ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE CERCETĂRI SOCIO-UMANE
„C. S. NICOLĂESCU-PLOPŞOR”, CRAIOVA

GRUPUL DE ISTORIE CULTURALĂ (GRISCU)

HISPANIA FELIX

Revista rumano-española
de cultura y civilización de los Siglos de Oro

III

IMAGEN Y PODER POLÍTICO EN EL SIGLO DE ORO

María Luisa Lobato y Oana Andreia Sambrian (eds.)

Editura SITECH
Craiova, 2012

© 2011 Editura Sitech Craiova
Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate editurii. Orice reproducere integrală sau parţială, prin orice procedeu, a unor pagini din această lucrare, efectuate fără autorizaţia editorului este ilicită şi constituie o contrafacere. Sunt acceptate reproduceri strict rezervate utilizării sau citării justificate de interes ştiinţific, cu specificarea respectivei citări.

© 2011 Editura Sitech Craiova
All rights reserved. This book is protected by copyright. No part of this book may be reproduced in any form or by any means, including photocopying or utilised any information storage and retrieval system without written permision from the copyright owner.

Editura SITECH din Craiova este acreditată de C.N.C.S.I.S. din cadrul Ministerului Educaţiei şi Cercetării pentru editare de carte ştiinţifică.

Editura SITECH Craiova, România
Aleea Teatrului, nr. 2, Bloc T1, parter
Tel/fax: 0251/414003
E-mail: sitech@rdslink.ro

MOVEMENT ROMANIAN QUALITY
Certificat Nr. 342
ISO 9001

ISSN 2171-2158

ISBN 978-606-11-1894-6

ÓRGANOS DIRECTIVOS

Dirección/ General Editor

Oana Andreia SAMBRIAN
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Academia Rumana de Craiova
Calea Unirii, nr. 68, 200345, Craiova, Rumanía
oana.sambrian@gmail.com

Secretario/ Managing Editor

Marco A. GUTIÉRREZ GALINDO
Universidad del País Vasco / EHU

Secretario de Redacción / Managing Editor

Adrián J. SÁEZ
GRISO-Universidad de Navarra / Université de Neuchâtel
adrian.saez@unine.ch

Coordinación Editorial de Reseñas/ Book Review Editor

María Luisa LOBATO
Universidad de Burgos

Comité científico/Editorial Board

Ignacio ARELLANO
GRISO-Universidad de Navarra

Urszula ASZYK
Universidad de Varsovia

Frederick A. De ARMAS
University of Chicago

Maria Augusta Da COSTA VIEIRA
Universidade de São Paulo

Aurelio GONZÁLEZ
El Colegio de México

Giuseppe GRILLI
Università degli Studi Roma Tre

María Luisa LOBATO
Universidad de Burgos

Jesús G. MAESTRO
Universidad de Vigo · Editorial Academia del Hispanismo

Yolanda Novo VILLAVERDE
Universidad de Santiago de Compostela

George PEALE
California State University, Fullerton

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Germán VEGA-GARCÍA LUENGOS
Universidad de Valladolid

Ileana SCIPIONE
Universidad Spiru Haret de Bucarest

Victor STOICHITA
Universidad de Fribourg

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Imagen y poder político en el Siglo de Oro. La dimensión festiva europea entre representación e instrumentalización
María Luisa LOBATO
XX

RESÚMENES

Autores, instituciones, títulos, resúmenes y palabras clave de los artículos publicados
XX

I
DIÁLOGOS

"Las relaciones entre la cultura festiva del Siglo de Oro y la imagen del poder político": entrevista a Carmen Sanz Ayán (María Luisa LOBATO)
XX

II
ESTUDIOS

Jéssica CASTRO RIVAS
La jura del príncipe Baltasar Carlos: exaltación y propaganda política en *La banda y la flor* de Pedro Calderón de la Barca
XX

Emma HERRÁN ALONSO
Un libro para el Emperador: *El Caballero del Sol* de Pedro Hernández de Villaumbrales, narración caballeresca espiritual del Siglo de Oro
XX

María Luisa LOBATO
"Cante Himeneo, pues calla Mercurio": fiestas teatrales para la entrada de Mariana de Austria en Madrid (1649)
XX

Manuel PÉREZ
Iconografía política del mar en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana
XX

Francisco SÁEZ RAPOSO
El teatro áulico de Agustín Moreto
XX

Oana Andreia SAMBRIAN
Las fiestas del otro: representaciones festivas de los cristianos, moros e indios en el teatro barroco español
XX

Carmen SANZ AYÁN
Elementos para la construcción de la imagen ideal de un príncipe cristiano "de frontera": Segismundo Bathory, príncipe de Transilvania
XX

Sorina Dora SIMION
La retórica del discurso en la obra *El prodigioso príncipe transilvano* atribuido a Lope de Vega
XX

III
EX LIBRIS ANTIQUIS

Francisco Cervantes de Salazar, *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*
XX

IV
CON LA TINTA FRESCA

Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro* (Ana ALONSO HORMIGO)

José Mª Díez Borque (dir.); Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro* (Esther BORREGO GUTIÉRREZ)

Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero (eds.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro* (Adrián J. SÁEZ)

Judith Farré Vidal (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias* (Judith FARRÉ VIDAL)

María Luisa Lobato (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro* (Emilio PASCUAL BARCIELA)

Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrence (dir.), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares* (Rocío MARTÍNEZ LÓPEZ)

Hugo Hernán Ramírez Sierra, *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores* (Amalia IRIARTE NÚÑEZ)

Francisco Sáez Raposo (ed.), *"Monstruos de apariencias llenos". Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español* (Guillermo GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER)

Manfred Tietz y Gero Arnscheidt en colaboración con Beata Baczyńska (ed.), *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Wrocław, 14-18 de julio de 2008* (José Luis LOSADA PALENZUELA)

Noticia 1: Mª Soledad Arredondo, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*

Noticia 2: José María Díez Borque (dir.); Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*

V
TEATRO ACADÉMICO

El autor. Estatus intelectual y social en el Siglo de Oro español. Coloquio Internacional e Interdisciplinar, Vercelli, 1-4 de diciembre de 2010 (Marcella TRAMBAIOLI)

Congreso internacional *La voz de Clío: instrumentos y representaciones del poder en la comedia histórica barroca*. Sibiu, 13-15 de octubre de 2011 (Oana Andreia SAMBRIAN)

VI
CODA

Sobre el proceso de evaluación de Hispania Felix
Normas de presentación de originales

VII
SUMMARY

PRESENTACIÓN

IMAGEN Y PODER POLÍTICO EN EL SIGLO DE ORO. LA DIMENSIÓN FESTIVA EUROPEA ENTRE REPRESENTACIÓN E INSTRUMENTALIZACIÓN

Las relaciones entre imagen y poder político en la España de los Austrias cuentan con un importante bagaje de estudios que han constituido una Historia Cultural Clásica, imprescindible para comprender la mentalidad y los horizontes de expectativas de los diversos grupos sociales de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, la Nueva Historia Cultural desarrollada en las últimas décadas ha ampliado ese enfoque de análisis de los textos para conocer una realidad, con el estudio de los cauces de comunicación empleados por los diversos actores sociales en sus representaciones simbólicas, así como ha desarrollado una importante investigación sobre las relaciones que existen entre esas manifestaciones rituales.

Entre ellas las fiestas ocuparon un lugar preponderante en la sociedad áurea. Emanadas desde espacios muy diversos, en este volumen se priorizan aquellas vinculadas con el poder político, por tanto, las que están llamadas a reflejar la figura e idiosincrasia de quienes lo ostentaban, al mismo tiempo que en ocasiones

eran también ellos los comitentes. Esta función la realizaban a través del encargo a los artistas a los que se solicitaba un producto estético, ya fuera este literario, escenográfico, pictórico o musical, llamado a dar relevancia a diversas ocasiones celebrativas.

En este volumen se consideran, además, manifestaciones culturales y artísticas peculiares, pues si la naturaleza de la fiesta política solía estar asociada a lo efímero, sin embargo algunas de las creaciones artísticas, concebidas para potenciar una imagen política en un momento dado, gozaron del fin inherente a toda comunicación que lleva el adjetivo de 'poética', la perdurabilidad. Es por ello que hoy pueden ser objeto de nuestro examen. Pero no solo atenderemos a esas manifestaciones por sí mismas, tratadas, por ejemplo, como objetos literarios, sino que transcendiéndolas, observaremos la construcción de una imagen ideal, ya fuera ésta la de un monarca, un noble, una batalla o las propias relaciones entre el poder político hispánico y el de otras culturas. Nos interesará, además, quiénes fueron sus emisores y con qué finalidad y, desde luego, cómo se recibieron en la sociedad de la época.

Por tanto, lenguaje literario, sí, pero también lenguaje icónico y simbólico, un decir sin palabras, que transcendía fronteras y que posibilita hoy un diálogo entre las distintas manifestaciones de la cultura, que trabajan juntas para interpretar del modo más completo posible estas representaciones simbólicas del poder, del cual, al mismo tiempo que creaban la imagen, trataban de incrementar y difundir sus méritos.

En este sentido, las cinco partes en que se divide este libro se acercan de forma distinta y complementaria al título que aúna a todas. La primera es una entrevista a la Dra. Carmen Sanz Ayán, Académica de la Historia y Catedrática de la Universidad Complutense, en la que María Luisa Lobato le pregunta en torno a las relaciones entre la cultura festiva del Siglo de Oro y la imagen del poder político.

El grueso del volumen, como ya viene siendo habitual, presenta ocho estudios originales en los que se analiza la creación de imágenes poderosas de reinas, como Mariana de Austria (María Luisa Lobato), de príncipes y monarcas de la misma Casa (Emma Herrán Alonso y Francisco Sáez Raposo), como es el caso de

Baltasar Carlos (Jéssica Castro Rivas), pero también de virreyes en México, como Antonio Manuel de la Cerda (Manuel Pérez). Se suma a ellos el interés por gobernantes rumanos, como el príncipe de Transilvania, Segismundo Bathory (Carmen Sanz Ayán y Sorina Dora Simion). Además de ellos, son objeto de estudio las figuras de representantes de las diversas religiones y culturas, como son los cristianos, moros e indios, pasados por el tamiz del teatro de la época (Oana Andreia Sambrian).

En la tercera parte del libro, *Ex libris antiquis*, Víctor Manuel Sanchís presenta un texto celebrativo publicado en 1560 en México, con motivo de las honras que se celebraron allí a la muerte de Carlos V en 1558, en el que se observa cómo la cultura de la celebración de la muerte traspasó el océano.

El libro tiene una cuarta sección académica titulada, *Con la tinta fresca*, en que diversos autores reseñan publicaciones recientes en tono al tema del volumen y, por fin, la última sección se dedica a *Teatro académico* con el comentario de algunos congresos

últimos que tuvieron como campo de estudio temas cercanos al de este libro.

Vaya aquí nuestro deseo de que este libro ilumine un poco más la práctica de celebraciones simbólicas vinculadas al poder en el Siglo de Oro y su sentido.

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos

RESÚMENES

AUTORES, INSTITUCIONES, TÍTULOS,
RESÚMENES Y
PALABRAS CLAVE DE LOS ARTÍCULOS
PUBLICADOS

La jura del príncipe Baltasar Carlos: exaltación y propaganda política en *La banda y la flor* de Pedro Calderón de la Barca

Jéssica CASTRO RIVAS
GRISO-Universidad de Navarra / Universidad de Chile
Departamento de Filología
Facultad de Filosofía y Letras
Edificio de Bibliotecas
31080 PAMPLONA, España

Fecha de recepción: 01/09/2011
Fecha de aceptación: 01/05/2012

Baltasar Carlos – jura – Calderón – *La banda y la flor* – propaganda política

La jura del príncipe Baltasar Carlos se reveló como un medio eficaz de obtención de soluciones a los problemas a los que se enfrentaba España. Este acontecimiento impulsó la creación de la *relación* en verso de Calderón, insertada en la primera jornada de su comedia *La banda y la flor*. Dicha obra participa del carácter propagandístico atribuido a la jura, es, por lo tanto, una manifestación artística al servicio de la corona, pues actuó como medio de exaltación y propaganda política.

Un libro para el Emperador: *El Caballero del Sol* de Pedro Hernández de Villaumbrales, narración caballeresca espiritual del Siglo de Oro

Emma HERRÁN ALONSO
eherran@msn.com
Centre Supérieures d'Etudes de Civilisation Médiévale
Université de Poitiers
94 boulevard du Pont Joubert, 86000 Poitiers, Francia

Fecha de recepción: 01/09/2011
Fecha de aceptación: 01/05/2012

Alegoría – prosa caballeresca – literatura espiritual – iconología

Se indaga en el sentido, en la filiación genérica y en las relaciones con el poder imperial que se establecen en una obra de prosa ficcional conocida como *El caballero del sol*, escrita por Pedro Hernández de Villaumbrales y cuya única impresión conocida es la de Medina del Campo de 1552. Adscribiéndola al género de las narraciones caballerescas espirituales del Siglo de Oro, que se define en sus rasgos esenciales, se destaca la importancia que en la narración cobra la representación alegórica de los vicios y de las virtudes, y se investiga el posible origen de esta a la luz de la larga tradición artística del occidente medieval y renacentista.

"*Cante Himeneo, pues calla Mercurio*": fiestas teatrales para la entrada de Mariana de Austria en Madrid (1649)

María Luisa LOBATO
mlobato@ubu.es
Universidad de Burgos

Fecha de recepción: 01/09/2011
Fecha de aceptación: 01/05/2012

Fiesta teatral – Mariana de Austria – Entradas reales – Teatro – Siglo de Oro – Agustín Moreto – Pedro Calderón de la Barca – Rojas Zorrilla – Gabriel Bocángel – Comediantes – Juan Rana

Este trabajo examina la costumbre de celebrar fiestas reales en el siglo XVII con motivo de entradas de reinas, en este caso de Mariana de Austria en Madrid el año 1649. Se presentan las dificultades por las que pasaba el teatro en el periodo inmediatamente anterior: 1644-1649 y cómo la llegada de la nueva reina contribuyó a suavizarlas, así como los dramaturgos y comediantes a los que se encargaron obras para esta nueva etapa teatral del siglo XVII, incluidas las actuaciones de Juan Rana.

Iconografía política del mar en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana

Manuel PÉREZ
ramon.perez@uaslp.mx
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
Coordinación de Ciencias Sociales y Humanidades
Cubículo B15
Industrias 101-A C.P. 78494
San Luis Potosí, S.L.P., México

Fecha de recepción: 01/09/2011
Fecha de aceptación: 01/05/2012

Sor Juana – *Neptuno alegórico* – poder – emblemas – Nueva España

Cuando Sor Juana compuso el arco triunfal con que el cabildo eclesiástico recibiría al nuevo virrey de México, don Antonio Manuel de la Cerda, el deseo de expansión recorría la vida intelectual y religiosa de España y de sus colonias americanas. No era costumbre nueva la celebración poética del poder, más bien se trataba de una oportunidad de asentar en símbolos y emblemas la idea de dominio hispano, en la amplia medida en que lo permitía la combinación de imagen críptica y texto oscuro.

El teatro áulico de Moreto

Francisco SÁEZ RAPOSO
f.saez@filol.ucm.es
Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
Plaza del Profesor Aranguren, s/n. - Edificio D
(Multiusos)
Ciudad Universitaria
28040 Madrid, España

Fecha de recepción: 01/09/2011
Fecha de aceptación: 01/05/2012

Agustín Moreto – teatro cortesano – escenografía – teatro breve – Juan Rana

El presente trabajo se centra en aquellas composiciones que Agustín Moreto concibió para ser representadas en el marco de un ámbito cortesano. Con una trayectoria dramatúrgica caracterizada por una economía escenográfica que privilegiaba lo verbal a lo visual, se vio impelido a participar de la maquinaria propagandística que el teatro suponía para proyectar una imagen que ensalzaba los valores y grandeza de un Estado ya en franca decadencia por aquel entonces. Esta faceta áulica de Moreto se vislumbra en alguna de sus piezas breves. A partir de su análisis, se intentará desentrañar los mecanismos compositivos con los que pretendió triunfar en dicho contexto.

Las fiestas del otro: representaciones festivas de los cristianos, moros e indios en el teatro barroco español

Oana Andreia SAMBRIAN
oana.sambrian@gmail.com
Academia Rumana, Craiova
Calea Unirii, 68

Fecha de recepción: 01/09/2011
Fecha de aceptación: 01/05/2012

Spanish Golden Age theatre – festive representations – identity – alterity – Moors – Indians – Christians

This article aims to illustrate some of the most important aspects related to the festive representation of political power in Spanish Golden Age theatre. Our analysis is based on the observation of how identity and alterity are being created in 16th and 17th century theatre through the collective memory of the Spanish society, immersed in a deep crisis which determined the manifestation of violence at all levels, from an individual (domestic violence, crimes, robbery) to a collective one (war). Therefore, we wish to identify some of the images of the "other" in Spanish theatre, analysing both the images of Moors and Indians, starting from the observation that the way how Spanish society related to these two social categories was different, depending on weather they had been conquered by the Spaniards or had conquered the latter in return.

Elementos para la construcción de la imagen ideal de un príncipe cristiano "de frontera": Segismundo Bathory, príncipe de Transilvania

Carmen SANZ AYÁN
euridice@ghis.ucm.es
Universidad Complutense de Madrid
Facultad Geografía e Historia
Departamento de Historia Moderna
C/Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid

Fecha de recepción: 01/09/2011
Fecha de aceptación: 01/05/2012

Segismundo Báthory – Transilvania – príncipe cristiano – imagen simbólica – Lope de Vega

Estudio de la figura de Segismundo Báthory (1572-1613), príncipe de Transilvania y sobrino de Esteban Báthory, rey de Polonia. Pronto se le vio como un baluarte en la defensa de la cristiandad desde sus territorios. Numerosas 'Relaciones' escritas en alemán, latín e italiano, y traducidas después a otras lenguas, como el español, se especializaron en narrar los acontecimientos y los avatares de la guerra y de sus acciones, en lo que podría considerarse el inicio de la propaganda política masiva, con el fin de dar legitimación política, moral e ideal al ejercicio del poder. A través de ellas se difundió la imagen ideal de Bathory como príncipe cristiano, cuya principal misión era hacer frente al enemigo turco. Esta faceta dejó en segundo lugar al príncipe del Renacimiento

que él mismo y su entorno próximo trataron de cultivar. Su imagen simbólica suscitó el interés por los temas transilvanos y húngaros, que autores como Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara supieron reflejar en buen número de obras teatrales del siglo de Oro que se asoman a estos imaginarios.

La retórica del discurso en la obra *El prodigioso príncipe transilvano* de Lope de Vega

Sorina Dora SIMION
sorinadora@yahoo.com
Aleea Salciei, Nr. 3, Bl. 10 A, Sc, b, et. II, ap. 16, Piteşti
110359, Argeş, România.

Fecha de recepción: 01/09/2011
Fecha de aceptación: 01/05/2012

Lope de Vega – Luis Vélez de Guevara – El prodigioso príncipe transilvano – retórica del discurso – retrato

Aplicando el análisis retórico-general, destacamos las características inventivas, dispositivas y elocutivas de la obra *El prodigioso príncipe transilvano* de Lope de Vega. El protagonista es el príncipe cristiano idealizado, animado por su fe, gran capitán, limosnero y dedicado a la lucha antiotomana. Para retratar al príncipe se emplean figuras, como la antítesis y la hipérbole, y variados tipos de descripción. Al mismo tiempo, aparecen los símbolos del poder: la corona, el cetro, el águila.

I

DIÁLOGOS

“LAS RELACIONES ENTRE LA CULTURA FESTIVA DEL SIGLO DE ORO Y LA IMAGEN DEL PODER POLÍTICO”
ENTREVISTA A CARMEN SANZ AYÁN (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

Carmen Sanz Ayán (Madrid, 19.11.1961) es catedrática de Historia Moderna en la Universidad Complutense de Madrid y académica de número de la Real Academia de la Historia. Premio Extraordinario de licenciatura (1984) y de Doctorado (1988), ha sido finalista del Premio Nacional de Historia (1990) y Premio Ortega y Gasset de Ensayo y Humanidades (1993). Es miembro del Consejo Científico de la *Casa de Velázquez* (Ministére de l’Enseignement et de la Recherche, France, 2007-2010), del Comité Regional de Patrimonio Histórico de la Comunidad Autónoma de Madrid (desde septiembre de 2008), del ITEM (Instituto de Teatro de Madrid. Adscrito a la Universidad Complutense de Madrid, desde enero de 2008), del Consejo de Cultura de la CAM (desde enero de 2009) y, además, vocal del Patronato del Archivo General de Simancas, vicesecrataria de la Real Academia de la Historia y Miembro de la Junta de Gobierno de la Corporación, y directora del Máster en Historia de la Monarquía Hispánica UCM

Ha dirigido varios proyectos de investigación para organismos autónomos, nacionales e internacionales en convocatorias competitivas, el último de ellos actualmente en curso titulado “Gestión del poder, patronazgo cortesano y capital financiero en la monarquía hispánica (1580-1715)” (MCINN)[1].

1Ver: http://www.fcamberes.org/WEBGECOFIN14092011/elites_miembros.php

Sus principales líneas de investigación comprenden el estudio de las redes financieras que operaron en Europa y América durante la Edad Moderna, y el análisis de los aspectos socioeconómicos del teatro y la fiesta barroca (mecenazgo, financiación y materialidad en ese mismo periodo). Como resultado de su actividad investigadora ha publicado casi un centenar de artículos y capítulos de libros en obras colectivas y revistas especializadas, además de libros como *Los banqueros de Carlos II*. Salamanca (1988); *Sevilla y el Comercio de Indias* (1993); *La Guerra de Sucesión* (1997); *"Teatro Monárquico" de Pedro Portocarrero. Edición crítica, Estudio preliminar y notas* (1998); *Ingenio fecundo y juicio profundo. Estudios de Historia del Teatro en la Edad Moderna*. (coord., 1999); *Teatro y Comediantes en el Madrid de Felipe II* (en coautoría B. García, 2002); *Teatro y Fiesta del Siglo de Oro en Tierras Europeas de los Austrias* (coord., 2003); *Estado Monarquía y Finanzas. Estudios de Historia Financiera en tiempos de los Austrias* (2004); *La España y el Cervantes del Primer Quijote.* R.A.H. (coord. con Alcalá Zamora, 2005); *Banca, Crédito y Capital. La Monarquía Hispánica y los Antiguos Países Bajos (1505-1700)* (coord., 2006); *Pedagogía de Reyes. El teatro palaciego en el reinado de Carlos II* (2006).

M.L.L.: *Los estudios sobre las relaciones entre las manifestaciones festivas en el Siglo de Oro y la imagen del poder, ¿son de reciente actualidad o tienen ya una larga trayectoria?*

C.S.A.: Existe sin duda un impulso redoblado de este tipo de estudios en los diez o quince últimos años que ha

llegado de la mano de la llamada Nueva Historia Cultural muy vigorosa en ámbitos tanto anglosajones como franceses, con carta de naturaleza desde hace más de dos décadas y derivada del enfoque semiótico de la cultura de Lévi Strauss entre otros. Como es sabido esta Nueva Historia Cultural prioriza en sus objetivos de estudio el análisis de los lenguajes que empleaban los distintos actores sociales en sus prácticas rituales y la observación y comparación de las conexiones existentes entre esas diversas representaciones simbólicas. No obstante, en el estudio de las relaciones entre las manifestaciones festivas en el Siglo de Oro y la imagen del poder no pueden desdeñarse trabajos muy anteriores que son punto de partida ineludible aunque no compartan la diversidad de fuentes o la metodología de esta "Nueva Historia". Hasta la primera mitad del siglo XX los historiadores de la cultura por excelencia eran, precisamente, filólogos e historiadores que privilegiaban en su análisis los textos, fundamentalmente literarios y ellos fueron capaces de construir una Historia Cultural Clásica muy valiosa y en donde ocupan puestos de primera fila entre otros los trabajos de José Antonio Maravall, de Luis Díez del Corral o en fecha más reciente de José Alcalá-Zamora.

