵.

Tenemos constancia de la actividad de once *autores* de comedias, es decir, directores de compañías de actores, durante aquella década en el Palacio del Buen Retiro. Entre todos ellos hay una mujer, Francisca Verdugo.

Resulta sorprendente que la inmensa mayoría de las noticias que aparecen vinculadas con *autores* de comedias que participaron en estos fastuosos espectáculos correspondan a montajes desarrollados en la segunda mitad de la década y, especialmente, durante los cuatro últimos años, entre 1657 y 1660. De hecho, hasta 1655 sólo tenemos constancia de la participación de las compañías dirigidas por cuatro directores diferentes en el entorno del Palacio del Buen Retiro, pero ninguna de ellas

¹⁶ “Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez”, *Boletín de la Real Academia Española*, II, (1915), 251-293, 425-457 y 583-621.

¹⁷ *Historia del teatro español: comediantes, escritores y curiosidades escénicas*, vol. I (Barcelona: Montaner y Simón, 1924), 119 y 228 y siguientes.

¹⁸ “Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina”, en Mercedes de los Reyes (ed.), *Actas del Seminario “La presencia de la mujer en el teatro barroco español”*, *Cuadernos Escénicos*, nº 5 (Sevilla: Junta de Andalucía-Consellería de Cultura-Festival de Almagro, 1998), 35-65.

¹⁹ “Las autoras de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón”, en José Alcalá-Zamora, Ernest Belenguer (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, vol. 2 (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001), 543-579.

²⁰ “De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002), 217-239.

²¹ “Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos”, *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 4-5 (1997-1998), 143-176.

²² “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”, en F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2002) 139-160.

²³ “Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas”, *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, 2 (2008), 135-158.

²⁴ “Casos de parejas cómicas en el teatro barroco español”, en *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González (Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009) 101-109.

²⁵ *La mujer y la práctica escénica en el Siglo de Oro: La búsqueda de un espacio profesional*. <https://core.ac.uk/download/pdf/71008074.pdf> (consultado el 16 de noviembre de 2020).

parece haber participado en una representación realizada en su Coliseo. Fueron numerosos los espacios que en dicho entorno, pensado como un lugar de esparcimiento para el rey y su familia, dieron cabida a representaciones teatrales, reservándose las más importantes, desde el punto de vista institucional y espectacular, al Coliseo. Éste, de hecho, fue el único específicamente teatral de todo el complejo. Se terminaría convirtiendo no sólo en el teatro cortesano por antonomasia en la España del Siglo de Oro, sino en uno de los más importantes de toda Europa. En El Retiro se usaron como lugares de representación tanto estancias interiores como exteriores: los Cuartos del Rey, de la Reina o del Príncipe, los jardines, el Salón Grande, el Salón de Reinos, el Saloncete, el Saloncillo, la Sala de las Burlas, la Armería, la Pieza de las Audiencias, el estanque grande, los canales, la ermita de San Pablo, las diferentes plazas de palacio (la Plaza Grande, el Patinillo, el Patinejo) y el Jardín del Caballo.²⁶ No siempre se especifica en la documentación conservada donde se llevó a cabo la representación, sino que en los libros de cuentas se suelen registrar gastos que se vinculan con el palacio en su conjunto. En ocasiones, esa denominación genérica puede llegar a confundirse con noticias relativas a espectáculos desarrollados en el otro espacio áulico importante en la época, el Salón Dorado del Real Alcázar, y sólo el cotejo con otro tipo de informaciones permite la distinción entre ambos. Dependiendo de la magnitud del evento que se quisiera celebrar se elegía un espacio u otro dentro del Buen Retiro. Obviamente, como he señalado, el Coliseo se reservaba para los de mayor trascendencia. En ocasiones, se preparaba la fiesta, pero el emplazamiento donde se iba a desarrollar no se decidía hasta el último momento. Esto sucedía, por ejemplo, en las celebraciones de los nacimientos reales. Cuando se acercaba el momento del parto se tenía preparada toda la logística necesaria para los festejos vinculados con el acontecimiento. Sin embargo, la acuciante necesidad de proporcionar un heredero que garantizase la sucesión a la corona hacía que la dimensión de la puesta en escena planificada variara de manera significativa dependiendo del sexo del recién nacido. A punto de dar a luz la reina, Jerónimo de Barrionuevo, en un *Aviso* del 28 de noviembre de 1657, recoge esta circunstancia:

Ya se están poniendo en orden las tramoyas para una comedia grande y festejo que se ordena para el parto de la Reina. Y si fuere varón, se hará en el Retiro, en el Coliseo, y si fuera hembra, en el Salón Grande de Palacio²⁷.

Ese mismo día nació el príncipe Felipe Próspero, y tres meses después, el 27 de febrero de 1658, se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro la obra *Triunfos de Amor y Fortuna*, de Antonio de Solís, en calidad de evento principal de entre todos los que se organizaron con motivo de aquel jubiloso suceso. Todo ese tiempo se tardó en

²⁶ Sobre el Palacio del Buen Retiro, véase Jonathan Brown y John H. Elliot, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (Madrid: Taurus, 2003). Sobre sus espacios teatrales, véase Francisco Sáez Raposo, *Todo Madrid es teatro. Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2018), 47-48 y 110-148.

²⁷ Cito por la edición de Paz y Meliá, *Avisos de D. Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)* (Madrid: Atlas), vol. II, 119b.

preparar un fastuoso montaje de cuya tramoya se encargó el escenógrafo italiano Antonio María Antonozzi, que había sustituido como escenógrafo palaciego a Baccio del Bianco tras su muerte un año antes.

A partir de estas consideraciones, y de acuerdo a la naturaleza de la obra y al contexto en el que fue representada, se puede hipotetizar sobre el espacio en el que se le dio cabida. Hasta el año 1655, por consiguiente, no conservamos noticia de qué autores trabajaron en este tipo de fiestas en el Coliseo. Por ejemplo, no es presumible que la comedia burlesca que las compañías de Diego Osorio y Antonio García de Prado representaron en el Retiro en el verano de 1650, según consta en el archivo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, se realizara allí, pues por las habitualmente escasas necesidades escenográficas que requerían este tipo de comedias se podían representar sin mayor problema en alguna de las estancias privadas de palacio, aunque, por su naturaleza, donde mejor acomodo tenían era en la Sala de las Burlas. Precisamente en el Cuarto del Rey se llevó a cabo una representación el 9 de febrero de 1651 de la comedia *El montañés Juan Pascual, primer asistente de Sevilla*, de Juan de la Hoz y Mota a cargo de una compañía que Rosita Subirats identifica como la de Antonio García de Prado²⁸. Algo similar se deduce de las cinco representaciones particulares que la compañía de Adrián López llevó a cabo para el rey tanto en El Pardo como en El Retiro, cuyo formato más íntimo las destinaría a un espacio privado.

El 13 de julio de 1655 consta un pago vinculado con una representación en el Coliseo al *autor* de comedias Bartolomé Romero, pero, curiosamente, no corresponde a un montaje preparado por él o a uno en el que hubiera participado, sino a los honorarios que les correspondían a sus dos hijas, Luisa y Mariana, por haber colaborado, junto con algunos vecinos de Fuencarral, en una comedia que presenciaron los reyes dos días antes.

La compañía dirigida por Diego Osorio sí representó en el Coliseo el 21 de febrero de 1656 una comedia de Antonio Martínez de Meneses que formó parte de una fiesta grande con tramoyas que se había montado originalmente en el Salón del Palacio del Retiro el día anterior. Es muy probable, como apuntan Varey y Shergold, que se tratase de una obra ya representada días antes, el 16 de febrero²⁹, fecha en la que en el mismo lugar se preparó un tipo de fiesta idéntica con obras del mismo dramaturgo. La buena acogida de la pieza propiciaría que se decidiera representar en palacio ante los miembros de los diferentes Consejos del Estado pero, esta vez, en el Coliseo, donde, como se indica en la noticia, «se mudaron las tramoyas». Por aquellas mismas fechas (en concreto, desde finales del mes de enero), la compañía dirigida por Francisca Verdugo, que habría asumido la dirección de la misma un año antes tras la muerte de su esposo, Jacinto Riquelme, había dejado de representar en los corrales públicos madrileños para ensayar y posteriormente representar en el Palacio del Buen Retiro. No sabemos el espacio concreto en el que trabajó, pero allí estuvo hasta el

²⁸ “Contribution a l'établissement du repertoire théâtral á la cour de Philippe IV et de Charles II”, *Bulletin Hispanique*, LXXIX (1977), 449.

²⁹ En realidad, la fecha original prevista era el 13 de febrero, pero se fue posponiendo debido a los efectos que unas fiebres cuartanas estaban causando en la salud del Marqués de Heliche y una jaqueca que sufrió la reina.

Martes de Carnaval, el 29 de febrero, cuando representó con su compañía una comedia «de burlas y sainetes», lo que no anima a pensar que, al menos en esa ocasión, pisaran el escenario del Coliseo.

Aunque tampoco se especifica nada al respecto, considero que cuando la compañía de Pedro de la Rosa representó en El Retiro *El golfo de las sirenas*, de Pedro Calderón de la Barca, el 12 de febrero de 1657, Lunes de Carnaval, lo haría en el Coliseo debido al gran aparato de la obra. Ésta había sido estrenada en el Palacio de la Zarzuela casi un mes antes, el 17 de enero, en un montaje en el que participaron la compañía de Rosa y la de Diego Osorio. Se trató del último trabajo escenográfico de Baccio del Bianco. El grupo del primero estuvo trabajando a lo largo de ese mes de enero en otro Real Sitio, en este caso, en el Palacio de El Pardo. Aunque la de Osorio también estaba en El Retiro, no colaboró con la de su colega en el montaje allí de la zarzuela de Calderón (el 10 de febrero esta última ensayó sola), como había sucedido en su estreno, ya que hizo *El alcázar secreto*, de Antonio de Solís. De hecho, ambas comedias se representaron el mismo día en una intensa sesión doble, y consta que al menos a la de Calderón, que se vio por la noche, asistió el rey. Al día siguiente, la noche del Martes de Carnaval, se repitió la función, asumo que a cargo de la misma compañía y en el mismo lugar.

Un año después, entre los meses de enero y febrero de 1658, Pedro de la Rosa y su compañía participaron en las celebraciones que se organizaron en Madrid con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero. El 8 de enero representaron ante la reina en El Retiro la comedia *El laberinto de amor*, de Diego Gutiérrez, sin que podamos precisar el lugar exacto. Su concurso en estos fastos les tuvo muy ocupados, con constantes ensayos matutinos y vespertinos, y les impidió trabajar en los corrales públicos. El 5 de marzo, Martes de Carnaval, su compañía y la de Diego Osorio representaron allí una «fiesta grande», sin que conservemos más información al respecto, aunque, como vamos a ver un poco más abajo, los datos cruzados de los que disponemos señalan que la comedia programada era *Afectos de odio y amor*, de Pedro Calderón de la Barca. La magnitud de las celebraciones organizadas por el nacimiento real y, en especial, de la pompa del montaje de *Triunfos de Amor y Fortuna*, de Antonio Solís, la pieza central de todos los fastos, queda reflejada en una noticia que proporciona Jerónimo de Barrionuevo el 9 de enero y que, por los datos que aporta, hizo pensar a Cotarelo³⁰, con buen criterio, que hay un error en las fechas referidas, pues la aparatosisidad del montaje sólo puede corresponderse con la necesaria para esta comedia:

El día de San Blas se van los Reyes al Retiro, y a los 8 de febrero a la comedia grande, que costará 50.000 ducados, de tramoyas nunca vistas ni oídas. Entran en ella 132 personas, siendo las 42 de ellas mujeres músicas que han traído de toda España, sin dejar ninguna, Andalucía, Castilla la Nueva y Vieja, Murcia, Valencia, y entre ellas ha venido la *Bezona* [Francisca Bezón], muy dama de Sevilla, y la *Grifona* [Bernarda

³⁰ “Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez”, 615, nota 3.

Manuela Velázquez], que se escapó de su encierro, con que la fiesta será grande y durará las Carnestolendas hasta el día de Ceniza para que todos gocemos³¹.

Aparte de la comedia, la fiesta teatral estuvo conformada por los entremeses de *El niño caballero*, el de *Salta en banco* y el sainete *Aguardad supremos dioses*, todos ellos del propio Solís. Es decir, se trató de una fiesta compuesta de manera íntegra por el dramaturgo complutense. Aunque no se especifica a qué compañías se encomendó el fastuoso montaje preparado por Antonozzi, sabemos, en buena medida, quiénes fueron los actores principales que participaron en él³² (casi todos, por cierto, fueron invitados a comer a palacio una semana antes del estreno, el 20 de febrero) y de entre todos hay dos que en aquellos años no sólo eran destacados directores de compañía, sino que tuvieron mucho protagonismo en estos festejos: Pedro de la Rosa y Diego Osorio. De hecho, como ya he señalado, sólo una semana después, las dos compañías representaron allí, en El Retiro, una «fiesta grande» con motivo de la celebración del Martes de Carnaval. También fueron los encargados, transcurridos unos meses, de representar los autos sacramentales de las fiestas del Corpus de Madrid. Es decir, fueron las dos compañías más importantes aquel año en Madrid. Por consiguiente, creo que estamos en disposición de afirmar que fueron estos dos autores de comedias y sus cómicos los encargados de poner en pie tan aparatoso espectáculo.

Había, claro está, otros directores en activo, pero a ellos se les encomendaron otras actividades teatrales menos relevantes que se desarrollaron en el complejo palaciego, aunque no en su Coliseo. El 9 de febrero las compañías dirigidas por Esteban Núñez, alias «el Pollo», y Francisco de la Calle representaron una fiesta pública en la «primera plaza del Retiro», esto es, en una de sus plazas exteriores. Por ello, no pudieron actuar en los corrales, como estaba previsto. En esa representación participaron otros dos grupos que no se especifican, aunque uno de ellos se supone que era el dirigido por Francisco García, apodado «el Pupilo». La compañía del primero estuvo trabajando en El Retiro hasta final de mes, donde actuaron ante el rey el día 23, e incluso fueron seleccionadas de ella la primera y la tercera dama para participar en otro montaje dos días después, el 25. De la Calle, a principios de enero había

³¹ *Avisos de D. Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, vol. II, 149a. El propio Barrionuevo nos informa de que la Grifona, en agosto de 1654, había sido condenada a un cruel encierro incomunicado (al que llama «emparedamiento de Baeza») y, por sus palabras, se deduce que había sido motivado por su «amistad» con Íñigo Fernández de Velasco, Duque de Frías, ya que a él le iban a enviar fuera de Madrid, primero se dice que a Cataluña y luego a Orán. El propio gacetillero muestra, con ironía, sus dudas sobre el cumplimiento de la sentencia: «En la primera fiesta que haya en Palacio enviarán a por ella». Dos años después, en un aviso fechado el 4 de octubre de 1656, informaba de que la actriz, con la ayuda de un tal Estrada, se había fugado de su encierro, que estaba cumpliendo en Toledo. Sea lo que fuere lo que hubiera causado su condena, ya vemos que a comienzos de 1658 formaba parte destacada del elenco que estaba participando en el acto principal de las celebraciones que se llevaron a cabo para festejar el nacimiento del heredero real. Véase *Avisos de D. Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, vol. I, 53, 90-91 y 97 y vol. II, 3.

³² Éstos fueron Bernarda Ramírez, Mariana de Borja, Juan Rana, Francisca Bezón, Simón Aguado, Mateo Godoy, Tomás de Nájera, Bernarda Manuela y Jerónimo de Heredia.

representado en tablados callejeros con motivo de la salida que la reina hizo para visitar a la Virgen de Atocha buscando su protección, como es tradición en la familia real española. Asimismo, participó en los ensayos de las comedias que debían representarse a finales de febrero, aunque no queda del todo claro cuál de las dos compañías terminó encargándose de las representaciones que organizó el Marqués de Heliche, que era el Alcaide del Buen Retiro y, como tal, Superintendente de Festejos Reales, pues a lo largo de ese mes ambas se vieron obligadas a incumplir con los compromisos adquiridos en los corrales de comedias para estudiarlas y ensayarlas. Esto, como tendremos ocasión de ir comprobando, fue un daño colateral habitual que ocasionaba la participación de los grupos de cómicos en los festejos cortesanos.

Aunque los datos conservados sobre la actividad teatral en El Retiro a comienzos de 1658 señalan a Pedro de la Rosa y Diego Osorio como los encargados de representar el Martes de Carnaval de ese año una «fiesta grande», sabemos, gracias a una certificación notarial, que la compañía dirigida por Francisco García, alias «el Pupilo», no pudo representar *La adúltera penitente*, comedia escrita en colaboración por Juan de Matos Frago, Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto, en el Corral del Príncipe porque estaban ocupados ensayando *Afectos de odio y amor*, de Calderón de la Barca, que se iba a representar precisamente el Martes de Carnaval ante los reyes. La noticia nos plantea varias incógnitas, ya que vincula a tres compañías con un mismo montaje. Sin embargo, no era extraño que para este tipo de acontecimientos se crearan elencos *ad hoc* compuestos por integrantes de diferentes grupos. De hecho, el propio García se quejaba de que el 28 de febrero tres de sus actrices, Manuela de Escamilla, su hermanastra María e Isabel Gálvez, habían sido requeridas para ensayar la comedia *El embustero*, de los hermanos Figueroa y Córdoba, que estaba previsto que se representara el 4 de marzo en el Palacio de la Zarzuela. Una semana antes, el día 21, *el Pupilo* ya había mostrado su disconformidad ante la injerencia de las autoridades, pues habían querido arrebatarle a «todas las músicas» de su plantel para incorporarlas a tres montajes que estaba preparando Esteban Núñez en Palacio: *El sol del Prado*, que se vio el 23 de febrero, *Los dos Fernandos de Austria*, de Antonio Coello y Ochoa o de Juan Arias Coello o de ambos, el día 24 ó 25, y *Mentir y mudarse a un tiempo*, de los hermanos Figueroa y Córdoba, representada también durante esos días, sin que podamos precisar la fecha exacta. García rogó que «no se le hiciese tanto daño» privándosele de sus actrices, por lo que finalmente se decidió que sólo Manuela de Escamilla acudiese a las representaciones palaciegas. Pero al ser ella la más famosa de todas en ese momento y, además, interpretar el papel principal (el de Ángel) en la comedia que estaban representando en el corral (*La devoción del Ángel de la guarda*, de Juan de Matos Frago), obligó a *el Pupilo* a cambiar de obra y sustituirla por otra que terminó fracasando debido al rechazo que provocó en el público su falta de novedad. En otras palabras, a pesar de que se aceptaron parcialmente las alegaciones de García, las consecuencias prácticas fueron igual de adversas para las finanzas de la compañía.

Por lo que respecta a la representación planeada para el Martes de Carnaval, la documentación conservada es confusa, pues mientras que Cotarelo, a partir de una relación manuscrita de Luis de Ulloa y Pereira, indica que dicha función se canceló

«por hallarse indispueta la reina»³³, Shergold y Varey dan cuenta de una certificación notarial en la que se consigna que las compañías de Rosa y Osorio dejaron de representar en los corrales madrileños para encargarse de la «fiesta grande» que se había planificado en palacio³⁴. En realidad, no se trata de noticias incompatibles, sino que hay que pensar que todo estaba dispuesto para llevar a cabo la función pero debió de suspenderse de manera imprevista por los repentinos problemas de salud de la reina. De ese modo, no se pudo recuperar la actividad teatral programada para ese día en los corrales, donde el grupo de Rosa iba a hacer la comedia *El laberinto de amor*, de Francisco Manuel de Melo o de Diego Gutiérrez³⁵, en el Corral del Príncipe, y Osorio la obra de Calderón *Agradecer y no amar*.

Si las noticias vinculadas con la actividad de los *autores* de comedias en el Buen Retiro a comienzos del año 1658 corresponden a los fastos organizados con motivo del nacimiento del príncipe Felipe Próspero, las pocas que conservamos de finales de año lo están con las celebraciones de su primer cumpleaños. Los más importantes festejos teatrales celebrados en palacio, por consiguiente, estuvieron asociados con el heredero. Si para preparar los primeros hemos visto que colaboraron las compañías de Pedro de la Rosa y Diego Osorio, para las segundas se mantendrá la de este último, a la que se sumará la de Bartolomé Romero. Por aquellas fechas, durante todo el mes de noviembre y las dos primeras semanas de diciembre, Rosa y sus cómicos estuvieron trabajando en Segovia. El día del cumpleaños del príncipe, el 28 de noviembre, las compañías de Osorio y Romero representaron en palacio la comedia de Calderón *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*, que habían ensayado durante los tres días anteriores. Ello, claro está, supuso un importante perjuicio económico para el arrendador de los corrales madrileños, ya que a las pérdidas ocasionadas por la cancelación de las funciones allí previstas se sumaba la del dinero que había adelantado a la compañía de Osorio en concepto de ayuda de costa para que se desplazara a trabajar a Madrid. Tanto fue el daño ocasionado que el arrendador, en compañía de un escribano, se personó en El Retiro para verificar que efectivamente la obligación de satisfacer la voluntad real les impedía cumplir con los compromisos adquiridos con él. El día 27, víspera de la función, vieron entrar a los cómicos a las tres de la tarde y les preguntaron si iban a ensayar, a lo que éstos respondieron afirmativamente, pero no firmaron su testimonio por estar ocupados. El escribano declaró que, aunque no había podido ver dichos ensayos, había oído cantar a los actores. No contentos con esto, escribano y arrendador se personaron de nuevo el día de la función y, tal y como declaran en el certificado elaborado, los vieron entrar en El Retiro con «los instrumentos de música y vestidos». El grado de desconfianza que evidencian estas

³³ Emilio Cotarelo, “Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca”, *Boletín de la Real Academia Española*, IX (1922), 638.

³⁴ Norman D. Shergold y John E. Varey, *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis Books, 1973).

³⁵ En su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002, 349), Urzáiz incluye una comedia con este título escrita por Cervantes entre 1587 y 1606 y que para Cotarelo Valledor era la misma que *La confusa*, una de las favoritas del propio escritor. En opinión de Vicenta Esquerdo Sivera, la primera sería, en realidad, una refundición de la segunda.

noticias no es sino una muestra palpable del importante trastorno que conllevaba la organización de unos montajes en los que, desde instancias cortesanas, se disponía libre y desconsideradamente del capital humano que atesoraban las compañías de actores. Piénsese que en muchas ocasiones ese quebranto financiero afectaba también a los grupos implicados, pues, a esas alturas del siglo, la profunda crisis económica que afectaba a la Hacienda Real demoraba de forma considerable los pagos por los servicios prestados, a veces incluso durante años. Es decir, que mientras las ganancias obtenidas por trabajar en los teatros públicos eran inmediatas (a veces, como hemos visto, incluso anticipadas, cuando la compañía era lo suficientemente importante que convenía costear su traslado hasta Madrid), a partir de la década de 1640 participar en estos festejos cortesanos implicaba una incertidumbre económica que cada vez más costaba asumir.