M.L.L.: *En ocasiones se ha dicho que existía una "instrumentalización" de las fiestas, en concreto, de las fiestas teatrales para plantear ante el pueblo llano una imagen determinada de los miembros de la Casa de Austria y de sus intereses políticos, ¿es posible que sea ésta una de las interpretaciones verosímiles? ¿Qué actitud piensa que tomaba el vulgo al presenciar esas manifestaciones de poder?*

C.S.A.: Hay que distinguir entre el teatro comercial pensado para ser representado de forma ordinaria en los corrales de comedias y en el que fundamentalmente primaba la búsqueda del éxito económico por parte del autor de comedias y del poeta, y las obras de encargo para contextos palaciegos o nobiliarios en las que existía claramente la intención de proyectar una determinada imagen de poder y magnificencia vinculada con la dinastía o con un determinado linaje. Si además era teatro de aparato todo el entorno ayudaba a reforzar ese mensaje prioritario. Dicho esto creo que no todo puede interpretarse en clave de "manipulación" hacia el receptor. El receptor no era una hoja en blanco sobre la que se incrustaba un mensaje. Hay que tener en cuenta el universo mental de las gentes de la época barroca: confesional, mayoritariamente monárquico y providencialista. Todos ellos eran conceptos que podían quedar reforzados a través de la fiesta institucional pero formaban parte de su modo de entender el mundo. De su código de recepción. La interpretación que desde una sociedad posmoderna, extremadamente materialista y aconfesional como la nuestra se puede hacer de los efectos de aquellos mensajes en la gente común del siglo XVII, puede quedar notablemente tergiversada por nuestro actual universo mental. Lo que para nosotros puede ser simple manipulación podía resultar, en su contexto, comunión de principios e ideales. Respecto a qué parte de los sofisticados mensajes de las obras palaciegas llegaban al público, debemos recordar que buena parte de esas fiestas teatrales no estaban pensadas para que las vieran todos. Incluso cuando el Coliseo del Buen Retiro abre sus puertas para exhibir el espectáculo a cambio del pago de una entrada, no todos estaban en condiciones de poder

pagarla o de querer hacerlo. También es claro, y lo es mucho en el caso de Calderón, que estas obras estaban escritas para que los receptores las captaran en distintos niveles. Para una buena parte las músicas, las máquinas y la belleza de la puesta en escena constituirían el grueso del mensaje. Las coplas cuyos estribillos se repetían en los lemas escritos en el arco de proscenio llegarían también con nitidez a buena parte del público mientras otro tipo de mensajes más sutiles y ambiguos que formaban parte del diálogo o de la caracterización de los personajes, estarían destinados a unas élites políticas e intelectuales mucho más exiguas.

M.L.L.: *En relación con los embajadores y príncipes extranjeros que estaban presentes en estas fiestas de la corte española o recibían noticias de ella, ¿sería posible considerar como "marketing" político los medios económicos y de todo tipo con que se levantaban las grandes fiestas de corte, en las que se incluía teatro?*

C.S.A.: Siempre es arriesgado aplicar términos actuales a manifestaciones del pasado. Los anacronismos pueden acercar al público de hoy procesos de otro tiempo, pero en ese viaje tienden a hacerse lecturas simplificadoras que ponen el acento en aquellos aspectos que son más visibles para nosotros y silencian otras que resultaban obvios para los observadores y la sociedad de su tiempo. El peligro está en trasponer valores actuales a una época pasada y hacerlo además en términos absolutos. Con esas prevenciones como punto de partida, plantear la Fiesta de Corte como "Marketing" político, como la "estrategia de venta" de una imagen, resulta, a mi modo ver, simplificador. Es evidente que se trataba de proyectar una

imagen ideal de magnificencia cara al exterior, a los embajadores por ejemplo, pero junto a ese mensaje circulaban paralelos otros muchos: por ejemplo el del poder exhibido por el auténtico organizador de la fiesta, un valido, o un noble que aspira a más altas cotas de poder interno. A veces no se trataba tanto de una concesión como de una obligación. No se podía concebir en la época el acontecer de determinados sucesos sin la celebración codificada del acontecimiento. Celebración en la que cada miembro de la sociedad ocupa su lugar como actor o espectador. Lo extraño hubiera sido no hacerlo…

También hay que tener en cuenta que la fiesta cortesana participaba de un código común a todos los miembros de las cortes europeas, que podían "entenderse" mediante estos lenguajes icónicos y simbólicos, que adquirían significado por sí mismos casi al margen de la lengua que pudiera utilizarse en un preciso contexto. La fiesta cortesana era como una "lengua franca" para exteriorizar ideales armonías políticas en una coyuntura determinada: la paz, la concordia, la abundancia… Es cierto que los ideales no tenían por qué concordar con la cruda realidad pero esa disfunción entre los ideales proyectados y el mundo real es algo que ocurre en todas las sociedades, también en las contemporáneas.

Tampoco debe desdeñarse el "contramárketing" que podía suponer el fracaso de una de estas fiestas o las lecturas disolventes elaboradas por los que ejercían la crítica al poder. De estas contra-lecturas y de sus efectos hay ejemplos en casi todas las cortes barrocas europeas en uno u otro momento.

M.L.L.: *Tenemos constancia de que también en otros lugares, Francia por ejemplo, se celebraron grandes fiestas teatrales y musicales en tiempos de crisis económica, ya en el siglo XVII, como una manifestación más del poder de la monarquía, ¿lograban las fiestas disimular la realidad de crisis económica que padecía la sociedad?*

C.S.A.: No creo que esas fiestas ya fuera en la corte de Luis XIV de Francia o en la Inglaterra de Carlos I se hicieran para "disimular" una mala situación económica. Resulta duro decirlo pero es probable que, en algunos casos, ni siquiera se tuviera en cuenta. Tenían, como ya he dicho, su propio código interno, su propia cadencia, su propia obligación dentro de las monarquías de corte absolutista o de las repúblicas aristocráticas. No obstante en su manifestación exterior, del palacio a la calle, podían otorgar una tregua temporal a los males que la gente común sufría en el día a día. Por ejemplo era frecuente que en las proclamaciones de emperadores en las plazas de Viena, Frankfurt o Roma se erigieran fuentes de las que manaba vino para consumo de los participantes. No cabe duda de que, en general, lograban liberar tensiones latentes y distraer por un corto espacio de tiempo.

M.L.L.: *Las fiestas de corte eran costeadas en primera instancia por la monarquía y por los nobles, ¿en qué medida, sin embargo, repercutían finalmente en el pueblo? Y de ser así, ¿cuáles eran los mecanismos que se empleaban para obtener del mismo esa financiación? ¿Tienen algo que ver tales mecanismos con los que emplean actualmente los Gobiernos en tiempos de crisis?*

C.S.A.: Hay que distinguir al menos tres tipos de fiesta desde el punto de vista de la financiación. Aquellas costeadas directamente por particulares, ya fueran nobles o gentes adineradas próximas al entorno cortesano, las que se hacían por encargo del rey o de las personas reales que se canalizaban en su ejecución y financiación a través de los oficios cortesanos, —el mayordomo mayor o el alcaide del Buen Retiro— que encontraban su financiación en partidas, en principio, ordinarias de la casa del rey o de la reina y finalmente otras que, insertas en el calendario festivo-litúrgico anual como el Corpus, el Carnaval o la Pascua Florida, eran aprovechadas para celebrar algún acontecimiento dinástico concreto vinculado con la Monarquía. Es sabido que estas últimas tenían unos modos de financiación municipal bien concretos, establecidos y codificados. Para el Corpus existían partidas económicas señaladas desde el inicio del año y consignadas en bienes de propios pertenecientes al municipio. Lo mismo ocurría con las celebraciones en honor de los patronos y patronas locales. También era frecuente aprovechar las clásicas fiestas de Carnaval para extender la celebración de bautizos o bodas reales de modo que la fiesta institucional quedara ligada con la ordinaria, con el correspondiente ahorro en los costes. La predisposición de los súbditos a festejar en ese periodo, tampoco debe desdeñarse. Por otro lado la fiesta institucional tenía un código de participación vecinal claramente establecido desde el siglo XVI que obligaba a los miembros de los gremios a organizar desfiles representativos que dieran lustre a la celebración. Evidentemente destinaban una cantidad de renta para hacerlo, si bien los miembros de las corporaciones consideraran un privilegio participar en ellas, pues este

hecho les otorgaba visibilidad y preeminencia frente a sus vecinos, no cabía la posibilidad de negarse. Se consideraba una "gustosa" obligación pero no dejaba de ser una contribución de modo que, al final, de una u otra manera esas manifestaciones teatrales y festivas eran sostenidas económicamente por las gentes del común. No obstante no debemos olvidar el capítulo de retroalimentación que estas actividades ofrecían; sobre todo en el caso de los artesanos. La "economía de lo efímero" suponía el acrecentamiento concreto de algunas actividades artesanales. Era un motor de su economía. Existía una "necesidad festejante" que requería de sus servicios.

Respecto a la sociedad actual y el modo de afrontar celebraciones institucionales en tiempos de crisis hay que distinguir entre el mensaje que se emite y lo que ocurre en realidad. El mensaje es de clara austeridad. Si se está en crisis sólo se debe gastar lo preciso. Si aún así es necesario hacer el desembolso, se hace ver que la financiación privada de un mecenas o sponsor, es la que sostiene el evento. Nada debe dar entender que las celebraciones corren a cargo del contribuyente. Resulta llamativo que esta actitud la encontramos ya en las autoridades políticas del último cuarto del siglo XVII para el caso de la Monarquía Española, por ejemplo en las celebraciones por la boda de Mariana de Neoburgo y Carlos II. Sin embargo, la realidad es que una parte del sostenimiento de la infraestructura de la fiesta siempre corre a cargo del contribuyente: seguridad, limpieza, ornamento…

M.L.L.: *Parece que los estudios sobre autoridad y poder y sus representaciones artísticas interesan de modo*

especial los últimos años, ¿podría sugerir a los investigadores jóvenes nuevos caminos en lo relativo a temas de investigación y a metodología de trabajo?

C.S.A.: Respecto al interés por este tipo de estudios quizá tenga que ver con la propia crisis generada desde este nuevo tiempo que es la posmodernidad; con la búsqueda de un nuevo proyecto en la reconstrucción de imágenes del pasado, ahora que los de la Ilustración y la Modernidad han fracasado en sus propios términos.
En relación con los nuevos campos de exploración las posibilidades son muy variadas. Uno de los más interesantes y prometedores es el del estudio de la construcción de "comunidades" de todo tipo: nacionales, de linaje… a través de imaginarios literarios e icónicos; otro es el de las relaciones entre poder y violencia o entre el poder y las emociones: piedad, crueldad, avaricia… Aunque también es posible alejarse de estas áreas más culturales y ahondar en las fuentes de naturaleza económica para valorar los costes de la proyección de una determinada imagen del poder.

M.L.L.: *La consideración de la fiesta teatral en su conjunto, con la participación de dramaturgos, pintores, escenógrafos, músicos y, claro está, comediantes, es una de las vías de investigación más actuales y sobre la que aún falta mucho por hacer, ¿cuáles son las razones por las que el sincretismo artístico interesa de forma especial en los últimos años?*

C.S.A.: Creo que es el camino que nos marca nuestra propia necesidad de explicación y comprensión de un fenómeno dado en su globalidad. Tiene que ver con el

tipo de preguntas que nos estamos formulando respecto a ese fenómeno dado y que son distintas de las que nos hacíamos hace veinte o treinta años. El análisis por separado de cada una de las manifestaciones artísticas de la fiesta teatral barroca es un paso absolutamente necesario para tener ante nosotros, de la forma más completa posible, las porciones de conocimiento precisas que nos permitan posteriormente articular su significación dentro de su contexto, pero para dar este paso necesitamos de la interdisciplinariedad. Quedarnos sólo con el conocimiento de una parte, —los textos, las músicas, las iconografías, las tramoyas— es un ejercicio de investigación y de erudición que tiene valor en sí mismo, pero no permite esa compresión totalizadora de un fenómeno que fue concebido, precisamente, para ser entendido en su globalidad. Poner la lupa sobre un aspecto e ignorar los demás, distorsiona y deforma las posibles interpretaciones finales. No obstante puede ser suficiente si nuestras preguntas van encaminadas a satisfacer sólo aspectos que tienen que ver con una exclusiva manifestación artística.

M.L.L.: *Los periodos de fines de siglo, en concreto el del final de la Casa de Austria con Carlos II, permiten observar quizá ciertos rasgos comunes propios de etapas finiseculares, ¿podría hacerse esta afirmación sin temor a errar? ¿Conoce alguna iniciativa en este sentido desde el campo de los estudios históricos?*

C.S.A.: Sin duda los periodos identificados como “coyunturas de cambio” son uno de los fenómenos que más atraen al historiador en su observación. No obstante debemos relativizar la significación real –objetiva– de las

coyunturas finiseculares como coyunturas de cambio. El tiempo histórico es una invención, una interpretación si se quiere, que necesitamos para dar coherencia al paso del tiempo ofreciendo un esquema comprensible de observación. El modo en que hemos fragmentado ese paso del tiempo para hacerlo observable y comprensible no deja de ser una convención arbitraria. Pero es cierto que los seres humanos, para dar orden a nuestra propia existencia, estamos más inclinados a hacer balances cuando tocamos el límite de alguna de esas cronologías que de forma convencional pero subjetiva nos hemos dado. Los fines de siglo se convierten en momentos para la pausa, para la reflexión y el balance respecto de lo logrado y de lo que puede venir. En esa situación los seres humanos estamos más inclinados a interpretar signos, indicios o pruebas que certifiquen la propia continuidad frente a una situación de incertidumbre. Lo que resulta ser común es precisamente el estado de ánimo de los actores sociales en esos contextos. Nosotros mismos transformamos un periodo que podría ser como cualquier otro, en algo especial. Y es precisamente ese fenómeno, el del estado de ánimo especial, el que convierte a los periodos finiseculares en algo enormemente atractivo para la observación de un historiador.

Tanto si fijamos como objeto de atención el año 1000 o el 2000 lo que en realidad tienen en común ambos periodos es la búsqueda de respuestas a nuestras universales incertidumbres existenciales. Poder observar y analizar el carácter y significado de las respuestas dadas por los seres humanos en esas especiales coyunturas resulta fascinante.

Si el fin de siglo coincide además con algún acontecimiento objetivo que marca el fin o el principio de algo tangible, la significación atribuida resulta ser todavía mayor. En el caso concreto que me plantea, el del fin de los Austrias de Madrid en los límites entre los siglos XVII y XVIII, se da esta circunstancia. Desde un punto de vista político supone un cambio dinástico que fuerza un reequilibrio europeo y me atrevería a decir que mundial, por las repercusiones extraeuropeas que tuvo la Guerra de Sucesión. Supuso también una mutación territorial de la Monarquía hispánica que no desparece pero que se transforma y sobrevive con esas mutaciones hasta las guerras de independencia iberoamericanas. Los historiadores modernistas hemos puesto el foco de observación en este periodo de un modo sobresaliente. Varios proyectos de investigación, entre ellos el que yo misma coordino en la actualidad, han fijado su atención en las claves de supervivencia de esa monarquía hispana sometida al cambio dinástico, a la guerra. El estudio de los agentes internos y externos que permitieron su supervivencia y el protagonismo objetivo o atribuido que cobraron en ese proceso las élites que también mutan para sobrevivir. Ese es ahora nuestro particular objeto de atención.

Entrevista de María Luisa LOBATO

II

ESTUDIOS

LA JURA DEL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS: EXALTACIÓN Y PROPAGANDA POLÍTICA EN *LA BANDA Y LA FLOR* DE PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Jéssica CASTRO RIVAS
GRISO-Universidad de Navarra / Universidad de Chile

La monarquía española se ve enfrentada a una serie de vicisitudes que no comienzan en esta década, pero que desde este momento van evolucionando hacia una serie de problemáticas. Un ejemplo de ello es que en 1629 los ejércitos españoles combatían en Flandes y en Italia, y se veían imposibilitados de conseguir la paz[1]. Las negociaciones del conde-duque de Olivares con los banqueros y financieros genoveses y alemanes le permitieron sostener las guerras en las que estaban inmersos. Sin embargo, estas transacciones dejaban ver "la insuficiencia de las fuentes normales de ingresos que tenía la corona frente a los gastos bélicos excepcionalmente altos de los últimos años de la década de 1620" (Elliot, 1991: 413).

En tanto, Felipe IV decide ponerse a la cabeza de su ejército en Flandes, lo que trae como consecuencia una evaluación total de la hacienda real por parte de sus ministros que tenían la misión de aumentar las rentas y reducir los gastos en previsión de este viaje. A partir de enero de 1631 la corona anuncia la abolición de los

1 "La guerra con Italia continuaría durante otros dos años; la paz con los holandeses seguiría escapándosele; la activa política exterior de Richelieu prometía nuevas confrontaciones, más peligrosas incluso, con Francia; y la intervención de Suecia en Alemania durante el verano de 1630 transformaría de la noche a la mañana la situación de la Europa central y septentrional". Elliot, 1991: 407. Para ampliar esta información véase Elliot, 1991: 386-406.

millones antiguos y nuevos y la creación de un estanco de la sal. Dadas sus características de elemento imprescindible para toda la población, este producto se transforma en "una base ideal para implantar un sistema fiscal reformado en el que un solo impuesto venía a sustituir a una enorme multiplicidad de ellos" (Elliot, 1991: 421).

Durante los primeros meses de 1632, los consejos se reunieron frecuentemente con el fin de determinar la viabilidad de una posible guerra con Francia, y sobre todo, de cómo podrían solventarla. Así, por ejemplo, el 30 de enero se convocó una sesión conjunta de los Consejos de Estado y de Castilla para discutir "si el ataque de Francia a los aliados del Emperador y de España suponía un acto de beligerancia contra la propia España; [o] si había lugar a dar un golpe preventivo" (Elliot, 1991: 431), pero todos estaban de acuerdo en que se debía tener en cuenta la complicada situación económica de Castilla, ya que tal empresa necesitaba de tiempo y dinero, elementos que en esos momentos no poseían. Además, tampoco había garantías de que la guerra terminara con el triunfo de los españoles. La tarea de Olivares y del Consejo de Castilla, entonces, fue conseguir el financiamiento necesario para poder salir adelante con todas estas empresas, convocando a la reunión de las Cortes el día 7 de febrero, para que estas otorgaran y sugirieran medios de obtención de dinero, recomendando a las ciudades que dotaran de plenos poderes a sus procuradores. La proclamación de la reunión de las Cortes con motivo de la jura del príncipe heredero y para la prestación de mayor apoyo financiero, fue pronunciada el 21 de febrero. El 7 de marzo, en una fastuosa ceremonia, "los infantes, la nobleza y las Cortes de Castilla en nombre de todo el reino juraban fidelidad al príncipe Baltasar Carlos" (Elliot, 1991: 433) aceptándolo como heredero al trono español.

No obstante, las Cortes no estuvieron completamente de acuerdo con el envío de procuradores con voto decisivo[2], manifestando que sólo podrían aprobar de manera provisional cualquier concesión de dinero, la que quedaría condicionada a la reducción del precio de la sal, pero las presiones que les impusieron fueron tantas que tuvieron que aceptar sin condiciones. Otro hecho de gran importancia en este contexto fue la noticia de que una flota cargada de dos millones de ducados en plata, proveniente de Nueva España, se había perdido en el mar. Todo ello precipitó el viaje del rey a Cataluña, quien asistiría a la sesión inaugural de estas Cortes. Finalmente, la implantación de este nuevo impuesto (*gabelle*) fue puesta en marcha, aunque con menos beneficio del esperado.

Según se indica en diversas fuentes, la jura fue sólo un pretexto para poder convocar a las Cortes, pues el objetivo primordial, tanto de Olivares como de Felipe IV, era poder conseguir el financiamiento necesario para costear una posible lucha armada con Francia. Así lo señala Thompson: "Era tal la frustración del gobierno, por la oposición a sus directrices, que corrían un gran número de rumores en los círculos ministeriales, así como ciertas sospechas en el país, acerca de que tal vez el rey tratara de no convocar nuevas Cortes. Así el medio de la sal de 1631 formaba parte quizá de tal intento de desplazar la base de los ingresos a la regalía en vez de depender de las Cortes. Pero en

---

2 "La auténtica batalla sobre los poderes surgió cuando se convocó de nuevo a las Cortes, en 1638, para la renovación de las concesiones votadas en 1632-36, y la pugna se repitió en cada posterior convocatoria. Sin embargo, el precedente de 1632 resultó decisivo, y en lo sucesivo las Cortes de Felipe IV fueron legalmente competentes para concluir compromisos vinculantes sin necesidad de ratificación por parte de las ciudades, y consiguientemente estuvieron mucho más expuestas a la influencia y dirección gubernamentales". Thompson, 1986: 458.

1632, so pretexto del juramento de lealtad que habrían de prestar al infante Baltasar Carlos, se persuadió a las ciudades para que enviaran a sus procuradores investidos de plenos poderes de voto. La *Convocación de las Cortes de Castilla*, de Antonio Hurtado de Mendoza, aportó la justificación teórica e histórica para este paso, que parece que no tropezó con ninguna resistencia seria en aquellas circunstancias. En marzo de 1632, las Cortes prestaron juramento a Baltasar Carlos y seguidamente continuaron en sesión durante otros cuatro años" (Thompson, 1986: 447-448).

Las crónicas que se conservan de este hecho[3] indican que se determinaron con precisión los lugares de los asistentes en el tablado y en la iglesia, así como también se dispuso el momento de llegada del príncipe, los infantes Carlos y Fernando, y los reyes. La celebración tiene como antesala el momento en que el rey de armas lee la proposición[4] de la jura y el consejero de la cámara más antiguo lee la escritura del juramento.

A partir de la jura se imprimieron algunas relaciones, entre las que se destacan la de Juan Gómez de Mora, quien según Pinelo, erró en la fecha del juramento al decir que se había realizado el sábado 21 de febrero[5]. Sin embargo, Pinelo ignora que lo que está datando Gómez de Mora es la realización del llamado a las Cortes hecho por Felipe IV. La otra relación es la escrita por don Antonio Hurtado de Mendoza, relación que en el decir de

---

3 Para mayor información sobre las crónicas en torno a la jura, véase: Vega Madroñero, 1999: 351-358.

4 Ver Gómez de Mora, 1986 [1632].

5 La relación de Gómez de Mora señala sobre la proposición de la jura: "Habiendo su majestad resuelto de jurar al príncipe nuestro señor, y para ello convocado cortes generales de los procuradores del reino, llamados especialmente (entre otras cosas) para jurar a su alteza, y habiendo señalado el día, se propusieron en el Alcázar desta villa de Madrid sábado a XXI de febrero deste año de M.DC.XXXII". Gómez de Mora, 1986 [1632].

Pinelo, "será siempre ajustado formulario de semejante acto" (León Pinelo, 1971: 290).