Aunque, como hemos comprobado, nada se especifique del espacio cortesano en el que se llevó a cabo la representación, tanto la importancia del evento (el cumpleaños del heredero a la corona), el tiempo que se dedicó a los ensayos (tres días), así como las personalidades que el escribano y el arrendador refieren que estaban allí presentes el último día de los mismos (el Marqués de Heliche, el Conde de Monterrey y un número importante de otras personalidades) me animan a pensar a que, esta vez sí, fue el Coliseo el lugar elegido.

Muy escasas, y poco concluyentes para mi propósito, son las noticias que tenemos localizadas de actividad de *autores* de comedias en el Palacio del Buen Retiro en los dos años finales de la década.

El 26 de abril la compañía de Diego de Osorio, a petición del Marqués de Heliche, había dejado de trabajar en el Corral del Príncipe porque había sido requerida para representar en El Retiro ante don Juan José de Austria, que un mes antes había dejado su cargo de Gobernador en los Países Bajos. Era éste hijastro del rey, habido, según la opinión popular, con la actriz María Calderón, conocida como «la Calderona». Durante los siguientes meses, una vez regresado a España, se le agasajó en palacio por la complicada gestión que durante tres años había desempeñado en aquella región sublevada. Por cierto, nada más sabemos al respecto de aquella función. El 5 de junio de 1659 la compañía que dirigían Sebastián García de Prado y Juan de la Calle³⁶ representó allí una comedia que habían estado ensayando el día anterior en la casa de la actriz María de Prado. El hecho de que sólo se dedicase un día a su preparación parece indicar que no estaba destinada para ser montada en el Coliseo.

Entre los días 4 y 8 había estado haciendo lo propio con la comedia de Juan Bautista Diamante titulada *Servir para merecer*, a cuya primera sesión de ensayos asistió Calderón de la Barca. Sin embargo, el mismo día de la función, el 9 de junio, cambiaron de idea desde palacio, y mientras al grupo de Osorio se le pidió que representara en El Retiro los sainetes que acompañaban al texto de Diamante, la de Juan de la Calle y

³⁶ Señala Cotarelo (“Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez”, *Boletín de la Real Academia Española*, III, 1916, 9) que Pedro de la Rosa decidió apartarse de la dirección de su compañía de cómicos y, a partir del 17 de marzo de 1659, tomaron las riendas de la misma Sebastián de Prado y Juan de la Calle.

García de Prado hizo otra comedia que ya tenían estudiada, por lo que la función original quedó pospuesta.

En el mes de septiembre se seguían organizando representaciones teatrales en la corte para el disfrute de Juan José de Austria. El día 20 una serie de actores pertenecientes a la compañía de Jerónimo Vallejo (Antonia Aguado, María Vallejo, Teresa Garay, Polonia Vaquerano y Carlos Vallejo) participaron en una fiesta dedicada al cumpleaños de la infanta María Teresa de Austria, a la que asistió también el bastardo real.

En noviembre, de nuevo con motivo de la celebración de un cumpleaños, esta vez del príncipe, se había preparado una comedia para representar en El Retiro, de la que se encargaron las compañías de Pedro de la Rosa, Juan de la Calle y Sebastián García de Prado. A ella asistió la familia real y don Juan José de Austria. Dicha comedia finalmente no se llevó a cabo en El Retiro debido a la ausencia del Marqués de Heliche, por lo que se decidió trasladar su montaje al Real Alcázar. El hecho de que en tan poco tiempo se pudiera adaptar su montaje a un espacio como el Salón Dorado del Alcázar, que sería donde presumiblemente se representara, no anima a pensar en una complejidad escenográfica propia de las obras de aparato del Coliseo. Sí parece que lo fuera la comedia de Antonio Martínez de Meneses que tenían previsto representar la compañía de Calle y García de Prado el 22 de diciembre con motivo del cumpleaños de la reina, ya que se ensayó durante cuatro días (entre el 18 y el mismo día 22). Sin embargo, en la documentación sólo se indica que se iba a representar «en palacio», sin más detalle. Sin embargo, una indisposición de la reina impidió finalmente que se celebrase la fiesta ese día, y tampoco se hizo al siguiente, ya que el rey no tuvo a bien suspender una jornada de caza para asistir a la función.

Termina la década con la certificación, fechada el 22 de enero de 1660, de la realización de una fiesta de la zarzuela en el Buen Retiro hecha cinco días antes, el 17, por las compañías de Pedro de la Rosa y Juan de la Calle. En mi opinión, no tuvo el aparataje necesario para ser alojada en el Coliseo, ya que, según la noticia que tenemos, se decidió llevarla a cabo de manera súbita, avisando a las compañías ese mismo día. Además, el mismo espectáculo lo habían representado sólo unos días después en los corrales públicos que, como sabemos, disponían de unos medios escenográficos muy limitados. De hecho, el día 17 ambas compañías tenían previsto trabajar en cada uno de los corrales madrileños: la compañía de Calle había puesto carteles esa misma mañana anunciando su función en la Cruz de la comedia *Los Esforzias de Milán*, de Martínez de Meneses, y la de Rosa hizo lo propio porque tenía previsto representar en el Príncipe *El niño de la Guardia*, de Lope de Vega. Lógicamente, no pudieron hacerlo pues la orden de palacio llegó a la una de la tarde, les enviaron coches para buscarlos y a las tres ya estaban allí, por lo que se tuvieron que cerrar los teatros madrileños. Todo responde, una vez más, a un capricho real que los cómicos se veían obligados a satisfacer a costa de sus intereses. Aunque no lo he ido señalando en cada caso particular, todas estas injerencias en el funcionamiento de las compañías repercutieron de manera muy negativa en los intereses del arrendador de los corrales que veía irremediabilmente menguado el rendimiento económico que obtenía.

Para el montaje de las fiestas de carnaval de ese año en palacio se constituyó un grupo formado por actores seleccionados de las compañías de Pedro de la Rosa, Juan de la Calle, Sebastián García de Prado y otras, que representaron tres comedias de Calderón, entre ellas, *Mujer, llora y vencerás*, una de Juan de Zabaleta y doce sainetes. Las funciones tuvieron lugar entre el 8 y 10 de febrero.

Aunque son numerosas las noticias que de manera directa o indirecta han recogido la participación de actores y actrices en los montajes palaciegos organizados en el Coliseo del Buen Retiro, no son tantas las que los vinculan con directores de compañía concretos. Si bien es cierto que en muchas ocasiones esas compañías eran contingentes, esto es, formadas de manera caprichosa a partir de los integrantes más destacados de varias de ellas, a su cabeza, organizando los ensayos y todo el trabajo había siempre un responsable. Aunque la imagen visible del espectáculo la aporten los actores y las actrices que intervienen en el mismo, en última instancia, el *autor* de comedias o director de compañía era, junto con el dramaturgo y el escenógrafo, una de las piezas claves en el engranaje que conforma un montaje teatral. Desempeñaría la labor que ya en época contemporánea realiza un director de escena. Ningún trabajo, hasta donde yo sé, se había ocupado de arrojar luz en este sentido. Sin embargo, considero que conocer qué *autores* de comedias estuvieron a cargo de los montajes más exigentes de todo el Siglo de Oro español, los que se llevaron a cabo en el Coliseo del Buen Retiro durante la década de 1650, puede ayudarnos a entender mejor la materialización escénica de la obra, su transmisión y recepción contemporánea, partiendo siempre de la premisa de que un texto dramático nace ya con la semilla de su representación inserta en él. El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* ha vuelto a demostrar su valía como herramienta capaz de desentrañar aspectos esenciales de la actividad teatral que trascienden el valor textual de la obra. Navegando a través de la ingente cantidad de información que pone a nuestra disposición creo haber sido capaz de acotar el selecto y reducido número de directores de compañía a los que se encomendó la preparación de estos complicados montajes. De entre ellos, destacan cuatro nombres cuya recurrencia en la información conservada evidencia su relevancia profesional y, derivada de ella, su concurso en todo tipo de espectáculos palaciegos: Pedro de la Rosa, Sebastián García de Prado, Juan de la Calle y Diego Osorio. Son los nombres que en la historia del Coliseo del Buen Retiro han de ir parejos con los de Calderón de la Barca, Antonio Solís, Baccio del Bianco y Antonio María Antonozzi.

Son pocos, como hemos podido comprobar, los datos directos e inequívocos que apuntan a representaciones concretas, sin embargo, indicios indirectos (tiempos de ensayos, solicitudes de palacio para que las compañías actuaran allí, la actividad desarrollada por las mismas en fechas anteriores y posteriores, el tipo de eventos para los que se organizaba el montaje, la naturaleza de la comedia, etc.) me han permitido llegar a alguna conclusión interesante y, sobre todo, conocer mejor la actividad teatral que se desarrolló en aquel teatro tan especial. Sin duda, un mayor y mejor conocimiento de las circunstancias materiales y humanas que coadyuvaron en la materialización de los textos teatrales en aquel espacio y momento determinados ha de redundar necesariamente en una mayor comprensión no sólo de la actividad teatral cortesana durante el siglo XVII, sino también de la realidad teatral barroca en su conjunto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bacci, Mína, “Lettere inedite di Baccio del Bianco”, *Paragone. Rivista di arte figurativa e letteratura*, 157 (1963), 68-77.
- Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos de D. Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. A. Paz y Meliá (Madrid: Atlas, 1968-1969, 2 vols).
- Bouza, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias* (Madrid: Temas de Hoy, 1996).
- Brown, Jonathan y Elliot, John H., *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (Madrid: Taurus, 2003).
- Chaves Montoya, María Teresa, “La «simbiosis» entre Calderón de la Barca y Baccio del Bianco: las puestas en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* y *Fortunas de Andrómeda y Perseo*”, en *El espectáculo teatral en la corte del Felipe IV* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004), 171-218.
- Cotarelo y Mori, Emilio, “Actores famosos del siglo XVII. Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez”, *Boletín de la Real Academia Española*, II, (1915), 251-293, 425-457 y 583-621; III (1916), 3-38 y 151-185.
- _____. “Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca”, *Boletín de la Real Academia Española*, IX (1922), 17-70, 163-208, 311-344, 429-470 y 605-649.
- Díaz de Escobar, Narciso, *Historia del teatro español: comediantes, escritores y curiosidades escénicas* (Barcelona: Montaner y Simón, 1924, vol. I).
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza* (Madrid: Rivadeneyra, 1871).
- Ferrer Valls, Teresa, “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”, en F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2002), 139-160.
- _____. (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (Kassel: Reichenberger, 2008).
- Gadea Raga, Alejandro y Salvo, Mimma de, “Jerónima de Burgos y Pedro de Valdés: biografía de un matrimonio de representantes en la España del Seiscientos”, *Diablotexto. Revista de crítica literaria*, 4-5 (1997-1998), 143-176.

- González, Lola, “Mujer y empresa teatral en la España del Siglo de Oro. El caso de la actriz y autora María de Navas”, *Teatro de palabras. Revista de teatro áureo*, 2 (2008), 135-158.
- Granja, Agustín de la, “De Manuela de Escamilla y de otras autoras de comedias”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 27 (2002), 217-239.
- Greer, Margaret Rich y Varey, John E., *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707: estudio y documentos* (Londres: Tamesis Books, 1997).
- Lobato, María Luisa, “Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 23 (1999), 79-111.
- Maestre Marín, Rafael, “Calderón de la Barca-Baccio del Bianco: un binomio escénico”, *Revista de historia moderna: Anales de la Universidad de Alicante*, 11 (1992), 239-250. DOI: 10.14198/rhm1992.11.12. (consultado el 16 de noviembre de 2020).
- Pérez Villanueva, Joaquín, *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito* (Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 1986).
- Rennert, Hugo, “Spanish Actors and Actresses between 1560 and 1680”, *Revue Hispanique*, XVI (1907), 334-538.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, “Autoras y farsantas: la mujer tras la cortina”, en Mercedes de los Reyes (ed.), *Actas del Seminario “La presencia de la mujer en el teatro barroco español”*, *Cuadernos Escénicos*, nº 5 (Sevilla: Junta de Andalucía-Consellería de Cultura-Festival de Almagro, 1998), 35-65.
- Sáez Raposo, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005).
- _____. “Casos de parejas cómicas en el teatro barroco español”, en *Damas en el tablado. Actas de las XXXI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008)*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González (Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009), 101-109.
- _____. *Todo Madrid es teatro. Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro* (Madrid: Comunidad de Madrid, 2018).
- Salvo, Mimma de, *La mujer y la práctica escénica en el Siglo de Oro: La búsqueda de un espacio profesional* (Tesis Doctoral, Universitat de València, 2006).

<https://core.ac.uk/download/pdf/71008074.pdf> (consultado el 16 de noviembre de 2020).

Sánchez-Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII* (Sevilla: E. Rasco, 1898).

Sanz Ayán, Carmen, “Las *autoras* de comedias en el siglo XVII: empresarias teatrales en tiempos de Calderón”, en José Alcalá-Zamora, Ernest Belenguer (coords.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco* (Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales-Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, vol. 2), 543-579.³⁷

Shergold, Norman D. y Varey, John E., *Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis Books, 1973).

_____. *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis Books, 1982).

Subirats, Rosita, “Contribution a l’établissement du repertoire théâtral á la cour de Philippe IV et de Charles II”, *Bulletin Hispanique*, LXXIX (1977), 401-479.

Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002).

Recibido: 13 de octubre de 2020
Aprobado: 8 de noviembre de 2020

³⁷ El trabajo fue publicado de nuevo en Sanz Ayán, Carmen, *Hacer escena. Capítulos de historia de la empresa teatral en el Siglo de Oro*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2013, 253-337.

CONTORNOS DE LA SEMBLANZA DE UN ACTOR CORTESANO: JUAN RANA*

Julio Vélez Sainz
(ITEM & Universidad Complutense de Madrid)
jjvelez@ucm.es

RESUMEN

Carecemos de documentos iconográficos que representen de manera fiable a Cosme Pérez, posiblemente el actor más famoso del Siglo de Oro. De hecho, hay un disenso crítico sobre su forma física y sobre si esta tenía repercusión en su manera de actuar, en su percepción por parte del gran público y de los autores. En el presente trabajo, trazo una recopilación y análisis de sus retratos de modo que se presentan las semblanzas más cercanas a su persona. Analizo iconográficamente la representación más conocida: el retrato de Real Academia Española así como el uso escénico de esta imagen en la producción de Ron Lalá/Compañía Nacional de Teatro Clásico, *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (2019). Después, desarrollo la historia y recepción de *Retrato de Felipe IV con lacayo* o *Felipe IV junto a dos servidores* de Gaspar de Crayer, que tiene una segura conexión con el personaje retratado en la lámina de la Real Academia Española. También señalo su presencia en el manuscrito de *La fábula de Perseo y Andrómeda* de Calderón que se conserva en la Houghton Library de la Universidad de Harvard (Ms Typ 258) tal y como la crítica ha destacado (Dearborn Massar, Sáez Raposo, Lobato, de Miguel). Finalmente, mantengo cómo no podemos tener tampoco certeza de la atribución de este personaje a Juan Rana. Para ello, me baso en pruebas caligráficas. Concluyo que, lamentablemente, no hay una semblanza exacta del actor.

PALABRAS CLAVE: Juan Rana, Actor, Retratos, Gaspar Crayer, Calderón de la Barca

* El siguiente trabajo se inserta dentro de los objetivos investigadores del Instituto del Teatro de Madrid de la UCM, el Seminario de Estudios Teatrales (930128, UCM) y del proyecto CARTEMAD: Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo (H2019/HUM-5722) de la convocatoria de ayudas para la realización de programas de actividades de I+D entre grupos de investigación de la Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades (2019).

FRAMING THE SEMBLANCE OF A COURTLY ACTOR: JUAN RANA

ABSTRACT

There is a lack of iconographic documents that reliably represent Cosme Pérez, possibly the most famous Golden Age actor. This triggers a critical dissent about his physical form and whether his demeanor had an impact on his acting, the general public and on his perception. In this paper, I collect a number of his supposed portraits. First, I analyze iconographically his best-known portrait: that housed in Real Academia Española as well as the scenic use of this image in Ron Lalá's production, *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (2019). Then, I describe the reception of Gaspar de Crayer's *Retrato de Felipe IV con lacayo o Felipe IV junto a dos servidores*, which surely represents the same character portrayed in the Real Academia Española, whoever this might be. I also point to his presence in the famous Harvard Houghton Library's manuscript of Calderón's *La fábula de Perseo y Andrómeda*, which critics such as Dearborn Massar, Sáez Raposo, Lobato, de Miguel have shown to be a probable representation of the actor. Finally, I caligraphically analyze this manuscript and confirm that there is no certainty for this specific attribution either.

KEYWORDS: Juan Rana, Actor, Portraits, Gaspar Crayer, Calderón de la Barca

Cosme Pérez (Tudela de Duero, Valladolid, principios de abril de 1593-Madrid, 20 de abril de 1672) es posiblemente el actor más famoso que ha dado el Siglo de Oro. Estuvo en la compañía de Juan Bautista Valenciano y de Hernán Sánchez de Vargas de 1617 a 1622, en la de Antonio de Prado en 1624, en la de Tomás Fernández de 1631 a 1635 y, posteriormente, en la de Pedro de la Rosa entre 1636 y 1644 (Madroñal Durán 2012, 68). Hacia 1650 recaló en la compañía de Antonio de Prado, donde formaría una memorable pareja cómica con Bernarda Ramírez. Falleció en Madrid el 20 de abril de 1672, a los 79 años.

Francisco Sáez Raposo (2005) contabiliza más de 80 obras entre comedias, entremeses, jácaras, mojigangas en las que Cosme Pérez aparece, bien representando su máscara favorita («Juan Rana»), bien representando otros papeles. Especialista en entremeses, cuenta con más de cuarenta escritos para su personaje de Juan Rana. Sus recursos cómicos eran amplios y prácticamente todos los autores teatrales de importancia del Siglo de Oro lo incluyeron en sus elencos, pues solo con salir a las tablas y sin hablar provocaba risa y aplauso. En la *Loa a los años de su alteza*, de Francisco de Avellaneda, que se publicó en *Verdones del Parnaso* (Madrid, 1668), y en *La portería de las damas* hace de un desmemoriado. En *El doctor Juan Rana*, de Luis Quiñones de

Benavente, hace de un médico ridículo cercano al *dottore* de la *commedia dell'arte*. Hace de poeta en *Juan Rana poeta*, de Antonio de Solís, y de mujer en *Juan Rana mujer*, de Jerónimo de Cáncer. Otras veces representa un retrato o una estatua de sí mismo, como en *El retrato vivo*, de Agustín de Moreto y Cañada, de torero en *Juan Rana toreador*, de Calderón, de novio en *La boda de Juan Rana* o de parturienta en *El parto de Juan Rana*, de Lanini y Sagredo. La primera edición conocida de *La boda de Juan Rana (Rasgos del ocio, 1664)* está atribuida a Avellaneda; en 1691 se volvió a imprimir en *Floresta de entremeses*, esta vez a nombre de Jerónimo de Cáncer (¿1582?-1655); este parece ser el criterio seguido por Cotarelo para adjudicar el entremés al primero (1998, lxxxvi). Actuó en los entremeses *El toreador*, *El desafío de Juan Rana*, la mojiganga de *Los sitios de recreación del rey*, el entremés *Los dos Juan Rana*, todos de Pedro Calderón. Incluso era práctica común anunciar su intervención en una comedia para atraer a los espectadores.

Abraham Madroñal afirma que su entrada en las tablas tuvo lugar en 1616 con la obra lopesca *Quien más no puede*, en el papel de Nuño (2012, 18-21). En 1617 participaría como «Cosme» en *El desdén vengado*, de Lope de Vega, puesta en escena en ese mismo año y en 1622. También en *La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba*, de Lope, estrenada en octubre de 1622, y en *La infelice Dorotea*, de Claramonte, con representaciones en 1621 y 1622 (DICAT). Por lo menos desde 1631 ya se le conoce con el nombre de Juan Rana. En ese año ingresó en la Cofradía de la Novena junto a su mujer María Acosta y su hija Francisca María Pérez, cuando todos trabajaban en la compañía de Tomás Fernández Cabredo. Vivió gran parte de su vida en la calle Cantarranas, hoy Lope de Vega, de Madrid (Sáez Raposo 2004, 333) y murió tras escribir dos testamentos encontrados por Agustín de la Granja (2001). Entre 1634 y 1635 tiene una profusa actividad entremesil y se anota su participación en los entremeses *El guardainfante* (en dos partes), *El soldado* y *El doctor Juan Rana*, de Quiñones de Benavente, representados por Tomás Fernández los dos primeros y por Pedro de la Rosa el último.

En la *Academia burlesca celebrada en el Buen Retiro en 1637* se introducen «doce redondillas [que] digan la razón por que las beatas no tienen unto, y si basta la opinión del doctor Juan Rana para que se crea» (Ferrer Valls, DICAT, Cotarelo CLVIII). Es decir, sin duda actuaba ya para el monarca en el 37, órbita en la que no dejaría de trabajar. En una carta de fecha 18 de octubre de 1649, Felipe IV declara ante la condesa de Paredes de Nava, doña Luisa Enríquez Manrique de Lara: «tenemos por guesped a Juan Rana que siempre está de tan buen umor como le dejastes» (Lobato 1999, 80), en lo que insiste en misiva fechada el 9 de junio de 1648, cuando dice ante la condesa, quien había ingresado en el convento de San José de Malagón: «Os echo mucho de menos para los autos, que me dicen que vuestro amigo Juan Rana hace famoso papel, y se me acuerda de lo que os hacía reír» (Lobato 1999, 82). La amistad entre doña Luisa y el actor se remontaba a años atrás. También le tuvo favor Carlos II, aunque en esa época sólo actuaba por excepción, pues era ya muy viejo, y en 1665 hizo uno de sus últimos papeles con ochenta años en las fiestas de Pascua. Muy posiblemente pudiéramos datar ya una temprana relación entre Felipe IV y los actores de la compañía de Tomás Fernández. De 1635 tenemos un documento en el que aparece como testigo

este, quien firma como «autor de comedias por su majestad» (Davis y Varey 2003 II, 19-20).

Los datos biográficos que poseemos del tudelano inciden en que, más que probablemente, obtuvo a lo largo de su vida los favores reales destinados a los protegidos por el rey. Uno de los más sonados fue la «intercesión real» en favor de la comedianta, sobrina de Juan Rana, Bárbara Coronel, encarcelada bajo la acusación de asesinar a su propio marido. La *Genealogía* recoge noticia de la comediante, que «mató [a Francisco Jalón] con aiuda de un mozo apuntador con quien ella tenía correspondencia. Diéronla sentencia de muerte y estando para ejecutarla en Guadalaxara pidió por ella [al] Rey Juan Rana y se libró del suplicio» (1985, 422). Su influencia no hubo de ser menor en algunos momentos de su vida. Recordemos que Cosme Pérez quedó viudo en 1635 y un año después los rumores sobre su homosexualidad se tradujeron en una acusación formal. En 1636 lo acusan formalmente de pecado nefando, algo con que los dramaturgos jugaron (Thompson 2006) y que podía deberse a su atiplada voz. De todos los acusados fue el único que no llegó al cadalso. Atribuyen a su extrema popularidad que la Inquisición no se atreviera a encausarlo. Indica Serralta: «en cuanto al negocio de los que están presos por el pecado nefando, no se usa del rigor que se esperaba, o sea esto porque el ruido ha sido mayor que las nueces, o sea que verdaderamente el poder y el dinero alcanzan lo que quieren. A don Nicolás, el paje del conde de Castrillo, vemos que anda por la calle, y a Juan Rana, famoso representante, han soltado» (1990, 82). Confirma Sáez Raposo que estuvo envuelto en un proceso inquisitorial por prácticas sodomíticas y que se libró por la «intercesión anónima de una personalidad poderosa» (2004, 43). Es decir, fuera o no homosexual, en la corte tenía una gran influencia. En modo barroco-cortesano, podemos decir que si sus amores no eran «reales», sí lo eran sus amistades¹.

Un episodio que aclara su profunda imbricación con la corte filipina es su entronización burlesca. En 1668 Pérez participó, por deseo del rey, en una fiesta del Retiro llevado en un carro, y en otro carro triunfal aparece en la celebración del cumpleaños de la reina madre, Mariana de Austria, en el entremés de *El triunfo de Juan Rana*, dentro de la fiesta mitológica de Pedro Calderón de la Barca *Fieras afemina amor*. Juan Rana hace el papel de su propia estatua, situada en su carro triunfal para la posteridad.

Pese a su indudable fama, como con tantos otros actores de nuestro teatro clásico, carecemos de documentos iconográficos que lo representen de manera fiable. De hecho, hay un disenso crítico sobre su forma física y sobre si esta tenía repercusión en su manera de actuar, en su percepción por parte del gran público y de los autores. En el presente trabajo, trazo una recopilación y análisis de sus retratos de modo que se presentan las semblanzas más cercanas a su persona.

¹ En el entremés de *La loa de Juan Rana*, atribuido a Moreto, habría también una alusión similar en la que Rana se congratula por su jubilación, puesto que así «ya *denguno hace bulra* de mis lenguas / y ya no me *mermuran* malas *llenguas*». Bergman, “Juan Rana se retrata” (Madrid: Castalia, 1970), 65-73.

La primera atribución que ha contado con un cierto acuerdo crítico de su contrahecha figura aparece en un retrato que se conserva en la Real Academia Española (Figura 1).



Fig. 1- Anónimo, *Retrato de Juan Rana*, óleo sobre lienzo. Final siglo XVII, RAE.

El cuadro ha sido restaurado muy recientemente con motivo de la exposición que comisarió Francisco Sáez Raposo titulada *Todo Madrid es teatro: Los escenarios de la Villa y Corte en el Siglo de Oro*, en cuyo catálogo se puede encontrar una reproducción de la pieza ya restaurada (2018, 196-198). La restauración permite observar la vivacidad de los colores del natural, los detalles de las calzas y las plumas y un pequeño bigotillo que se le asoma a nuestro personaje.



Fig. 1 bis- Restaurado: Anónimo, *Retrato de Juan Rana*, óleo sobre lienzo. Final siglo XVII, RAE.

En ella Cosme Pérez, o su máscara Juan Rana (diferenciación fundamental, pues otros actores pudieron representarla), aparece vestido de negro, con una golilla de pala, sombrero de cazador y un arcabuz al hombro mientras sujeta con la mano izquierda una rana (supuesto trofeo de su jornada de caza). De ser cierta la atribución, Cosme Pérez sufriría de enanismo: calcula Alicia Álvarez Sellers (2007, 296), a partir del tamaño de ánima de los mosquetes o arcabuces (entre 80 centímetros y 1.60

metros) que medía 1.20 metros de altura. Unas letras de molde forman el nombre y apellido JUAN RANA, puede que incluso trazadas con regla y cartabón aprovechando la línea que marca el pie izquierdo y de una antigüedad de unos 200 años, según la calígrafo Concepción Ferrero (Álvarez Sellers 2007, 306). Hanna Bergman sitúa el cuadro en la década de los 50 o 60 al suponer que fue el que originó los entremeses *El retrato de Juan Rana*, de Sebastián de Villaviciosa, el *Retrato vivo*, de Agustín de Moreto, y *El retrato de Juan Rana* (1651), de Antonio de Solís. Dice la investigadora: «precisamente por ser un hecho tan insólito y notorio, inspiró a los tres poetas la idea de justificar su existencia dentro de la modalidad de teatro entremesil a la que pertenecía exclusivamente la máscara cómica Juan Rana [...] En 1651 distingue la reina a Juan Rana concediéndole una pensión vitalicia. De la misma década, pues, juzgo la ejecución del cuadro y la composición de los entremeses que se refieren a él» (1970, 72-73). Alicia Álvarez Sellers data la obra en los alrededores de 1680. Se fundamenta en tres aspectos principales: la golilla en forma de pala que aparece en el retrato juanranesco es el modelo común en la década de los 80 del siglo XVII, las medias no son las habituales de color blanco, sino de color rojo, que las hace tardías en el siglo, y los zapatos, que en lugar de ser planos llevan hebilla, por lo que podría tratarse de los «zapatos de golilla» (2007, 302-304). Esta investigadora ha planteado serias dudas al respecto de que el retrato de la RAE sea, en realidad, de Juan Rana, sino de su máscara (2007). Se trata este de un enano que aparece con vista fija en el suelo, con el pelo largo y, posiblemente, una golilla cuadrada. Como resume Francisco Sáez Raposo «Se considera realizado en el siglo XVIII, ya muerto el actor, es decir, que no reflejaría sus rasgos físicos reales sino la imagen estereotipada que habría dejado en la mente de los españoles de la época» (2018, 198).

Esta es, con mucho, la imagen atribuida a nuestro personaje más conocida en nuestros momentos. De hecho, es posiblemente la imagen única con la que se relaciona Juan Rana por parte del público general. Esto queda claramente demostrado en la reciente producción (2019) de la magnífica compañía Ron Lalá, *Andanzas y entremeses de Juan Rana* (Ron Lalá/Compañía Nacional de Teatro Clásico), que incluye los entremeses *Los dos Juan Ranas*, *El toreador* y *El triunfo de Juan Rana* de Pedro Calderón de la Barca; *Los galeotes* de Jerónimo de Cáncer; *El retrato vivo* de Agustín Moreto; el anónimo *El infierno*, y fragmentos de los entremeses *El doctor Juan Rana*, *El ventero*, *Los muertos vivos* y *Al cabo de los bailes mil* de Luis Quiñones de Benavente; *La noche de san Juan* y *La boda de Juan Rana* de Jerónimo de Cáncer; *Juan Rana poeta* de Antonio de Solís; *Los locos*, anónimo, y *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca. En ella el actor y músico Miguel Magdalena aparecen ataviado siguiendo esta representación.

Además, se incluyen numerosas referencias y juegos escénicos basados en lo contrahecho de su figura. La relación entre la obra y el retrato pictórico es tal que en el cartel promocional de la misma aparece Magdalena en la misma pose del cuadro de la Real Academia con un laúd en su mano derecha y con el cuadro citado en la izquierda.



Fig. 2- David Ruiz, *Cartel Promocional de Andanzas y entremeses de Juan Rana*, Ron Lalá/CNTC, reproducida con permiso del autor.

Más allá de las fotografías de posado, la documentación gráfica existente al respecto de la puesta en escena muestra que la gestualidad, mímica y kinesia actorales están profundamente influidas por esta representación. En la siguiente fotografía de actuación, correspondiente a la puesta en escena del entremés *El triunfo de Juan Rana* de Pedro Calderón el actor imita abiertamente esta pose².

² El curioso lector encontrará la ficha completa en la siguiente URL: <https://ronlala.com/portfolio/juanrana/>



Fig. 3- David Ruiz, Momento de *Andanzas y entremeses de Juan Rana*, Ron Lalá/CNTC, fotografía de David Ruiz, reproducida con permiso del autor.

Una reproducción de este mismo cuadro tiene una importante función dentro de la puesta en escena. Así, en la representación del entremés anónimo *El infierno* un *roll-up* desplegable con esta icónica imagen sustituye al actor.



Fig. 4- David Ruiz, Momento de *Andanzas y entremeses de Juan Rana*, Ron Lalá/CNTC, fotografía de David Ruiz, reproducida con permiso del autor.

Un segundo documento pictórico puede servir para medir los contornos iconológicos del personaje-actor. Como ya he adelantado en un trabajo anterior (Vélez-Sainz, 2015, 93-204), me parece indudable que la tabla sita en la Real Academia guarda un parecido indiscutible con el cuadro de Gaspar de Crayer *Retrato de Felipe IV con lacayo* o *Felipe IV junto a dos servidores* (215 x 163 cm; Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores. Palacio de Viana, Pérez Preciado cat. 122; Figura 5)³.



Fig. 5- Gaspar de Crayer, *Felipe IV junto a dos servidores*, óleo sobre lienzo (215 x 163 cm). Ca. 1627-1632, Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.

Gaspar o Caspar de Crayer (Amberes, 1582-Gante, 1669) fue un pintor barroco flamenco en la estela de Rubens y favorito entre las colecciones del momento.

³ Amplia es la bibliografía del cuadro, *vid.* entre otros, López Navío (1962, 275), López Rey (1963, 361 y 1966), Díaz Padrón (1965, 238 y 1976, 1093), Vlieghe (1972, 257). Para un desarrollo de la historia patrimonial del cuadro a partir de su presencia en catálogos *vid.* Pérez Preciado (2008).

En este cuadro encontramos a Felipe IV con una lujosa armadura de parada de azul negro con ribetes dorados en posición mayestática, con un cetro en la mano derecha mientras la izquierda descansa gentilmente sobre su cadera. En el centro del cuadro un enano vestido de negro con golilla y botas sujeta el yelmo con un penacho de plumas mientras mira hacia el rostro del monarca.

Los dos personajes están de pie en un estrado al que se llega por una serie de escalones; en el final se lee la inscripción: «R PHS 4z». Detrás de ellos unas cortinas rojas dobladas tapan la mayor parte del fondo (¿quizá un *lacius curtius* teatral?). Tras él se adivina un bosque, posiblemente un coto de caza, en el que un segundo lacayo sujeta un caballo blanco. Al igual que en los retratos de Velázquez, destaca el estigma de los Austrias, un gran prognatismo, frente olímpica y labios belfos, con un rostro severo y triste, en medio de una sinfonía de grises. Este pasa por ser uno de los retratos de Crayer más rubensianos, especialmente en la solución adoptada para el monarca. Un cuadro del propio Rubens presenta a Felipe IV solo con un cortinaje rojo detrás en posición erguida. Según Vlieghe, el modelo para el retrato del rey será Rubens, especialmente a través del retrato de Felipe IV que se conservaba en la Kunsthau de Zurich hasta 1985, cuando un loco quemó el cuadro⁴, aunque también tiene ciertas analogías con los retratos de Van Dyck ejecutados en Amberes entre 1627 y 1632, lo que ha servido para fechar la composición del cuadro de Crayer⁵.

El cuadro de Crayer perteneció al marquesado de Leganés, en concreto al I Marqués de Leganés, don Diego Mexía de Guzmán y Dávila (h. 1580-1655), especialista áulico en lo referido a los Países Bajos e importante mecenas de las artes. Rubens se refería a él en 1628 como «tra gli maggiori ammiratori di quest'arte che siano al mondo» (Pérez Preciado 2008, I 5). En su tesis doctoral sobre Leganés, José Juan Pérez Preciado describe la inmensa colección del marqués, que alcanzó un total de mil trescientas treinta y tres obras, reunidas en los años en que éste conoció el auge de su carrera política y militar. Este es el primer cuadro de Crayer que parece haber poseído Leganés. En el inventario *post mortem* realizado en 1655, documento de tasación de las pinturas firmado por Andrés Potestad en mayo de 1655, utilizado por López Navío y por Pérez Preciado, se lee: «Un Retrato del Rey Phelipe quarto nro señor harmado de todas harmas doradas un enano con el murrion y un lacayo de su libres con un cauallo Blanco de mano de gaspar de Kraer n° çiento y veinte y dos y le taso en mill y çient Reales»⁶

El cuadro se documenta con seguridad en poder de Leganés en 1637, aunque es más que probable que fuera adquirido en 1634, cuando realizó su último viaje a Flandes. Como indica Pérez Preciado: «no hay datos que confirmen la presencia del cuadro en Madrid antes de 1637, es más que probable que para 1634 Leganés ya tuviera la pintura en su poder, cuando importó de los Países Bajos un amplio número de

⁴ Recoge la noticia *Der Spiegel* (23 de septiembre de 2004): <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/attachen-gegen-kunst-faeuste-messer-saegen-saeure-a-319538.html>. (consultado el 24 febrero de 2015).

⁵ Vlieghe 1972, p. 257

⁶ Cit. en Pérez Preciado II, *El marqués de Leganés y las artes* (Tesis Doctoral sin publicar, Universidad Complutense de Madrid, 2008), 105, cat. 122.

retratos» (Pérez Preciado 2008, I 707). Permaneció en el palacio de San Bernardo, durante la vida del marqués de Leganés, pasando por herencia a la casa de Altamira. En 1726 se considera una copia de Jordaens y se da nombre al enano: «Un Retrato de Phelipe 4º con Belasquillo que esta vestido de negro y un Penacho en las manos, y un caballo blanco de tres baras de alto; y dos de ancho copia de jordan, nº 122321» (Pérez Preciado 2008, II 106). La confusión con «Belasquillo» se puede deber a que el anónimo informante mezcla a Lezcano (o «Lezcanillo»), el «Niño de Vallecas», objeto de una famosa pintura de Velázquez también en posesión de Leganés; más que probablemente el lapsus se deba a la interrelación entre objeto del cuadro (Lezcanillo) y sujeto del mismo (Velázquez). Permaneció en poder de la familia hasta principios del siglo XIX, cuando llamativamente y pese a seguir conservando el mismo nombre para el enano, se creía que era una pintura realizada por Jan van Kessel: «otro por Juan Banquesel, qe tiene ademas a Velazquillo y su jaca» (Pérez Preciado 2008 II, 107). A principios del XIX fue robado, junto con un conjunto de otras obras y, tras ser devuelto a sus propietarios en 1815, fue ofrecido en venta en 1827 en Londres, cuando de nuevo se considera obra de Crayer, y se sigue considerando el mismo nombre para el enano. Tras pasar por varias colecciones privadas londinenses fue adquirido por el Estado en 1958 y destinado al Ministerio de Asuntos Exteriores.

El enano que sujeta el yelmo guarda un más que notable parecido con el cazador-enano «Juan Rana» de la tabla de la RAE. Ambos llevan un traje negro de fiesta con golilla (cada uno de su momento), tienen el pelo castaño, las mismas facciones regordetas, un atuendo diferenciado en los pies (botas en el de Crayer, calzas rojas en el de la RAE) y la misma baja altura. Si el de la RAE es indudablemente un «enano» (Álvarez Sellers 2007, 297), el del retrato de Crayer ha sido nombrado como tal en todos los catálogos. Los dos personajes parecen, claramente, representar el mismo enano vestido de negro con golilla.

Este podría tratarse de uno de los cuadros que mejor representara al actor (si fuera en efecto el objeto de la pintura). Algunos datos parecen incidir en la identificación. En primer lugar, el enanismo era uno de los rasgos característicos del personaje Juan Rana, no necesariamente del acto Cosme Pérez. Era típico de los dramaturgos hacer aparecer a Juan Rana en escena con otros personajes u objetos de gran tamaño para recalcar su tamaño (Sáez Raposo 2005, 161). En segundo lugar, tampoco es óbice para descartar la atribución el que no se mencione al conocido actor en el cuadro. El marqués de Leganés, ávido coleccionista, poseía varios cuadros dedicados a enanos, bufones y hombres de placer. Entre otros que estaban activos en los años treinta en la corte de Felipe IV encontramos los retratados por Velázquez como Juan de Austria, Pernia, Cárdenas, Calabacillas y Pablo de Valladolid (Pérez Preciado 2008 II, cat. 545, 546, 547, 549, 553)⁷. Algunos de ellos permanecen

⁷ Estos incluyen los siguientes ítems del catálogo de la colección del marqués de Leganés: 542. *Retrato del bufón Pejerón*; 543. *El enano Mordateo*; 544. *Retrato del bufón Martín de Guas*; 545. *Retrato del bufón don Juan de Austria*; 546. *Retrato del bufón Barbarroja* —«dado que el ejemplar del Bufón Calabacillas (Cat. 549), atribuido al propio Velázquez, no repite el modelo del cuadro conocido del Prado, no es posible afirmar con rotundidad que este de don Juan de Austria sea réplica del Juan de Austria del Prado» (Pérez Preciado 2008 I, 385)—; 547. *Retrato del bufón Juan de Cárdenas*; 549. *El bufón calabacillas*; 550. *Retrato del*

innominados ya desde los catálogos antiguos. Por ejemplo, del catálogo de Pérez Preciado encontramos bufones sin nombre en *Retrato de Enano* (Cat. 541, Madrid, Museo del Prado), de Juan van der Hamen, el anónimo *Retrato infantil* (Cat. 548) y un cuadro, hoy perdido, de un bufón con plumas (Cat. 1305: «Mas un retrato de un bufón de medio talle con un plumaje blanco en la cabeza y esta tocando una guitarra n^o trezientos y çinco la taso en duçientos Reales 0200» (Pérez Preciado 2008 I, 819)). Estos retratos estaban destinados por el marqués a sus casas en la villa de Leganés, conocida como la Huerta. En tercer lugar, no se puede argumentar que Crayer nunca estuvo en España pues, muy posiblemente, Crayer trabajara con otro retrato (hoy perdido) para los contornos y el lacayo. De hecho, contamos con otro cuadro que imita a este.



Fig. 6- Gaspar de Crayer, *Felipe IV en armadura de gala*. Ca. 1628. Metropolitan Museum de Nueva York.

bufón Escobedo; 551. *Retrato del bufón Cisneros*; 553. *Retrato del Bufón Pablo de Valladolid* —«Un retrato entero de pablillos de velazquez del n^o quinientos y çinquenta y tres le taso en duzientos Reales 0200»—.

En el Metropolitan Museum de Nueva York se conserva una réplica de la figura del rey, sin la presencia del enano ni la del caballo, también autógrafa de Crayer, que fue dada a conocer por López Rey como obra de Juan Bautista Maino a partir de aseverar una cierta semejanza entre este cuadro y el retrato de Felipe IV incorporado en el segundo plano de su *Recuperación de Babia* (Madrid, Museo del Prado). En esta ocasión el cortinaje rojo ha sustituido al resto de los personajes. Las deudas entre uno y otro cuadro son, sin duda, obvias y no sería descabellado que se tratara de una copia posterior (López Rey 1963, 361; López Rey 1966).

Felipe IV con "Juan Rana", nombre que he propuesto para el cuadro en mi trabajo anterior, indicaría una posible función de este como hombre de placer del monarca. En el catálogo de José Moreno Villa, Juan Rana aparece directamente como «bufón» de la corte (1930, 134), pues, en definitiva, su apelativo batracio no está muy lejos de aquellos bufones cuyo nombres y calificativos derivan de lo animalesco: liendre, pulga, mosca, mico, gato, mona y, claro, rana (Bouza 1991, 134), aspecto que comparten con los personajes de entremés e, incluso, con muchos graciosos. Se trata, pues, de ese restringido círculo de actores que pululaban alrededor de la corte del Rey Planeta mendigando favores a la par que hacían reír al monarca. Como indicaba en mi anterior trabajo:

De resultar cierta la atribución, un nuevo documento iconográfico de Gaspar de Crayer nos situaría al actor Cosme Pérez/Juan Rana en una órbita muy cercana a la real, favorecido, por la compañía de Tomás Fernández. El marqués de Leganés, coleccionista y mecenas de las artes, contaba con esta obra en España ya desde 1634, lo que situaría a nuestro actor, junto con un conjunto de gente de la farándula, cerca del favor real en unos contornos próximos a los de los hombres de placer. De hecho, incluso si el cuadro de la RAE no resultara fiable como método de identificación de la máscara, sin duda, podríamos indicar la interconexión entre ese personaje (fuera quien fuera) y el lacayo que soporta el yelmo con las plumas de Felipe IV en el retrato de Gaspar de Crayer. Nos encontramos en estos terrenos que van de lo teatral a lo áulico y a lo bufonesco, de este complejo mundo de la risa del Barroco del que participaban al alimón los reyes y sus lacayos. (2015, 202-203)

Como podemos observar, en mi artículo nunca indico que la tabla de la RAE sea otra cosa que una atribución a un actor áureo. Por alguna razón, sin duda atribuible a mi redacción, no parece entenderlo así Tania de Miguel (2017, 325-356).

Hay otro rastro iconográfico muy interesante abierto hace casi 50 años por Phyllis Dearborn Massar (1977, 365-375+445- 455). Dearborn Massar contempla de la posibilidad de que haya una segunda representación gráfica de Juan Rana en el manuscrito de *La fábula de Perseo y Andrómeda* de Calderón que se conserva en la Houghton Library de la Universidad de Harvard (Ms Typ 258). Últimamente Sáez Raposo (2011, 42-43) y Tania de Miguel (2017, 325-356) siguen esta interesante línea. Como mantiene Dearborn Massar:

Beneath this obviously comic figure Baccio has written Juan Rana. Juan Rana was a real person whose actual name was Cosme Perez, and he was the gracioso, the court

fool. Since the part of Bato was comic, it is probable that Rana played him, inasmuch Baccio notes in his 1656 letter that “Giovan Rana” played a part in the play of that year at Buen Retiro, contributing his own buffooneries. (1977, 372)

En efecto, como aclara Sáez Raposo, «[l]a obra fue representada el 18 de mayo de 1653 en el Coliseo del Buen Retiro por iniciativa de la infanta María Teresa de Austria para celebrar el restablecimiento de la reina Mariana de Austria tras una enfermedad» (2011: 42-3). Es decir, se trata, de nuevo, de una obra de ámbito cortesano.