Es posible sostener que la jura de Baltasar Carlos actuó como medio de exaltación y propaganda política de la monarquía española, justamente en ese difícil momento que se estaba viviendo. De este modo, la ceremonia se transforma en celebración y fiesta en la medida en que reúnen "en torno suyo múltiples espectáculos y se sirve de todas las artes para erigirse ella misma en espectáculo de poder" (Ferrer, 1999: 43). La monarquía busca poner de manifiesto su soberanía mediante la presentación de una sociedad organizada, esta "afirma su poder a través de la fiesta, y las autoridades ciudadanas […]. La fiesta, a pesar de la participación a la que apela la ciudad, es expresión de una estructura férreamente jerarquizada" (Ferrer, 1999: 43).

Las fiestas de corte, como es en este caso la jura de fidelidad al príncipe, se caracterizan principalmente por la utilización de una serie de elementos decorativos efímeros, los cuales cumplían la función de engalanar a las ciudades, construyendo sobre ellas una máscara que ocultaba su cara habitual. Lo mismo ocurre con las crónicas y relaciones que se escribieron en torno a las fiestas, en las que sus autores disfrazaron o encubrieron lo que ocurría en la realidad en pos de la exaltación de la monarquía imperante y de la perpetuación de su poder[6]. Las fiestas se transformaron en obras de arte de creación colectiva que abarcaron variados ámbitos de propaganda político-monárquica.

Esta fastuosa ceremonia también dio lugar a una serie de manifestaciones literarias, como el poema "Jura de el Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos" de Quevedo, el auto sacramental *La jura del príncipe* de

6 Ver Cámara Muñoz, 1998.

Mira de Amescua, y la relación en verso de Calderón. Dichas obras también participan del carácter propagandístico atribuido a la jura; son, por lo tanto, manifestaciones artísticas al servicio de las aspiraciones de la corona. El relato de la jura escrito por Calderón está inserto en la jornada primera de su comedia palatina *La banda y la flor*. Asimismo, fue publicado de manera independiente en lo conocido como *relaciones de comedia*[7]. Este caso resulta interesante, en la medida en que dicha relación no se ajusta totalmente a los parámetros usuales de este tipo de texto. A pesar de ser un episodio narrativo pronunciado en la primera jornada de la comedia por el personaje principal –el galán Enrique–; de constituirse en sí misma como un texto cerrado que consta de principio, medio y fin; de recurrir a formas de oralidad que buscan captar la atención del receptor[8] y caracterizar a los personajes a través de la creación de un espacio que se ubicaba fuera del

---

7 Estas pueden ser definidas como "textos ocasionales en los que se relatan acontecimientos con el fin de informar, entretener y conmover al receptor. Habitualmente consideradas como antecesoras de la prensa actual, cubren todos los aspectos tratados por esta en sus diferentes secciones: internacional, nacional, sociedad, sucesos ("casos"), pero con la salvedad de que cada *Relación* suele referir un solo acontecimiento. Abordan diversos temas: festivos (entradas, bodas reales, exequias, beatificaciones, canonizaciones, etc.), políticos y religiosos (guerras, autos de fe, etc.), extraordinarios (milagros, catástrofes naturales, desgracias personales), viajes, etc." (Pena Sueiro, 2001: 43). La relación de *La banda y la flor* fue publicada en diversas ocasiones, ver Reichenberger, 1979: 148-151.

8 "En un buen número de piezas dramáticas, la introducción de esos fragmentos narrativos está conformada por unos cuantos versos con los que el personaje que dice la relación pide a los demás que lo escuchen, pues lo que contará en seguida resultará de importancia para lo que sucede en ese momento en el escenario". Cortés Hernández, 2008. Así ocurre en esta comedia en donde Enrique pide al Duque de Florencia que lo escuche antes de comenzar la narración.

escenario, no manifiesta una característica distintiva de muchas relaciones de comedia como es la de "establecer la situación inicial de la comedia mediante la narración de una historia que desembocaba en la situación escénica en la que se encontraban el personaje principal y varios de los personajes secundarios" (Cortés Hernández, 2008).

La relación comienza con la utilización de las Sagradas Escrituras, específicamente el episodio de la Transfiguración. En él se relaciona la figura de Jesús con la de Baltasar Carlos, estableciendo un paralelo entre ambas:

De aquel venturoso día
en que la romana iglesia
de la Transfiguración
la jura de Dios celebra
llamando a cortes al cielo,
fue rasgo y sombra pequeña
la jura de Baltasar.
Mas si son en la fe nuestra
dioses humanos los reyes,
no poco misterio enseña
que el día a que a Dios el cielo
jure, a Baltasar la tierra (vv. 277-288)[9].

Al realizar esta comparación, Calderón se ubica en la misma línea que Quevedo, pues "evoca la convocación de las Cortes de Castilla por Felipe IV y el mismo acto de la jura, que las relaciones en prosa detallan" (Vega Madroñero, 1999: 353). Mediante esto se refuerza la legitimidad de la ceremonia y se da mayor énfasis al

9 Calderón de la Barca, Pedro (2011). En adelante se cita por esta edición, indicando el número de versos correspondiente.

carácter sagrado de la monarquía española a través de la figura del rey y de su sucesor, el príncipe de Asturias.

La relación calderoniana sigue el orden y descripción presentado por las relaciones de tipo histórico, así por ejemplo, se va detallando el lugar que cada uno de los asistentes ocupa en la iglesia de San Jerónimo y el orden de llegada de los mismos[10]. Asimismo, se hace alusión al juramento realizado por los dos infantes, Carlos y Fernando, y la participación que tuvieron en la ceremonia, pues tal y como las relaciones lo indican, fueron los encargados de acompañar al príncipe y los primeros en prestarle juramento. Mediante el accionar de los infantes, Calderón une las armas, la religión y las letras como elementos representativos de España:

[…] llegó don Carlos
a jurarle la obediencia.
Siguiose Fernando luego,
y como España se precia
de católica, al mirar
que a un tiempo a jurarle llegan,
uno ceñido el acero
y otro la sacra diadema,

---

10 "En el real templo de aquel / Doctor Cardenal que ostenta / ya su piedad, ya tu celo / en los hombres y las fieras, / se previno el mayor acto / que vio el sol en su carrera / desde que en el mar madruga / hasta que en el mar se acuesta. / Al pie del altar mayor / se armó un tablado que fuera / sitio capaz de la jura / y luego a la mano izquierda / la cortina de los reyes; / no digo bien, porque fuera / una nube de oro y nácar, / pues al tiempo que despliega / las tres hojas carmesíes, / luz y majestad ostenta, / dando como el oro rayos, / dando como el nácar perlas. / Salió de su cuarto el Rey / acompañando a la Reina / con el Príncipe jurado, / a quien de las manos llevan / los dos infantes sus tíos" (vv. 305-329).

me pareció que decía,
haciéndose toda lenguas:
¡Oh, felice tú, oh, felice
otra vez y otras mil sea,
Imperio, en quien el primero
triunfo son armas y letras! (vv. 361-374)

En los versos anteriores se manifiestan con claridad las intenciones propagandísticas de la obra a través de la imagen de unión, no solo de la familia real, sino de toda España. Dicha propaganda estaba destinada a salvaguardar y apoyar los deseos de la corona conducentes a la obtención de beneficios por parte de las Cortes. A continuación, se da paso a la descripción de la comitiva real de regreso a palacio luego de terminada la ceremonia de la jura. En ese momento, Madrid y sus habitantes se transforman en el centro de la relación, pues el paso del monarca y sus acompañantes constituía un verdadero espectáculo para ellos.

A continuación, el desfile real da pie a la magnificación de la figura de Felipe IV (el *Rey Planeta*), a quien Calderón identifica con el sol, llegando incluso a destacar la superioridad del rey por sobre el astro: "Y si del planeta cuarto / es iluminar la esfera / que toca, el Cuarto Filipo / fue deste cielo el planeta" (vv. 419-422).

La luz, incluso, llega a palidecer debido a la presencia del monarca:

Este, pues, día felice,
de pardas sombras cubierta
el alba salió, y la aurora
embozada en nubes densas:
no le dio ventana al sol
ni los luceros apenas

indicios de su hermosura.
Y aunque otras veces pudiera
atribuirse a accidente
del tiempo esta parda ausencia,
no fue accidente este día,
sino precisa obediencia (vv. 289-300).

El poder y la majestuosidad de Felipe IV se ven ejemplificados con la alusión al caballo al que monta, ya que "el caballo montado es símbolo de poder y de destreza, de majestad heroica" (Vega Madroñero, 1999: 358). Calderón destaca el dominio del rey sobre su montura, lo que sería muestra no solo de su habilidad física sino también de su capacidad para llevar adelante su gobierno[11]:

Y aparte la alegoría,
permite que me detenga
el pintarte de Filipo
la gala, el brío y destreza
con que iba puesto a caballo,
[…] a Filipo, que no hay
agilidad ni destreza
de buen caballero que él
con admiración no tenga.
A caballo en las dos sillas
es en su rústica escuela
el mejor que se conoce.
Si las armas, señor, juega,
proporciona con la blanca
las liciones de la negra.
Es tan ágil en la caza,

11 "Saavedra Fajardo utiliza el freno y las riendas como símbolo de la ley, la razón y la política que deben regir las acciones del príncipe". Arellano y Roncero, 2001: 44.

viva imagen de la guerra,
que registra su arcabuz
cuanto corre y cuanto vuela (vv. 441-445 y 513-526).

La imagen representada es la de un monarca que posee todas las habilidades que un *buen gobierno* necesita, tanto en sus aspectos físicos como morales. Todo ello contribuye a la imagen unitaria que se quiere representar, imagen que intenta perpetuarse en la memoria del pueblo, de los nobles y especialmente de las Cortes mediante una correcta promulgación de los valores que mueven a la corona española y la propaganda del sistema establecido a través de un tipo de arte al servicio del ideal monárquico. Así lo demuestran los siguientes versos:

En efeto, de las artes
no hay alguna que no sepa
y todas, sin profesión,
halladas por excelencia.
[…] porque todo venga a ser
honor suyo y gloria nuestra! (vv. 531-534 y 545-546)

El escenario histórico de la España del siglo XVII lleva a considerar el juramento de fidelidad al príncipe heredero como el pretexto perfecto para convocar a las Cortes en busca de los recursos monetarios que les permitieran enfrentar los diferentes episodios bélicos que se les presentaban. De este modo, la ceremonia de la jura, las relaciones históricas sobre ella y las diferentes manifestaciones literarias nacidas de este hecho actuaron como elementos propagandísticos al servicio de la monarquía. La relación escrita por Calderón se encarga de ensalzar y exaltar el poder real mediante la

comparación de la figura del príncipe Baltasar Carlos con Jesús a través del episodio de la Transfiguración. Asimismo, Felipe IV es visto como modelo de buen gobernante, justo, prudente y magnánimo, capaz de salir airoso de cuantos conflictos se le presentaran y valiéndose de todos los medios de difusión disponibles para dar a conocer el poder, la cohesión y la jerarquía de la monarquía que él representaba.

Como ya he indicado, la jura se realiza en 1632, mismo año de aparición y puesta en escena de la comedia de Calderón, que se habría estrenado en la Pascua de Resurrección (Cotarelo y Mori, E., 2001: 146). La cercanía de ambos sucesos lleva a ubicar la obra del dramaturgo dentro de la línea ideológica y política que el conde-duque deseaba imponer, en la medida en que el texto se somete a dicho ideario y es portavoz de la hegemonía interna promulgada por Olivares, quien deseaba ver a una España compacta y unida y no a una serie de reinos y naciones preocupados de salvaguardar sus propios intereses.

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, Ignacio y RONCERO, Victoriano (2001), "El poema 'Jura de el Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos', de Quevedo", *La Perinola*, 5 (39-67).

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, (2011), *La banda y la flor*, Jéssica Castro (ed.), Pamplona, Universidad de Navarra. [Trabajo de Investigación tutelado.]

CÁMARA MUÑOZ, Alicia (1998), "La fiesta de Corte y el arte efímero de la monarquía entre Felipe II y Felipe III", en Luis Antonio Ribot García y Ernest Belenguer Cebrià (ed.), *Las Sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, Lisboa, Sociedad Estatal Lisboa 98, vol. 1 (67-89).

CAPELLI, Federica (2006), "Letteratura e Propaganda Politica: La jura del príncipe Baltasar Carlos in Quevedo e Mira de Amescua", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 9, Pisa, Edizioni ETS (171-180).

COTARELO Y MORI, Emilio (2001), *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Ignacio Arellano y Juan M. Escudero (ed.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago (2008), *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825). Estudio, catálogo y biblioteca digital de pliegos sueltos derivados del teatro*, en http://www.pliegos.culturaspopulares.org/estudio.php (Consulta 19/09/2011).

ELLIOTT, John H. (1991), *El Conde-Duque de Olivares: el político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica.

FERRER, Teresa (1999), "Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III", en *Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de*

Austria, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V (43-51).
GÓMEZ DE MORA, Juan (1986 [1632]), *Relación del iuramento que hizieron los reinos de Castilla i León al Serenísimo Don Baltasar Carlos, Principe de las Españas, i Nuevo Mundo*, Torrejón de Ardoz: Talleres de Musigraf Arabí.
LEÓN PINELO, Antonio de (1971) *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, Pedro Fernández Martín (ed.), Madrid, CSIC.
PENA SUEIRO, Nieves (2001), "Estado de la cuestión sobre el estudio de las relaciones de sucesos", *Pliegos de bibliofilia*, 13 (43-66).
REICHENBERGER, Kurt (1979), *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung = Manual bibliográfico calderoniano. I* (148-151).
THOMPSON, I. A. A. (1986), "El reinado de Felipe IV", en *Historia general de España y América*: *La crisis de la hegemonía española, siglo XVII*, Madrid, Rialp, tomo 8 (443-492).
VEGA MADROÑERO, Mª de la Fe (1999), "El poema de Quevedo a la jura del príncipe Baltasar Carlos y las relaciones de la época", en *La fiesta*, Sagrario López Poza y Nieves Pena (ed.), Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán (351-358).

UN LIBRO PARA EL EMPERADOR: *EL CABALLERO DEL SOL* DE PEDRO HERNÁNDEZ DE VILLAUMBRALES, NARRACIÓN CABALLERESCA ESPIRITUAL DEL SIGLO DE ORO

Emma HERRAN ALONSO
Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (CÉSCM)
Université de Poitiers

A Jesús Rodríguez Velasco y los miembros del MIME

Bajo el extenso y detallado título de *Libro intitulado Peregrinación de la vida del hombre, puesta en batalla debaxo de los trabajos que sufrió el Caballero del Sol, en defensa de la Razón natural* ve la luz en 1552, en la imprenta de Guillermo de Millis en Medina del Campo, una larga narración alegórica de compleja factura, escrita por un religioso llamado Pedro Hernández, natural de Villaumbrales, en Tierra de Campos[1]. El texto no volvió a imprimirse en castellano, pero contó con una temprana traducción al italiano de

1 Del autor poco más se sabe de lo que puede leerse entre líneas en su producción literaria. Salvador Martínez (1986:7-12) propone que este *Caballero del Sol* debió ser la obra de juventud del religioso, destacando además cómo algunas partes del contenido revelan una gran afición y no poco conocimiento del mundo de las leyes, lo que le hace suponer que concluyó estudios de derecho para más tarde recibir las órdenes sagradas, como informa el privilegio de sus *Comentarios*, impresos en Valladolid en 1564: "Pedro Hernández de Villaumbrales, rector de la Iglesia de Santa María de Antigua de la villa de Becerril" (Herrán, 2005a: I, 352).

cierto éxito, a tenor de las cuatro ocasiones en que ésta se imprime, y una versión más tardía en alemán[2].

A la luz de los escasos ejemplares conservados de esta narración, parecería, a primera vista, que cambios en el proceso de impresión dieron como resultado la existencia, al menos, de dos emisiones distintas, diferenciadas únicamente en las portadas y en la inclusión o no del privilegio imperial y la tasa. Pudiera ser, en cambio, que la obra hubiese contado con otra impresión, sin que hayan llegado ejemplares conocidos hasta nuestros días y de la que la portada suelta del ejemplar de la BNE sería el mudo testigo[3].

---

2 Conocemos las siguientes impresiones de la traducción: *Il Cavalier del Sol, chi con l'arte militare elijonige la peregrinatione della vita humana*…Tradoto novamente do spagnlo in italiano, per Messer Pietro Lauro, Venecia, per G. y M. Sessa, 1557, Venecia, F & A Zoppini, 1584, Venentia, D Maldura, 1607, Venecia, Georgio Valentini, 1620. Bajo el título *Der Edele Sonnenritter* se imprime en Giesen en 1611 una versión en lengua alemana a cargo de Mateo Hofteteer (Schineider, 1898: 205).

3 Conocemos en la actualidad la existencia de siete ejemplares: Bibliotheca Greenvilliana, British Museum [G. 10297 y G10897], Hispanic Society of America, Biblioteca Nacional de España [R/10.801], Biblioteca Pública de Toledo [4-8673], Biblioteca Publica de Málaga [xvi-40] y Biblioteca del Seminario de Valladolid. Los tres primeros son testimonios de una misma edición impresa en Medina del Campo en 1552 en los talleres de Guillermo de Millis, con portada y privilegio imperial y tasa en su verso; el ejemplar de la BNE, que perteneció a Pascual de Gayangos, refleja otro estado con portada caballeresca carente de privilegio y de tasa, mientras que el resto de ejemplares de bibliotecas españolas que corresponden a la impresión medinense de 1552 están todos faltos de la portada. El cuerpo del texto, en los siete, pertenece a la impresión de 1552 de Medina del Campo, a cargo de Millis, tal como reza el colofón y sólo el curioso ejemplar de la BNE a todas luces contrahecho, lleva a pensar que la obra había sido impresa con anterioridad, probablemente también en Medina del Campo, sin privilegio ni tasa y que a esta correspondería la portada caballeresca del ejemplar de la BNE. Cabe precisar, además, que el estado en que esta portada de dicho ejemplar ha llegado hasta nuestros días, suelta de la encuadernación y guillotinada en exceso, induce a pensar que no se trata de una portada de

Distintos indicios parecen señalar que la obra hubo de ser escrita unos cuantos años antes del 22 de septiembre de 1550, fecha del privilegio y licencia concedido en Valladolid por los regentes, Maximiliano de Bohemia y su esposa María, hija del Emperador, y firmado por Juan Vázquez "por mandado de su Magestad". El hecho de que se aluda en el capítulo XXVII de la misma al príncipe Felipe como "hermoso doncel" hace más probable situar su escritura en la segunda mitad de la década de los treinta. Necesariamente tal alusión resultaría extraña después de 1543, fecha para la que estaba ya bien comenzado el proceso de instrucción política y de aprendizaje de gobierno del delfín, concretado ese año con su nombramiento como Lugarteniente de los reino de España (Gonzalo, 2003: 112), fecha, además, en que, contando el príncipe 14 años de edad, contrae matrimonio con María de Portugal. Cabe, no obstante, la posibilidad de que pudiera tratarse lo narrado de una evocación de los tiempos pasados, apareciendo como telón de fondo de las aventuras del Caballero del Sol algunos acontecimientos históricos acaecidos entre 1533 y 1538, como más adelante detallaremos.

---

origen de la impresión de 1552 a la que acompaña, si no del mudo testigo de otra impresión de la obra hoy desconocida. La portada suelta del ejemplar de la BNE presenta una tipografía (con ilustración de un caballero jinete que se acerca a los modelos editoriales de los libros de caballerías, seguramente, como señala Lucía Megías (2000:56), aludiendo a un grupo de obras de la misma época que siguen esta estrategia, con la pretensión de aprovecharse del éxito comercial del que estos gozaron durante toda la centuria. Para el caso del *Caballero del Sol* el interés del impresor parece ir más allá, tratando de acentuar los elementos caballerescos que la obra contiene en su compleja trama desde la misma portada. Esta es idéntica, salvo en el título, que la que Francisco Cano utiliza en 1552 en Medina del Campo para la *Crónica particular del Cid*. Las láminas 1 y 2 reproducen las dos portadas con que salió impreso el *Caballero del Sol*.

Dada la compleja trama argumental y la variedad de motivos y temas que la obra aborda, el propio autor ofrece en los preliminares del libro, un argumento en el que destaca que toda la obra no es sino una alegoría, "debaxo de lo cual […] representa a los lectores la peregrinación de la vida del hombre, la caballería cristiana, y continua batalla con los vicios, y enseña el estrecho camino de la virtud" [f. 1*r*][4].

La divulgación de una fuerte carga de contenidos filosóficos, éticos y de moral cristiana constituyen el fin último de la creación, pero éstos se muestran de manera encubierta a través de las aventuras de un caballero llamado Caballero del Sol, desde su salida de la corte de Carlos I de España hasta su regreso a la misma, tiempo después, portando las enseñanzas adquiridas en su aventurero peregrinaje. Consciente su autor, Hernández de Villaumbrales, de la necesidad de justificar los comienzos profanos de su narración, en muchos puntos en todo semejante al comienzo de un libro de caballerías, escribía al final de los preliminares:

Debe advertir el lector que en aquellos capítulos que se ponen en estilo que paresce profano, hasta que Pelio Rosseo sale a buscar al Caballero del Sol perdido, ha de considerar más que la letra, porque tienen encubierta su moralidad y debaxo del casco está la médula del sabroso manjar; porque todo lo demás va harto entendido aunque también lleva sus maneras de figuras y pasos que van representando cosas que acontecen al hombre en la peregrinación y proceso de su vida, los cuales conviene que sean muy bien entendidos. Y puesto que alguno tome hastío en lo primero, hasta llegar al buscar de Pelio

4 He preferido tomar todas las citas a partir de un ejemplar del impreso áureo: BNE: R/10801

Roseo, no se canse, porque hallará adelante una tan sabrosa historia y tan provechosa que leyéndola le dará, como la buena fruta, sabor y olor (f. 3*v*).

El propio Villaumbrales, entonces, distingue en la narración dos partes diferenciadas, y caracteriza la primera por la aparente ausencia de elementos alegóricos y trascendentes frente a la segunda, en la que todos estos aspectos se muestran ya de manera directa. Pero esta estructura bimembre es sólo aparente y superficial y la obra está formada por otros muchos nudos narrativos, temáticos y estructurales, que, si bien por un lado complican el seguimiento del hilo argumental, por otro convierten la obra en un llamativo crisol de temas, tópicos y motivos que la dotan de una riqueza a primera vista insospechada.

Con estar la obra dedicada explícitamente, como así reza en ambas portadas y en el prólogo, a Pedro Fernández de Velasco (1528-1559), noveno condestable de Castilla, quinto conde de Haro, tercer duque de Frías y Grande de España desde que Carlos V distinguiera con esta dignidad a su padre en 1520 —y a quien el autor se encomienda en busca de protección contra los envidiosos y murmuradores, en un rescritura de lo que para entonces era más que trillado motivo— la narración más parece destinada a afianzar la figura del emperador Carlos como modelo de virtudes y espejo de conducta. De su corte española saldrá el caballero protagonista para comenzar la aventura, volviendo triunfante a ella con el relato además de esta, fruto de la pluma de la misma Prudencia.
La historia, contada entonces en tercera persona por la narradora omnisciente que es Prudencia, comienza cuando el misterioso protagonista, llamado Caballero del Sol, abandona en destierro voluntario una corte española,

garante de justicia y buen gobierno, del mismo modo que los protagonistas del *roman* artúrico dejaban, con el fin de restaurar algún desorden, el idílicamente perfecto universo de la corte del rey Arturo para adentrarse en un mundo de caos, y a la que sólo volvían una vez restablecido todo orden. En la obra de corte caballeresco que nos ocupa, la corte española del Emperador supone un espacio marco cargado de simbologías análogas al Camelot que desde mediados del siglo XII se había venido erigiendo en epicentro de la corte del rey Arturo de la mano de Chrétien de Troyes (Aurell, 2007: 305-366), al tiempo que el mismo Carlos V protagonizará algunos episodios de la novela y será evocado en otros muchos a modo de transposición de la figura del mítico rey. Para ejercer su poder, tanto Arturo como Carlos deben apoyarse en caballeros de prestigio sobre los que se desplaza el protagonismo de la aventura, que, allá donde esté y por peligrosa que sea, siempre estarán dispuestos a acometer. El misterioso Caballero del Sol, de cualidades excepcionales, tras vencer muchas pruebas, será el elegido de entre los caballeros de la corte española.