En esta comedia Cosme hizo el papel del gracioso Bato y la escenografía corrió a cargo de Baccio del Bianco. Contamos con un magnífico manuscrito, depositado en la Houghton Library de Harvard University, que consta de 150 folios (31 × 21,5 cm). Como indica Rafael maestre en su edición crítica: «104 corresponden a la fábula escénica, 46 en la partitura musical y dos figuras en blanco cierra comillas. [...] tanto los diseños como el texto están realizados en papel verjurado de color marfil casi igual» (Maestre 1994, 26-28). El manuscrito cuenta con 11 dibujos «para acompañar, de modo ornamental, el manuscrito de la comedia, ya que iba a ser un regalo de Felipe IV a su suegro, Fernando III, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico» (Sáez Raposo 2011, 42, nota 17).

Hasta ahora la figura de Juan Rana ha sido identificada en tres de los grabados. Sáez Raposo encuentra a Juan Rana sólo en el grabado de la escena inicial del acto tercero, Triunfo de Perseo sobre Medusa (véase fig. 7). En este grabado, una mano incluyó en el ángulo inferior izquierdo del escenario, aunque completamente fuera de este, a Cosme Pérez (con la leyenda «Juan Rana» debajo de él), que aparece mirando al público encuadrado en una especie de territorio intermedio entre la ficción escénica y la realidad fuera de ella (2005b, 44).



Fig. 7- Fol. 12. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.

Después del trabajo de Sáez Raposo, María Luisa Lobato revisó de nuevo las ilustraciones y, basándose en el parecido y el vestuario, llegó a la conclusión de que el actor también es uno de los personajes de la derecha en la escena del Infierno (2001, 208):



Fig. 8- Fol. 57. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.

Por su lado, de Miguel mantiene que la imagen a la izquierda de la escena de la apoteosis del folio 98 v. (2017, 349) puede indicar una tercera representación del propio Juan Rana en la obra:



Fig. 9- Fol. 98v. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.

Reproducimos a continuación el detalle:



Fig. 9bis- Detalle de fol. 98v. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.

Pudiera ser, aunque echo en falta la pluma del sombrero y se ha de notar que se cambia el bigote por una barba.

De ser esta atribución indiscutible, como la tratan los críticos mencionados, sería, sin duda, de un altísimo interés. Por ejemplo, la postura de las manos de las figuras 7 y 8 podría sugerir que Juan Rana era identificado como un ser palmípedo pues se entrevén unas suaves membranas entre las distintas falanges de los dedos del actor. La figura 9 incidiría en sus dotes musicales. Es decir, nos ofrecerían un contorno más completo del actor más allá de la máscara.

En mi opinión, no podemos tener tampoco (muy lamentablemente) certeza de la atribución de este personaje a Juan Rana. El famoso ms. Typ 258 de la Houghton Library de Harvard que alberga el volumen de *La fábula de Perseo y Andrómeda* tiene anotaciones marginales de dos letras minúsculas distintas y una mayúscula que podemos adscribir a cualquiera de estas manos (o a una tercera). El ejemplo más claro ocurre, precisamente, con esta atribución. El único actor o máscara que se destaca de toda la producción es este Juan Rana del fol. 76 (Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University). Se trata de un tintado que ha quedado en color cobrizo en el que se lee “Juanrana”. La palabra se inicia con una “J” i larga/jota mayúscula con un trazo volado hacia la izquierda parecida a una “G”, y se rompe el trazo para pasar a la segunda letra. El resto de la palabra se escribe en un solo trazo. Veamos:

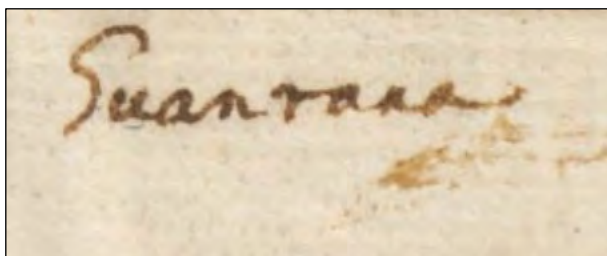


Fig. 10- Fol. 76. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.
Transcripción: Juanrana.

Esta letra tiene lugar tan solo en este folio 76. Compárense ahora las notas marginales del resto de los folios 8, 29, 39, 57, 88 y 99:

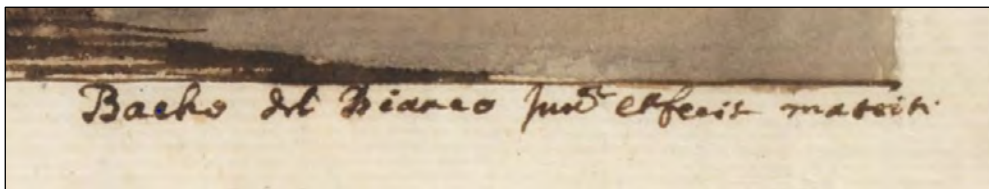


Fig. 11- Fol. 8. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.
Transcripción: Bacho del Bianco Inv[enit] et Fecit Machina?

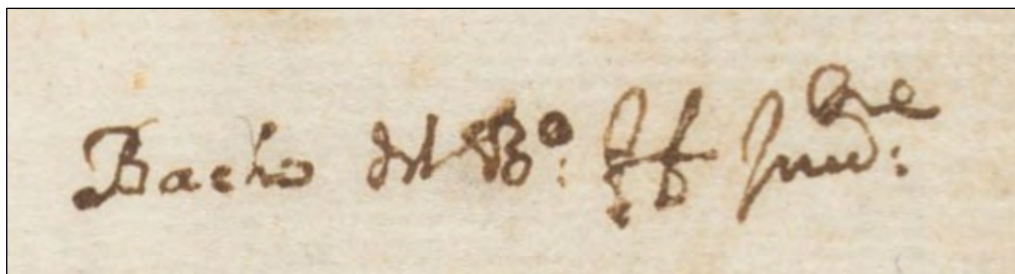


Fig. 12- Fol. 29. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.
Transcripción: Bacho del B[ianco] [florentino en rúbrica] Inv[entor].

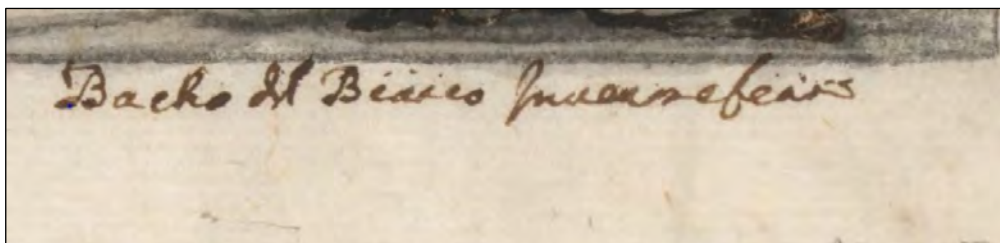


Fig. 13- Fol. 39. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.
Transcripción: Bacho del Bianco invenit fro.

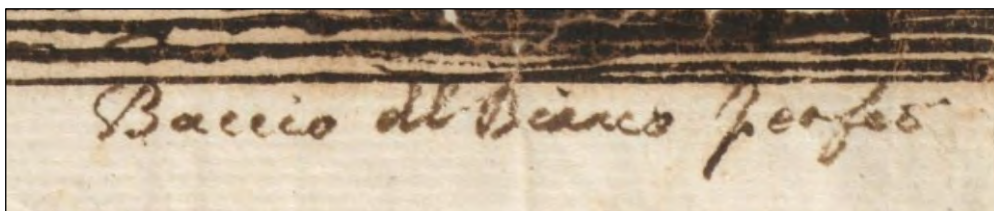


Fig. 14- Fol. 57. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.
Transcripción: Baccio del Bianco Inv[entor] [florentino en rúbrica].

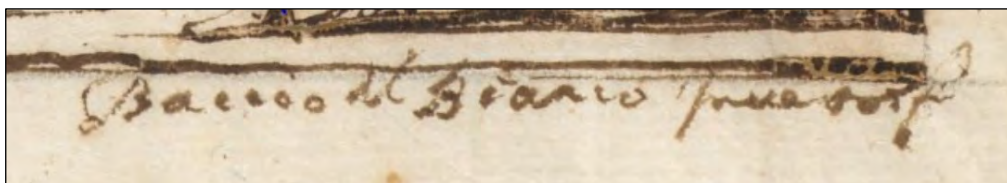


Fig. 15- Fol. 88. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.
Transcripción: Baccio del Bianco Inventor [florentino en rúbrica].

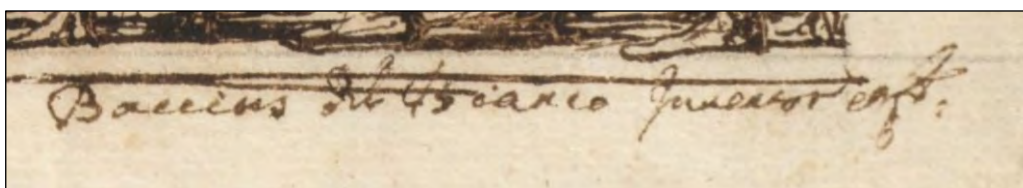


Fig. 16- Fol. 99. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.
Transcripción: Baccio del Bianco Inventor [florentino en rúbrica].

Se trata, sin duda, de una segunda letra que ocurre tan solo una vez. Como vemos, en el resto de las reproducciones de los folios la *i* larga/jota mayúscula se escribe de manera opuesta con un único movimiento rápido en zig-zag y trazo único. Es decir, este modelo de *i* larga/jota mayúscula se produce exclusivamente en este grabado. Asimismo, el color de la tinta es mucho más oscuro. Lo más lógico es que cronológicamente se sitúe la letra del escribano de los folios 8, 29, 39, 57, 88 y 99 y después la del folio 76. El primero ofrece los datos fundamentales de puesta en escena, el autor de la escenografía y, ya en su versión en mayúscula, incluso el lugar de representación (Madrid) en el fol. 12.

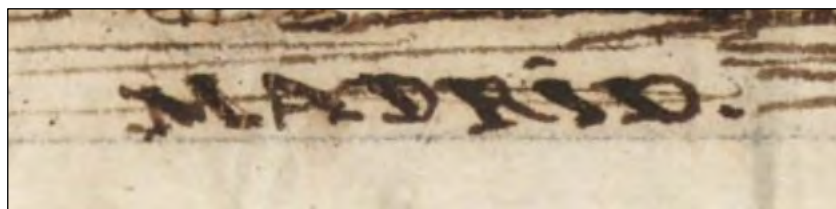


Fig. 17- Fol. 12. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.
Transcripción: MADRID.



Fig. 18- Fol. 12. Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.
Transcripción: BACHO DEL BIANCO I-V-1653.

¿Cómo resolver el problema de las dos caligrafías? En este punto, creo que no tenemos respuestas claras. Pudiera ocurrir que la primera de las letras correspondiera a alguien del taller al que Felipe IV encargó la suelta de este modo, la letra del segundo escribano sería la del propio del Bianco lo que parecería recalcar la posible confusión con una “G”. No obstante, tanto Dearborn Massar como Maestre atribuyen la primera letra al propio del Bianco. Citamos de la primera crítico: «In the inscription at the lower right, INVENTOR BACHO DEL Bianco F^o, Baccio probably intended the word inventor to credit his invention of the stage machines, as well as his drawing; F^o stands for Fiorentino» (1977, 369). De este modo, el autor de la nota marginal del folio 76 sería posterior por lo que más que probablemente se trate de un informante no contemporáneo y, por lo tanto, poco fiable. Algo parecido ha ocurrido para descartar la viabilidad de la atribución de la anotación de “Juan Rana” en el famoso “retrato” de la RAE. Lamentablemente también hay razones, pues, para descartar también este segundo rastro.

Me encantaría acabar este trabajo con una luz de esperanza al respecto de descubrir la semblanza real de nuestro actor, pero me es imposible. Antiguamente una semblanza era una “semejanza”. De hecho, la palabra proviene del verbo “semejar”: “(del Latín vulgar “similiare”) Tener una cosa el aspecto de otra que se expresa de modo que puede creerse que es esa” (Moliner 1131), esto es lo que le permite a fray Luis de León decir en *De los nombres de Cristo* que «la perfección de todas las cosas... consiste en que cada una de ellas tenga en sí a todas las otras y, en que, siendo una, sea todas cuanto le fuere posible. [...] La cual semejanza es, si conviene decirlo así, el pío [ansia] general de todas las cosas» (1583, 396). No me queda, de momento, más remedio que conformarme con haber bosquejado las semejanzas existentes entre la idea contemporánea y colonizada del personaje/máscara Juan Rana, el actor Cosme

Pérez, y el conjunto iconográfico que los acompaña. Tiempo vendrá en el que estudiosos más hábiles que este que escribe logren descifrarlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Álvarez Sellers, Alicia. 2007. *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Bass, Laura. 2008. *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Bergman, Hannah. “Juan Rana se retrata”, en *Homenaje a Rodríguez Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*. Madrid: Castalia, 1970.
- Bouza, Fernando. 1991. *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, vols. 1-6*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1908. *Colección rarísima de entremeses, bailes y loas*. Madrid: Imp. de la Rev. de Archivos.
- Davis, Charles & John Varey. 2003. *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660, vols. 1-2*. London: Tamesis Books.
- Dearborn Massar, Phyllis. 1977. “Scenes for a Calderón Play by Baccio del Bianco”, en *Master Drawings* 15, no. 4: 365-375 + 445-455.
- Díaz Padrón, Matías. 1965. “Gaspar de Crayer, un pintor de retratos de los Austria”, en *Archivo español de Arte*, 151: 229-244.
- Díaz Padrón, Matías. 1976. *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas I, Escuela Flamenca*. Madrid: Museo del Prado.
- Norman Shergold & John Varey. 1985. *Genealogía, origen y noticia de los comediantes de España*. London: Tamesis.
- Granja, Agustín de la. 2001. “Los dos testamentos de Cosme Pérez, alias Juan Rana”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 1999)*. Christoph Strosetzki. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 652-662.
- Herradón, Óscar. 2017. “Juan Rana. El actor que revolucionó el Siglo de Oro”, en *Historia de Iberia Vieja*, 144, (junio 2017).

- Lobato, María Luisa. 1999. "Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana", en *Cuadernos de Historia Moderna*: 79-111.
- López Navío, José Luis. 1962. "La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés", en *Analecta Calasanciana*, 8: 259-330.
- López Rey, José. 1966. "Sobre la atribución de un retrato de Felipe IV a Gaspar de Crayer", en *Archivo Español de Arte*, 154-155: 195-196.
- López Rey, José. 1963. "A portrait of Philip IV by Juan Bautista Maino", en *The Art Bulletin*, 14: 361-363.
- Madroñal Durán, Abraham. 2012. *Seis estudios en busca de un actor: Juan Rana y el entremés del siglo XVII*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Miguel, Tania de. 2017. "El aspecto físico de Cosme Pérez", en *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 16: 325-356.
- Moreno Villa, José. 1930. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española de 1563 a 1700*. México: Editorial Presencia.
- Pérez Preciado, José Juan. *El marqués de Leganés y las artes*. Tesis Doctoral sin publicar, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Ron Lalá, Compañía Nacional de Teatro Clásico. 2020. "Andanzas y entremeses de Juan Rana", <https://ronlala.com/portfolio/juanrana/> (consultado el 27 de septiembre de 2020).
- Sáez Raposo, Francisco. 2003. "Cosme Pérez, actor tudelano", en *Teatro*, 19: 57-77.
- Sáez Raposo, Francisco. 2004. "El origen del nombre artístico Juan Rana", en *Voz y letra*, 15, no. 2: 33-58.
- Sáez Raposo, Francisco. 2005. *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Sáez Raposo, Francisco. 2005. "Juan Rana en escena", en *La construcción de un personaje: El gracioso*. Editado por Luciano García Lorenzo: Fundamentos, 317-50.
- Sáez Raposo, Francisco. 2018. *Todo Madrid es teatro: los escenarios en la villa y corte en el Siglo de Oro*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Serralta, Fedric. 1990. "Juan Rana: homosexual", en *Criticón*, 50, 81-92.

Thompson, Peter E. 2006. *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*. Toronto: University of Toronto Press.

Vélez Sainz, Julio. 2015. “*Felipe IV con Juan Rana de Gaspar de Crayer: un posible nuevo documento pictórico para un actor calderoniano*”, en *Calderón frente a los géneros dramáticos*. Editado por Antonio Sánchez Jiménez: Ediciones del Orto, 193-204.

Vlieghe, Hans. 1972. *Gaspard de Crayer, sa vie et ses œuvres*, vols. 1-2. Bruxelles: Arcade.

Recibido: 9 de octubre de 2020
Aprobado: 13 de octubre de 2020

RESEÑAS



HIGUERAS RODRÍGUEZ, María Dolores (dir.): *La vuelta al mundo de Magallanes-Elcano. La aventura imposible 1519-1522*, Barcelona / Madrid, Lunwerg Editores, 2018, 247 págs. ISBN: 978-84-00-10431-3 (CSIC). ISBN: 978-84-9091-386-4.

Maria Cristina Pascerini
IULCE-UAM

Es necesario, entre las numerosas publicaciones aparecidas a raíz de la celebración del V Centenario de la Primera Vuelta al Mundo, destacar el volumen *La vuelta al mundo de Magallanes-Elcano. La aventura imposible 1519-1522* dirigido por María Dolores Higuera Rodríguez, con textos de la misma autora, de Salvador Bernabéu, de Luisa Martín-Merás Verdejo y de María Antonia Colomar Albájar. Esta interesante obra colectiva cuenta con la participación del Ministerio de Defensa, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Instituto Cervantes, cuyo director, Luis García Montero, explica en el prólogo a la obra que viajes como el de Magallanes y Elcano cambiaron para siempre el mundo, «mezclando cada vez más los colores de una humanidad que ha sido siempre gozosamente plural y mestiza».

La primera sección del volumen, titulada «Navegando el Océano: Vida y muerte en el mar en el siglo XVI», corre a cargo de María Dolores Higuera Rodríguez, quien a lo largo de cuatro apartados se ocupa de temas relacionados con la ciencia náutica, la organización del tráfico marítimo, la recuperación submarina y la vida a bordo.

En el primer apartado, dedicado a «La navegación oceánica», Higuera Rodríguez trata de la astronomía, haciendo hincapié en las técnicas e instrumentos

con que se llevaron a cabo los primeros viajes oceánicos, y en su evolución constante, que permitió mejorar el cálculo de latitud, rumbo y distancia estimada, es decir los «términos» que permitían calcular la posición en alta mar. La autora pone de relieve la transformación de la cartografía marina, y la creación de centros e instituciones para producir y transferir los conocimientos necesarios a una navegación oceánica segura, destacando la Casa de la Contratación de Sevilla, que fue «el primer organismo creado en España para organizar y potenciar la relación con América». Allí se producían los «regimientos de navegación», manuales para navegantes y marinos con información científica y práctica que en ocasiones incluían cartas náuticas, que también sirvieron de referencia a otros textos de náutica en Europa. También menciona la construcción naval española, resaltando la importancia de los barcos de construcción cantábrica para la Carrera de Indias. En el segundo apartado, en el que se ocupa de «La Carrera de Indias. Organización del tráfico marítimo y su protección», la autora se centra en el desarrollo del tráfico marítimo primero en el Atlántico, y luego en el Pacífico, subrayando los méritos de Carlos V en este sentido. En el tercer apartado, titulado «Entre la vida y la muerte. Buzanos, los héroes olvidados. La recuperación submarina en la Carrera de Indias», la autora destaca las medidas puestas en marcha por la administración cuando se verificaba el hundimiento de un buque, destacando la intervención y los rescates efectuados por los buzos en estas circunstancias.

En el cuarto y último apartado, dedicado a la «Vida a bordo en la navegación oceánica», Higuera Rodríguez describe las condiciones de vida en el mar en los siglos XVI y XVII, subrayando su peligrosidad y dureza. Entre las situaciones más temidas por los navegantes, además de la furia de la naturaleza, estaba sin duda el fuego a bordo, para cuya prevención se emanaron normas específicas, como la obligación de apagar fogones al ponerse el sol y la prohibición de encender velas sin linternas o faroles. A los oficiales les correspondía la vigilancia sobre las luces y fuegos, además de la caja de bombas de achique, aunque la navegación contaba con otras figuras imprescindibles, como la del piloto, que había de llevar el barco por la derrota marcada por el comandante, o el maestro, que mantenía el control de los pertrechos del barco y de los alimentos, y otras muchas detalladas por la autora. Ésta recuerda la jerarquía que regulaba la vida a bordo, aunque en el s. XVI también la marinería podía en ocasiones formular su opinión. También se ocupa de la disciplina a bordo, mencionando los castigos previstos para quienes cometían alguna falta, y de la organización para preservar la higiene y la salud, subrayando que el agua potable era un bien tanpreciado cuanto escaso. La autora menciona, entre los entretenimientos durante la navegación, la música y la conversación, que ayudaban a amenizar los días pasados en el mar, y termina su estudio volviendo una vez más a la peligrosidad de los viajes oceánicos, y a la lucha del navegante para lograr salvar su propia vida en las condiciones más adversas.

Salvador Bernabéu es el autor de la segunda sección del volumen, que lleva por título «La primera circunnavegación del mundo: Tragedia humana y triunfo de una empresa imposible (1519-1522)». En el primer apartado se centra en las teorías sobre la Tierra que dominaban en la época de la expedición, al que sucede un

apartado sobre la génesis de la misma, desde la llegada de Fernando Magallanes y de Rui Faleiro a Sevilla en octubre de 1517, es decir apenas un mes después de que Carlos I llegara a España, hasta la selección de la tripulación que participaría en la empresa. Bernabéu destaca el encuentro entre los portugueses y el rey en Valladolid, ciudad en la que se encontraba la corte a principios de 1518, y donde se firmaron las capitulaciones procediendo al nombramiento de Magallanes y de Faleiro como capitanes de la expedición. La Casa de la Contratación fue encargada de nombrar otros cargos de la armada, y también un tercer capitán, aunque finalmente fue Carlos I quien eligió a Juan de Cartagena. Según detalla Bernabéu, la Casa de la Contratación trabajó largamente en la preparación de la expedición, ocupándose del abastecimiento de los barcos, que comprendía material de repuesto y reparación, armas, faroles y linternas, instrumentos de ayuda a la navegación, banderas, objetos para la práctica de los oficios religiosos y para la diversión, además de otros utensilios para la vida diaria en el barco. La financiación para la empresa llegó de los banqueros alemanes Welser y Fúcares, y de un grupo de mercaderes burgaleses encabezados por Cristóbal de Haro. Un capítulo de gasto importante lo constituyeron las provisiones, que incluían sobre todo bizcocho, es decir pan de doble cocción, y vino, pues habían de alimentar a un gran número de tripulantes. Bernabéu recuerda la diversidad de las cifras de las distintas fuentes documentales, considerando las reconstruidas por el historiador Juan Gil como las más atendibles. También menciona la dificultad de contratar marinos y oficiales autóctonos para una empresa a las antípodas, de tan larga duración y capitaneada por portugueses, lo que llevó inicialmente a la contratación de bastantes extranjeros, entre los que se contaban europeos, africanos, asiáticos y mestizos, aunque finalmente los españoles fueron un buen número.

El tercer tema abordado por Bernabéu se ocupa del primer viaje que llevó a circunnavegar la Tierra, que tuvo comienzo el 10 de agosto de 1519 en Sevilla, después de que Magallanes recibiera la bandera real y jurara servir al rey Carlos I en la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Victoria. Las cinco naves de la expedición hicieron escala en Sanlúcar de Barrameda para ultimar los preparativos, y de allí zarparon el 20 de septiembre. Antes de la salida de la expedición, el rey emitió una Real Cédula en la que ordenaba a los capitanes escribir y dar copia a cada piloto de la derrota del viaje, pero la orden no se cumplió, y eso fue causa de malhumores en el curso de la expedición. Las naos hicieron una escala en Tenerife para aprovisionarse, y luego se dirigieron hacia la costa de Sierra Leona para aprovechar los alisios que las llevarían hasta Brasil. Bernabéu menciona las noticias de Antonio Pigafetta sobre la naturaleza y los nativos, y también la exploración del estuario del Plata por parte de la expedición en busca del paso a la Mar del Sur. En la Patagonia hubo un nuevo encuentro, con los «gigantes», y también encalló una de las naves. A esta pérdida se sumó posteriormente la desertión de otro barco que, una vez alcanzado el estrecho buscado por Magallanes, volvió a España. Las tres naos restantes prosiguieron el viaje en el Pacífico costeadando el litoral americano hasta más al norte del ecuador, para luego poner rumbo al oeste. La expedición tuvo entonces que hacer frente a nuevas vicisitudes: Magallanes encontró la muerte en Filipinas; allí se hubo de quemar uno de los barcos por la falta de hombres, que habían ido

falleciendo por la dureza del viaje; se tuvo que detener la nao capitana en las Molucas para ser reparada. Solo la nao *Victoria* capitaneada por Juan Sebastián Elcano pudo continuar el viaje, logrando pasar el cabo de Buena Esperanza el 18 de mayo de 1522. La penosa situación a bordo obligó a una parada en una isla de Cabo Verde, y los portugueses detuvieron a algunos miembros de la tripulación. Finalmente los supervivientes de la *Victoria* consiguieron llegar el día 4 de septiembre a Sanlúcar, y cuatro días después a Sevilla, donde fueron recibidos con todos los honores. Como subraya Bernabéu, su empresa había puesto las bases de la primera globalización, y demostraba la unidad del género humano.

En la tercera sección del volumen, titulada «El viaje que cambió la imagen del mundo: Cartografía, comercio y diplomacia», Luisa Martín-Merás Verdejo se ocupa de cuestiones relacionadas con la cartografía, recordando que no se poseen ni las cartas ni los registros náuticos de la expedición, y solo se conserva el diario de Pigafetta, que dejó el dibujo del estrecho de Magallanes, por él llamado «estrecho patagónico». La autora también describe dos cartas de procedencia española que están relacionadas con la expedición de Magallanes: en la primera, conocida como *Planisferio de proyección polar sur*, hay un rótulo en el que se lee «Tierras que descubrió Fernão de Magalhães», y unas islas identificadas como las Malvinas; en la segunda, la llamada *Carta de las Molucas*, realizada en Valladolid en 1522 por Nuño García de Toreno, se representa la costa sur de Asia, la península de Malaca, el archipiélago de las Molucas y parte de Filipinas, siendo estos dos archipiélagos colocados en la parte española establecida por el Tratado de Tordesillas. Martín-Merás señala otra carta, la anónima *Carta Universal de Turín*, que representa el mundo con las tierras descubiertas por Magallanes. Aquí no figura la línea de Tordesillas, pero parte de Asia aparece en la parte izquierda del mapa, para indicar que se encontraba al oeste de la línea de demarcación. La autora menciona luego otros mapas que se hicieron a partir de las relaciones o de otras cartas de la expedición para incluirlos en libros de geografía.

Después de recordar las reuniones entre españoles y portugueses para trazar la línea del antimeridiano, Martín-Merás describe con detalle las cartas españolas que hicieron los pilotos de la Casa de Contratación después de las Juntas de Elvas y Badajoz en 1524: la *Carta del navegare universalissima et diligentissima*, conocida con el nombre de «planisferio de Castiglioni», puesto que fue regalada por Carlos V a este embajador papal en 1526, que pudo ser obra del cosmógrafo Diego Ribero; la *Carta Universal de Salviatti*, que fue un regalo de Carlos V al Cardenal Giovanni Salviatti, que fue nuncio apostólico en España desde 1525 a 1530; la *Carta Universal de Juan Vesputio*, fechada en Sevilla en 1526; la anónima *Carta universal en que se contiene todo lo que en el mundo se a descub(ierto) fasta ahora. Hizola un cosmógrafo de S.M. Anno MDXXVII*, en la que aparecen elementos que permitirían reconocer a Ribero como autor. La autora menciona también dos cartas universales de Diego Ribero de 1529, que considera anteriores al Tratado de Zaragoza del mismo año, y que a su juicio sirvieron para ser utilizadas por España en el tablero diplomático europeo.

La cuarta y última sección del volumen, que lleva por título «Circunvalando la redondez del mundo: las fuentes documentales», es obra de María Antonia Colomar Albájar. En primer lugar, la autora hace referencia al Tratado de Tordesillas de 1494,

considerándolo decisivo en la política de expansión castellana. En segundo lugar, detalla el destino de los fondos del Consejo de Indias, y a continuación menciona la documentación más relevante de los viajes anteriores a la expedición de Magallanes y Elcano, para luego examinar los documentos producidos a raíz de este viaje, entre los que se encuentran la capitulación de Valladolid, y los documentos relacionados con la tripulación y con el apresto de la armada. Colomar destaca los documentos de la expedición que se han conservado: el diario de Francisco Albo, que recoge los datos astronómicos y geográficos del viaje desde la llegada a Brasil hasta el regreso a España; el diario de Antonio Pigafetta, en el que se dan noticias sobre la geografía, el clima, la fauna y los habitantes indígenas desde el día de la partida hasta la vuelta en 1522; el relato de Ginés de Mafra, quien volvió a España en 1527; el diario de Maximiliano Transilvano, secretario del emperador, que publicó en 1523 su crónica reconstruyéndola a partir del relato de los supervivientes de la expedición; un documento que refleja las relaciones amistosas entre los miembros de la expedición y los señores del Maluco; las copias de la carta que Juan Sebastián Elcano dirigió al emperador a su llegada a Sanlúcar de Barrameda. Finalmente la autora menciona las disputas surgidas entre Portugal y España sobre las islas de la Especiería, que dieron lugar a las negociaciones llevadas a cabo en las Juntas de Elvas-Badajoz de 1524, y a la firma del Tratado de Zaragoza de 1529 con el que España abandonó el Maluco.

Después de resaltar las principales secciones de esta obra colectiva, queda todavía mencionar que el volumen incluye la bibliografía de los temas tratados y la versión en inglés de todos los textos, además de notas en cada sección, y de material iconográfico de variada tipología, del que se da descripción y localización. Como se decía al principio, una obra destacable y muy apropiada para la conmemoración del V Centenario de la Primera Vuelta al Mundo.



HALLETT, Jessica y SENOS, Nuno (Coords.): *De todas as partes do Mundo: O património do 5.º duque de Bragança, D. Teodósio I*, Lisboa, Tinta da China, 2018, 399 págs. ISBN: 978-989-671-177-1.

Cristóvão Mata
Universidade de Coimbra

Quando faleceu em 1563, D. Teodósio I (c. 1510-1563), quinto duque de Bragança e representante da maior casa aristocrática portuguesa, deixou um vastíssimo património. No ano seguinte, iniciou-se um complexo processo de partilhas de bens entre a sua viúva e os filhos dos seus dois matrimónios (o primeiro com D. Isabel de Lencastre, em 1542; depois com D. Brites de Lencastre, em 1559) que implicou a elaboração de um *Inventário*. Este documento ocasionou o desenvolvimento de um projeto de investigação, em 2008, liderado por Jessica Hallett e para o qual contribuíram mais de quarenta investigadores, resultando numa obra em dois volumes, coordenada por Jessica Hallett e Nuno Senos, dedicada à cultura material do maior aristocrata português do século XVI.

O primeiro destes tomos corresponde a um conjunto de estudos sobre D. Teodósio e o património inventariado, mas também sobre o seu tempo, a sua família e a sua casa; enquanto o segundo volume, disponível numa versão digital de livre acesso ao público, publica a transcrição do *Inventário* e de outros documentos considerados relevantes¹. Aqui ocupamo-nos apenas do volume de estudos, o qual é inaugurado por dois textos de apresentação do livro (o primeiro de João Paulo Oliveira e Costa, diretor do CHAM – Centro de Humanidades, que acolheu o referido projeto;

¹ <https://www.cham.fcsh.unl.pt/teodosio>

ao qual se segue um outro da autoria de Sua Excelência o Presidente da República, Marcelo Rebelo de Sousa, Presidente do Conselho Administrativo da Fundação da Casa de Bragança entre 2013 e 2016) e uma nota explicativa sobre o projeto na sua origem.

Tal como a Introdução que se segue, este texto foi redigido por Jessica Hallett. Sucedem-lhes vinte e sete capítulos da autoria de dezanove investigadores de várias áreas, terminando a obra com uma conclusão escrita por Nuno Senos. Os referidos estudos estão organizados em quatro partes (sobre *O Inventário* e D. Teodósio; a *Economia do Paço; Espaço e Poder*; e *Vida no Paço*), cada uma das quais com um número variado de estudos: enquanto a segunda parte contém apenas dois textos, a quarta e última, por exemplo, agrega dezassete capítulos sobre as diversas tipologias de bens arrolados e sobre uma multiplicidade de temas que, indo da livreria pessoal de D. Teodósio à sua alimentação, a análise do *Inventário* permite debater com um nível de pormenor variável.

Mafalda Soares da Cunha ocupa-se dos dois primeiros capítulos do tomo em apreço. Em “Uma história quase interminável? O processo das partilhas por morte de D. Teodósio” são abordados o enquadramento jurídico da transmissão de bens patrimoniais, os direitos de D. Brites aos bens em causa e o desenvolvimento do processo sucessório. Depois, no capítulo «Preocupações senhoriais do “principal senhor destes reynos”»: contributos para uma biografia de D. Teodósio», analisam-se as estratégias familiares do duque de Bragança relativamente ao destino dos vários irmãos, o governo da casa e estado e a sua participação na vida política do reino.

Este tema é continuado por Nuno Vila-Santa em «O duque como conselheiro: D. Teodósio e a Coroa em meados de quinhentos», capítulo no qual o referido autor considera que «o aconselhamento político prestado à Coroa [...] foi um instrumento privilegiado na estratégia de relacionamento com esta» (p. 68). Alexandra Pelúcia também aborda a história familiar e os percursos dos membros da Casa de Bragança, estudando D. Constantino, irmão de D. Teodósio e vice-rei da Índia entre 1558 e 1561 («Inesperada trindade: a casa de Bragança, D. Constantino e o vice-reinado da Índia»). A primeira parte do livro oferece assim uma panorâmica sobre a biografia de D. Teodósio, a história familiar da sua casa e a relação política mantida com a Coroa.

Na *Economia do Paço*, Leonor Freire avalia a estrutura do património teodosino («Entre o investimento e consumo: A estrutura do património da Casa de Bragança no século XVI»), enquanto Jorge Fonseca dedica o seu capítulo a «Os escravos do duque». Mais concretamente, o capítulo 5 não só versa sobre o *Inventário* em causa e sistematiza as categorias de bens nele arrolados (bens de raiz, benfeitorias, bens de capital, materiais de produção, bens de consumo imediato ou duradouro e rendas) e respetivos valores, como também oferece uma importante perspetiva sobre a relevância dos dotes para o investimento e acumulação de bens patrimoniais. Por seu turno, Jorge Fonseca aborda os escravos de D. Teodósio mediante, por exemplo, a comparação do número destes homens e mulheres com os cativos de outras casas senhoriais ibéricas e a sua inserção no conjunto dos servidores do palácio de Vila Viçosa, discutindo as respetivas funções.

A residência familiar dos duques de Bragança é o principal tema de *Espaço e Poder*, a segunda parte deste livro que agrupa os estudos acerca do palácio ducal de Vila Viçosa. Ocupando-se de «A Ampliação do Paço de Vila Viçosa», Nuno Senos reconstitui o processo de construção e as campanhas de intervenção neste edifício e evoca episódios tão relevantes para a evolução do edifício como foi o casamento de D. Isabel de Bragança e com o infante D. Duarte, em 1537. No capítulo 8, Vítor Serrão dedica a sua atenção à frontaria do palácio e aos respetivos artífices, identificando duas intervenções distintas («De Francisco de Loreto a Nicolau de Frias e Pero Vaz Pereira: a fachada do paço»). Quanto a «Clarividência: Os azulejos flamengos encomendados por D. Teodósio», Alexandre Pais destaca a introdução da majólica e assinala as possibilidades propagandísticas de uma nova técnica azulejar.

A Vida no Paço é inaugurada por um texto conjunto de Jessica Hallett e Inês Cristóvão referente a uma das tipologias de bens mais valiosas. Em «Pinturas tecidas: a arte da tapeçaria e a construção do poder», é demonstrado que a riqueza das tapeçarias do quinto duque de Bragança não se devia apenas ao seu valor monetário, mas também à diversidade temática, à antiguidade dos exemplares e aos materiais de que eram feitos. Vítor Serrão estuda «Francisco de Campos e a arte da pintura na corte de D. Teodósio», capítulo no qual considera que, apesar de não poder ser comparada com outras tipologias, a coleção de pintura «revela, mesmo assim, um gosto *moderno* e atualizado» (p. 175). Celina Bastos demonstra a prevalência de arca, caixas e cofres no conjunto do mobiliário destinado a guardar objetos («“Os desta casa tratam-se ordinariamente como reis”: mobiliário no Inventário»).

O capítulo de Maria João Pacheco Ferreira («Conforto e ostentação: dormir no Paço de Vila Viçosa»), privilegia a roupa de cama e apresenta «um quotidiano sóbrio e austero» (p. 207) distinto das ocasiões festivas nas quais se usava a roupa de maior opulência. Jessica Hallett retoma a temática dos têxteis no capítulo «O mundo debaixo de seus pés: os tapetes dos duques» e aborda os objetos de origem predominantemente asiática. «A ourivesaria na casa de Bragança» é estudada por Nuno Vassallo e Silva, que aponta a importância da sua ostentação. Com uma «função aparentemente discreta» (p. 232), a cerâmica é observada por Alexandre Pais no capítulo 16 («A opacidade da cerâmica»). Maria João Pacheco Ferreira retoma o tema dos têxteis, abordado no seu capítulo anterior, e discute o uso dado aos «Panos, toalhas e guardanapos: a roupa de mesa».

Bernadette Nelson apresenta algumas considerações sobre as preferências musicais de D. Teodósio em «A música e a capela», enquanto Maria João Pacheco Ferreira se dedica às alfaias para uso na capela ducal («Os ornamentos têxteis com função religiosa: memórias e práticas»). Do mesmo espaço palaciano se ocupa Nuno Vassallo e Silva em «As preciosidades da capela de D. Teodósio», que terão sido executadas em Portugal, possivelmente em Vila Viçosa, pelo ourives que D. Teodósio tinha ao seu serviço. Distinto é o capítulo de Vitor Luís Gaspar Rodrigues, que a partir das armas inventariadas conclui que o arsenal senhorial acompanhou as inovações militares da Europa de então («A armaria da casa de Bragança e a sua organização militar: a resposta de D. Teodósio e seu pai aos desafios impostos pela revolução da pólvora»).

Os três capítulos seguintes encontram-se subordinados ao mesmo tema, a livraria. Ana Isabel Buescu elabora uma apreciação geral à biblioteca deixada por D. Teodósio, cujas dimensões se equiparam às maiores livrarias europeias do século XVI, superando-as até, não obstante o seu reduzido valor monetário no conjunto dos bens inventariados («Aspectos da livrarias de D. Teodósio: uma grande biblioteca do Renascimento»). Madalena Esperança Pina dirige a análise para «Os livros de medicina de D. Teodósio», uma coleção porventura destinada a auxiliar o cuidado do corpo no paço ducal, bem como ao apoio da universidade que o duque de Bragança projetou para Vila Viçosa – sem, contudo, lograr a sua instituição. Por sua vez, Bernadette Nelson faz uma aproximação aos «Livros de música na biblioteca de D. Teodósio», provenientes sobretudo de Itália, França e Países Baixos.

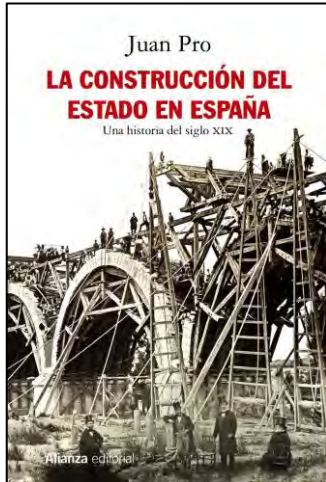
A cozinha e a saúde constituem o objeto de estudo do grupo temático formado pelos três últimos capítulos. Assinado conjuntamente por Joana Bento Torres e André Teixeira, o capítulo «Com o lume aceso: as cozinhas do Paço Ducal no século XVI» avalia os espaços (então existentes) destinados à preparação de alimentos e observa a sua evolução, concedendo particular atenção aos objetos de cozinha. Por sua vez, a alimentação do duque D. Teodósio e do respetivo agregado familiar é observada por Joana Bento Torres, que destaca a autossuficiência da casa em termos alimentares («Comer como um duque: a alimentação da casa de Bragança no século XVI»). Madalena Esperança Pina, por fim, articula, em «Práticas de Saúde no tempo de D. Teodósio», o funcionamento das boticas domésticas com os objetos de higiene e os livros de medicina e botânica inventariados.

Os bens registados no *Inventário*, muito diferentes no que à tipologia diz respeito, foram adquiridos de forma igualmente distinta. Nuno Senos sistematiza estes informação e apresenta o modo através do qual foram incorporadas (herança, compra e oferta), considerando ainda o facto de alguns bens terem sido produzidos em ambiente doméstico. A generalidade do património teodosino, todavia, era proveniente de vários pontos de Portugal e da Europa, mas não só: também da Ásia e, em menor grau, de África e das Américas provieram muitos bens do duque de Bragança. «De todas as partes do mundo» era verdadeiramente o património de D. Teodósio, maior aristocrata português e senhor não só de grande estado, como também de objetos de luxo, instrumentos científicos, bens culturais e inúmeros apetrechos domésticos e de conforto.

A este esforço de síntese sucedem-se ainda um genograma dos duques de Bragança e uma cronologia que vai desde o ano de 1483, quando foi executado D. Fernando II, terceiro duque de Bragança, ao de 1614, ano da morte de D. Catarina, filha dos duques de Guimarães, D. Duarte e D. Isabel, e esposa de D. João, sexto duque de Bragança. Ambos os auxiliares são bem-vindos na medida em que permitem ao leitor menos familiarizado com as gerações da Casa de Bragança acompanhar, quando necessário, a leitura dos vinte e sete capítulos com a consulta de instrumentos que localizam no tempo os indivíduos e episódios evocados e esclarecem quaisquer dúvidas quanto ao parentesco entre os membros da Casa de Bragança e a Casa Real portuguesa.

De todas as partes do mundo constitui assim uma obra verdadeiramente notável. Assim o é no que concerne à qualidade e relevância dos estudos que a compõem (os quais se preocupam em transmitir sempre uma perspectiva comparada com outros patrimónios nobiliárquicos europeus), mas igualmente ao nível estético, proporcionando uma leitura interessante a par da visualização de ilustrações magníficas. De destacar é também a diversidade temática dos estudos que a compõem: embora parta de um documento que permitiu estudar o património de uma das figuras maiores do século XVI português, e cuja disponibilização para estudos futuros é salutar, o livro não se situa unicamente no campo da História da Arte, nem tão-pouco se limita a uma análise da cultura material da nobreza, abrangendo diversos problemas e temas, embora sem perder de vista o *Inventário* em que se suporta.

Esta variedade de problemas abordados será porventura o principal mérito da obra. Para além da biografia e história familiar de D. Teodósio, nas páginas deste livro abordam-se aspetos tais como as redes de contacto com as principais praças europeias, o alcance das suas relações sociais, os seus padrões de consumo e preferências culturais, o quotidiano do paço ducal de Vila Viçosa, o acompanhamento das inovações registadas no campo da guerra, entre outras matérias cujo estudo que permite agora prosseguir estas e outras linhas de investigação sobre a Casa de Bragança e a nobreza portuguesa da Época Moderna.



PRO, Juan: *La construcción del Estado en España. Una historia del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 2019, 761 págs. ISBN: 978-84-9181-467-2.

Cristina B. Martínez García
Universidad Rey Juan Carlos

La impresión que produce la lectura de este libro es que nos encontramos ante un trabajo de investigación complejo, realizado por un historiador maduro con gran claridad de ideas, perfectamente estructuradas y fundamentadas, fruto de largos años de lecturas y de haberlas explicado y contrastado más de una vez a través de la docencia o en discusión con especialistas de los diversos temas tratados. La bibliografía utilizada está puesta al día, es decir, hace un recorrido interpretativo desde las fuentes documentales del siglo XIX, que el autor demuestra conocer muy bien, asumiendo los trabajos que las han reinterpretado posteriormente hasta llegar a los más recientes. Esto le permite realizar afirmaciones sintéticas, acertadas y precisas, sobre temas complejos que para cualquier aprendiz nos supondría recurrir a extensos circunloquios para explicar cada uno de los puntos tratados. La obra se compone de diez capítulos enmarcados rígidamente entre una *Introducción* y un *Epílogo*, que resultan muy pertinentes y esclarecedores.