El desafío a que habrá de enfrentarse el Caballero del Sol para restaurar el orden perdido será de talla: escoltando a Razón, deberá despejar el camino a las virtudes (atestado de vados y trampas defendidas por los vicios) para que éstas puedan asistir, en tanto acusación, al juicio donde el Falso Mundo será acusado y condenado a muerte por haberlas desterrado, permitiendo en su lugar a los vicios señorear en la tierra de los hombres.

La obra entroncaba así temática y genéricamente con una tradición de relatos alegóricos que suponían, desde diferentes puntos de vista, una suerte de relatos del viaje al interior del hombre en busca del conocimiento.

En figura de errante peregrino o de andante caballero, la fórmula había cuajado en dos obras de origen francés que gozaron de una notable difusión peninsular, una estrechamente vinculada a la figura del Emperador y la otra relacionada de manera más general y tangencialmente con la casa real española.

De la mano del joven Carlos el poema alegórico francés de Olivier de la Marche llega a la Península. Compuesto en los últimos años del siglo XV con el título de *Le chevalier délibéré*, esta obrita, que suponía un desplazamiento del mundo de hazañas caballerescas hacia una nueva dimensión claramente espiritual y a cuyas instancias lo caballeresco representa la cobertura formal de un arte de bien morir, había nacido íntimamente vinculada a la casa de Borgoña, siendo el protagonista una suerte de alter ego del duque Carlos el Temerario, bisabuelo del monarca español y en cuyo recuerdo había sido bautizado como Carlos el 7 de marzo del año 1500 en Gante. La obra iba a forjar en el joven príncipe el ideal borgoñón de culto místico de la caballería que no lo abandonaría jamás, acompañándolo hasta sus últimos días en Yuste (Gonzalo, 2000 y 2005: II, 353)[5].

---

5 Sabemos por medio de un inventario realizado en Yuste a la muerte del Emperador que allí se halló un cofre con unos cuantos libros, entre los cuales había sendos manuscritos hoy perdidos de las versiones francesa y española de *Le chevalier délibéré*: "un libro del caballero determinado en lengua françesa cubierto de terciopelo carmesi luminadas las márgenes que en el avia" (que pasaría a la biblioteca de Felipe II, quien lo conservaría hasta su muerte. Otros inventarios posteriores nos indican que era de tamaño folio) y "otro libro en romance, de mano, del *Caballero determinado*, que tradujo don Hernando de Acuña, con sus figuras iluminadas y cubiertas de cuero colorado y blanco" (que al igual que el anterior también pasaría a la biblioteca de Felipe II, quien lo conservaría hasta su muerte. Otros inventarios posteriores nos indican que era de tamaño 4º) (Gonzalo, 2005: II, 232-233 y 353-354).

Si es innegable que fue el interés del Emperador el acicate fundamental que origina la primera y más importante traducción-versión de la obra de De la Marche al castellano, algo más controvertido resulta el grado de participación del propio monarca en la misma. Parece que el rey habría realizado un primer esbozo de traducción al romance castellano en prosa del que podría haberse servido Hernando de Acuña para aclarar los pasajes más oscuros del original francés. Con todo, en un trabajo magistral Carlos Clavería (1956) demostraba cómo la autoría completa de la versión castellana aparecida en letras de molde bajo el título de *Caballero determinado*, impreso en Amberes en 1553[6], debe adscribirse al

---

6 A esta impresión príncipe de Amberes del *Caballero determinado* de Acuña seguirían otras siete hasta finales del siglo, que dan testimonio del éxito de la obra: Amberes, Juan Stelsio, 1555; Salamanca, Juan Bautista, 1560; Barcelona, Claudio Bonart, 1565; Salamanca, Pedro Laso, 1573; Madrid, Pedro Madrigal, 1590; Amberes, Oficina Plantiniana, 1591. La otra versión castellana se debió a Jerónimo de Urrea, quien volcaba la materia en un nuevo molde estrófico, al cambiar las quintillas de Acuña por tercetos endecasílabos. Su *Discurso de la vida humana y aventuras del Caballero determinado* veía la luz dos años después de la príncipe de Acuña, también en Amberes, en los talleres de Martin Nuncio en 1555 y con pocos meses de diferencia en los de Guillermo de Millis en Medina del Campo (si bien el privilegio de la impresión príncipe deja suponer que la obra se había terminado al menos un año antes). Otro curioso hito en la historia de la transmisión del poema borgoñón en la Península lo representa el poema en quintillas "El Caballero determinado espiritual, a imitación del que hizo en lenguaje francés Olivier de la Marche", obra del poeta y dramaturgo valenciano Andrés Rey de Artieda publicada en su *Discurso, epístolas y epigramas de Artemidoro* (Zaragoza, Angelo Tavano, 1605). Aunque tanto Urrea como Rey de Artieda se guardan mucho de declarar la dependencia de sus obras de la pionera traducción-versión de Acuña, manifestando, al contrario, trabajar directamente a partir del original francés, esta resulta evidente, pues ambos incluyen las ampliaciones y modificaciones de que Acuña había dotado a su *Caballero determinado*, al tiempo que no hay rastro en sus versiones de aquellas estrofas y partes del original de De la

magisterio versificador de Hernando de Acuña, que había trabajado a partir del poema original francés, desde el que traducía casi verso a verso, innovando al optar por suprimir largos pasajes de carácter histórico y referencial del ámbito borgoñón que carecerían de interés para el público hispánico al tiempo que añadía, en contrapartida, tiradas estróficas de su cosecha a través de las cuales se daba entrada en la versión castellana a personajes históricos nacionales[7].

Más allá de la identidad del responsable de cada uno de los diferentes estadios por los que pasó la traducción al romance castellano del poema alegórico francés, sabemos que ésta era conocida en el ámbito cortesano y que alcanzó cierta difusión manuscrita algunos años antes de su salida impresa en metros de Acuña en 1553. Así, por ejemplo, en una carta enviada el 13 de enero de 1551 desde Augsburgo al diplomático flamenco Luis de Flandes, Señor de Praet, Guillaume de Male, ayudante de cámara del Emperador Carlos, mencionaba una traducción en castellano del original francés de *Le chevalier délibéré* como concluida (Pascual, 2002: 1063).

Como novela ascética de viaje interior, la traducción del poema de De la Marche volvía a poner de

---

Marche de las que Acuña había prescindido (Clavería, 1956: 132-134 y 152-162).

7 Mucho se ha escrito sobre la participación y el grado de responsabilidad del monarca en el traslado del poema borgoñón al romance castellano, desde los que defienden una responsabilidad casi completa, relegando el papel de Acuña únicamente al cuidado del molde estrófico, a la postura contraria que niega la participación activa del monarca en el proceso, más allá del interés personal con que concibe el encargo que recae en Acuña. Los argumentos de unas y otras tesis fueron expuestos por Clavería (1950: 61-67) y retomados más recientemente por Baranda e Infantes (2000: 23-27)

moda en el ambiente cortesano hispánico el uso desbordante de la alegoría como forma de conocimiento del hombre, del mundo y de la sociedad. Es el *Délibéré*, por todo lo que tiene de preparación para la muerte, una suerte de elegía contenida en las aventuras de un caballero que se enfrenta a los invencibles paladines de Atropos (la Muerte), Accident (Accidente) y Débile (Debilidad), obteniendo a través de estos celebrados combates, si no la victoria, sí la gloria de la fama eterna. A través de toda su transmisión, tanto manuscrita inicialmente como impresa después, la obra se difunde acompañada de una serie de representaciones gráficas que ayudaban no sólo a comprender, sino, sobre todo, a fijar en la memoria el modelo de conducta caballeresca sublimada que el texto proponía. Este programa iconográfico, concebido al tiempo que la pieza original francesa, representaba el aspecto formal de cada una de las entidades y situaciones alegóricas del poema susceptibles de convertirse en figuras gráficas y contribuyeron enormemente al establecimiento de la vertiente más trascendente del imaginario caballeresco en la Península. Junto a Accidente y Debilidad, Edad y Muerte, Entendimiento y Memoria Fresca, Deseo, Trabajo, Recuerdo, Enfermedad, Ilusión y Locura, cada pieza del armamento, cada vestido, cada objeto del servicio de mesa iba en la obra asociado a un vicio o a una virtud. De la Marche daba así otra vuelta de tuerca a la retórica laica del *Roman de la Rose* en aras de la edificación.

Otro relato alegórico del viaje interior, también de origen francés, había nacido, en efecto, como versión edificante de la trama amorosa del *Roman de la Rose*. Fue para las letras hispánicas conocido como *El Pelegrino de*

la vida humana, versión tardía en romance castellano de un poema alegórico de origen francés que se convertiría con el tiempo en una de las más célebres obras de la literatura románica medieval, como atestigua su amplia difusión (Duval, 2007: 80-84). Así, por medio de una dilatada transmisión, el poema alegórico titulado *Pèlerinage de la vie humaine*, escrito en versos latinos por el monje cisterciense Guillaume de Degulleville hacia 1331 (Faral, 1962), se prosifica en romance francés en la corte de René d'Anjou para, a finales de la misma centuria, ser traducido, a partir de ésta, al castellano e impreso en Toulouse para un público hispánico en los talleres de Enrico Meyer en 1490. Relato fundacional de la tradición del viaje alegórico narrado en primera persona, a medio camino entre la autobiografía narrativa y el sueño alegórico (Maupeu, 2009), declara al comienzo del mismo su autor narrar el "sueño aventurero" de sus viajes por los paisajes de este mundo, dando así cuenta en un tono vivaz del viaje iniciático de un andante peregrino por la escabrosa senda de la vida y de las constantes palizas que le atizan toda suerte de vicios en forma de terroríficas apariciones femeninas con el fin de cortarle el paso. Sólo la ayuda constante de la bella Gracia de Dios, que lo armará caballero de las Virtudes representadas en una armadura alegórica, le permitirán alcanzar el final del camino que es el conocimiento. Todo comienza una noche de 1330, en la abadía de Chaalais, cuando el monje protagonista ve en sueños la Jerusalén celeste aparecérsele en un espejo, decidiendo entonces acudir allí. Cual *homo viator*, se pondrá en camino bajo la protección amable de Gracia de Dios, pertrechado del manto de la Fe y del bordón de la Esperanza. Pero en cuanto el camino se bifurca, su escasa preparación

espiritual le empujará a tomar la vía siniestra, aparentemente abierta y de fácil discurrir, pero que le llevará indefectiblemente a sucumbir ante el asalto repetido de las malvadas representaciones de los vicios que acechan en este camino.

Siguiendo la premisa del autor de narrar una historia equivalente al *Roman de la Rose*, pero de contenido moral y doctrinal, el *Pèlegrinage*, al igual que su correlato profano, también se difundiría en copias manuscritas que integraban un completo programa iconográfico que completaba y explicaba el texto, pero tan detallado y sugerente que suponía una verdadera lectura alternativa a través de las imágenes. Cuando el *Pèlerinage de vie humaine* llega a la imprenta en Lyon en 1485, ya ha dejando tras de sí una dilatada transmisión de más de un centenar de copias manuscritas, la mayor parte iluminadas, por los que los responsables del proyecto editorial no van a prescindir de un aparato iconográfico que formaba ya un todo indivisible con el texto. La traducción-reescritura prosificada que en castellano llevó por título *El Pelegrino de la vida humana* corrió a cargo de fray Vicente de Maçuelo, del que hoy poco más sabemos que el nombre. Maçuelo, más que traducir literalmente, reescribe, amplía y en ocasiones modifica el texto francés, pero manteniendo la esencia de una narración edificante que, también en español, será dado al público acompañado de un juego de xilografías creado en Lyon a partir de las iluminaciones de los manuscritos.

Este texto, por su temática y estructura supone, como he señalado en otras ocasiones (Herrán 2007 y 2008), un claro antecedente medieval de un peculiar tipo de narración caballeresca que vería la luz en la Península en el siglo XVI, cobrando en este sentido especial

relevancia el episodio en el que el *homo viator* protagonista trocará su esencia en *miles Christi*, al ser provisto de la armadura espiritual.

Si bien es cierto que carecen las ingenuas hazañas del torpe peregrino protagonista del heroísmo caballeresco que celebrarán años después los versos de De la Marche y hacia mediados de la centuria siguiente, en España, la prosa de Hernández de Villaumbrales, la obrita proponía, con todo, el esquema del sueño visión que empuja al protagonista a emprender el azaroso viaje, la disyuntiva de la elección del camino, el enfrentamiento con la representación personificada de los vicios y la personificación de las auxiliadoras virtudes sin renunciar, además, a caracterizar temporalmente al errante peregrino como andante caballero pertrechado de la panoplia paulina.

Podemos seguir hoy, gracias al estudio de los inventarios de bibliotecas, el curioso itinerario de un ejemplar del incunable tolosano de este *Pelegrino* castellano relacionado con la monarquía española. Éste habría pertenecido al príncipe don Juan (1478-1497) y se halla primero inventariado en el Archivo General de Simancas, pasando a la muerte de éste a su madre la reina Isabel de Castilla, comprado en almoneda, después, a la muerte de la soberana, junto a parte de la librería y de los bienes muebles por María de Velasco, pasando así a Arévalo donde vivía la familia de Velázquez de Cuéllar-Velasco (Arcelús Ulibarrena, 2003). Pudo ser tanto allí, en la biblioteca del palacio de Arévalo, donde pasó grandes temporadas, como en la biblioteca de la Casa Real, en vida de la reina Católica, a la que también tuvo acceso en los periodos de su formación en la corte, donde el joven Ignacio de Loyola habría tenido acceso por

primera vez a la versión castellana del *Pèlerinage* de Digulleville que dejaría una huella indeleble en su espíritu y en su obra. De tal manera que casi una centuria después la obra del autor cisterciense francés comenzaría a tener una influencia decisiva, a través de su asimilación temprana con los preceptos de la *devotio moderna*, en los procesos de Reforma y Contrarreforma de la espiritualidad católica, pues sus huellas resultan evidentes en la composición de los *Ejercicios Espirituales* (1522-1523) obra fundacional del Compañía de Jesús[8].

En la estela de estas dos ficciones edificantes de origen francés, Villaumbrales compone su *Peregrinación de la vida del hombre*, siendo numerosas las similitudes que temática y formalmente adhieren nuestra obra a ellas. Y es que, bajo esa engañosa apariencia de un libro de caballerías que se desprende de la lectura de los nueve primeros capítulos, hay en el *Caballero del Sol*, en el

---

8 En cierto sentido, tanto algunos aspectos del itinerario vital como parte de la obra escrita de Ignacio de Loyola suponen el correlato vivido de buena parte de lo que en literatura las narraciones caballerescas espirituales preconizan, como veremos. Como ha demostrado Eickhoff (1992*a* y 1992*b*), los *Ejercicios espirituales* son un condensado de prácticas ascéticas precedentes que se organiza como un seguimiento del itinerario de la vida de Cristo, al tiempo que se propone como un combate espiritual (a través, sobre todo, de la meditación de las dos banderas, convirtiendo al cristiano metafóricamente en soldado de Cristo, capaz de comprometerse en la Iglesia militante). Autobiografía, peregrinaje o viaje que termina en Dios solo al final de un combate espiritual contra los pecados y los vicios. En el contexto preciso de la Contrarreforma, después de 1580, la renovación de la espiritualidad católica pasa por el empleo de una particular *inventio* y *dispositio* devocional, que movilizan a una memoria del texto y de la imagen como estrategias de meditación. En este particular contexto la obra de Degulleville, a través de la versión castellana volverá a ser leída y reutilizada por numerosos escritores, no sólo para la composición de obras devocionales, sino también en aras de la exigida renovación de la ficción pura.

transcurso de los sesenta y tres capítulos restantes, un libro de peregrinaje, una *psicomachia*, motivos extraídos de un "arte de bien morir", un interesado y nada imparcial análisis de la situación sociopolítica europea del momento. Al tiempo que se acerca Villaumbrales, en ocasiones, a las "danzas de la muerte", y no desdeña la oportunidad de hacer un panegírico retrato propagandístico de la época imperial. Es en suma este *Caballero del Sol* una de esas narraciones caballerescas espirituales del Siglo de Oro que esconde, bajo una aparente cobertura de la ficción caballeresca, las aventuras trascendentes del discurrir de la vida del hombre en su constante lucha contra los vicios y trabajoso ejercicio de las virtudes. Por su compleja construcción constituye esta obra de Villaumbrales, como veremos en las páginas que siguen, un ejemplo paradigmático de una de estas "batallas del alma" que vieron la luz en la imprenta castellana a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

El C*aballero del Sol* y los libros de caballerías castellanos del siglo XVI

Merece, no obstante, la pena esclarecer en detalle la naturaleza de la ambigua relación que esta *Peregrinación de la vida del hombre* establece con el género libros de caballerías castellanos. Con ellos se relaciona a partir del mismo título desarrollado, de la portada caballeresca (que sabemos en su día poseyó al menos una de sus impresiones) y a partir de la propia tipología del impreso (de tamaño folio, en gótica y a dos columnas), y, sobre todo, a través de esos capítulos

iniciales completamente caballerescos, en los que se narra el nacimiento, crianza y salida a la aventura del caballero protagonista, contándose además cinco aventuras que le suceden en las primeras jornadas tras su salida de la corte española. En los episodios que siguen a la salida de la corte se narran las aventuras del Caballero del Sol liberando a caballeros prisioneros, terminando con las feas y alevosas costumbres en que habían caído otros, él solo con la fuerza de sus armas liberará un castillo, matando al fiero gigante que lo había tomado por la fuerza, saldrá victorioso del ataque de dos osos que lo sorprenden cuando duerme en la floresta, vencerá al caballero guardador de una plaza y cumplirá el don solicitado por una dama, defendiendo él mismo la plaza de otros caballeros.

Sólo en un punto de la narración se hace alusión a un título de la amplia caterva de libros de caballerías que, para 1552, ya se habían hecho fuertes en el mercado editorial hispánico. Sucede así en un momento de la trama, cuando al autor le interesa destacar la fortaleza y valor de un desconocido caballero con el que el del Sol se enfrenta en combate singular y que, tras la consiguiente anagnórisis, será por este último reconocido como su fiel amigo Pelio Roseo:

Muy maravillado fue el Caballero del Sol de ver tan fuerte encuentro como avía recebido, pensando qué caballero podría ser aquel que tan diestramente que hería de la lança. Y parecióle que podría ser el valiente Floramante, agora nuevamente nombrado, o el bastardo animal, Vitoraldo por nombre, su hermano (f. 15*v/a*).

Se refiere Villaumbrales, tal como ha señalado Salvador Martínez (1986:58), al protagonista de la obra de Jerónimo López *Segunda parte del Clarián de Landanís o Floramante de Colonia*, que hubo de imprimirse entre 1538 y 1544, pero que sólo conservamos hoy a través de ejemplares de la tardía impresión sevillana (Juan de Ávila, 1550). En ella Jerónimo López ofrecía al público la continuación a las aventuras de *Clarián*, escrito por Vázquez del Castillo (Toledo, Villaquirán, 1518), a través de las de su hijo Floramante[9].

Creemos, sin embargo, que más allá de haber leído la *Segunda parte del Clarián*, hubo de conocer

---

9 Guijarro Ceballos (2000, 2002 y 2003) ha estudiado cómo en fechas cercanas se escribieron dos continuaciones, a todas luces independientes, del texto fundacional del ciclo, *Libro primero de don Clarián de Landanís*, obra de Gabriel Velásquez de Castillo (Toledo, Villaquirán, 1518). Dos títulos habrían competido, sin saberlo, por continuar las aventuras de don Clarián: por un lado el denominado *Libro segundo del muy valiente y esforçado caballero don Clarián de Landanís* (Toledo, Villaquirán, 1522), atribuido por Guijarro Ceballos (2000 y 2002: 259-260) al médico judeoconverso Álvaro de Castro; por otro, el titulado *Segunda parte del muy noble y esforçado caballero don Clarián de Landanís*, obra del escudero Jerónimo López, quien continuó, además, el ciclo con las partes tercera, *Caballero de la Triste figura* (Toledo, Juan de Villaquirán, 1524), y cuarta *Lidamán de Ganail* (Toledo, Gaspar de Ávila, 1528). Guijarro Ceballos (2003: 7-8) determina que "ni Álvaro de Castro, autor del Libro segundo, ni Jerónimo López en su continuación ofrecen comentario, personaje, episodio o motivo algunos que permitan conceder una prelación de la obra de Castro sobre la de López o viceversa. Álvaro de Castro y Jerónimo López desconocieron sus respectivas obras, o bien se afanaron hasta el más mínimo detalle por ignorarse mutuamente", y el mismo Guijarro Ceballos (2002: 263) establece los diferentes hilos argumentales de una y otra continuación: "Castro prolonga con sus nuevas aventuras la vida heroica de personajes presentes en el Libro primero; López, por su parte, introduce rápidamente el nacimiento de Floramante de Colonia, hijo de don Clarián y Gradamisa, de tal modo que con éste una nueva generación de caballeros arrebata el protagonismo narrativo a sus progenitores".

Villaumbrales las otras continuaciones del ciclo, llegando incluso a tener un conocimiento profundo de la trama argumental de éste en su conjunto. A las partes primera y segunda de los *Clarianes*, vino pronto a unirse una tercera parte, titulada *Libro tercero de don Clarián* (Toledo, Villaquirán, 1524), y aún la cuarta parte, *Lidamán de Ganail* (Toledo, Gaspar de Ávila, 1528), escritas también por Jerónimo López. Que hubo de ser así nos lo sugiere, sobre todo, el hecho de que la alusión explícita a Vitoraldo, hermano de Floramante, y más aún su sobrenombre de Caballero del Bastardo Animal, no pueden desprenderse únicamente de la lectura de la *Segunda parte*, en la que sólo se narra cómo este caballero fue concebido en la historia de los amores del emperador Clarián y Leristela, y se da de él noticia en la carta del Sabio no Conocido del final de la obra, en la que se anuncia su nacimiento para la Tercera parte. Las aventuras de Vitoraldo se desarrollan en la última entrega del ciclo *Lidamán de Ganail*, y en este último libro de los *Clarianes* hay varios elementos que nos hacen pensar que Villaumbrales lo conoció bien, utilizando algunos de sus motivos como fuente de inspiración para otros que él recrea en su *Caballero del Sol*.[10]

Salvador Martínez (1986: 58), comparando la obra de Villaumbrales con la *Segunda parte del Clarián* (obra que él identificaba como referente oculto tras la alusión

---

10 Estas y otras argumentaciones sobre la relación de la obra de Villaumbrales con los libros de caballerías del siglo XVI y su singular uso del modelo alegórico aparecen desarrolladas en mi tesis doctoral inédita (Herrán, 2005a: I, 42-93). Curiosamente, y tal vez por descuido, algunas de aquellas conclusiones aparecen reproducidas sin la pertinente cita en un catálogo publicado en 2009 con motivo de la exposición titulada *Amadís de Gaula y el nacimiento de los libros de caballerías*, celebrada en Toledo, bajo la coordinación de Juan Carlos Pantoja Rivero y Aurelio Vargas Díaz-Toledo.

explícita contenida en el *Cavallero del Sol*), negaba la posibilidad de relacionar directamente el libro de caballerías de López con la narración caballeresca espiritual que nos ocupa, y aventuraba la hipótesis de que la alusión señalada, por más que explícita, escondiese, en su vaguedad, una intencionalidad paródica revestida de fina ironía y dirigida contras las desmesuras del género caballeresco de éxito.

Más allá de la intencionalidad paródica, que cabría matizar, debe señalarse que son las partes tercera y cuarta del ciclo de los *Clarianes* las que funcionan como hipotexto preciso e inequívoco de la explícita mención que Villaumbrales inserta sobre los hermanos Vitoraldo y Foramante. Además, estas dos obras, que cierran el ciclo de los *Clarianes*, están llenas de episodios, personajes, nombres y topónimos (bien es cierto que aislados, pero muy numerosos), de los que Villaumbrales se sirve como base para la recreación de algunos hechos del *Caballero del Sol*, que paso a enumerar: 1.) Hay en las continuaciones tercera y cuarta del ciclo del *Clarián* recurrentes y oportunas anagnórisis, que suceden necesariamente antes de que termine la lucha a muerte de dos caballeros, que combaten sin conocerse, tal como les sucede al Caballero del Sol y a Pelio Roseo; 2.) El agua que los caballeros beben de una fuente tiene propiedades maravillosas, al igual que el agua de la fuente que bebe el Caballero del Sol cobra un significado fundamental y trascendente para el desarrollo de su aventura; 3.) Los malvados adversarios suelen morir decapitados por las espadas de los protagonistas (constituyendo este hecho una marca de estilo de Jerónimo López en el ciclo de los *Clarianes*) y de igual modo mata el Caballero del Sol a los indignos caballeros que defienden los pasos de los

Vicios; 4.) Se producen, en las partes tercera y cuarta del ciclo de los *Clarianes*, las aventuras de las siete Doncellas Lastimadas y de la Doncella Desterrada y una de las tramas secundarias convertirá al caballero Galistando en el Caballero Desterrado, al igual que le sucederá al Caballero del Sol al emprender la aventura principal de la obra, la demanda de las Doncellas Desterradas y la lucha contras las siete Dueñas Malvadas; 5.) Se producen muchos, variados y peligrosos episodios cuando los protagonistas vadean pasos defendidos, pero se da también la aventura del Paso Defendido instaurado por Clarián, siendo el cruce de pasos defendidos una constante en el progreso de la aventura del Caballero de Sol; 6.) Vitoraldo llevará, en un punto de la narración, el sobrenombre de Caballero de las Armas Pardillas, el mismo con el que se denomina repetidamente, en el *Caballero del Sol*, a Liconio de la Fuente Salvajina, antes de conocerse su nombre y condición; 7.) Hay en estos libros de caballerías un Caballero Serpentino (hombre con forma de serpiente venenosa "con uñas de la cintura para abajo") que muere a manos de Vitoraldo, y también un monstruo llamado Culebro del Monte de la Espesura (ponzoñoso monstruo de "cabeza de arpía, cola de lagarto, pechos de toro, uñas de león y plumas bermejas"), al que también mata Vitoraldo, y en el *Caballero del Sol* también hay dos apariciones serpentinas y aterradoras, una la espantosa sierpe que defiende el paso de Envidia ("cubierta de conchas negras y amarillas. En la cabeza tenía una fuerte y grande concha que cubría desde el celebro hasta los ojos"), a la que el Caballero del Sol da muerte, y otra la "desemejada serpiente de la quiebra de la Montaña Oscura", que sirve

de montura a la Muerte para asolar la tierra de los hombres, en la parte final del libro.

El ambiente plenamente caballeresco de los primeros capítulos del *Caballero del Sol* se diluye de manera rápida a medida que la narración cede ante una tendencia a la alegoría que poco a poco la va transformando en otra cosa. Sólo en los últimos capítulos, en un intento por recuperar el protagonismo del personaje central, inmersos de lleno en la disputa de las Virtudes contra el Falso Mundo, se produce otro episodio caballeresco cuando el Caballero del Sol es retado por Enano, un falso caballero del séquito del Mundo. El encuentro de armas se plantea, desde el principio, reproduciendo un episodio codificado de algunos libros de caballerías, a través de la incursión de carteles de desafío[11].

Una novela alegórica compleja en busca de adscripción genérica

Seguramente por ser para Menéndez Pelayo (1905: I, 189) el único de entre los por él denominados "libros de caballerías a lo divino" digno de lectura y consideración es *El Caballero del Sol* la única de aquel grupo de obras que ha merecido una edición moderna y varios estudios por parte de la crítica más actual. La edición corrió a cargo de Salvador Martínez (1986) con un magnífico estudio introductorio, y un puñado de autores se han acercado a la obra, desde distintos y sugerentes puntos de vista: Checa (1988: 49-66), Eickhoff (1998: 379-398) y Ruiz Gálvez (2002: 57-82).

---

11 Río Nogueras (1989) ha estudiado los carteles de desafío del *Don Florindo* de Fernando de Basurto.

Salvador Martínez (1986: 13-23) analizó la obra a partir de seis núcleos narrativos que considera, aunque interdependientes, en gran medida autónomos y constituidos de la siguiente forma: el primero las aventuras iniciales, caballerescas, que llegarían hasta el hallazgo de la Puerta Labrada; segundo, las aventuras de Pelio Roseo; tercero, las aventuras del Caballero del Sol hasta su encuentro con Razón; cuarto, el paso de los Siete Pasos Defendidos; quinto, el Juicio de las Virtudes en el Campo de la Verdad; y sexto, la consecución de la aventura y el regreso del Caballero del Sol a la Corte.

Efectivamente, la obra presenta una compleja estructura y el hilo argumental a veces se enreda notablemente, aunque puede resumirse en la historia de un progreso y en la consecución de una búsqueda: es la aventura del Caballero del Sol en busca de la soñada Labrada Puerta, cuyo paso le hará vivir la más grande de las aventuras, poniéndose al servicio de las Virtudes y ayudando a éstas para que vuelvan a señorear en la tierra de los hombres. De allí habían sido desterradas, ocupando su lugar los Vicios, desde que el Falso Mundo engañó con este fin a los hombres. Será nuestro protagonista quien facilite la llegada de las Virtudes al Campo de la Verdad a tiempo para asistir como acusación al juicio contra el Falso Mundo, que será sentenciado culpable y condenado a muerte. Trasunto, por tanto, de la vida interior del hombre en su lucha contra los vicios con ayuda de las virtudes, pues toda la obra gira en torno a la representación metafórica de la vida como camino y del hombre como peregrino, narrándose, por ende, los obstáculos y vicisitudes del itinerario.

Si bien las venturas del Caballero del Sol no están presentadas como si de un sueño se tratase, sí comienzan

a instancias de uno reiterativo, en el que se exhorta al protagonista a salir en busca de una misteriosa puerta que lo conducirá a la más importante de las empresas. Su destierro voluntario y su determinación lo llevarán a hallarla en lejanas e inhóspitas tierras. La descripción de la aridez y rareza de las mismas pone al lector en la pista de la experiencia interior que inicia el protagonista con este extraño viaje, pues son numerosos los elementos concretos de un paisaje, más alegórico que real, que aparecen investidos de subjetividad. La ambigüedad sobre la naturaleza de la experiencia irrumpe cuando, una vez hallada la soñada puerta, antes de franquearla, el Caballero del Sol cae presa de un profundo sueño, ante la fabulosa aparición de la personificación del sueño en su carro y seguido de un cortejo. Una vez ¿despierto? nuestro caballero está listo para atravesar la puerta y comenzar la aventura en otro mundo paralelo en el que las virtudes y los vicios se disputan supremacía en la vida de los hombres.

Dos sueños-visión, por tanto, organizan la aventura sin que ésta, en su totalidad, se enmarque en uno de ellos. La entrada al mundo paralelo en el que señorean las entidades abstractas sí comienza y termina con nuestro héroe despertando de un profundo letargo sin que podamos, no obstante, por ello asegurar que toda esta parte de la aventura ha sido un sueño, pues las armas devastadas y, sobre todo, el libro escrito por Prudencia, testimonian lo contrario. Y es que llegado a la Labrada puerta, el Caballero del Sol se duerme rendido por el cansancio sobe un lecho de ramas. Recibirá entonces la visita de un extraño cortejo formado por un niño que es el Príncipe del Sueño, encima de en un carro y acompañado de su séquito: Ocio, Descuido, Negligencia y Pereza.

Luego que el adormilado niño con su apresurada huida desapareció, el Caballero del Sol comenzó a sentir gran pasión en su secreto pecho, tanto que, dando vueltas en su hojoso lecho, con la novedad del sueño, le parecía que alguna venenosa ponzoña le había infundido el Príncipe con sus blancas manos y floridas dormideras. Después de esta congoja, tornando con sosiego al nuevo y profundo sueño, comenzó a soñar y, como por representación, a ver todas aquellas cosas que adelante en la historia se contarán. En este sueño estuvo dormido el Caballero del Sol hasta que el sol, con sus resplandecientes rayos por entre las espesas ramas le hirió en el descubierto rostro, con los cuales despertado, despavorida y prestamente se levanto e pie, y enlazando su yelmo y embrazando su escudo, poniendo mano por su espada, con apresurados pasos contra la Cueva de la Labrada Puerta se va (f. 29*r*).

Finalizada la aventura, tras despedirse de las Virtudes, y saliendo del mundo de estas por la Labrada Puerta, volverá a aparecer nuestro protagonista despertando de un sueño:

No eran pasadas tres horas después que el Caballero del Sol sobre las secas ramas dormía cuando con gran ruido las puertas de la Labrada puerta se cerraron con tanto ruido y estampido que parecía la cueva toda y sus salas hundirse y aún la tierra abrirse; con el cual terremoto el Caballero del Sol despertó tan atónito y espantado que, como entre dormido, pensando que enemigos hacia él viniesen, puso mano a su espada, levantándose con presteza de las secas ramas, comenzó a tirar golpes a diestro y siniestro; pero ya que hubo tornado de su sueño, viéndose salido de la obscura cueva de la labrada puerta y pensando las grandes cosas que por él habían pasado y

mirando las fuertes armas despedazadas y rotas por muchas partes y su cortadora espada hecha sierra, tanto se maravillaba como si no por hechos si no por sueño los hubiera pasado (f. 111*r*).

Del mismo modo que en otros relatos anteriormente tratados en los que se recrea una aventura soñada, como en el *Pelerinage* de Degulleville, el dispositivo del sueño-marco contribuye a mostrar el paisaje alegórico como artificio, producto de una actividad mental y onírica del protagonista, e intrínsecamente relacionado con una significación segunda, en este caso filosófica-moral.

Puede en este sentido, a raíz de la relación de la historia con el mundo del subconsciente y de los sueños, denominarse la obra de "libro de aventura interior", de aventura psicológica cuya acción reposa en la elección personal del protagonista de cultivar la virtud y apartarse del vicio. Por eso hay en el relato un episodio concreto que cobra cierta relevancia: aquel en el que el protagonista se encuentra ante la disyuntiva del camino que se bifurca. Es este uno de los momentos clave de esta compleja narración que es el *Caballero del Sol*, fundamentada en la fuerte trabazón simbólica con que Villaumbrales teje un relato asentado en el uso de distintos motivos y tópicos acuñados por la tradición que refuerzan la representación alegórica principal: la vida como camino y el hombre como *homo viator* unas veces, *miles Christi* otras, que lo transita.

Como señalara Ruiz Gálvez (2002: 58), el tema se relaciona con el motivo del *Hercules Prodicus*, pero no menos importante, e indisociablemente unido en esta obra y en otras narraciones caballeresca espirituales, aparece el de la Ypsilon pitagórica. Uno y otro presentan la disyuntiva que, llegado el momento, se presenta en la

vida de todo hombre entre los diversos caminos éticos y morales por los que esta puede discurrir y que desembocan ya sea en la salvación o en la perdición y en la condenación.

La idea del hombre en la encrucijada, ante la elección, se desarrolla en la fábula de la elección de Hércules, que había llegado a la tradición a través de las recreaciones hechas por Jenofonte, en su *Apología de Sócrates*, y también por Platón, de los escritos perdidos de Pródigos de Ceos (470-460 a. J.C). La fábula cuenta cómo el joven Heracles se encontró con dos hermosas mujeres, la Virtud y la Depravación, que lo exhortaron a seguirlas, ofreciéndole una el placer a través de un camino agradable y corto, y la otra la virtud y la sabiduría a través de una senda larga y escarpada, y cómo el protagonista optó por esta segunda de las vías, la de la Virtud. Este motivo clásico encontró una feliz adaptación a la moral cristiana, y sobre todo a partir del siglo XVI fue frecuentemente utilizado en la literatura y en el arte en general, al tiempo que, con fines propagandísticos, se identificaría a distintos monarcas con el héroe griego y su sabia decisión (Bermejo, 1996: 311-327 y López Torrijos, 1989).

Se atribuye a Pitágoras el uso de la letra ypsilon para significar, igualmente, esta alternativa que se le plantea al hombre en su discurrir por la vida, pues en la propia caligrafía de la letra se declaraba la bifurcación del camino y la diferencia de las dos vías que se abren ante el caminante. En la Y pitagórica la parte siniestra de trazo más ancho representa la vía abierta, y de aparente fácil acceso, de los vicios y la diestra de trazo estrecho representa el difícil camino de quien elige como divisa ejercer la virtud. Los poemas alegóricos del siglo XIII

francés, como el *Pèlerinage* de Digulleville o el *Séjour d'Honneur* de Octavien de Saint-Gelais ofrecen ejemplos notables del uso literario del motivo (Maupeu, 2009: 153), unido a la cita bíblica de los dos caminos (Mt 7, 13-14) que reforzaba su significado.

Sin embargo, allí donde en los relatos alegóricos medievales los itinerarios obligaban al *homo viator* protagonista, presa de la indecisión, a elegir de manera súbita entre la vía celeste que lleva a la salvación en el más allá y la vía mundana donde todas las tentaciones acechan a la debilidad humana, en nuestro *Caballero del Sol* el protagonista optará a través del conocimiento de sí mismo y del dominio de las pasiones por la vía correcta sin dudar un instante. Combatirá a los vicios al lado de las virtudes y en defensa de las mismas arriesgará su integridad y su vida. El motivo de la elección se incardina en las narraciones caballerescas espirituales con una suerte de *psicomachia* indirecta en la que es el protagonista el que combate a las alegóricas representaciones de los personificados vicios con la asistencia de las de las virtudes, sin que unas y otras lleguen a enfrentarse más que dialécticamente.

Otro motivo relacionado con los anteriores, pues de igual modo representaba al hombre como peregrino por el camino de la vida, y que tendría una importante recepción en el Renacimiento es el de la *Tabla de Cebes*. El motivo provenía de un pequeño diálogo filosófico-moral que desarrollaba en forma de alegoría de la vida humana el tema clásico de la elección moral entre el Vicio y la Virtud, y que gozó de gran estima desde comienzos del siglo XVI, primero a partir de las versiones griegas y luego en las traducciones latinas a cargo de los humanistas. En castellano hubo al menos dos ediciones

anteriores a 1552, una de ellas de 1532 la de Juan Martínez de la Población, si bien la más conocida fue la realizada por Ambrosio de Morales, e impresa en 1586. En palabras de López Poza (1986: 86) este opúsculo que "durante siglos (y muy en especial entre el XVI y el XVIII) formó parte del acervo cultural de todo hombre cultivado", es "un diálogo cuyos personajes comentan cierto cuadro *(tabula, pínax)* situado en el pronaos de un templo de Saturno y que constituye una alegoría de la vida humana". El texto de la *Tabla* se basa en la idea del engaño que aturde al hombre al entrar en el recinto de la vida para mostrar cómo, habiendo bebido de la copa del Error, éste no sabe qué camino seguir y se deja llevar por Opiniones, Deseos y Placeres[12].

El fabuloso elenco de figuras alegóricas que Villaumbrales despliega ante los ojos del lector, una vez que el protagonista ha entrado en la tierra de la disimilitud, pudo inspirarse no sólo en el texto de la *Tabla de Cebes*, sino también en la gran cantidad de material iconográfico que el texto había suscitado desde los primeros tiempos de su difusión, primero manuscrita, acompañándose el texto de hermosos dibujos, y después impresa con xilografías y grabados. Como si de una

---

12 Para un mayor desarrollo de estos motivos véase López Poza (1986), donde se hace un recorrido por los diversos ejemplos de la cultura del Siglo de Oro en los que está presente la idea de peregrinación; además de los aludidos del Hércules ante la encrucijada, la Y pitagórica o la Tabla de Cebes, estudia con detalle los laberintos. Sobre el tema de la Y pitagórica, pueden verse los trabajos de Desbordes (1995: 77) y el magnífico estudio de Bouza (1991), acerca del uso que Antonio de Honcala (canónigo de Ávila) hace de la letra épsilon en su *Pentaplon christianae pietatis* (Alcalá de Henares, 1546), dedicado al joven príncipe, con el fin de mostrarle la disyuntiva entre el vicio y la virtud a la que se enfrentaría a lo largo de su vida. Para el motivo del Hércules ante la encrucijada sigue resultando fundamental el trabajo ya clásico de Panofsky (1997).

suerte de *Beato* se tratara, en el que la sorprendente representación iconográfica desplazó el protagonismo del texto escrito, a lo largo del Siglo de Oro proliferó de tal modo la iconografía de la *Tabla de Cebes* que en ocasiones el texto base hacía las veces de mero comentario explicativo del grabado.

El *Caballero del Sol*: forma y sentido

Conscientes, entonces, del consistente tejido de motivos heredados que Villaumbrales urdió para configurar la trama argumental de esta *Peregrinación de la vida del hombre*, intentaremos ofrecer una pequeña reseña de las partes fundamentales de la obra. Esta puede articularse en razón del motivo o tópico tradicional de que el autor echa mano en cada momento, pero también los cambios de escenarios o de geografías sirven de transición entre las distintas materias que configuran el argumento.

Tras contar brevemente el nacimiento y crianza del Caballero del Sol, un sueño que atribula al protagonista ya en el primer capítulo sirve de resorte narrativo para que dé comienzo la aventura con la salida del caballero de la corte del rey de España. Los episodios caballerescos que suceden a partir de este momento, lejos de considerarlos accesorios e independientes[13], creemos

---

13 La condición de unidades casi autónomas y superfluas de algunos episodios del *Caballero del Sol*, así como la dificultad de relacionar entre sí los distintos nudos narrativos que componen la obra, ha sido señalada por Salvador Martínez (1986: 13) y Checa (1988: 52), quien refiriéndose a los episodios transcurridos hasta que el protagonista halla y atraviesa la Labrada Puerta, dice que: "cada uno de los episodios apenas tiene relación con los que lo preceden o lo siguen. Esta ausencia de dirección convierte a

que son totalmente pertinentes y necesarios. Por un lado porque, a través de ellos, el Caballero del Sol da probada muestra de contar con la fortaleza, el valor y la pureza de corazón necesarios para acometer la aventura principal que está por venir; por otro porque, en su discurrir, el protagonista accede a lo que llamaremos primer estadio alegórico, simbolizado por un primer paso por el mundo subterráneo. Sólo cuando el Caballero del Sol sale de esta primera prueba alegórica estará preparado y determinado a seguir la aventura soñada (de ahí que, a partir de es momento, rechace participar en algunas sugerentes aventuras caballerescas). Sólo entonces sucede el encuentro con Pelio Roseo, pues el paso subterráneo ha sido la puerta de acceso a la tierra de la disimilitud, en la que hallará la Labrada Puerta, paso definitivo al mundo trascendente. Así, al considerar que el primer paso subterráneo supone un primer deslizamiento en la acción que viene a quebrar la continuidad de la aventura caballeresca inicial, cobra cierto sentido la interpretación de Ruiz Gálvez (2002:73) de Pelio Roseo como suerte de "alter ego" del Caballero del Sol. El encuentro y anagnórisis de los dos caballeros sucede una vez que el Caballero del Sol ha cruzado el primer paso subterráneo, y podría suponer el primer estadio de aprendizaje: el encuentro con uno mismo.

Ya en la tierra de la disimilitud –claramente representada por la escarpada e intrincada geografía en la que se ubica el Castillo del Miradero– el Caballero del Sol tras varias tentativas, halla finalmente la Labrada Puerta. Y es en este momento preciso en el que cae ante ella rendido por el sueño, y la acción se desvía entonces

---

la mayoría de los sucesos narrados en unidades autónomas, sin función definida en el conjunto del argumento."

hacia los hechos que mientras tanto acontecen a Pelio Roseo. ¿Se trata solamente del uso de un recurso propio de los libros de caballerías, a través del cual la acción se bifurca en dos o más tramas argumentales? En el caso del *Caballero del Sol* y, avanzada la narración, tenemos que pensar que no, porque, inmersos ya en un ambiente sobrenatural, cada uno de los personajes progresará en su aventura de modo distinto. Ambos atraviesan distintas salas en sendas cuevas subterráneas que, a modo de laberintos, encierran un conocimiento. Mientras Pelio Roseo se interna en una suerte de laberinto clásico (en el que se recorre todo el espacio para llegar al centro mediante una única vía, camino o sendero, sin ofrecer la posibilidad de tomar caminos alternativos, sin bifurcaciones, sin posibilidad, por tanto, de pérdida) a través del cual avanza obteniendo un aprendizaje pasivo, el Caballero del Sol avanza por otra cueva, laberinto del tipo *mazes*, que implica un aprendizaje activo caracterizado por la elección, el sufrimiento y el esfuerzo. Recorrido su laberinto, además, Pelio Roseo concluye su aventura y vuelve al Castillo del Miradero; la aventura del Caballero del Sol, en cambio, no ha hecho más que empezar.

En este punto de la narración, y antes de hacer al protagonista pasar a un estadio alegórico superior, el autor hace una necesaria recapitulación y explicita el significado alegórico de todos los episodios transcurridos hasta el momento: los acaecidos en la cueva, pero también algunos de los anteriores de apariencia meramente caballeresca. Al incluir Villaumbrales estos últimos entre los episodios codificados cargados de sentido alegórico, justifica su trascendencia en el

conjunto de la obra, más allá de mero adorno o envoltura caballeresca.

De este paso a través de las pruebas de las cámaras defendidas al otro lado de la Labrada Puerta, sale ya el Caballero del Sol como “Hércules cristiano” listo para la elección correcta y definitiva, pues ha optado por el Olvido de la Vida y la Memoria de la Muerte, y se ha librado con éxito de tres figuras que simbolizaban a los tres enemigos del alma. Sólo ahora está listo para salir a ese tercer nivel que se correspondería con el tercer y último círculo de la Tabla de Cebes.

Ahora, de nuevo, el Caballero del Sol está en el exterior, en otra geografía, de momento más amable, pero en la que se produce rápidamente el contraste, pues el camino se bifurca y dos personajes alegóricos le ofrecerán sendas vías de muy diferente condición: Vida Trabajosa le ofrece un camino angosto y lleno de dificultades, mientras que Ociosidad Mundana le ofrece un camino ancho y despejado.