En la *Introducción* se presenta el asunto que se va a investigar, «Sobre el Estado», al que define como «la forma específicamente contemporánea [...] de estructurar políticamente la sociedad» (p. 31) y, concretamente, el objetivo del libro es estudiar cómo se construyó en España; apresurándose a señalar que «Estado y nación son dos conceptos diferentes». La investigación es ambiciosa y, desde el punto de vista de la historia tradicional, «total», pues el hilo conductor que propone como guía de su

investigación es «la construcción del Estado», tema fundamental en historia contemporánea, ya que «de este proceso se extrae una lógica que permite explicar muchos otros procesos históricos del mismo periodo» (p. 31).

Este planteamiento permite concebir la «Monarquía de España como proceso» (Capítulo 1), objetivo que señala la importancia e influjo de la historiografía liberal, que ponía a su servicio toda la evolución histórica anterior para justificar su llegada al poder, realizando un análisis en base a las estructuras del Estado liberal. No obstante, asumiendo los actuales estudios sobre la Corte y la Casa Real, el autor señala con acierto la contradicción que existe en la explicación de esta evolución (que se observa en la bibliografía sobre el tema), advirtiendo sobre la necesidad de diferenciar la organización política que existió en la Edad Moderna (el «sistema de corte» en el que el rey era la cabeza de la Monarquía) y la que se impuso con la revolución burguesa (la estructura del «estado liberal», en el que la soberanía nacional era el fundamento del sistema). Tan importante distinción da pie para explicar cómo «el Estado español surgió de un proceso revolucionario» (Capítulo 2). En una excelente síntesis, el profesor Pro articula los hechos revolucionarios que dieron lugar a la instauración del Estado liberal, comenzando por señalar las reformas debidas al rey José I, que comenzó por la hacienda, creaciones de Ministerios, etc. Este modelo napoleónico tomó como «prioridad la administración sobre la representación buscando la afirmación del orden dese un modelo central ilustrado y eficiente» (p. 123). La vuelta al trono de Fernando VII no hizo sino evidenciar lo atrasada que estaba la monarquía y que el proyecto político francés resultaba difícil de aplicar dada la carencia de medios administrativos tanto para conocer e imponer las normas en el territorio como para conseguir rédito de él, por lo que tuvo que apoyarse en los poderes locales con los que hubo que negociar.

En los siguientes capítulos, el autor procede a estudiar la evolución de cada una de las estructuras que compusieron y caracterizaron al Estado liberal. En el Capítulo 3, analiza cómo el Estado arrebató la primacía a otras instituciones como la familia, la comunidad local o la Iglesia, propias del «sistema de corte». Para el autor parece que fue una revolución cultural producida entre 1808 y 1840, etapa en la que tuvo lugar el declive de las culturas políticas características del Antiguo Régimen y surgió la cultura política liberal. En mi opinión, dicho cambio fue más allá de nuevas culturas y nuevos lenguajes, pues en eso consistía el «sistema cortesano» de la Edad Moderna; por otra parte, el propio autor señala que apareció el espacio público, la distinción de lo público y privado, hubo un trasvase del mundo jurídico a la política y surgió una nueva concepción del sujeto político, al mismo tiempo que se definió el concepto de ciudadano y el concepto de nación (elementos fundamentales del sistema liberal que no existió en el período anterior).

Los Capítulos 5 y 6 tratan de los cimientos materiales del Estado, en torno al territorio y la Hacienda pública, y de la construcción de la burocracia, respectivamente. El profesor Pro explica cómo la burocracia resultaba la pieza clave para llevar a cabo un programa eficaz del Estado. Esto significa que el conjunto de «servidores públicos» estuvieran supeditados a una organización jerárquica y centralizada cuyo objetivo no era otro que la posibilidad, por parte del gobierno, de controlar tanto el territorio como

de movilizar recursos y mantener el orden, al tiempo que llevaba a cabo las transformaciones que consideraban apropiadas para el progreso. Si esta idea triunfaba, se habría conseguido el objetivo de construir el Estado. Semejante transformación también comprendió a la Iglesia nacional ya que realizaba actividades administrativas de gran envergadura. A este propósito, el profesor Pro realiza un espléndido análisis de las relaciones entre la Iglesia y el gobierno español, que se zanjó con el Concordato de 1851, que permite comprender de manera clara la nueva función que cumplió la Iglesia en el Estado liberal. La reforma eclesiástica que se llevó a cabo siguió el modelo administrativo liberal, que dio lugar a una iglesia nacional, que quedaba sometida al Estado mediante el patronato real, la autoridad de los obispos y la dotación de culto y clero de modo que la convertía en prolongación del funcionariado civil (p. 368).

Una vez establecidos los instrumentos más tangibles que constituyen el aparato del Estado, el autor pasa a estudiar (en los siguientes capítulos) una serie de estructuras, que resultan fundamentales para la cohesión del Estado: en primer lugar, la información y control del territorio (Capítulo 7). Para ello el Estado buscó la implantación de la estadística, herramienta que era inviable antes del siglo XIX, gracias a la separación entre el Estado y la sociedad civil, el primero puso medir y observar a la segunda. A mediados de la década de los cuarenta se puede hablar de un aparato estadístico con la aprobación del Reglamento general de Estadística en 1846, cuyo fin era fiscal. El objetivo era distribuir de manera equitativa la contribución directa creada por la reforma de Mon, pero sólo se utilizó en los pueblos que aludían agravio. En 1856 se creó la Comisión de Estadística general del Reino, que se integró de la Administración pública. Esto supuso la separación del proyecto en dos instituciones: por un lado, las labores del censo de población y la estadística que quedaron en manos de la Comisión de Estadística General del reino, y por otro, todo lo relativo a la Cartografía y Catastro que pasó a formar parte de la Comisión Topográfico-catastral de nueva creación en 1857.

El estudio de la centralización y articulación del Estado se complementa con los Capítulos 8 y 9, que tratan, respectivamente, sobre el «centro y la periferia» y sobre el «Estado y el Mercado». En el primero hace un brillante estudio de la función que cumplió Madrid, centro desde el que se organizó el Estado y se convirtió en la capital nacional. No hay duda de que el Estado español tomó como modelo al francés, ello suponía una centralización del país, además de ser más económico en recursos humanos y materiales, también permitía homogeneizar el territorio para poder hacer viable la igualdad ante la ley. En el capítulo 9 incide de manera especial en *La construcción de un sistema económico y social*. La formación del Estado-nación se desarrolló en paralelo a la evolución económico capitalista, incluyendo el proceso industrializador. Se recalca en este apartado la importancia del papel del Estado como constructor y garante del sistema económico; estableciendo las reglas básicas de distribución, creando y sosteniendo los canales de información básica del sistema y definiendo las reglas del juego de la asignación de recursos. Una vez establecido el sistema económico hacía falta crear un mercado nacional. Ello suponía dotar al país de una red de comunicaciones que permitiera comunicar unas zonas con otras.

En el último tema, con título bien expresivo: *Hacia el cierre del proceso* (Capítulo 10), se hace una síntesis de la formación del Estado desde el período de la Restauración (1874-1923). Según el profesor Pro, no fue hasta el gobierno de la Restauración cuando el Estado comenzó a controlar el territorio a través de la Administración central; hasta entonces, el control del funcionamiento se hallaba en la administración local (municipios y provincias). Por ello, los gobernadores provinciales estaban convertidos en los verdaderos agentes del gobierno sobre el territorio. En la práctica, se dedicaban más a vigilar, informar y negociar que a imponer; esto provocaba que el Estado Español del siglo XIX se basase en un sistema dual de negociación: centrado en el gobernador, que debía negociar, por un lado, con las diputaciones provinciales y, por otro, con ayuntamientos y sus provincias. Los ayuntamientos eran la única administración con la que los ciudadanos tenían una relación directa. Esto dio resultado porque durante gran parte del siglo XIX no se cuestionó la existencia de la nación española y que el ámbito de la política y del Estado, fuera el de España; ahora bien, todo ello cambió con la aparición de movimientos regionalistas de tendencia descentralizadora, en concreto en Cataluña y el País Vasco. La propia crisis colonial produjo en España un auge del nacionalismo esencialista y una exacerbación del discurso patriótico.

El libro se cierra con un Epílogo en el que se analiza los diversos marcos teóricos, escuelas historiográficas y politólogas, que han estudiado la construcción del Estado y sus diferentes facetas. Después de analizar cada una de ellas y de mostrar sus respectivos logros y limitaciones, el profesor Juan Pro (de acuerdo con su idea de construcción del Estado) se siente más identificado con Michael Mann y su «teoría del embrollo». Este sociólogo, defiende que el hecho de que los Estados presenten frecuentemente una apariencia caótica e irracional responde a influencias múltiples de partidos políticos, grupos de presión, funcionarios, clases políticas, dinastías reinantes, etc., a lo que se le une que la construcción del Estado está plagada de errores, inercias y efectos secundarios no deseados. Esta teoría respalda una doble advertencia: que el Estado no es un actor de la historia, sino más bien un espacio en el que se mueven diversos actores con sus propios objetivos e intereses, luchando entre sí para acumular poder; por otra parte, que la construcción del Estado raramente responde a un plan preconcebido por alguien y sistemáticamente aplicado. Se deduce, por tanto, que el Estado se presenta más como un espacio (de relaciones de poder) que como un objeto tangible.

En resumen, nos encontramos ante una reflexión profunda sobre la construcción del Estado español en el siglo XIX, apoyada sobre una extensa bibliografía y documentación. Ello también permite concebir el libro como un magnífico manual universitario, pero no en el sentido tradicional, es decir, que enseña datos y construcciones históricas (por cierto, algunas muy originales y poco conocidas), sino como esquema global que permite al investigador adquirir una estructura histórica mental del siglo XIX sobre la que poder moverse con acierto y, a partir de ella, ratificar, rectificar, añadir o ampliar ideas. En definitiva, ayuda a madurar intelectualmente y a conocer unas estructuras históricas que no ofrecen las historias *événementiels*, fruto de modas o tendencias interesadas, bastante extendidas en la actualidad.



GALERA ANDREU, Pedro A. y SERRANO ESTRELLA, Felipe (coords.): *La catedral de Jaén a examen I. Historia, construcción e imagen (vol.I y II)*, Jaén, UJA Editorial

GALERA ANDREU, Pedro A. y SERRANO ESTRELLA, Felipe (coords.): *La catedral de Jaén a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, Jaén, UJA Editorial, 320 págs. ISBN: 978-849159-194-8.

Mercedes Inmaculada Moreno Partal
Universidad de Jaén

Los libros *La catedral de Jaén a examen I. Historia, construcción e imagen* y *La catedral a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional* suponen un estudio en profundidad de la catedral de Jaén como obra magna de la arquitectura, pero también de los bienes muebles contenidos en ella.

La publicación nace a raíz de la creación de la Cátedra Andrés de Vandelvira en la Universidad de Jaén, concebida para el estudio del Renacimiento y el Humanismo y, en particular, como resultado de los dos congresos internacionales celebrados en mayo y octubre de 2017 con los títulos *La Catedral a examen I y II*, respectivamente.

En ambos volúmenes se recogen los estudios presentados en los congresos citados, y se consideran, en el primero de los libros, todos los aspectos referentes a la construcción de la catedral de Jaén, desde su génesis hasta el análisis de la estereotomía, pasando por su proyección en Hispanoamérica y la literatura referente a ella. En el segundo tomo, se pone de relieve la cantidad de obras de carácter mueble de procedencia foránea que contiene la seo giennense, desde pinturas italianas, flamencas

o novohispanas hasta obras singulares como el *Relicario de Santa Cecilia*, así como esculturas en alabastro y marfil y piezas realizadas en coral.

Con esta doble publicación se pone de manifiesto el enorme interés que suscita la catedral de Jaén ya no solo en el ámbito académico, como queda demostrado en estos volúmenes, sino también entre la sociedad en general, con las diferentes instituciones de la ciudad a la cabeza, que unen sus fuerzas para apoyar la candidatura de la catedral como bien Patrimonio de la Humanidad.

Ambas publicaciones se encuentran coordinadas por Pedro A. Galera Andreu y Felipe Serrano Estrella, profesores del Departamento de Patrimonio Histórico (Área de Historia del Arte) de la Universidad de Jaén. Ellos abanderan la lista de autores que, repartidos en los dos volúmenes, nos muestran brillantes textos que arrojan luz a la investigación acerca de la catedral de Jaén.

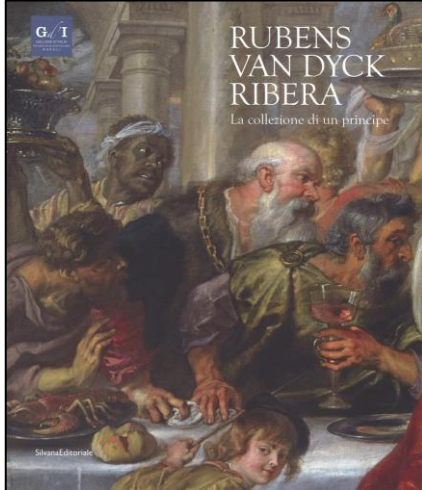
El primero de los volúmenes *La catedral a examen I. Historia, construcción e imagen*, analiza la arquitectura del edificio, y en él encontramos los trabajos de: Fernando Marías, quien ahonda en el análisis del dilema que mostró Andrés de Vandelvira en los años centrales de su carrera acerca de la construcción de iglesias con las cubiertas a la misma altura (*ballenkirche*) o con la nave central ligeramente elevada. Cristiano Tessari, que partiendo de la unidad arquitectónica de la que goza la catedral de Jaén, recorre sus fases constructivas y busca el origen de diferentes elementos en Italia y en España, y ahonda en la unidad estilística a través de los diferentes arquitectos.

Antón Capitel, el cual contrapone la catedral de Jaén a la basílica de San Pedro, dándole a la primera una mayor coherencia formal y arquitectónica. Pedro Galera Andreu, quien a partir del libro de fábrica iniciado en 1556 analiza las cuatro fases constructivas de la catedral de Jaén y ahonda en diversos aspectos económicos y arquitectónicos de su construcción. Sabine Frommel que analiza la obra de Andrés de Vandelvira en relación con diferentes autores europeos como Giulio Romano o Pierre Lescot. José Calvo López, Enrique Rabasa y Pau Natividad, quienes examinan en profundidad las diferentes piezas de estereotomía de la catedral de Jaén, tales como bóvedas vaídas, lunetos, etc. Ramón Gutiérrez que muestra su investigación acerca de la huella que dejó la catedral de Jaén en las diferentes catedrales americanas, ahondando en Puebla de los Ángeles, México o Mérida (Yucatán). Yves Pauwels compara las obras de Andrés de Vandelvira con los grabados publicados por Jacques Androuet du Cerceau y muestra las diferentes similitudes que encuentra entre ellos. Salvador Guerrero y Arsenio Moreno, ahondan en la historiografía existente desde el siglo XVII sobre la catedral de Jaén.

El segundo volumen, *La catedral a examen II. Los bienes muebles en el contexto internacional*, examina el alto número de bienes muebles contenidos en la catedral de Jaén, ayudando a su mejor comprensión y a darles la importancia que merecen. En este segundo tomo encontramos los trabajos de: Grégoire Extermann, que analiza el *Crucificado de Marcelo de la Peña*, enmarcándolo en el círculo de los seguidores de Guglielmo della Porta y reflexiona acerca de una tipología que se crea en Roma y se expande por Europa. Felipe Serrano Estrella, que ahonda en la escultura en madera policromada napolitana que se encuentra en la catedral de Jaén y analiza los contactos existentes entre esta y el virreinato de Nápoles. Néstor Prieto Jiménez examina en

profundidad el «teatrino» de la *Sagrada Familia* que sitúa como obra de Gaetano Giulio Zumbo, y lo compara con otras piezas del mismo autor o de similar técnica. Margarita Estella Marcos y Almudena Pérez de Tudela, analizan las diferentes esculturas realizadas en alabastro que se hicieron en los Países Bajos, así como las obras de marfil provenientes de Filipinas. Jahel Sanzsalazar establece un catálogo de la obra de Gabriel Franck, un autor poco conocido y que sirve para ahondar en el comercio de piezas de arte existente entre España y Flandes. Ana Diéguez, investiga pinturas sobre cobre que se encuentran en la catedral de Jaén y las relaciona con el taller de Guillaume Forchondt, pintor y mercader del siglo XVII. Consuelo Lollobrigida analiza la pintura italiana de la seo giennense, centrándose en la *Adoración de los pastores* de Michelangelo Corbi, dos lienzos de Ercole Graziani y dos taraceas de Francesco Abbiati. Ángel Justo Estebanz estudia los *Desposorios de la Virgen* de Cristóbal de Villalpando analizando el momento en el que se realiza, así como las características del estilo, su técnica, su composición y la relación con otras pinturas del autor. María Paz Aguiló Alonso trata sobre el comercio de muebles de lujo de Augsburgo destacando el *Relicario de Santa Cecilia* de la catedral giennense. Maria Concetta di Natale profundiza en los trabajos en coral centrándose en el «capezzale» que podemos encontrar en Jaén, así como en el comercio de obras realizadas en este material entre Sicilia y España. Rosario Anguita Herrador examina la *Copa de Núremberg*, una excelente pieza realizada por Wenzel Jamnitzer y que hasta el año 1873 fue propiedad de la catedral de Jaén, aunque actualmente pertenece a la Diputación Provincial de Córdoba. Ismael Amaro Martos estudia la rica colección de tejidos que posee la catedral de Jaén dando a conocer la cantidad de piezas de obra italiana y francesa que posee. Francisco Juan Martínez Rojas analiza los diferentes manuscritos y libros litúrgicos que se encuentran en el Archivo Histórico Diocesano de la catedral de Jaén, como el *Misal Giennense* o el *Misal* del cardenal Merino.

En definitiva, se trata de dos manuales de obligada consulta si se desea estudiar la catedral de Jaén y el arte de la Edad Moderna, y que ayudan a conocer en detalle una obra que marca un antes y un después en la arquitectura del Renacimiento. Los distintos autores, con una serie de textos de notable interés, ahondan en el proceso constructivo y de decoración de la seo giennense y en los diferentes artistas, obispos y personalidades que participaron en ella, y que, por supuesto, son los responsables de que hoy día podamos observar tan importante edificio; además nos ayudan a conocer el extraordinario patrimonio mueble que posee esta catedral y que es quizás el gran desconocido, por lo que también merecía un análisis en profundidad. En suma, esta doble publicación le da a la catedral de Jaén el lugar que le corresponde en el contexto artístico de la Edad Moderna, y ayuda, por el alto nivel científico de los textos que la engloban, a equipararla con las grandes catedrales españolas.



DENUNZIO, Antonio Ernesto (coord.): *Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un principe*. Cinisello Balsamo, Milán, Silvana Editoriale / Intesa Sanpaolo, 2018, 223 págs. ISBN: 9788836640997.

Ida Mauro
Universitat de Barcelona

A pocos metros de Palazzo Reale, el palacio de via Toledo donde vivieron Jan Vandeneynenden y su hijo Ferdinando, con su importante colección de obras de arte, representaba en la segunda mitad del siglo XVII un crisol de las tupidas relaciones comerciales y artísticas entre Flandes y Nápoles, tejidas por los mercaderes flamencos residentes en la ciudad.

La exposición *Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un principe*, comisariada por Antonio Ernesto Denunzio en colaboración con Giuseppe Porzio y Renato Ruotolo, y con la colaboración de Gabriele Finaldi como *consultant curator*, ofreció entre 2018 y 2019 la extraordinaria ocasión de volver a contemplar en su antigua sede (actualmente conocida como Palazzo Zevaglios Stigliano, sede museística de la Banca Intesa Sanpaolo) una selección de obras procedentes -o posiblemente procedentes- de un conjunto de pinturas en que confluyó la acción de tres coleccionistas de la Nápoles del *Seicento*.

A dos años de distancia de la celebración de la exposición, su catálogo permite aún al lector emprender un viaje alrededor del contexto familiar, comercial y artístico en que se juntaron por primera vez las obras expuestas y estudiadas.

El eje central del catálogo y de la muestra es el listado de los 284 lotes de pinturas tasados por Luca Giordano, publicado con las anotaciones de Giuseppe Porzio y Gert Jan van der Sman, y los reenvíos a las piezas expuestas y estudiadas en

las fichas. El documento es parte del extenso inventario de los bienes de Ferdinando Vandeneynnden realizado en 1688, diez años después de su muerte, en el momento de efectuar la división del patrimonio entre sus tres hijas. El mismo inventario (transcrito por Luigi Abetti) es reproducido íntegramente al final del volumen ya que, por la atención prestada a la descripción de cada pieza, constituye en sí un testimonio del cuidado y del gusto de sus propietarios.

Como destaca Denunzio en el primer ensayo («Napoli-Anversa: formazione, dispersione e ritorno della collezione Vandeneynnden») la historia del coleccionismo barroco napolitano ha visto en las adquisiciones de los mercaderes flamencos Roomer y Vandeneynnden unos casos emblemáticos de la riqueza de las circulaciones artísticas entre los territorios italianos y Flandes. Haskell, en las páginas dedicadas a Nápoles de su *Patron and Painters*, y luego Renato Ruotolo, con un ensayo de 1982 que inauguró la publicación de *Ricerche sul '600 napoletano* (y un trabajo más reciente que ha presentado las extraordinarias relaciones de estos mercaderes) han subrayado la importancia del dinamismo de estos mercaderes en la llegada de pinturas de Rubens y Van Dyck a Nápoles, y de lienzos de Ribera a Amberes.

Estas circulaciones son analizadas por Natalia Gozzano que con su ensayo explora los nudos de las redes de los mercaderes flamencos en Italia, donde al lado de los Roomer, Van Ray y Vandeneynnden de Nápoles destacan Hector van Achtoven, activo en Mesina, Hendrick Dick en Palermo, Giacomo Ablin y los Van der Broecke en Livorno. Las pinturas flamencas son solo una tipología de los bienes que circulaban en un mercado aún ecléctico, y no especializado en la compraventa de piezas artísticas, con la excepción de Cornelis de Wael (primo del homónimo pintor), uno de los primeros mercaderes de arte en Italia.

Un aspecto fascinante es la vinculación familiar entre mercaderes y artistas flamencos que facilitaba la circulación de las obras, pero hace hoy más difícil la búsqueda de trazas de sus pasajes del taller al revendedor, y de éste al coleccionista. Los ensayos de Alison Stoesser y Renato Ruotolo se centran en estas parentelas, que nos descubren una movilidad continua de artistas y agentes comerciales entre Amberes y las ciudades italianas (Venecia, Roma y Nápoles, *in primis*) y el papel jugado por las mujeres de casa de Jode en conectar dos familias de artistas (los de Wael y los Brueghel) y una de mercaderes, como los Vandeneynnden, en que Ferdinand —tío del coleccionista napolitano— resultó adscrito al gremio de los pintores de Amberes como amante del arte.