El Caballero del Sol no duda, pues, en elegir la Vía trabajosa, a pesar de los peligros que esta elección entraña. Puesto en camino, encuentra a la dama Razón y se pone a su servicio en defensa de la causa de las Doncellas Desterradas. Cambio de estado y de nombre, pasando a denominarse Caballero Desterrado, inmerso en la demanda de Justicia en el Campo de la Verdad. Consiste esta aventura en un progreso a través de la Vía trabajosa, cruzando siete pasos guardados por representaciones de los siete pecados capitales, a las que no sin trabajo y peligro logra vencer, liberando el pasaje. Toma ahora Villaumbrales, como ya anticipamos, el motivo de la *psicomachia*, pero desarrollado a través de

la lucha del Caballero del Sol contra los vicios en defensa de las virtudes.

Desde que el Caballero del Sol ha salido a este mundo alegórico y trascendente, a través del paso subterráneo de la Labrada Puerta, Villaumbrales despliega ante los ojos del lector una ingente cantidad de personificaciones, primero de Vicios y después de Virtudes, que sorprende por el gusto del autor por el detalle, perceptible a través de complejas y minuciosas descripciones. Las ropas, los atributos que portan en sus manos, los complementos, los colores que visten, todo es plenamente significativo y puesto en consonancia con los motes alusivos a su condición que estas figuras llevan con letras bordadas en sus ropas o escritos en letreros que llevan en las manos. De tal modo que las filacterias que se usaban en la representación iconográfica para indicar la identidad de los personajes son, en cierto sentido, trasladadas por Villaumbrales también al discurso escrito, a través de la inclusión de este mecanismo de representación, e informan al lector por medio de versos breves de rima regular que contribuían, sin duda, a fijar en la mente la moralidad contenida, según los supuestos del arte de la memoria. Utiliza el autor, en este punto de la obra, por tanto, un mecanismo análogo al de los emblemas y empresas, y regido por la misma finalidad didáctica y moral que estos perseguían, pero el componente iconográfico inherente al emblema es sustituido, en el caso del *Caballero del Sol*, por vivas descripciones construidas por palabras y más palabras que reclaman la atención de todos los sentidos.

Cabe destacar la primacía otorgada por el autor a la razón como fuente de la verdad, ya que al frente de las desterradas damas, que son personificación de las

virtudes, en la obra de Villaumbrales actúan Razón y, en segundo lugar, Prudencia. El Caballero del Sol entra al servicio de Razón y su séquito, y en su compañía atraviesa la Vía Trabajosa, habiendo sido abandonados los siete pasos defendidos por las peligrosas personificaciones de los pecados capitales. Sólo una vez han sido vencidos los Vicios, y una vez llegado el peligroso camino a su fin, el Caballero del Sol se halla preparado para encontrarse con el resto de las Virtudes. Sucede entonces un cambio de escenario, de nuevo en un *locus amoenus*, y un cambio de estado y de nombre, de Caballero Desterrado pasa a Caballero Venturoso, y sus malparadas armas son inmediatamente sustituidas por bellas ropas. Estadio que se corresponde con el plano siguiente al camino escarpado y trabajoso de la Tabla de Cebes, el del encuentro con las virtudes.

Hasta aquí llega el protagonismo del Caballero del Sol, triunfador sobre los vicios y hombre renovado, que asistirá, a partir de este momento, a los hechos que se desarrollan en el Campo de la Verdad, más como espectador que como actor. Se abre entonces otro núcleo narrativo que se articula a partir del motivo del juicio: acusación de las Doncellas Desterradas contra el Mundo ante la Justicia, y consiguiente condena del Mundo y restitución de las Virtudes en la tierra de los hombres. La nueva situación de restitución de las Virtudes no es favorablemente acogida por la humanidad, que se niega a restituir en su vida a las virtudes, abandonando para siempre los vicios. Este hecho propicia un nuevo cambio de escenario, anuncio de un nuevo nudo argumental. Pero antes se inserta la ejecución de la condena del Mundo, despeñado en la Roca de la Agua Punta del Valle de la Tristura, a la que nos conduce Villaumbrales

acompañando al Caballero del Sol que, por un momento, vuelve a ocupar el protagonismo perdido capítulos atrás.
Tras el regreso de la comitiva encargada de cumplir la ejecución del Mundo, de nuevo en el Campo de la Verdad se decide, entonces, mandar a buscar a la Muerte y reclamar su presencia. Llegada la Muerte con todo su fantasmal séquito, Justicia le encomienda la misión de asolar la tierra de los hombres en castigo a su desobediencia. Con la Muerte se desplaza, de nuevo, la acción hasta el primer estadio del que procede el Caballero del Sol. Este paso a la tierra de los hombres propicia la entrada del tema político porque la redención es posible gracias a la intervención de dos hombres buenos, que se comprometen a hacer entrar a la humanidad en razón, a condición de que cese la devastadora cabalgada de la muerte. Villaumbrales nos ha narrado en un par de capítulos el poder igualatorio de la Muerte, representado a través del diálogo que ésta establece con diferentes personajes de distintos estamentos (un clérigo, un obispo, un militar), así como su imparable y violento avance:

[…] alçando y venteando su amarillo pendón y esgrimiendo por el aire su descompasada y cortadora guadaña, como quien da a sangre y a fuego la tierra y sus moradores, començó con gran furia de correr con su empoçoñada y espantosa sierpe de unas partes a otras, entrando por lo poblado y saliendo por los lindos campos, cortando hombres, ahogando los viejos, despedaçando los mançebos y matando los pequeños niños, no perdonando a las mujeres. Unos segaba con su aguda guadaña, a otros con su vista de espanto mataba, otros la fiera y espantosa sierpe tragaba, otros con sus crueles uñas despedaçaba, otros mordía y empoçoñaba, otros con su

descompasada cola hería, otros con sus agudos dientes y cuernos desmenuzaba, otros tropellaba (ff. 103v-104r).

Fragmentos como éste encuentran correlato iconográfico en algunas representaciones pictóricas de época. Es fácil hacer el paralelo con el famoso cuadro hoy llamado *El triunfo de la muerte* (*De Triomf van de Dood*), que pocos años después de la publicación del *Caballero del Sol* y desde otras latitudes, Pieter Brueghel el Viejo terminaba hacia 1562.

En nuestra obra, sólo por medio de la promesa de dos personajes denominados "caudillos de cristianas gentes", uno con ropas sacerdotales (el de "santos paños") y otro guerreras ("el de las cristianas armas"), que se comprometen a que los hombres aceptarán el regreso de las Desterradas Doncellas, se consigue parar tanta devastación. La única condición para que se detenga la masacre es claramente expuesta por la Muerte:

[…] que los dos, en nombre de todos, prometáis, en cuanto en vos fuere y pudiéredes, que recibiréis las santas virtudes, que por otro hombre desterradas doncellas se llaman, y que desterraréis los hediondos y abominables vicios, según por la poderosa Justicia es mandado (f. 109*v*).

La aparición de estos dos personajes actualiza el trasfondo histórico-político sobre el que se cimienta la obra y a través del que toda la alegoría adquiere una significación profunda. Dos anagramas encubren sus nombres pero revelan fácilmente la identidad al lector. Son estos personajes principales Paulo III y el Emperador Carlos, y parece que son trasunto de esta escena los hechos históricos ocurridos pocos años atrás: las cruentas

campañas militares italianas que durante largos años enfrentan a los ejércitos del Emperador y de Francisco I de Francia y el papel desempeñado por el Papado como mediador entre Francia y España, consiguiendo la firma del tratado de Nicea (1538), que aseguraba la paz por algún tiempo.

Si de hecho es la tregua de Niza el trasunto histórico de la promesa y compromiso de paz que los dos personajes principales prometen a la muerte, llama la atención la ausencia del monarca francés, tercer protagonista del tratado, directamente implicado en los hechos narrados. El silencio parece voluntario y cabe achacarlo a la abierta parcialidad patriótica que el autor ha venido mostrando desde el comienzo de la obra. De ahí que a Francisco I se le hurte muy a propósito cualquier protagonismo, apareciendo en el relato apenas de soslayo y reducido al anonimato. Efectivamente, junto al Emperador y al Papa se menciona, muy de pasada, a otro varón sin identidad. A él alude Diligencia en el relato que hace a las virtudes de lo sucedido en la tierra de los hombres:

Entre estos voceadores y viciosos hombres, dijo la Diligencia prosiguiendo la relación, andaban dos personas de gran majestad y autoridad, los cuales señoreaban y gobernaban gran parte de la tierra y sus presencias tal representaban. El uno vestía paños sagrados y el otro, armas cristianas. El nombre del de los sagrados paños tiene cinco letras y las tres eran vocales, el nombre del de las armas cristianas tenía seis letras y no más de dos vocales. Entramos los dos nombres se hallaban *alpha* y *o*, bien concertadas según lo que ellas significan. Estos dos, juntamente con otro varón, andaban con gran congoja entre los voceadores y rebeldes hombres dando altas voces, diciéndoles

y mandándoles que callasen y obedeciesen a la justa sentencia de la divina Justicia, reprehendiendo su desobediencia y maldad e induciéndoles con bastantes razones al cumplimiento de la sentencia, y avisándolos juntamente del mal que les podía venir de hacer lo contrario (f. 102*r*).

Ante la promesa de los dos caudillos principales comprometiéndose, en tanto gobernantes, a hacer acatar a sus súbditos el resultado del juicio, restituyendo por un lado en sus tierras a las virtudes como señoras y desterrando de ellas para siempre a los vicios, la Justicia ordena a la Muerte que deje de asolar la tierra de los hombres.

La acción vuelve, entonces, al Campo de la Verdad, donde las doncellas se despiden de Justicia para regresar junto a los hombres. Ellas han ganado el juicio contra Mundo y han sacado adelante su reclamación, por lo que se ha restaurado el equilibrio que al comienzo de la obra aparecía roto. El séquito deshace, entonces, el camino andado, volviendo a pasar por los pasos abandonados, hasta que llegan al punto en que el Caballero del Sol encontró a Razón. Allí le hacen entrega del libro que contiene toda la historia de sus aventuras, compiladas por Prudencia, y también le vuelven a hacer entrega de sus melladas armas y harapientas ropas. Otro cambio de estado, que propicia el cambio de nombre, otra vez, a Caballero sin Ventura, por el dolor que siente al ver a las Virtudes marchar de su lado. Deshace el Caballero del Sol ahora solo la estrecha senda de la Trabajosa Vida, y a través de la cueva, vuelve a salir a la tierra de los hombres, por la Labrada puerta. Nada más salir al exterior se duerme, con lo que el autor consigue proyectar sobre la narración una ambigüedad acerca de la realidad de lo sucedido, muy en consonancia con el

carácter de “aventura interior” o “peripecia del alma” de la obra. Sólo las armas herrumbrosas y destrozadas y el curioso libro que lleva junto a sí sirven de prueba de la aventura vivida y no sólo soñada o deseada. Regresa, renovado y completo, el Caballero del Sol, al Castillo de Pelio Roseo. Y ya desde la tierra de la similitud, despidiéndose de su amigo, comienza el viaje de regreso a España, desandando el camino, y llevando allí a la imprenta el libro de sus hazañas.

La narración de las hazañas del Caballero del Sol supone una suerte de espejo en el que ha de mirarse el lector, al ser dignas de ser imitadas y alabadas. El espacio de recepción primero donde la relación de las aventuras puestas por escrito por Prudencia, tal como se declara en la obra, es la corte española del Emperador, donde las enseñanzas que de la obra se desprenden deben calar en las nuevas generaciones de caballeros, comenzando por el príncipe. En el transcurso de la aventura relatada no sólo las fugaces pero decisivas actuaciones del emperador Carlos lo destacan como modelo de gobernante y de hombre virtuoso, dejando la narración entrever un trasfondo histórico acerca del que el autor se posiciona. Otro episodio anterior, en el capítulo XXVII, situado como cierre de las aventuras de Pelio Roseo, encuentra su correlato histórico en el año 1533. Asiste éste, en la última sala del laberinto subterráneo en el que se ha adentrado en busca del Caballero del Sol, a una curiosa escena en la que se le aparecen el Emperador Carlos y su heredero. Ante la mirada atónita de Pelio Roseo, se desarrollará, como en una aparición, una particular ceremonia de investidura caballeresca que tendrá por protagonista al joven príncipe. Sucede así cuando, entrando en una sala, repara primero en la maravillosa

bóveda celeste que la cubre y después en los estrados que la rodean, en lo alto de los cuales se hallan las efigies de los distintos reyes de España, sentados en sus tronos, ricamente vestidos y portando coronas y cetros. Destacan entre todas las representaciones la de los reyes Católicos, llamando la atención las dos sillas vacías que se hallaban entre ellos:

Todas estas cosas andaba Pelio Roseo mirando y notando hasta que de uno en otro vino a la cabecera de la rica sala, donde en el más eminente lugar halló a un rey y con él una sola reina, cuyos nombres eran decorados con renombre de "Católicos". De lucientes armas entrambos estaban armados, de ricas coronas hermoseados, de extraños cetros acompañados, y de sus armas y ricos pendones rodeados estaban los dos, algún tanto de todos los otros apartados. En medio tenían dos extrañas y vacías sillas (f. 28*r*).

Mientras Pelio Roseo se pregunta qué pueden significar estos asientos vacíos, sucede la mencionada aparición en la que el emperador inviste caballero a su hijo:

[…] començó de romper una nube que del alto cielo caía y cercando los dos, rey y reina juntamente con las vacías sillas, poco a poco comenzó a desvanescer dexando sentado en una de las vacías sillas un prudente varón con potente persona y rostro de gran magestad, vestido de imperiales ropas y ornado de imperial cetro y corona, cuyo nombre contiene seis letras (las dos vocales, la primera [sic] y penúltima) y es tanto en número de los emperadores de su nombre como tiene letras, quitando una. Deste se hará otra vez mención más adelante en esta historia. Así mesmo paresció un hermoso doncel acompañado de dos noveles caballeros que el escudo y yelmo

le traían, que ante él de hinojos estaba, armado de unas blancas y muy ricas y fuertes armas. El cual contra el de las imperiales insignias, con mesuradas palabras, en esta manera decía:
—Muy alto y muy poderoso emperador, pues por divina permisión me engendraste, ármame caballero, porque yo de otra persona no entiendo rescebir tan alta orden. Este gran don pido a la vuestra majestad y grandeza porque querría que, con otorgarme lo pedido y armarme caballero, me traspasase algo de su proeza, esfuerzo y bondad.
—El don, amado hijo— dijo el de las imperiales insignias, yo os le otorgo y armaros caballero quiero.
Diciendo esto se levantó y dándole una palmada sobre el hombro derecho le tomó en sus brazos y le levantó y, dándole la paz en su rostro, así le dice:
—El señor que nos libró de las infernales puertas, venciendo en el madero, te haga buen caballero y te de orgullo y esfuerzo para que vengas y quebrantes lo enemigos de su santa fe y poseas sus umbrales y puertas, campos y poblados (ff. 28*r*-28*v*).

Históricamente la investidura del joven Felipe de manos de su padre acaeció en Barcelona en 1533, cuando Carlos V decidió otorgar el Toisón de Oro a un jovencísimo príncipe de apenas siete años (Gonzalo Sánchez-Molero: 2003, 113). Algunos cronistas de época destacan detalles de la ceremonia. Por ejemplo, Pedro Girón precisa la identidad de otros de los que recibieron la misma dignidad a la vez, entre los que llama la atención la presencia de Pero Hernández de Velasco, Condestable de Castilla (Sánchez Montes, 1964: 31) y destinatario de la narración que nos ocupa.

La ceremonia que se desarrolla ante la atenta mirada de Pelio Roseo sigue las etapas al uso del acto de investidura caballeresca y el mismo Emperador, en calidad de oficiante, da a su hijo la palmada (equivalente

al espaldarazo o “pescozada”) y el beso, símbolo de paz y de fe. La ceremonia adquiere a continuación un carácter diferente cargado de simbolismo casi profético con la intervención de dos padrinos de excepción a cargo de los cuales corre la parte fundamental de la misma: la investidura de armas. Así al caballero novel que es el futuro Felipe II le ceñirá la espada Rodrigo Díaz de Vivar y le calzará la espuela el conde Fernán González.

Luego que estas palabras fueron dichas, los dos jóvenes caballeros le pusieron y enlazaron un hermoso yelmo el cual una real águila por cimera tenía y a su cuello echaron un fuerte y acerado escudo que un fiero león en su campo se mostraba.
Esto no era bien acabado cuando, a gran paso, entraron por las puertas de la gran sala dos grandes caballeros armados, de las manos trabados. El uno [había] por nombre Rodrigo y el otro Hernando, las viseras alzadas, las barbas blancas. Los cuales yéndose para aquella parte donde el de las imperiales insignias y [el] novel caballero estaban, después de haber hecho su mesura, Rodrigo se levantó y, desatando su espada, la ceñió al novel caballero, diciéndole juntamente:
—Dios de los altos cielos junte en ti todo el esfuerzo y virtud que hubo en los antiguos caballeros.
Luego Hernando, descalzándose su derecha espuela, la calzó al novel caballero, acompañando su trabajo con estas palabras:
—Dios te de la ventura y a ti [*sic*] te ayude [*sic*] (f. 28*v*).

El significado de este episodio y los personajes que lo protagonizan actualiza una vez más el diálogo con la historia y la política de la época que la ficción de Villaumbrales se empeña en mantener vigente a lo largo de toda la narración. El pasado glorioso ofrece el testigo a un futuro prometedor en la figura del príncipe a través de modelos de conducta y espejos de virtudes representados

no sólo por el propio Carlos, sino por todo un linaje que halla sus cimientos en las figuras del conde Fernán González, primer conde de una Castilla independiente y padre de reyes, y en la del Cid, célebre guerrero y conquistador, pieza maestra para el engrandecimiento de la estirpe castellana y de heroica memoria.

Si, por un lado, la obra se relaciona con la historia más reciente de España, diversos episodios de la narración evidencian los lazos que vinculan a ésta con el entorno artístico y cultural en el que vive su autor. O, dicho de otro modo, resulta tentador cualquier intento de hallar algunos correlatos arquitectónicos o pictóricos a partir de los que Villaumbrales sustentase su desbordante imaginación. Si la Labrada Puerta —soñada por el protagonista y única vía de acceso al mundo trascendente— no deja de recordar en su trabajada arquitectura y, sobre todo, a través de las representaciones de hombres salvajes, la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid, cargada también de compleja significación simbólica, la sala de las efigies en la que Pelio Roseo presencia la fabulosa ceremonia de investidura recuerda las galerías de los reyes en los alcázares reales de Segovia y Sevilla (Nogales Rincón, 2007: 82-91). En el último apartado volveremos a evocar otra posible fuente de inspiración de la que nuestro autor pudo inspirarse como punto de partida del fabuloso elenco de personificaciones de entidades abstractas que inundan la narración.

Batallas del alma: las narraciones caballerescas espirituales del siglo de oro

A pesar de la compleja factura de la narración, precisamente lo variado de sus componentes la convierte en paradigma del género de las narraciones caballerescas espirituales, al no faltar en ella ninguno de las especificidades que caracterizan el género. Es este *Caballero del Sol* de Villaumbrales fundamentalmente una novela alegórica perteneciente a este grupo heterogéneo de obras a medio camino entre la prosa de ficción y la literatura espiritual en el que se van repitiendo ciertos tópicos y motivos, sin que sea fácil establecer deudas o influencias entre ellos. Son todos hijos de los convulsos tiempos de las reformas espirituales, la autóctona y la proveniente del norte de Europa, y curiosamente todos deudores de una tradición que estaba bien definida desde antiguo. Como si, llegado un momento de saturación de la literatura de ficción pura y al calor de los nuevas nociones que de la reforma europea llegaban a la Península, algunos escritores hubieran emprendido la búsqueda de una alternativa literaria eficaz que devolviera a la doctrina (religiosa, pero fundamente moral) el espacio que los libros de entretenimiento, con los libros de caballerías a la cabeza, le habían robado. Y optan, entonces, por actualizar viejas fórmulas, haciendo participar en ellas algunos elementos muy concretos de la reprobada literatura, en distinto grado. La más de las veces sirve de reclamo un sesgo caballeresco meramente decorativo que da la impresión de participar en la obra con el único fin de satisfacer, sólo en parte, la demanda del público lector. Otras, como es el caso de la obra que nos ocupa, la relación con los libros de caballerías es mucho más compleja y no carente de cierta ambigüedad, pudiendo establecerse, como hemos visto, relaciones de dependencia e hipertextualidad entre

algunas de estas narraciones caballerescas espirituales y los más señeros títulos del género de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI.

El revestimiento caballeresco, que de una forma u otra supone una constante en el género de las narraciones caballerescas espirituales, no venía necesariamente dado a través de la aplicación de un procedimiento formal que despojaba al libro de caballerías de sus contenidos profanos, manteniendo sólo su armazón o esqueleto para volcar sobre él unos contenidos religiosos determinados; y tampoco podemos afirmar con rotundidad que las fórmulas de amores y batallas de la caballería profana había sido aprovechadas y despojadas de su esencia para producir significados religiosos o morales.

Estos procesos no fueron necesarios, porque cuando a los autores peninsulares se les plantea la necesidad de ofrecer una alternativa a los libros de caballerías convirtiendo en trascendentes los ideales de la caballería andante, sólo tuvieron que volver la vista a la tradición y recuperar un tópico literario tanto o más antiguo que las propias ficciones caballerescas en general, y muy anterior a los libros de caballerías castellanos en particular[14].

Cabía la posibilidad de extraer los tópicos y motivos recurrentes de un libro de caballerías y transformarlos en aventuras más espirituales que mundanas y más trascendentes que terrenales, pero se optó en cambio por hacer que los caballeros andantes perdieran su valor individual para elevarse a un plano general, en el que representaran, a través de sus andanzas,

---

14 En cierta medida Ramón Llull proponía con algunas de sus ficciones otra opción de lectura al *roman* artúrico y a la naciente ficción caballeresca de éxito.

la vida de cualquier hombre y los trabajos que en ella sufre. Para ello sólo tuvieron que resucitar para la literatura el viejo tópico del *miles Christi*, latente por otra parte en muy variados contextos socioculturales a través de la Edad Media y el siglo XVI (Herrán, 2005*c*). Es, en efecto, la idea de la vida del hombre en continuo progreso y batalla el hilo conductor de todas estas obras, asentado en el uso de la alegoría como modo de representación. Ambas nociones, batalla y progreso constituyen, por otra parte, las formas básicas de la alegoría, como señalara Fletcher (2002: 150).

La alegoría como batalla había sido llevada desde sus orígenes al plano psicológico en la literatura occidental. Cuando una tendencia recurrente en la poesía latina de establecer enfrentamientos entre las personificaciones de entidades abstractas contrapuestas es recogida por Prudencio en el siglo V y llevada a su extremo, surge la epopeya espiritual protagonizada por fuerzas abstractas personificadas que es la *Psicomachia*[15]. A partir de ella, se construye todo un género destinado a tener amplia resonancia en diversas manifestaciones de la cultura medieval y renacentista, como tendremos ocasión de tratar más adelante.

---

15 El tratado de Prudencio, escritor hispano del siglo V, describía la heroica batalla entre seis vicios y seis virtudes, encabezados por el que sostienen la Idolatría y la Fe. En cada episodio de esta fiera batalla en seis tiempos, se describía extensamente la indumentaria, el séquito y las armas de cada uno de los contendientes y, a modo de observación final y moralidad explícita, el autor explica cómo esta batalla significa la lucha por la supremacía entre las pasiones de signo contrario que pugnan en el corazón del hombre. El título de la obra aludía al combate librado por las Virtudes y Vicios para hacerse con el alma y también a su *sentido subjetivo*: el combate disputado por el alma en defensa de la virtud y de la fe.

La alegoría como progreso, en sentido estricto, es el viaje, la búsqueda, que no necesariamente implica desplazamiento físico, sino que puede ser un viaje al interior en busca del conocimiento entroncaba con otro tópico de origen bíblico patrístico, el del *homo viator*.

Batalla y progreso se plasmaban a través de los tópicos del *miles Christi* y *homo viator*: si el caballero cristiano emprendía una errancia valiéndose de sus armas alegóricas (las virtudes) para defenderse de sus adversarios (los vicios), el *homo viator*, la figura del errante peregrino, que era guiada, socorrida, ayudada, aconsejada, constantemente, por alegóricos personajes ayudantes, figuración de las virtudes, que los protegían contra aquellos que les acechaban en el camino (alegorías de los vicios), pasó sin demasiados problemas a identificarse con la del andante caballero.

La particular confluencia de ambos tópicos en una suerte de hibridismo del errante peregrino y el andante caballero como representaciones del hombre, unido a las nociones de reforma de finales del siglos XV y primeros años del siglo XVI, se convierte en un elaborado y perfectamente codificado programa doctrinal, representado sobre todo en los tratados de devoción y doctrina cristiana[16]. Pero al mismo tiempo, el tema, aligerado de su excesiva carga doctrinal había propiciado ya pequeñas ficciones desbordantes de fantasía como *El Pelegrino de la vida humana*, ya referido.

Los autores de las narraciones caballerescas espirituales de mediados del siglo XVI que se propusieron

---

16 Resulta en este sentido sumamente interesante para el caso peninsular un breve tratado espiritual compuesto en los primeros años del siglo XVI titulado *Libro de caballería cristiana*, obra de Jaime de Alcalá (Herrán, 2005*b*).

renovar la ficción de modo que, lejos de excluir la doctrina cristiana, la integrase, echaron mano de un motivo completamente codificado desde hacía varias centurias. Son así varias las narraciones caballerescas espirituales que bebieron de esta fuente del combate espiritual, como este *Caballero de Sol* de Pedro Hernández de Villaumbrales que nos ocupa, pero también en la misma línea Fray Gabriel de Mata da a la imprenta en 1549 sus *Cantos morales*, en 1577 ve la luz el *Libro del caballero cristiano en metro*, obra de un desconocido Juan Hurtado de Mendoza, Andrés de la Losa publica en 1580 su *Batalla y triunfo del hombre contra los vicios* y, ya en las postrimerías del siglo, fray Alonso de Soria compone su *Historia y milicia del Caballero Peregrino*. Otro caso autóctono de la narrativa caballeresca espiritual viene dado de la mano de la fértil tradición hispánica derivada del poema original francés de Olivier de la Marche, *Le Chevalier délibéré*[17].

Constituyeron estas narraciones caballerescas espirituales castellanas del siglo XVI el estilizado reflejo literario de una nueva visión de la figura del caballero y de lo caballeresco que, en unas coordenadas socioculturales muy concretas, en la Península, y habiéndose popularizado la lectura de los libros de caballerías[18], se hicieron cuerpo en la figura y la doctrina

---

17 Véase nota 6.

18 Como señalara Bataillon (1966: 623) para la segunda mitad del XVI la crítica explícita al género de éxito de los libros de caballerías castellanos ya se había convertido en una especie de tópico pasaje obligado de cualquier escritor que se preciase de serlo. También Sainz Rodríguez (1967: 13) insiste con una observación similar al hablar de la amplitud y ferocidad de la crítica al género caballeresco "pues estaba de moda darse tono de severo moralista lanzando la consabida diatriba contra la literatura caballeresca". En los paratextos de las narraciones caballerescas espirituales, estas críticas

de san Ignacio de Loyola. En todas ellas puede fácilmente rastrearse una combinación de elementos compartidos: la presencia de la panoplia paulina o armadura del caballero espiritual, el motivo del *bivium* o del camino que se bifurca, la presencia de arquitecturas alegóricas, una estrecha relación con la Biblia, el hecho de ser presentadas abiertamente por sus autores como alternativas edificantes a la ficción inútil (con críticas más o menos elaboradas al género de los libros de caballerías desperdigadas a través de los numerosos paratextos que las conforman), la presencia de una tipología externa y de una tipografía asimilables a las del género editorial de los libros caballerescas castellanos.

El Caballero del Sol: narración caballeresca espiritual del siglo de oro

Así, este *Caballero del Sol* es, según vimos, más que una aventura del conocimiento y más que una aventura interior. El viaje, la peregrinación emprendida por el caballero protagonista tiene como punto de inflexión el encuentro con su amigo Pelio Roseo, que puede efectivamente interpretarse como su *alter ego*. Viaja el caballero protagonista, esencialmente hombre (recordemos el título principal, *Peregrinación de la vida del hombre*), al encuentro de sí mismo, y en ese viaje será sometido a una serie de pruebas a través de cuyo cumplimiento va a adquirir el conocimiento buscado. La prueba es fundamentalmente el progresivo vencimiento de los vicios por medio de la batalla directa del caballero contra las personificaciones de éstos. Una suerte de

---

cobran cierta relevancia, al proponerse estos textos como alternativa eficaz al reprobado género de aventuras mundanas.

psicomachia indirecta que tiene lugar cuando el hombre ya ha decidido quedarse del lado de la Virtud, por lo que es él quien con ayuda de las personificaciones de las virtudes, o en su nombre, planta batalla a los vicios, que se identifican con los siete pecados capitales. Tal es el proceder del Caballero del Sol, "defensor de las Virtudes y vencedor de los Vicios" en la primera parte del obra. Pero también en la segunda parte, en la que el personaje pierde por un tiempo su protagonista, se da el enfrentamiento directo, dialéctico pero directo, entre el Mundo (señor de los Vicios) y las Virtudes, volviendo el autor a través de muchos de los diálogos a traer a la memoria del lector la idea de la *psicomachia.*

De entre las constantes narrativas que presentan las narraciones caballerescas espirituales del siglo XVI, está la recurrencia al motivo de la panoplia paulina o la armadura espiritual, hermanado al del *miles Christi*. En el prólogo del *Caballero del Sol* se hace referencia explícita a la armadura espiritual, pero no exactamente en tanto que panoplia paulina, sino a una versión más moral:

Aunque con todo esto el hombre no está sin defensa contra tres tan mortales enemigos, porque lo armó Dios de prudencia. Sitióle y fortalescióle con consejo y diole por capitán y defensor a la razón. Armóle la cabeza del yelmo de la memoria de la muerte para se defender del pecado y del demonio. Armóle de un arnés de temperancia para se amparar de las inmundicias y regalos de la carne. Fortalescióle de un escudo de paciencia para sufrir los encuentros de los trabajos, adversidades y casos desastrados de la fortuna. Guarnescióle de una espada del olvido de la vida para cortar las honras, vanaglorias, trajes, regalos y riquezas del mundo. (ff. 2*v*-3*r*)

Unido a este aparece otra de las constantes del subgénero de la caballeresca espiritual: el motivo de la peregrinación y el camino. En todas estas narraciones hallamos el tema de los dos caminos, presente en el Evangelio (Mt 7, 13-14[19]). Motivo que entronca desde la antigüedad con tópicos anteriormente aludidos como el del simbolismo de la *Y*, el del *Hercules Prodicus* o el de la *Tabla de Cebes*. Si bien es cierto que en el *Caballero del Sol*, por su condición de narración caballeresca más filosófico moral que cristiana trascendente, el motivo de los dos caminos y los tópicos relacionados aparece, como hemos visto, desarrollado con una intensidad y profundidad que supera con mucho al tratamiento que recibe en otras narraciones.

De la mano de este último aparece el uso de la arquitectura alegórica, otro fundamento del genero caballeresco espiritual, básicamente esbozada a través de los siete pasos defendidos, moradas de los Vicios del *Caballero del Sol* y más concretas en la configuración de algunos elementos del Campo de la Verdad, como la Torre del Rigor, la maravillosa factura del trono de Justicia, o los carros triunfales en que llegan ésta y el Mundo.

Lo que hemos dado en denominar "iconología", aun conscientes de la representación gráfica que el término comporta, es una constante de todas las obras del género, pero en el caso del *Caballero del Sol* constituye

---

19 Mt 7, 13-14: "Entrad por la puerta estrecha. Que es ancha la puerta y espacioso el camino que lleva a la perdición, y son muchos los que entran por ella. Y es estrecha la puerta y angosto el camino que lleva a la vida, y son pocos los que los encuentran". Otros pasajes en la Biblia que insisten en la importancia de las decisiones morales en la salvación del hombre, suelen aparecer asociados a este último. Son: Prov. 4, 14-15; Prov. 1, 20; Salm. 1, 1; Prov. 5, 8; Efes. 5, 11; Icor. 5, 33; Sal. 25.

uno de los motivos si no más importante, sí más llamativos de la obra, por el grado de recreación e imaginación con que Villaumbrales se detiene en dibujar, eso sí a golpe de retórica, cada entidad abstracta, valiéndose de unos recursos que suponían ciertos conocimientos de emblemática.

Otro elemento íntimamente ligado a este último, y característico también del grupo genérico de la narrativa caballeresca espiritual, es la mezcla de verso y prosa. En el *Caballero del Sol* van en verso los motes y banderolas explicativas que Villaumbrales hace portar a cada una de las personificaciones, así como las inscripciones en carteles, escudos, padrones, lápidas, puertas y demás piezas de la alegoría arquitectónica. Hay también algunas canciones puestas en boca del protagonista, el Caballero del Sol, que de acuerdo con su educación cortesana se revela como buen versificador.

Hacia la iconología del C*aballero del Sol*: algunos hitos para el estudio de las alegorías de los vicios y virtudes entre la Edad Media y el Siglo de Oro

Es quizás la característica más llamativa de este *Caballero del Sol* el ingente número de representaciones de entidades abstractas descritas con todo detalle que pueblan sus páginas. Resulta evidente que en la base de las representaciones alegóricas de las virtudes y los vicios elaborados por Villaumbrales está funcionando toda la tradición iconográfica medieval y clásica. Sin embargo, sin querer dudar de la ingente capacidad creadora de nuestro autor, resulta llamativo que éste no se inspirase, al menos, en alguno de los numerosos modelos alegóricos que se hallaban en la cultura del momento. Las

personificaciones de las pasiones, virtudes, vicios y todos los diferentes estados de la vida habían sido una constante en el arte medieval, y, a partir del siglo XVI, se desarrolla toda una cultura simbólica asentada en la alegoría, especialmente desplegada después a través de la emblemática y los jeroglíficos. Faltaban algunos años para que el italiano Cesare Ripa diera a luz su *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali* (Roma, 1593) en la que recogía toda esta tradición clásica y medieval, dando cuenta no sólo del creciente interés por el tema, sino, sobre todo, de la necesidad de analizar, descodificar y clasificar las diversas propuestas proponiendo una estandarización o canon. La propuesta de Ripa no tendría influencia en la Península hasta bien entrado el siglo XVII y las coincidencias entre Villaumbrales y Ripa, en su *Iconología*, por otra parte, son bastante escasas y sólo se producen en el caso de tres figuras sobradamente codificadas por la tradición: la Envidia, con su macilento cuerpo en el que anidan las serpientes; la Prudencia, con la tenaza y el vaso de agua; y la Fama, dama alada.

Mientras en el *Caballero del Sol* las damas enemigas y usurpadoras, defensoras de los peligrosos pasos que atraviesa el protagonista como adalid el cortejo de Razón, se corresponden con los siete pecados capitales —enumeración que a partir de Gregorio Magno se difunde a lo largo de los siglos medievales, ratificada por santo Tomás o san Buenaventura—, las doncellas desterradas son veinte, pues a las virtudes cardinales y teologales se unen otras de orden filosófico moral, formando el nutrido grupo de todas aquellas cualidades que confieren a la naturaleza humana un sentido completo y transcendente.

A unas y otras, virtuosas y bellas representaciones del bien y ancianas, feas y falsas embajadoras del pecado, añade Villaumbrales séquitos de sirvientes y ayudantes, con lo que el número de figuras alegóricas asciende a más de ciento sesenta, deteniéndose además morosamente en la descripción de cada una de ellas de sus actitudes, sus vestidos, sus atributos, las banderolas o motes que portan.

El punto de partida de toda inspiración al respecto lo constituye la ya evocada *Psicomachia* de Prudencio, que gozó de enorme popularidad durante toda la Edad Media, como lo atestigua el numeroso elenco de copias manuscritas que desde orígenes diversos y distantes llegan hasta nuestros días. Si esta huella dejada por los testimonios escritos no fuera indicio suficiente de su vigorosa pervivencia a través de los siglos medievales, este texto fundador dotó además a las generaciones venideras de unos prototipos de las alegorías cristianas que estaban destinados a generalizarse en sus rasgos esenciales, no sólo por medio de la literatura, sino también a través de las artes plásticas y las artes del espectáculo; al tiempo el poema preconizaba dos esquemas narrativos que iban a gozar de una exitosa recepción posterior: el del combate y el de la construcción del edificio alegórico. Es, en efecto, la *Psicomachia* uno de los poemas antiguos más citados a los largo de los siglos medievales, y los manuscritos conservados prueban que el original latino se glosa enormemente y también se ilumina, reforzándose la composición con un elenco iconográfico que apoya y completa la narración textual. Si la plasticidad que emana del relato de estos combates entre los vicios y virtudes y lo pródigo de las descripciones de los atributos caracterizadores de cada combatiente estuvo en el origen

del nacimiento de una poderosa iconografía, ésta pronto supera los márgenes del manuscrito y continúa su evolución en las portadas esculpidas de los templos románicos y en sus pinturas murales, siempre al servicio de una idéntica finalidad didáctica y doctrinal.

A fines del siglo XI, quien pasa hoy por haber sido el teólogo más influyente del siglo XII, Hugo de Saint Victor (1096), se servía de las alegorías de Prudencio en su tratado *De quinque septinis seu septenriis*, centrado en los siete pecados capitales, los siete dones del Espíritu Santo, las siete virtudes principales, las siete beatitudes y los siete mandamientos del Padre. Para finales del siglo XII y a lo largo de todo el siglo siguiente, las figuras alegóricas de los vicios y de las virtudes están ya presentes en todas las artes, tanto sagradas como profanas, y las implicaciones de este gusto por las alegóricas representaciones de entidades abstractas en forma de mujer son innumerables. Siguiendo esta moda, por ejemplo, el dominico francés Vicente de Beauvais pone en escena la figura de la dama Razón con su espejo y, de ahí, el vocablo *speculum* va a ser empleado en un importante número de obras didácticas medievales tanto religiosas como científicas, con el sentido de tratado o enciclopedia.

Y es que al hilo de los tratados, como tema iconográfico, el combate de los vicios y de las virtudes se extiende por el occidente medieval hasta el punto de convertirse en un tema clave del simbolismo de arte románico. Con frecuencia los vicios se asimilan aquí a los siete pecados capitales, aunque de acuerdo a las diferentes necesidades impuestas por el soporte, pueden presentarse combates de seis, diez o doce parejas en las que las virtudes se representan comúnmente como

mujeres armadas, primero como soldados romanos, a partir del siglo XI como caballeros, portando atributos, símbolos heráldico, o haciéndose acompañar de animales exóticos que permiten identificarlas.

En este sentido el románico de Poitou-Charentes sorprende por la frecuencia con que el motivo se repite en la misma zona geográfica. Pensemos en el pórtico principal de la iglesia de Saint-Pierre de la Tour de Aulnay, donde las virtudes combaten contra los vicios y el escultor ha grabado sus nombres en la piedra: SUPERBIA-HUMILITAS (el orgullo frente a la humildad…) y así todo un conjunto de doncellas guerreras con escudo y espadas aplastan a los vicios, representados por pequeños monstruos desmembrados a sus pies. En el centro, una virtud (LARGITAS, la generosidad) sostiene una corona, queriendo decirnos que aquellos que combaten el mal serán coronados en la vida eterna (es decir, evidenciando la idea de lucha como elemento transformador de la existencia terrena). Paradójicamente, las virtudes guerreras de Aulnay logran transmitir cierta dulzura y serenidad por medio de los vaporosos pliegues de sus túnicas y sus graciosos cuerpos, mostrando así la seguridad de su aplastante victoria. La violencia del conjunto proviene de los vicios, de las horribles muecas de sus rostros y sus cuerpos retorcidos[20]. Semejantes programas iconográficos que

20 Los vicios y virtudes del pórtico de Aulnay se agrupan por oposición, de modo que cada virtud aplasta la cabeza del vicio correspondiente. En el vértice del arco, en lo alto de una escala de valores, se hallan la Humildad y Generosidad, que vencen a Soberbia y Avaricia, respectivamente. Siguiendo la arcada hacia la derecha, bajo Generosidad, Fe aplasta a Idolatría y, bajo esta, Concordia vence a Discordia. De manera equivalente, la arcada hacia la izquierda descubre la victoria de Castidad frente a Lujuria y de Paciencia frente a Ira.

representan el ciclo de las psicomachias se reproducen también en fechas similares en Nôtre Dame de Couldre (Parthenay), Saint Hilaire de Melle o Saint Nicolas de Civray, compartiendo la misma área geográfica (Deschamps, 1914).

Un hito en la historia de la representación de nuestro combate alegórico es el famoso *Hortus deliciarum.* Este *Jardín de las delicias*, códice escrito e ilustrado por Herrade, abadesa de Hohenburg en la Alsacia de la segunda mitad del siglo XII (1160-1195) nacía como manual de instrucción para las novicias del monasterio del Mont Sainte-Odile. Presenta la obra un capítulo destinado a las Virtudes donde, por medio de una sorprendente actualización de Prudencio, se retoma el azaroso combate de estas contra los vicios, combinado con las aportaciones provenientes de la lectura de San Gregorio y de Hugo de Saint Victor. Reputado por la belleza de sus iluminaciones contamos con distintas copias del original que han transmitido hasta nosotros parcialmente, a través de calcos, el contenido textual e iconográfico del hermoso códice destruido en el incendio de la Biblioteca de Estrasburgo durante la contienda franco-alemana de 1870.

En el *Hortus deliciarum*, las características de las alegóricas representaciones de virtudes y vicios se transforman de acuerdo a los usos y tácticas guerreras de la época feudal, el texto se amplifica, la representación iconográfica se detalla y completa con particularidades e innovaciones que se revelarían duraderas.

Así consolidadas estas representaciones en sus atributos esenciales aparecen, por ejemplo, en la obrita alegórica de origen francés anteriormente evocada que es el *Pelegrino de la vida humana*. En ella el motivo del

combate singular que caracterizaba la *psicomachia* ha pasado a un combate indirecto, es decir vicios y virtudes se enfrentan pero indirectamente en la carrera por arrastrar a un peregrino (esencialmente un hombre) al camino de la perdición o al de la salvación. Mientras unas, los vicios, le apalean, las otras, las virtudes curan sus heridas y lo alientan para terminar el camino. Con lo que el motivo de la *psicomachia* se va cruzando y mezclando con otras temáticas, como las que se desprenden del desarrollo de los motivos del *homo viator* y del *miles Christi*, como la de la armadura alegórica, la del *bivium* o del *Hercules Prodicus*.

Bien entrado el XVI, en la imprenta castellana Prudencio parece no haber perdido vigencia y, para 1529, tras una intensa vida manuscrita y miniada, la *Psicomachia* sale impresa bajo el título *Batalla o pelea del ánima*, traducida en romance por un tal Francisco Palomino, fraile del convento de Uclés[21]. En la segunda mitad del mismo siglo ven la luz impresa varias narraciones caballerescas espirituales que bebieron de esta fuente del combate espiritual, como la obra que nos ocupa, cuya primera salida en letras de molde conocida es de 1552.

Utiliza nuestro autor para crear sus personificaciones de entidades abstractas, por tanto, un mecanismo análogo al de los emblemas y empresas, regido por la misma finalidad didáctica y moral que estos perseguían, pero el componente iconográfico inherente al

---

21 La obra se imprime en Alcalá de Henares en las prensas de Miguel de Eguía con una errata evidente en la fecha de la portada, en la que se lee 1259. Esta ha sido frecuentemente interpretada como 1549 o 1559, preferimos, en cambio, la datación de 1529, siguiendo a Martín Abad (1991: 38).

emblema es sustituido, en el caso del *Caballero del Sol*, por palabras. Es cierto que la España de la segunda mitad del siglo XVI conoció el *Emblematum Liber* de Alciato (1531), pues los *Emblemas* habían sido traducidos en rimas españolas por Bernardino Daza Pinciano en 1541. Sin embargo, un cotejo de los usos descriptivos de Villaumbrales respecto a la obra de Alciato no resuelve, con todo, la enigmática procedencia de la sorprendentemente detallada propuesta desarrollada en el *Caballero del Sol*.

El análisis de obras medievales tardías como el *Dezir a las siete virtudes* de Francisco de Imperial, de gran interés pues parece una de las tempranas vías de penetración de la iconografía dantesca en la Península, tampoco arroja la luz necesaria para comprender el origen que pudo servir de estímulo a la desbordante capacidad de representación que cobran las páginas de Villaumbrales.

Quizás si volvemos a centrarnos en el que parece el sentido último de la obra relacionado con la voluntad de participar en el ensalzamiento, por lo que tiene de modélica, de la figura del Emperador, podremos acercarnos a los patrones culturales de los que se hacen eco las líneas del *Caballero del Sol*. El encomio al Emperador, a través de su figura, se hace extensible no sólo al heredero que ha de imitarlo como modelo, sino al conjunto de la corte española de la que procede el protagonista y a la que retornará con la narración de la gran victoria lograda. Como no podía ser de otro modo, de la corte imperial emana la solución al conflicto planteado y a la corte revierte la victoria en forma de enseñanza en las páginas del libro escrito por Prudencia. Y el catalizador de tanto esplendor es el monarca español.

En este sentido la obra de Villaumbrales participa plenamente del entramado simbólico que desde años atrás venía apoyando de manera eficaz la configuración de la imagen del poder, primero del joven príncipe, más tarde del monarca y del Emperador. En pocos años se había erigido todo un universo simbólico, moral y político alrededor de su figura en el que cobran especial relevancia las representaciones alegóricas que contribuyen a ensalzar su figura. Así, en 1516, la imaginería política alrededor de su persona renueva, a través de obras tan innovadoras como la célebre *Institutio principis christiani* que Erasmo le dedicara con ocasión de su mayoría de edad, los viejos modelos de los espejos de príncipes medievales. Checa (1999: 41-58) nos da cuenta de cómo un año antes se llevaba a la imprenta un lujoso manuscrito en el que se describían minuciosamente por medio de iluminaciones y comentarios de Remy du Puys las arquitecturas efímeras que se levantaron en Brujas con motivo de la entrada triunfal del joven príncipe en la ciudad el 18 de abril de 1515. En ellas se asocia la figura del futuro Carlos V a diversas virtudes y a las alegorías de la Fortuna, de la Fuerza, de la Templanza, de la Prudencia y de la Justicia. Cada representación presentaba un atributo caracterizador que encarnaba sus respectivos poderes y una inscripción que alertaba sobre su condición. Años más tarde, un arco triunfal erigido en Sevilla en 1526 con motivo de matrimonio entre el Emperador e Isabel de Portugal ponía en escena la figura del joven Carlos V como un príncipe virtuoso, esencialmente caracterizado por la virtud de la Prudencia (Gómez-Salvago, 1998: 115-121).