Más allá de los vínculos familiares, Ruotolo sigue las operaciones financieras de Jan Vandeneynnden desde su llegada en Nápoles en 1611-1612, su temprana conexión con el artista Abraham Vinx y la sociedad con Jan Fourment, cuñado de Rubens. Asimismo, sitúa sus residencias «reales» en una de las zonas más dinámicas de la capital del Reino, entre los nuevos barrios españoles y el puerto.

Las inextricables relaciones de la red de mercaderes y artistas flamencos nos lleva a interrogarnos sobre los lábiles confines entre los que crean las obras y los que las admiran y las ponen en el mercado, a la vez que nos muestra las dinámicas endogámicas de una comunidad que casi se abre solo para entroncar con la aristocracia del Reino y completar su promoción social.

En fin, después de haber explorado en profundidad y sin miedo a la repetición la pasión y la «familiaridad» con las artes de los Vandeneynnden y Roomer, el catálogo abarca el estudio de la colección de pinturas, explorada a partir de su primer núcleo en casa de Gaspar Roomer y presentada en su doble ánimo, italiana y flamenca, por Giuseppe Porzio y Gert Jan van der Sman. Este último, no pudiendo confiar en la competencia de Giordano como tasador de pinturas flamencas, ofrece un rico repertorio de las estancias de los pintores flamencos en la Nápoles barroca, reconstruyendo sus vías de contactos con Roomer y Vandeneynnden. Porzio, en cambio, subraya el gusto por las «personalidades suprarregionales» y las tendencias neovénetas en las pinturas napolitanas identificables de la colección.

De hecho, la dispersión de la colección ha dificultado un estudio sustancial del inventario, basado en las pinturas de Vandeneynnden aún existentes en los catálogos de museos y de colecciones particulares. Sin embargo, de los 35 lienzos que estaban presentes en la exposición solo 16 eran análogos, pero no idénticos, a los ejemplares descritos en el inventario de 1688, como los «floreros» de Abraham Breueghel, los perros de caza con venado de Jan Fyt, las escenas de géneros de Jan Miel, el *Desposorio místico de Santa Catalina* de Vaccaro y el cristal pintado por Vincenzo Gesualdo. Otras pinturas, aunque no presentes en la colección Vandeneynnden, hablaban de la conexión, familiar y artística, con los de Jode (retratados por Van Dyck en la pieza expuesta) y Cornelis de Wael.

No faltaban las obras maestras que sintetizaban el carácter de la colección: el *Banquete de Herodes* de Rubens de la National Gallery de Edinburgo, el *Sileno ebrio* de Ribera y el *Sacrificio de Moisés* de Stanzione (Museo de Capodimonte), las tres procedentes de la colección de Gaspar Roomer; o las que hablaban de los vínculos artísticos del mismo Ferdinando Vandeneynnden con Mattia Preti y Luca Giordano. Del primero había dos de sus cuatro escenas de la vida de San Juan Bautista presentes en la colección y la *Decapitación de San Pablo* del museo de Houston; del segundo el *Nacimiento de Venus* (Musée Vivant Denon) y su falso-Durero juvenil (la *Piscina probática* de Atenas). Revelaban el gusto del coleccionista también los preciosos óvalos de Salvator Rosa y el *Descanso en la huída a Egipto* de Aniello Falcone. El *Cristo y la samaritana* de Guercino y la *Escena cómica* de Carracci mostraban, además, la presencia en casa Vandeneynnden de los autores imprescindibles en toda buena colección de pinturas del siglo XVII.

Acompaña a las pinturas un fastuoso escritorio de ébano, decorado con vidrios pintados y bordados en hilos de oro y plata, del Museo de Capodimonte, atribuido a artistas nórdicos activos en Nápoles. La pieza recuerda los escritorios descritos en el inventario y sirve para ubicar en su contexto las pinturas al situarlas entre el mobiliario de época, reivindicando al mismo tiempo la presencia en la Nápoles de artistas flamencos especializados en la decoración de estos muebles.

Todas las piezas son estudiadas en las fichas del catálogo a cargo de los colaboradores Porzio y Ruotolo, y (entre otros) de Valentina Borniotto, Keith Sciberras, María Cristina Terzaghi, Aidan Weston-Lewis y Miguel Hermoso.

El catálogo habla de los intereses artísticos de un grupo de mercaderes, pero su subtítulo se refiere a un príncipe, Giuliano Colonna, príncipe de Stigliano que, como

marido de Giovanna Vandeneynnden, fue heredero del palacio «Zevallos Stigliano» y de un tercio de su colección. Como ha indicado el comisario, en la documentación relativa a la presencia de las pinturas en el palacio de los príncipes de Stigliano hasta comienzos del siglo XIX se encuentra una de las pistas para seguir estudiando esta extraordinaria colección.

El volumen que he tenido el honor de reseñar se sitúa muy lejos de los catálogos de exposiciones que, detrás de los nombres de grandes artistas presentes en sus títulos, se muestran parcos de contenido y sin sustancia alguna. Sus páginas se sustentan en una sólida investigación, presentada al público con cuidado y honestidad, un trabajo que hizo de la exposición —muy apreciada por la crítica internacional— un momento privilegiado para la divulgación, casi único en la oferta museística de los últimos años.



LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: *La plenitud de Cervantes. Una vida en papel*, Madrid, Edaf, 2019, 311 págs. ISBN: 9788441438903.

Isabel María Valero Troya
Universidad de Jaén

La plenitud de Cervantes. Una vida en papel cierra la biografía cervantina escrita por José Manuel Lucía Megías, catedrático de Filología Románica en la Universidad Complutense de Madrid y uno de los mayores especialistas en la materia. Repartida en tres tomos, la obra nos ofrece, tras conocer la *juventud* y *madurez* de Cervantes, un tercer y último volumen en el que el cervantista sumerge al lector en un sorprendente viaje por los últimos años de la vida del creador del *Quijote*, intentando construir un recorrido distinto, dejando de lado aquellos «mitos, leyendas y lugares comunes» que la crítica tanto ha tenido en cuenta en sus investigaciones.

Tratar de evitar toda esta nebulosa de mitos e historias se ha convertido en uno de los objetivos de Lucía Megías, y le ha llevado a trabajar sobre su obra con un gran número de documentos, anécdotas, imágenes, obras literarias y testimonios de naturaleza diversa que le permiten mostrar al lector una visión renovada de la vida de Cervantes, más rica, objetiva y completa. Esta labor de documentación abre una nueva vía de estudio, pues como bien se indica en diferentes pasajes de la obra, son muchos los episodios de la vida del autor los que se han intentado manipular o maquillar con el paso del tiempo para crear la imagen de un *personaje* que realmente no existió. A partir de estos presupuestos, el propósito principal de la obra ha sido la presentación del proyecto literario que Cervantes concibió durante los últimos años de su vida y que solo podrá explicarse atendiendo tanto a su «vida en papel» como a su vida cotidiana.

Es por ello que la obra comienza situando al lector en las coordenadas espacio-temporales del reinado de Felipe III y el cambio de sede de la Corte a Valladolid, al tiempo que describe el viaje que emprende el protagonista siguiendo los pasos del rey. Nos muestra su forma de vida, sus relaciones interpersonales y cambios de residencia, entre otras anécdotas, presentando a la par a su familia y convecinos. Más tarde, en los siguientes capítulos, podemos conocer cómo procedió a la creación de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, atendiendo también a las similitudes y referencias intertextuales que lo vinculan con otros autores. A estos contenidos de índole literaria se añaden aquellos bloques dedicados al tema del mecenazgo, las academias literarias, la figura del escritor o la imprenta, entre otras cuestiones. La parte final de la biografía contempla un repaso por la producción literaria del autor, en la que se hace hincapié en aquellos textos que en la actualidad han quedado a la sombra de su obra culmen. Gracias a este completo itinerario, en suma, alcanzamos a conocer quién fue verdaderamente Miguel de Cervantes Saavedra, atendiendo tanto a factores personales como literarios y sumergiéndonos en el contexto de su época.

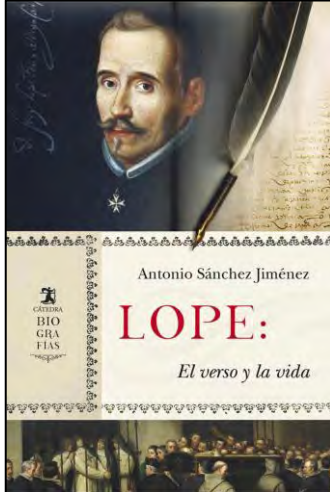
Con el fin de rebatir algunas de las verdades que la crítica ha sostenido, el autor trata de reflejar el fracaso editorial que supuso en su tiempo la obra que ha trascendido a lo largo de los siglos y lo ha conducido a la inmortalidad, el *Quijote*, a pesar de haber sido muy conocida y celebrada en todo tipo de reuniones y fiestas. A partir del estudio de las demás obras y su difusión podemos ver en esta biografía que nuestro protagonista siempre intentó renovarse y que logró hacerlo ofreciendo a los lectores contemporáneos, a partir de moldes conocidos, obras totalmente novedosas que rompían con la tradición. Ejemplo de ello es el trabajo que realiza sobre sus *Novelas ejemplares*, las cuales, a pesar de encuadrarse en un determinado género, son creadas por Cervantes de tal manera que el lector pueda caer en «el abismo de la libertad y de la interpretación» (p. 217). Reflexión igualmente importante es la que el investigador hace sobre el término «mesa de trucos», que vendría a significar todas las herramientas que el autor utilizó con el fin de obtener creaciones literarias originales y creativas, como puede verse, sobre todo, en la segunda parte del *Quijote*.

Se desprende igualmente la idea de que todo el esfuerzo del alcaláino se centró, en primera instancia, en alcanzar el reconocimiento de alguna casa nobiliaria, pero con el tiempo y tras no encontrar sustento económico en la Corte, decidió consagrar sus esfuerzos a la construcción de esta «vida en papel» que le llevaría a la fama póstuma. La expresión «Pobreza en vida y riqueza en literatura» (p. 251) resume esta circunstancia. A pesar de cierta fama, el hecho de que Cervantes escribiera desde los márgenes de la sociedad le concedió —como explica el autor de manera plausible— más libertad creadora y le permitió escribir sin tener que amoldarse al gusto de unos pocos. Este es precisamente uno de los motivos que le ha convertido en la pluma más importante de la lengua castellana.

Con todo, hubo ocasiones en las que la vida cotidiana le forzó a modificar su vida en papel, como bien muestra Lucía Megías con el ejemplo de la segunda parte del *Quijote*, compuesta por el autor a partir de la aparición del libro de Avellaneda. Una nueva ocasión en la que Cervantes se ve obligado a cambiar el rumbo de su proyecto literario, desvió que dará lugar a una segunda parte que ha sido reconocida como su

creación más reveladora y original. Este hecho muestra cómo de nuevo es imprescindible atender a todas las cuestiones que rodean al autor para entender el porqué de la forma y contenido de sus creaciones, siempre teniendo en cuenta que toda información es poca y que actualmente no poseemos todo lo necesario para nuestras investigaciones, pues los datos con los que contamos son una simple muestra fragmentaria de un todo que, desafortunadamente, se escapa a nuestro alcance.

En definitiva, *La plenitud de Cervantes* constituye un excelente medio para conocer en profundidad la vida y obra de un autor tan universal como el «manco de Lepanto», pues nos muestra una visión actualizada de su biografía a través de una lectura tan amena como provechosa. El libro, que se ofrece acompañado de imágenes muy sugerentes y de un generoso *corpus* documental, facilita así el acceso a la materia gracias a un ajustado equilibrio entre el rigor histórico y crítico y el propósito de difusión que mueve la pluma de Lucía Megías. Ahí, reside, probablemente, una de las grandes virtudes de esta nueva biografía que, sin duda, representará en adelante un texto de referencia para el cervantismo.



SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio: *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018, 468 págs. ISBN: 978-84-376-3862-1.

Alicia Pelegrina Gutiérrez
Universidad de Jaén

Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635) es reconocido universalmente como uno de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro de la literatura española, pues no solo triunfó en las tablas de su tiempo, sino que además dejó una huella indeleble en los escritores de época posterior. Es tal la magnitud de la figura del Fénix, que han sido muchos los autores que, además de estudiar su obra, se han interesado por el hombre que se esconde detrás del mito. El libro que nos ocupa es precisamente una de las biografías nacidas de dicho interés: *Lope. El verso y la vida* (2018), de Antonio Sánchez Jiménez. Es importante destacar que este volumen, como señala desde el principio su autor, no pretende aportar ningún descubrimiento documental, sino realizar una labor de síntesis de la multitud de trabajos aparecidos sobre la figura de Lope desde 1968, fecha de la celebrada biografía de Américo Castro y Hugo A. Rennert.

Sánchez Jiménez, conocedor de la tradición académica anterior, opta por abordar conjuntamente la vida y la obra del escritor, ya que, como se puede apreciar en el título del libro, considera que ambos aspectos guardan una relación estrecha. De esta manera, el investigador detiene la narración de la trayectoria vital del Fénix para aludir a su poesía o a sus comedias, o describir algún rasgo de su personalidad. Para ello se sirve de numerosos fragmentos de sus obras y de una abundante cantidad de cartas y documentación legal sobre su persona. Estas digresiones están muy bien integradas en la exposición de los hechos y, lejos de confundir al lector, le aportan una

visión más completa de la figura de Lope. Resulta igualmente de ayuda, a este respecto, la innovadora tabla cronológica que Sánchez Jiménez incluye al principio del libro y que recoge las fechas fundamentales de la vida del dramaturgo madrileño.

La biografía está integrada por ocho capítulos en total. En los siete primeros se recorren en orden cronológico los diversos episodios de la vida de Lope, empezando por un breve esbozo de su progenitor y terminando con el entierro del Fénix. Los propios títulos de los capítulos ofrecen información precisa sobre su contenido, a saber: «Familia, infancia y estudios (1562-1584/85)», «Fama, primeros amores y proceso por libelos (1583/84-1588)», «Destierro (1588-1596)», «Autor (1596-1604)», «Madurez y cumbre de la fama (1604-1612)», «Ordenación, polémicas y nuevos amores (1613-1620)» y «Lope último: alegrías y reveses (1621-1635)». Por último, en el octavo capítulo, «El carácter y el mito», Sánchez Jiménez se ocupa brevemente de la personalidad del dramaturgo madrileño y realiza, a modo de conclusión, una crítica del mito que lo envuelve.

Hay varios aspectos que pueden destacarse del contenido de los mencionados capítulos. En primer lugar, se ha de señalar que desde el principio Sánchez Jiménez se detiene en una circunstancia que acompaña al Fénix durante toda su vida: el contraste entre sus aspiraciones nobles y sus orígenes humildes. A lo largo de la obra, incide en varias ocasiones en este aspecto y crea de esta manera una línea que recorre toda la argumentación y contribuye a dotarla de cohesión. Igualmente, también desde el primer momento —y a lo largo de todo el estudio— realiza comentarios sobre la personalidad de Lope que quedan recogidos en el capítulo final, donde el biógrafo efectúa una valoración general de su carácter, de su capacidad y de sus ambiciones personales en el contexto histórico de su época.

Más adelante, en el segundo capítulo, Sánchez Jiménez menciona otro rasgo clave de la personalidad de Lope, que retomará después en varias ocasiones: su concepción del amor ligado a los celos. Para ejemplificarlo, intercala algunas poesías y cartas personales del dramaturgo, que permiten comprender mejor la conexión existente entre la vida amorosa del Fénix y su literatura. Dicha conexión se hace también patente en la presentación que el autor realiza de las amantes del Fénix, en la que alude al nombre que el madrileño les dio en su poesía, si lo hubiese. Se trata de un detalle importante, pues ayuda al lector a comprender qué clase de vínculo estableció el poeta con las diversas mujeres que pasaron por su vida. El tratamiento que el biógrafo dará a las obras del Fénix durante todo el libro también quedará de manifiesto en este capítulo, donde no solo describe las características de los textos a los que recurre, sino que analiza también las circunstancias que rodearon su composición y su primer ámbito de recepción. Vida y verso, pues, se entrelazan de nuevo.

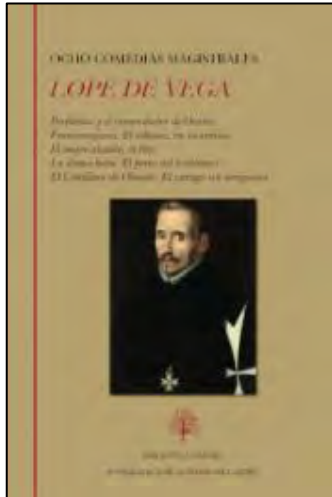
Además de indagar en los escritos de Lope, Sánchez Jiménez profundiza en las relaciones y controversias habidas con otros escritores. Un ejemplo de aquello se recoge en el capítulo tercero, donde aborda la polémica entre el madrileño y Luis de Góngora, circunscrita al período en que nuestro poeta se hallaba en Toledo. Sánchez Jiménez también ahonda, ya en el capítulo quinto, en la relación del Fénix con otra figura que influyó tanto en su vida como en su obra literaria: el sexto duque de Sessa, Luis Fernández de Córdoba y de Aragón. Este personaje aparecerá en varias ocasiones

a lo largo de la biografía, así como lo harán las cartas que intercambiaba con frecuencia con el dramaturgo.

Sánchez Jiménez, no obstante, no se limita a dar cuenta de la vida de Lope. Durante los capítulos cuarto y quinto también se detiene a describir su rutina cotidiana y sus procedimientos de escritura, de modo que estos pequeños destellos de su quehacer diario constituyen un buen complemento a la narración de los sucesos biográficos. El investigador recreará asimismo el momento del funeral del madrileño en el séptimo capítulo y en este caso, en vez de concentrar la mirada únicamente sobre el dramaturgo, la abrirá también a sus contemporáneos, dando cuenta del aprecio de que disfrutaba el Fénix en su tiempo.

En el octavo capítulo, como ya se adelantó con anterioridad, se describe la personalidad de Lope y también se realiza una crítica a los mitos creados en torno al dramaturgo. Algunos de ellos conciernen a su relación con otros escritores, como Pedro Calderón de la Barca o Miguel de Cervantes y otros son los llamados «automitos», que fueron creados por el propio Fénix para su autorrepresentación. Sánchez Jiménez los analiza, a modo de conclusión, aportando una dosis de realismo a la semblanza del madrileño.

Como se ha podido apreciar, *Lope. El verso y la vida* es una biografía cuya estructura y orden de contenidos están diseñados para resaltar la relación entre la vida y obra lopescas, ya admitida por el propio Fénix. A este respecto, se ha de resaltar que para entender la relación entre ambos terrenos resultan de gran ayuda las digresiones, comentarios, fragmentos de documentos y pasajes de las obras del madrileño que Sánchez Jiménez intercala durante su exposición y que no interrumpen de forma brusca la narración, sino que se entrelazan con ella con naturalidad. En suma, a raíz de la lectura de *Lope. El verso y la vida* se adquiere una adecuada comprensión tanto de la producción literaria del dramaturgo como de su ajetreado curso vital, que quedan perfectamente ligados gracias a la capacidad expositiva del autor.



DE VEGA, Lope: *Ocho comedias magistrales* (*Peribáñez y el comendador de Ocaña. Fuenteovejuna. El villano, en su rincón. El mejor alcalde, el Rey. La dama boba. El perro del hortelano. El caballero de Olmedo. El castigo sin venganza*), edición del grupo PROLOPE al cuidado de Agustín Sánchez Aguilar, Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2020, LX + 742 págs. ISBN: 978-84-15255-66-6.

Juan Ramón Muñoz Sánchez
Universidad de Jaén

La Fundación José Antonio de Castro, que es una institución cultural sin ánimo de lucro, creó en 1993 la Biblioteca Castro, una colección de autores y de obras clásicas de la historia y la literatura españolas, que comprende desde los albores del siglo XIII, data aproximada de la confección del *Cantar de Mio Cid*, hasta el siglo XX (la novelista santanderina Elena Quiroga [1921-1995] es la autora más reciente). Su catálogo, que suma en la actualidad más de doscientos cincuenta volúmenes, se agrupa en torno a periodos históricos y culturales (Edad Media, Renacimiento, Siglo de Oro) y a siglos (siglos XVIII, XIX y XX); pero también a series (*Mio Cid Campeador*, *Mester de clerecía*, *Literatura alfonsí*, *Literatura de Viajes*, *Literatura caballeresca*, *Literatura celestinesca*, *Conquista y colonización de América*, *Mística y literatura religiosa*, *Novela picaresca*, *Literatura política*, *Ficción histórica*, *Generación del 98*).

Los volúmenes de la Biblioteca Castro destacan, de afuera a adentro, por su espléndido acabado formal y material en las sobrecubiertas, la encuadernación, el papel, la tipografía y las cintas de registro, habida cuenta de que entienden y consideran el libro como un objeto puro y bello que debe de ser cómodo para la lectura, y por la ausencia de notas a pie de página y de un aparato crítico que consigne detallada y sistemáticamente todas la variantes registradas en la transmisión manuscrita y/o

impresión de las obras. Sus ediciones, en efecto, se componen, aparte de índices y, en determinadas ocasiones, de mapas, de una introducción sobre el autor y los problemas y condiciones de la obra u obras en cuestión, paginada en números romanos, y del texto de la obra u obras propiamente dicho, limpio de marcas, llamadas, añadidos y aun de numeración de versos, y paginado en números arábigos, si bien a veces puede incluir grabados. Sucede que la Biblioteca Castro no tiene como propósito declarado ofrecer ediciones críticas de las obras de su colección; pretende, simplemente, acercar el legado cultural escrito en español tal cual fue publicado o dado a conocer al lector y que este pueda enfrascarse, dialogar con él y disfrutarlo con plena libertad. Aunque, naturalmente, respetamos los criterios editoriales de la Biblioteca Castro, pensamos, sin embargo, que una anotación lingüística y cultural esencial permitiría hacer más asequibles algunas obras que, bien por la época en que fueron escritas, bien por el paso del tiempo, bien por la dificultad intrínseca que atesoran, son de compleja y ardua lectura, incluso para un lector especializado.

Lope de Vega (1562-1635) es uno de los grandes protagonistas de la Biblioteca Castro, por cuanto se han publicado, hasta la fecha, veinticuatro de los treinta y dos volúmenes proyectados de su *Obra completa*; los cuales comprenden toda su poesía, tanto la lírica como la épica, recogida en seis volúmenes a cargo de Antonio Carreño; toda su prosa, la narrativa y el epistolario, en tres volúmenes editados por Donald McGrady; y hasta ciento cincuenta comedias de su teatro, distribuidas en quince volúmenes, editadas por Jesús Gómez y Paloma Cuenca y ordenadas conforme al orden cronológico establecido por S. G. Morley y C. Bruerton en su todavía imprescindible *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Al margen y como un volumen único e independiente, la Biblioteca Castro acaba de publicar *Ocho comedias magistrales* de Lope de Vega, en edición del grupo PROLOPE al cuidado de Agustín Sánchez Aguilar.

El grupo PROLOPE de la Universitat Autònoma de Barcelona, como es sabido, fue fundado en 1989, por el llorado profesor Alberto Blecua, tristemente fallecido el 28 de enero de este año de 2020, con el designio de publicar, en rigurosas ediciones críticas, el *corpus* dramático de Lope de Vega, a partir de las *Partes de comedias*, recopilaciones de doce piezas que se difundieron impresas y de las que se estamparon veinticinco entre 1604 y 1647. A día de hoy han publicado diecinueve *Partes*, que suman un total de doscientas once comedias. A ellas hay que sumar la difusión de algunas piezas sueltas en diversos formatos, como *Fuenteovejuna*, *El castigo sin venganza*, *El maestro de danzar*, *La creación del mundo*, *Mujeres y criados*, recientemente exhumada y editada por Alejandro García Reidy, y *La dama boba*, en cuyo archivo digital se pueden consultar al mismo tiempo el manuscrito autógrafa de Lope, la edición príncipe incluida en la *Parte novena* (1617) y la edición crítica realizada por Marco Presotto. Además, el grupo PROLOPE creó en 1995 el *Anuario de Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, revista científica dedicada —al menos en la sección monográfica— en exclusiva a la figura del autor madrileño y que ha alcanzado ya veintiséis volúmenes.

Ocho comedias magistrales ha unido en colaboración, por consiguiente, al grupo editorial y al grupo de investigación que más esfuerzos están realizando por difundir en ediciones impresas la producción literaria, principalmente la dramática, de Lope de

Vega. Una titánica empresa que no se había vuelto a intentar desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando la Real Academia Española se propuso la tarea de editar, desde la perspectiva científica vigente a la sazón, el teatro del dramaturgo madrileño, que se encargó a Marcelino Menéndez Pelayo, y cuando Juan Eugenio Hartzenbusch colaboró con la Biblioteca de Autores Españoles de Manuel Rivadeneyra para prologar y editar obras de Lope de Vega.

Como el resto de volúmenes de la Biblioteca Castro, *Ocho comedias magistrales* de Lope de Vega consta de los preliminares, conformados por una Introducción (pp. IX-LIV), una Nota de nuestra edición (pp. LV-LVI), firmadas ambas por Agustín Sánchez Aguilar, y una Bibliografía selecta (pp. LVI-LX), y de las ocho piezas seleccionadas (pp. 1-742), cada una de ellas responsabilidad de un editor particular del grupo o del grupo PROLOPE en conjunto.

Con una escritura límpida, directa y muy amena, la introducción de Sánchez Aguilar, que es de marcado carácter divulgativo, se divide en dos apartados. Por un lado, «Una receta de éxito: Lope y la Comedia nueva» (pp. IX-XXI), que se centra en la descripción de las características más significativas de la fórmula dramática del escritor madrileño derivadas de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), así como de las circunstancias que propiciaron la redacción del tratadito. Y, por el otro, «Ocho comedias magistrales» (pp. XXI-LIV), en donde se ofrece una justificación de la selección orquestada y de un sucinto comentario de los valores fundamentales que reúne cada una de ellas.

En el primer apartado Sánchez Aguilar comenta que *El arte de nuevo de hacer comedias en este tiempo* fue redactado, probablemente por encargo, para ser leído y discutido en la «Academia de Madrid», a la altura de 1608, cuando Lope de Vega tenía poco menos de cincuenta años de edad, contaba con una larga experiencia de casi tres décadas dedicadas a la escritura de teatro comercial y estaba en el momento más dulce de su trayectoria profesional, en la cumbre de toda buena fortuna. El tratadito, de apenas trescientos ochenta y nueve endecasílabos sueltos y que ha llegado hasta nosotros porque Lope tuvo la feliz idea de incluirlo en una nueva edición de sus *Rimas* en 1609, fue pergeñado, en la complexión, a imagen y semejanza de la *Epistula ad Pisones* de Horacio y concebido, no sin humor e ironía, como «una especie de manifiesto a favor de su forma de escribir teatro» (p. XI). Una forma que, según reitera una y otra vez Sánchez Aguilar, arraiga y se funda en la propia experiencia de Lope de Vega como dramaturgo, como eximio conocedor del engranaje y funcionamiento del teatro comercial y como fino observador de las reacciones y los gustos del público; es decir, no fue ideada de una vez y en exclusiva sobre la base de la tradición literaria, sino que fue el resultado de un desarrollo, una evolución y una práctica siempre acrisolada, hasta dar con los constituyentes básicos de la Comedia nueva, una fórmula perdurable a la par que reajutable.

¿Y cuáles son sus fundamentos? Por lo pronto, los que se cifran en el propio título del tratado, que es ciertamente un arte nuevo; un arte, «porque facilita las instrucciones necesarias para escribir una obra teatral», y nuevo, porque, contra todo pronóstico, no se ajusta a las normas que «habían sido fijadas en la Grecia antigua y habían quedado expuestas de una vez para siempre en la *Poética* de Aristóteles» (p. XIII).

Y es que Lope defendía que la práctica literaria y las reglas que la rigen, como todo en la vida, están en continuo movimiento, de modo que a los tiempos modernos le corresponden nuevos modelos y cánones, ajustados a su particular idiosincrasia. «Por eso», dice Sánchez Aguilar, «redactó un *Arte nuevo*, y por eso tomó la precaución de aclarar [...] el carácter mundano, contingente y temporal de su propuesta: su arte tan solo servía para escribir comedias *en este tiempo*» (p. XIV). Es precisamente este carácter transitorio y provisorio de la literatura, este estar sujeta al devenir, a la acción del tiempo, lo que conduce a Lope a reivindicar el derecho del escritor a renovarla, remozarla flexibilizarla y adaptarla a las necesidades de cada momento; y, por ahí, esa mezcla en su teatro de lo trágico y lo cómico y de lo alto y lo bajo en una misma obra, esa transgresión tanto de la norma de las tres unidades (una acción sola, en un espacio único y en una revolución de sol), que le permite desarrollar una historia en el tiempo y en el espacio, como del protocolo del decoro de los personajes, que le autoriza a proporcionar o a restar dignidad dramática a personajes que por su condición lo tenían vedado. Otros aspectos que señala Sánchez Aguilar del prontuario dramático de Lope son: la versatilidad genérica de la Comedia nueva; la presencia indispensable en toda pieza de un romance entre un galán y una dama; la prevalencia de la acción, la intriga y el diálogo sobre la pasividad, la reflexión y el monólogo; el tema de la honra como generador de conflictos; el inicio *in medias res*, que sumerge de inmediato al espectador en la trama, y la obligatoriedad de crear expectación y suspense hasta el final; la presencia del *gracioso*, depositario principal de la comicidad de cada pieza, al tiempo que reflejo invertido del señor al que sirve y acompaña; el uso exclusivo del verso como cauce expresivo del discurso dramático y de la polimetría, que eleva cada comedia a la dimensión de «un hipnótico artefacto poético» (p. XIX); el estilo, los esplendores del lenguaje, la modulación poética de los diálogos, los golpes de ingenio, la presencia de lo más granado de la lírica culta y lo más vivo de la popular, la admirable poesía que rezuman sus versos. Un teatro, en suma, de vertiginoso movimiento escénico, que regala los oídos.

En la parte del segundo apartado que precede al análisis individual de las comedias, Sánchez Aguilar sostiene que, frente al maremágnum dramático de Lope de Vega, prácticamente imposible de abarcar, comprender y sistematizar en bloque, se hace indispensable «disponer de una selección representativa que nos permita catar la esencia de su arte» (p. XXI). Y justamente las ocho comedias magistrales que se recogen en el volumen forman parte de ese canon o, directamente, son su canon. Es bastante probable, de hecho, que sean las piezas de Lope más editadas y, quizá también, las más representadas de su *corpus* dramático, aun cuando alguna de ellas haya tenido que esperar hasta el siglo XX para alcanzar la prevalencia que ahora goza. Ellas son por orden de aparición en el volumen: *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1605), *Fuenteovejuna* (h. 1611-1612), *El villano, en su rincón* (h. 1611), *El mejor alcalde, el Rey* (1620-1623), *La dama boba* (1613), *El perro del hortelano* (1613-1615), *El caballero de Olmedo* (1620-1625) y *El castigo sin venganza* (1631).

Tal vez hubiera merecido la pena ahondar un poco más en la justificación, así en el guarismo como en su ordenación. Si empezamos por esto último, parece evidente que las ocho comedias seleccionadas han sido dispuestas por géneros y, dentro de ellos,

por orden cronológico. Así, las cuatro primeras —*Peribáñez*, *Fuenteovejuna*, *El villano, en su rincón* y *El mejor alcalde, el Rey*— son dramas de honra villana o campesina, los cuales, por el conflicto que desarrollan, el enfrentamiento entre un noble de linaje y un labrador, por la caracterización trágica de este último y por la descripción del mundo rural de Castilla, constituyen un género insólito, radicalmente original, en el panorama literario europeo de los siglos XVI y XVII; si bien, *El villano, en su rincón*, lo mismo por el tema que informa la trama que por el conflicto que se genera, se aparta notablemente de las otras tres, al punto de que uno podría preguntarse si en realidad forma parte de tal género. Las cuatro siguientes, agrupadas dos a dos, vienen a ser ejemplos paradigmáticos de las dos grandes modalidades macrogenéricas de la Comedia nueva, la *comedia* propiamente dicha y el *drama*, que aúna a las tragicomedias y las tragedias. En efecto, *La dama boba* y *El perro del hortelano* son dos obras maestras absolutas de la comicidad; la primera es una comedia urbana de ambientación contemporánea, tradicionalmente llamadas de capa y espada, un género que también se le escapó a Shakespeare y que fue el dilecto de Lope de Vega, que, no en vano, lo cultivó desde el principio hasta el final de su dilatada trayectoria teatral y es el que más piezas suma de su *corpus* con cerca de un centenar; la segunda es un ensayo perfecto de hibridación genérica, a medio camino entre la comedia urbana y la palatina. Mientras que *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza* son igualmente dos dramas sublimes, indelebles; a nuestro parecer, dos tragedias a la manera de la Comedia nueva, aunque *El caballero de Olmedo* suele, habitualmente, catalogarse como una tragicomedia.

¿Por qué ocho comedias? ¿Por qué no diez, como los otros volúmenes del teatro de Lope de la Biblioteca Castro, o doce, como las *Partes de comedias* que PROLOPE publica de Lope y la Biblioteca Castro de otros dramaturgos del Siglo de Oro? Ello hubiese permitido abrir el canon a otras etapas dramáticas del autor madrileño o a otros géneros. Normalmente, la producción dramática de Lope de Vega, que se desarrolla desde los comienzos de la década de 1580 hasta su muerte en 1635 y que se compone de cuatrocientas cincuenta y cinco comedias conocidas de la que se conservan más de trescientas, se divide en tres grandes etapas o periodos (aunque los dos últimos se podrían subdividir en tres): 1) Un periodo de juventud, que comprendería desde 1583, data aproximada de la pieza más antigua conservada, hasta 1598, en que fallece Felipe II y se clausuran temporalmente los teatros, y que se corresponde con la génesis y consolidación de la Comedia nueva; en esta etapa Lope escribió alrededor de ciento veinticinco comedias. 2) Un periodo de madurez, que abarcaría casi completo el reinado de Felipe III, desde la reapertura de los teatros en abril de 1599 hasta 1621, y que está significado por el triunfo absoluto de su fórmula teatral, recogida en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*; esta etapa, en la que se desarrolla en toda su amplitud el personaje del *gracioso* y se da forma a los dramas de honra villana, es la más productiva de todas con doscientas ochenta y tres comedias. 3) Un periodo de senectud, limitado al reinado de Felipe IV desde 1622 hasta 1635 y caracterizado por un descenso notable de su producción (cuarenta y siete comedias), por la elevada calidad estilística de las obras y por la irrupción de los poetas dramáticos de la generación de Calderón. Pues bien, por razones que se nos escapan, las comedias de la primera etapa —como sucede en el caso del volumen que nos ocupa— no han

formado parte prácticamente nunca del canon más representativo de su dramaturgia, pese a contar con algunas palpablemente excepcionales, como *Las ferias de Madrid*, *La ingratitud vengada*, *El casamiento en la muerte*, *El perseguido*, *Los locos de Valencia*, *Las burlas de amor*, *Los comendadores de Córdoba*, *El Marqués de Mantua* o *La viuda valenciana*. ¿No habría sido una ocasión excepcional este volumen para haber incluido alguna pieza de esta etapa y darle así la visibilidad que merece? Por otro lado, haber ampliado el guarismo de comedias a diez o a doce habría posibilitado incluir otras de indudable valía —como la tragedia mitológica *Venus y Adonis* (h. 1600), el peculiar drama de santos *Lo fingido verdadero* (h. 1608), la comedia picaresca o de bajos fondos *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606), la comedia de corte neoclásico *La noche de san Juan* (1631), etc.—, que rindieran cuenta, además, de la sorprendente batería de géneros con que laboró Lope. O incluso haber equilibrado el volumen con los cuatro dramas de honra villana y con cuatro comedias y cuatro dramas característicos que permitieran, hasta cierto punto, dibujar su evolución en la producción de Lope, como, pongamos por caso, *La viuda valenciana* (1595-1600), *La dama boba* (1613), *El perro del hortelano* (1613-1615) y *Las bizarrías de Belisa* (1634) y *El perseguido* (1590), *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* (1604-1606), *El caballero de Olmedo* (1620-1625) y *El castigo sin venganza* (1631).

A continuación de la justificación de la selección, Sánchez Aguilar pasa revista a las «ocho comedias magistrales» una por una, yendo siempre directo al grano, proporcionando las coordenadas precisas para situarlas —la fecha precisa o aproximada de datación, los referentes de los que provienen (crónicas históricas, *novelle*, leyendas, coplillas, temas o motivos de la tradición literaria, etc.), la forma libre y sin servilismos de trabajar del escritor frente a su fuente o modelo— y destacando tanto las virtudes que atesoran como su originalidad. Así, por ejemplo, de *El castigo sin venganza* cuenta que fue una obra compuesta por Lope a mediados de 1631, cuando contaba sesenta y ocho años de edad y le restaban cuatro de vida; que le llevó nada menos que seis semanas acabarla, cuando se sabe que Lope escribía sus comedias en mucho menos tiempo: entre tres y catorce días, lo que denota que no solo fue una obra de redacción compleja, sino también que se esmeró a propósito con ella; que la calificó como *tragedia*, algo inusual en su trayectoria, amparado en su infausto final y en la condición aristócrata de los personajes que la protagonizan. Comenta también que la obra es la adaptación de la una *novella* del escritor italiano Matteo Bandello (1490-1560), del que Lope tomó varios argumentos para otras piezas; que en ella «se concedió por primera vez la oportunidad de retratar el nacimiento de una pasión a cámara lenta» (p. LI), la que sienten Casandra y el conde Federico, por cuanto lo habitual en su teatro es que los enamoramientos se produzcan de manera no menos abrupta que fulminante; que «se propuso plasmar con precisión el trasiego psicológico que viven sus personajes y, con esta finalidad, incorporó numerosos monólogos a *El castigo sin venganza*, algo que llama mucho la atención porque el teatro de Lope siempre había sido, hasta ese momento, más dado al diálogo vivaz que al soliloquio ensimismado» (p. LII); y que el desenlace es catastrófico para los tres personajes implicados en el conflicto medular, incluido el duque de Ferrara, por cuanto, aunque en apariencia parece haber conseguido sus objetivos: ajusticiar a su joven esposa, Casandra, y a su hijo bastardo, el conde Federico, culpables de adulterio e incesto, sin que nadie se percate de ello y,

por consiguiente, salvaguardando su honra, «queda a la deriva, en una especie de turbadora soledad metafísica», quizá porque sabe que, en última instancia, él es quien, con su actitud, originó todo.

En la «Nota a nuestra edición», Sánchez Aguilar indica los testimonios fundamentales que han constituido los textos base de las ediciones de las ocho comedias, que suele corresponderse con el de la *Parte de comedias* en que se incluyó la *editio princeps*, a excepción de *La dama boba* y de *El castigo sin venganza*, de los que se conserva el manuscrito autógrafo de Lope de Vega. Apunta asimismo que en todos los casos el texto se ha fijado conforme a los criterios de la crítica textual y que ha sido cotejado con otros testimonios manuscritos e impresos, antiguos y modernos. Y advierte de cómo han obrado a la hora de enmendar, subsanar o corregir el texto base y de que han modernizado la lengua, pero respetando las particularidades fonéticas del español del Siglo de Oro y sin alterar la naturaleza de los versos, a fin de acercar el texto a la actualidad y facilitar su lectura.

Aunque no se menciona, se sobreentiende que los textos de las comedias que habían sido publicados previamente por PROLOPE, ora en el seno de las *Partes* que han presentado hasta la fecha, ora en las ediciones sueltas, son los mismos. Es lo que sucede con *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, editada por Alberto Blecuá y Gerardo Salvador; *Fuenteovejuna*, editada por el grupo PROLOPE; *El villano, en su rincón*, editada por Guillermo Serés; *La dama boba*, editada por Marco Presotto; y *El castigo sin venganza*, editada por el grupo PROLOPE. Mientras que en los otros casos son ediciones nuevas, preparadas para la ocasión. Así ocurre con *El mejor alcalde, el Rey*, editada por Agustín Sánchez Aguilar; *El caballero de Olmedo*, editada por Gonzalo Pontón; y también con *El perro del hortelano*, editada por Daniel Fernández Rodríguez, pese a que había sido incluida en la *Parte XI* en edición de Paola Laskaris. Como sea, en todos los casos, el resultado es un texto extraordinariamente pulcro, bien medido y, pese a la ausencia obligada de aparato crítico, con rigor y garantías filológicas.

Nos parece, en definitiva, que *Ocho comedias magistrales* es una espléndida propuesta editorial, pues con este volumen no solo se dispone de ocho de las obras maestras del *corpus* dramático de Lope, sino que con él en la mano nadie podrá dudar de la altura poética y dramática de su autor y del lugar de privilegio que le corresponde en el nacimiento del teatro profesional moderno al lado de William Shakespeare. Esperamos que sirva de ejemplo y estímulo para que se haga lo propio con otros dramaturgos del período, empezando por Calderón de la Barca.

LISTADO DE EVALUADORES 2020 // REFEREES 2020

Los editores de la revista Librosdelacorte agradecen a todos los revisores sus valiosos comentarios a los artículos de la revista // Thank to all the referees who provide essential comments on the submitted papers

- Aguiló Alonso, María Paz (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, España)
- Aliaga Asensio, Pedro (Instituto Histórico Trinitario, España)
- Alonso Benito, Javier (Universidad Internacional de La Rioja, España)
- Álvarez Barrientos, Joaquín (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, España)
- Alviti, Roberta (Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, Italia)
- Berrocal, Joseba (Conservatorio Superior de Castilla y León [Dpto. Musicología], España)
- Blanco Mozo, Juan Luis (Universidad Autónoma de Madrid, España)
- Borgognoni, Ezequiel (Instituto de Historia – Universidad de los Andes, Chile)
- Burdiel, Isabel (Universidad de Valencia, España)
- Cañestro Donoso, Alejandro (Universidad de Alicante, España)
- Carrizo Rubio, Juan Luis (Universidad de Huelva, España)
- Diéguez Rodríguez, Ana (Instituto Moll-Universidad de Burgos, España)
- Domingo Malvadi, María Aránzazu (Real Biblioteca-UCM, España)
- Domínguez Rodríguez, José María (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Durán López, Fernando (Universidad de Cádiz, España)
- Escrivá Llorca, Ferran (Universidad Internacional de Valencia, España)
- Fiorentino, Giuseppe (Universidad de Cantabria, España)
- Gala Pellicer, Susana (Universidad de Córdoba, España)
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo (Universidad Complutense de Madrid, España)
- González Cuevas, Pedro Carlos (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, España)
- González Heras, Natalia (Universidad Complutense de Madrid, España)
- González Soriano, José Miguel (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Hernández Barral, José Miguel (Universidad Complutense de Madrid, Centro Universitario Villanueva, España)
- Hernández Sau, Pablo (European University Institute, Florencia, Italia)
- Illán Martín, Magdalena (Universidad de Sevilla, España)
- Knighton, Tess (ICREA / Institució Milà i Fontanals -CSIC, España)
- La Parra, Emilio (Universidad de Alicante, España)
- Lollobrigida, Consuelo (University of Arkansas, EEUU)
- Lucero, Ernesto (Universidad de Jaén, España)
- Marín Tovar, Cristóbal (Universidad Rey Juan Carlos, España)

- Martín Corrales, Eloy (Universitat Pompeu Fabra, España)
- Martínez López, Rocío (Universidad Autónoma de Madrid, España)
- Mauro, Ida (Universidad de Barcelona, España)
- Merino Peral, Esther (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Montalvo Martín, Francisco Javier (Universidad de Alcalá, España)
- Mornat, Isabelle (Université Gustave Eiffel-UOEM, Francia)
- Olmedo, Jaime (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Perceval, José María (Universidad Autónoma de Barcelona, España)
- Pérez de Tudela, Almudena (Patrimonio Nacional, España)
- Pessarrodona Pérez, Aurèlia (Conservatorio Superior de Música del Liceo, España)
- Posada Kubissa, Teresa (Museo Nacional del Prado, España)
- Rodríguez Bernis, Sofía (Museo Nacional de Artes Decorativas, España)
- Rubiera Fernández, Javier (Université de Montréal, Canadá)
- San Narciso Martín, David (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Santos, Diego (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Sanzsalazar, Jahel
- Sicard, Frédérique (ERLIS, Université de Caen, Francia)
- Sol, Manuel del (Universidad Internacional de Valencia, España)
- Soto Caba, Victoria (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, España)
- Martí, Tibor (Instituto de Historia del Centro de Humanidades, Budapest, Hungría)
- Monostori, Tibor (Instituto de Historia del Centro de Humanidades, Budapest, Hungría)
- Urra Jaque, Natalia (Universidad Andrés Bello, Chile)
- Zozaya-Montes, María (Universidad de Évora, CIDEHUS [FCT], Portugal)