El papel atribuido en la época a esta virtud lleva a considerarla de primer orden en la formación del

gobernante cristiano. Era ésta entendida como una sabiduría práctico-concreta que proporcionaba criterios de verdad para la acción, asegurando una deliberación buena y garantizando un buen hacer. Estaba, pues, en el centro de la ejemplaridad moral y del buen gobierno, opuesta a la inconstante Fortuna que se volvía contra aquellos que, carentes de la necesaria prudencia, se dejaban gobernar por la voluptuosidad. A la luz de estas consideraciones cobra sentido el papel principal que Villaumbrales otorga a esta virtud: Prudencia es quien escribe las aventuras del Caballero del Sol, es decir, quien dicta sus actos.

En un universo simbólico similar al de las arquitecturas efímeras de Brujas y Sevilla, pero más complejo, se inscribe la que se considera la realización más ambiciosa desde el punto de vista de la imaginería imperial elaborada a partir de la figura de Carlos V: la serie de nueve tapices denominada los *Honores* (Checa, 2009: 111). En su particular periplo siguiendo los pasos del Emperador de los talleres flamencos a España, el impresionante entramado alegórico que despliega este conjunto pudo haber sido admirado por Villaumbrales. Si bien es cierto que son las lecciones extraídas o bien de la Biblia o de la literatura (Ovidio, Sannazaro, Garcilaso o las aventuras de Amadís de Gaula) las que impregnaron el arte de la tapicería de los siglos XV y XVI, bien pudiera ser que para el caso del *Caballero del Sol* hubieran sido los tapices los que nutrieran de inspiración a la obra literaria.

Las piezas, cuyo origen puede remontarse a 1523, fecha de la que se conservan mención a ellas en varios contratos, fueron adquiridas por el Emperador durante su estancia sevillana en la primavera de 1526 con motivo de

su matrimonio, aunque no figuran en los inventario reales hasta 1544 (Delmarcel, 2000: 9-11). El refinamiento excepcional que la caracteriza, su elevado coste y, sobre todo, su mensaje iconográfico no dejan albergar dudas sobre el propósito de este encargo destinado a exaltar la magnificencia de Carlos en un momento bien preciso de su trayectoria política. Será utilizada al año siguiente en Valladolid, cuando con motivo del bautizo del primer hijo de Carlos e Isabel, el futuro Felipe II, se exponen para la ceremonia algunas de las obras más importantes de las colecciones reales, entre las que destacaban suntuosas tapicerías. Como cuenta el cronista Sandoval (1956: II, 247-248) aquel 5 de junio, "desde la entrada de la iglesia de San Pablo hasta la reja del coro todo el recorrido estaba adornado de tapices tejidos de oro y seda […] había otros cuatro de oro y seda en la capilla […] y eran tan espléndidos y finamente bordados que cualquiera que los viera hubiera dicho que era la más hermosa tapicería que jamás hubiera visto, y entre ellas había una Coronación de la Virgen y otra que representa a la Fortuna y otras dos a la Fama". Debe referirse Sandoval a cuatro paneles de esta serie de nueve denominada de los *Honores* que, por estas y otras alusiones, deben imaginarse así expuestos para la ocasión: cuatro situados encima del altar mayor de la iglesia de San Pablo (*Fortuna*, *Fama*, *Nobleza* y probablemente *Honor* y *Fama*) y el resto colgados formando pasillos que unían el exterior con el interior del templo (*Prudencia*, *Virtud*, *Fe* y *Justicia*). Sólo faltaría para completar la serie el tapiz llamado de la *Infamia*, que como bien señala Delmarcel (2000:11) debió quedar excluido al abordar un tema poco oportuno para festejar el feliz acontecimiento.

La característica principal que llama poderosamente la atención al contemplar esta serie es la gran cantidad de personajes alegóricos que, portando filacterias y banderolas, descubren su condición de virtudes o vicios, así como la ausencia casi total de referencias directas a la figura de Carlos V, fuera del primer panel consagrado a la Nobleza, que encierra varias alusiones a la dinastía de los Habsburgo. A pesar de la intrincada simbología que encierra cada uno de los siete paños que constituyen la serie, la temática general que trasciende del conjunto puede resumirse en pocas líneas: mientras que el joven soberano practique las virtudes cardinales, está en facultad de vencer las vicisitudes de la Fortuna y de escapar a la Infamia, recibiendo en recompensa la Fama, la Nobleza y el Honor.

Quizás fue en el Valladolid de su juventud donde Villaumbrales tuvo la ocasión de contemplar la que en palabras de Sandoval era "la más hermosa tapicería que jamás hubiera visto", bien fuera con motivo de su exposición pública durante los festejos del bautizo del heredero, bien fuera en otras circunstancias en una eventual visita a la corte donde las piezas permanecieron sin que sepamos con certeza en qué condiciones. Diversas coincidencias en detalles de representación poco comunes en las tradiciones alegóricas de los vicios y de las virtudes antes enunciadas nos llevan a plantear la serie de tapices denominada los *Honores* como probable fuente de inspiración para la configuración de los personajes que pueblan el mundo trascendente del *Caballero del Sol*. En la suerte de *psicomaquia* indirecta que Villaumbrales despliega en sus páginas, los modos de representación de los vicios y las virtudes y de su eterna pugna en el alma del hombre han recorrido un largo camino desde que

nacieran en tierras peninsulares de la mano de Prudencio en el siglo V. Habiéndose nutrido durante más de un milenio de diversas influencias ideológicas y espirituales europeas, las alegorías de entidades abstractas vuelven a señorear con fuerza en la literatura peninsular en pleno siglo XVI como elemento sustancial del género de las narraciones caballerescas espirituales y no habrían de pararse en ellas[22]. El teatro de Calderón no puede entenderse sin comprender el amplio aliento de esta figura retórica tan hispana, que fascina por su genealogía tan intrincadamente compleja como sugerente, y en la que el *Caballero del Sol* de Hernández de Villaumbrales supone un hito ineludible.

Consigue Hernández de Villaumbrales en su *Peregrinación de la vida del hombre*, por medio de este cuidado manejo de la alegoría, configurar para el público cortesano al que va destinado el relato una imagen del Emperador que trasciende el dominio de la política y de la moral hasta situarle en una dimensión superior: la del gobernante sabio. La modernidad de la narración radica en el audaz propósito de plantear, a través del periplo del protagonista, no ya un camino hacia la salvación del alma, en la línea de obras anteriores, sino todo un viaje hacia el conocimiento.

---

22 En este sentido se echa de menos la presencia de literatura alegórica del siglo XVI en la clasificación que propone Lawrence (2005: 27-28) al trazar la evolución de la alegoría, pasando directamente de las grandes narraciones alegóricas de los siglos XII al XV (estadio que el autor denomina la cuarta edad de la alegoría) a la etapa barroca (quinta edad).

BIBLIOGRAFÍA

ARCELÚS ULIBARRENA, Juana María (2003), "Relación de 49 asientos nuevos de la librería de Isabel la Católica y del Príncipe Don Juan", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21 (319-331).

AURELL, Martin (2007), *La légende du roi Arthur*, Paris, Perrin Éditions.

BARANDA, Nieves y Víctor INFANTES (2000), "Un libro para el Emperador", en *El caballero determinado de Olivier de la Marche traducido francés por Hernando de Acuña (Barcelona, Claudio Bonart, 1565)*, Toledo, Antonio Pareja Editor.

BATAILLON, Marcel (1966), *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

BERMEJO, Virgilio (1996), "La exaltación de la virtud en la propaganda regia. Del *Bivium Heraclida* al *Speculum Consacratum* en el reinado de Felipe", en Sagrario López Poza (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, La Coruña, Universidad (311-327).

BOUZA, Fernando (1991), "Vida moral del alfabeto. En canónigo Antonio de Honcala y la letra de Pitágoras", *Fragmentos*, 17-19 (16-29).

CADENAS Y VICENT, Vicente de (1985), *Hacienda de Carlos V al fallecer en Yuste*, Madrid, CSIC.

CHECA, Jorge (1988), "*El Caballero del Sol* de Hernández de Viollaumbrales y el género de las novelas de caballerías *a lo divino*", *Crítica Hispánica*, 10, 1/2 (49-66).

CHECA CREMADES, Fernando (1999), *Carlos V: La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones El Viso.

CHECA CREMADES, Fernando (2009), *Tapisseries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'Empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Éditions Fonds Mercator.
CLAVERÍA, Carlos (1950), *Le chevalier délibéré de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo XVI*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
DACKERMAN, Susan (2011), *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, Cambridge, Hardvard Art Museum.
DELMARCEL, Guy (2000), *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*, Mechelen, SDZ/Pandora.
DESBORDES, Françoise (1995), *Concepciones sobre la escritura en la Antigüedad Romana*, Barcelona, Gedisa.
DESCHAMPS, Paul (1914), *Le combat des vertus et des vices sur les portails romans de la Saintonge et du Poitou*, Caen, Henri Delesques Éditeur.
DUVAL, Frédéric (2007), *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge. Petite anthologie commenté de succès littéraires*, Genève, Droz.
EICKHOFF, George (1992*a*), "Claraval, Digulleville, Loyola: la alegoría caballeresca de *El peregrino de la vida humana* en los noviciados monástico y jesuítico", en Juan Plazaola (ed.), *Ignacio de Loyola y su tiempo: Congreso internacional de historia (9-13 setiembre 1991)*, Bilbao, Universidad de Deusto (869-881).
EICKHOFF, George (1992*b*), "Ignacio de Loyola entre 'armas y letras'. Los preceptos de lectura del humanismo castellano y los *Ejercicios Espirituales* como arte de leer", *Iberoromania*, 36 (1-20).
FARAL, Edmond (1962), "Guillaume de Digulleville, moine de Chaalis", *Histoire littéraire de France*, 39 (31-132).

FLETCHER, Angus (2002), *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal.
GÓMEZ-SALVAGO SÁNCHEZ, Mónica (1998), *Fastos de una boda real en la Sevilla del Quinientos (Estudios y documentos)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2000), "La biblioteca postrimera de Carlos V en España: las lecturas del emperador", *Hispania. Revista española de historia*. 60, 206 (911-944).
GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2003), "La formación militar del rey Felipe II", *Militaria. Revista cultura militar*, 17 (111-129).
GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2005), *Regia biblioteca. El libro en la corte española de Carlos V*, 2 vols., Mérida, Junta de Extremadura.
GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2000), *Libro segundo de don Clarián de Landanís. Guía de lectura caballeresca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2002), "El ciclo del *Clarián de Landanís [1518-1522-1524-1550]*", *Edad de Oro*, 21 (251-269).
GUIJARRO CEBALLOS, Javier (2003), *Floramante de Colonia. Guía de lectura caballeresca*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
HERRÁN ALONSO, Emma (2005*a*), *La "Celestial" y "los divinos". La narrativa caballeresca espiritual del siglo XVI*. Tesis de doctorado inédita. 2 vols.
HERRÁN ALONSO, Emma (2005*b*), "'La vida del hombre es una caballería sobre la tierra': sobre el *Libro de la Cavallería Cristiana* de Jaime de Alcalá", en Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado Cabado y Juan José Alonso Perandones (eds.), *La maravilla escrita. Antonio*

de Torquemada y el Siglo de Oro, León, Universidad de León (423-441).
HERRÁN ALONSO, Emma (2005*c*), "La configuración del tópico del *miles christi* entre la Edad Media y el Renacimiento", en Rafael Alemany, Josep Lluis Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, Symposia Philologica (879-894).
HERRÁN ALONSO, Emma (2007), "Entre el *homo viator* y el *miles Christi*: itinerarios narrativos de la alegoría espiritual en la imprenta áurea", *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 30 (107-121) [Consultable en línea: http://celes.labo.univ-poitiers.fr/spip.php?article172].
HERRÁN ALONSO, Emma (2008), "Las narraciones caballerescas espirituales", en *Amadís de Gaula: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (265-270).
LAWRENCE, Jeremy (2005), "Introducción: las siete edades de la alegoría", en Rebeca Sanmartín Bastida, Rosa Vidal Doval (eds.), *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (17-50).
LÓPEZ POZA, Sagrario (2004), "Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra", en *De oca a oca... polo Camiño de Santiago. De oca a oca... por el Camino de Santiago. Catálogo de la exposición en el Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostela (22 octubre 2004 a 30 de enero de 2005)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (49-72).

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa (1989), "La alegoría de la encrucijada en el arte español del siglo XVI", en *Los caminos del arte. VI Congreso de Español de Historia del Arte*, Santiago de Compostela, (v. III, 127-136).
LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
MARTÍN ABAD, Julián (1991), *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600): Introducción a la "Tipobibliografía Española" de Simón Díaz*, Madrid, Arco/Libros.
MAUPEU, Philippe (2009), *Pèlerins de vie humaine. Autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Degulleville à Octavien de Saint-Gelais*, Paris, Honoré Champion.
MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1905), *Orígenes de la novela*, vol 1, Madrid, Bailly-Baillière.
NOGALES RINCÓN, David (2006), "La series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)", *En la España Medieval*, 1 (81-112).
PANOFSKY Erwin., *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlín, Mann Kerlang.
PASCUAL BAREA, Joaquín (2002), "El epigrama latino de Garcilaso de la Vega a Hernando de Acuña: edición crítica y traducción, autoría y comentario literario", en José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán, III.3*, Madrid-Alcañiz, Instituto de Estudios Humanísticos-Laberinto-CSIC (1049-1096).
PEREZ-JEAN Brigitte y EICHEL-LOJKINE, Patricia (2004), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion.

RÍO NOGUERAS, Alberto del (1989), “El *Don Florindo* de Fernando Basurto como tratado de *rieptos* y desafíos”, *Alazet*, 1 (175-194).
RUIZ-GÁLVEZ, Estrella (2002), “Soñar para despertar la conciencia (A propósito de *La peregrinación de la vida del hombre de Pedro Hernández de Villaumbrales*”, en Estrella Ruiz-Gálvez (ed.), *Rêves et songes. Sueños y enseñanzas. Le discours sur le rêve dans le monde hispanique*, Paris, L´Harmattan (57-82).
SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1962), “Una posible fuente de *El Criticón* de Gracián”, *Archivo teológico granadino*, 25 (7-21).
SALVADOR MARTÍNEZ, H. (ed.) (1986), Pedro Hernández de Villaumbrales, *Peregrinación de la vida del hombre*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
SÁNCHEZ MONTES (ed.) (1964), Pedro Girón, *Crónica del emperador Carlos V*, Madrid, CSIC.
SANDOVAL, fray Prudencio de (1956), *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V, Máximo, fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias y del mar Océano*, Madrid, BAE.
SCHNEIDER, Adam (1898), *Spaniens Anteil and der Deutschen Litteratur des 16 und 17 Jahrhunderts*, Strasbourg, Schelesier und Schweikhardt.

"*CANTE HIMENEO, PUES CALLA MERCURIO*": FIESTAS TEATRALES PARA LA ENTRADA DE MARIANA DE AUSTRIA EN MADRID (1649)[1]

María Luisa LOBATO
Universidad de Burgos

Retrato de la reina Mariana de Austria. Anónimo. *ca*. 1650
Museo Lázaro Galdiano. Madrid

1 Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad: *La obra dramática de Agustín Moreto*, referencia FFI2010-16890, Investigadora principal María Luisa Lobato, y en la actividad del Grupo de Investigación PROTEO de la Universidad de Burgos, en el marco del Programa Consolider-Ingenio 2010, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica.

Lo escrito es hablar pintado,
si bien con más fundamento,
que la voz muere en el labio
y el carácter vive muerto.

(Gabriel de Bocángel,
El Cortesano español, *ca*. 1650, vv. 177-180)

1. INTRODUCCIÓN

La llegada a España de una nueva Reina provocaba siempre encargos a los artistas por parte de la Casa del Rey. Ya fueran pintores, escultores, autores de arquitecturas efímeras, jardineros, músicos, danzantes, poetas o dramaturgos, el ingenio se avivaba en las calles de las ciudades. Todo con el fin de reflejar en el esplendor artístico la imagen de una monarquía firme, joven, por la recién llegada en el caso que se va a tratar aquí, que llenaba de esperanzas de sucesión no sólo al propio Rey sino a todo un pueblo. En efecto, este destinatario participaba con una fuerte adhesión en las celebraciones promovidas y, del modo más activo que se le permitía, en la construcción de una realidad virtual efímera.

El mecenazgo de Felipe IV en España fue, además, el más importante de la Casa de los Austrias. Estimaciones de Simón Díaz hablan de 223 escritores con cargos en su servicio personal y el de su familia a lo largo de su reinado que, comparado con los 76 del reinado de Felipe III y los 66 del tiempo de Felipe II, muestran un notable incremento en el apoyo a artistas y, en especial, a

hombres de letras durante el gobierno del penúltimo de los Austrias (Simón Díaz, 1981)[2].

Y todo ello en un tiempo de crisis importante como lo fue la década de 1640 en España, en la que, sin embargo, como señaló Benassar: "hacia 1650, miles de telas flamencas e italianas se habían reunido en España. La inversión en obras de arte compensaba, si bien es verdad que de un modo muy imperfecto, la pérdida de los tesoros dispersados en todos los campos de batalla de Europa" (Benassar, 2001: 261).

Mariana de Austria (1634-1696) era apenas una adolescente de catorce años cuando por razones de Estado se casó por poderes en noviembre de 1648 y salió de Viena hacia Madrid para contraer nupcias con Felipe IV, un hombre que tenía entonces más de cuarenta años. Sería el segundo matrimonio del Rey, esta vez con una mujer que no estaba destinada en principio a él, sino a Baltasar Carlos, el hijo que había tenido con su primera esposa, Isabel de Borbón, el cual había fallecido unos años antes (1629-1646). La prometida era, además, su sobrina, hija de su hermana María y del emperador Fernando III de Alemania.

Sin que sea posible entrar aquí en las razones de estado que aconsejaron este matrimonio y para las que se puede ver el reciente artículo de Tercero Casado (2011), nos detendremos en las creaciones festivas y, en especial, en las teatrales, que contribuyeron a presentar a la recién llegada a la sociedad española del momento. El viaje duró un año y la llegada al palacio del Buen Retiro de Madrid no se produjo hasta noviembre de 1649, con lo que hubo tiempo sobrado para los preparativos.

---

2 Buena parte de ellos eran capellanes o predicadores de corte.

Algunos aspectos de esta entrada han sido estudiados a partir de dos documentos de muy diversa índole en sendos trabajos. Uno, más difundido, el de Varey y Salazar publicado en 1996 se ocupó del espinoso estudio de la atribución de la que fue la relación 'oficial' de los festejos que se encargaron a Lorenzo Ramírez de Prado, titulada *Noticia del recibimiento y entrada de la Reina nuestra Señora doña María-Ana de Austria en la muy noble y leal coronada villa de Madrid*, y una segunda aportación menos conocida y por ello poco citada, cuya autora es Marie France Schmidt (1985), en la que esta investigadora analizó en 1982 el final del poema alegórico de Álvaro Cubillo de Aragón: *Cortes del León y del Águila*, referido a este acontecimiento, que se publicó en el libro *El enano de las musas*, impreso en Madrid por María de Quiñones en 1654[3].

2. La prohibición de representar comedias entre 1644-1649 y sus excepciones

El periodo entre la muerte de la reina Isabel de Borbón (1644) y la entrada en Madrid de Mariana de Austria (1649) fue, sin duda, uno de los más oscuros para la historia del teatro español y, como consecuencia, para el mantenimiento de los hospitales públicos a los que seguía ayudando la recaudación del teatro. La razón de la crisis entre las gentes de teatro fue la prohibición de representar comedias por el duelo real, que se intensificó, además, con el fallecimiento del príncipe Baltasar Carlos (1646).

Aunque éstas son las causas más repetidas, no debió importar poco la pésima situación de las arcas

3 Ocupa en él las pp. 36-40 y los vv. 1308-1463.

españolas y las crisis políticas y militares que asolaron este periodo del reinado de Felipe IV. Citemos sólo dos lo bastante significativas, una en política interior y la otra en relaciones exteriores. La primera de ellas fue la rebelión catalana de mayo de 1640, cuando los campesinos de las zonas occidentales de Gerona y la Selva se levantaron contra el ejército real castellano, penetraron en Barcelona y lograron que los *segadors* se les uniesen al mes siguiente. Persiguieron entonces a los jueces reales y asesinaron al virrey en una playa de Barcelona cuando trataba de embarcarse para salvar su vida. A esta revuelta siguió una revolución social contra la oligarquía ciudadana, que puso en un brete al valido Olivares, quien dijo: "pues [no se puede] esperar buen suceso contra vasallos propios, siendo la ganancia perdida". La alianza de catalanes con franceses no hizo sino avivar la lucha y las propias dificultades de Cataluña, que vio cómo Francia la explotó militar y comercialmente. Tampoco le fue mejor al inicio de la década siguiente, pues la situación se agravó aún más con la peste que asoló Cataluña entre 1650-1654 y trajo más de 36.000 víctimas sólo en aquella zona (Lynch, 1993).

Pero volvamos a la década de los cuarenta. La crisis asoló la corona de tal manera en esos primeros años, que en julio de 1644, Felipe IV publicó un decreto en el que indicaba a sus ministros que la falta de recursos hacía necesario buscar la paz lo antes posible en los diversos frentes abiertos. Fruto de ello fue la firma de la paz de Westfalia en Münster el año 1648, con la que se puso fin a la guerra de los Treinta Años, por la que España reconoció a las Provincias Unidas como un Estado soberano.

La llegada de la joven Reina tuvo lugar, pues, en un momento muy difícil[4] para una España que necesitaba, entre otras muchas cosas, un heredero. Las circunstancias políticas, sociales, económicas y los duelos de la casa real formaron una amalgama difícil de traspasar por quienes constituían la principal de las evasiones de un pueblo que carecía casi de todo y, ¿por qué no decirlo? también de una corte que necesitaba momentos de ocio y expansión, no menos que la proyección de una imagen de tranquilidad e incluso de fasto ante los representantes extranjeros que la visitaban, la cual se proyectaba también hacia quienes permanecían en ella varios años por razones diplomáticas[5] y a los propios miembros de la familia real.

---

4 Tanto, que Benassar señala 1648 como "el fin de un sueño español" (2001: 330-335).

5 Las cartas de estos políticos conservan anécdotas de lo que ocurría en la corte, a veces relacionadas con el teatro. Por ejemplo el 5 de marzo de 1650 el embajador Piero Basadonna, que comenzaba su encargo en Madrid, escribió: "Quando il conte de Nuerembergh, ambasciatore dell´Arciduca Leopoldo, era vicino alla partenza, per ritornare in Fiandra, nuovo accidente è sopravenuto ad impedirla e forse la differirà qualche giorno. L´ultimo di Carnevale, in cui cade la festa dell´Angelo, solita a celebrarsi in una piccola chiesa, poco tratto fuori delle porte di Madrid, con il concorso di tutta la gente e delle persone reali ancora, nel ritorno tra la buglia delle carrozze li cocchieri del duca d´Alburcherche, con l´indiscretezza ordinaria del mestiere, procurarono, rompendo la fila, entrare nel luco del conte e, passando l´altercazione da servitori a padroni, Alburcherche li offese con qualche parola pungente e, montato, diede alcune percosse con la spada al cocchiere del Conte, il quale dichiarò di donare tutto alla presenza della duchessa, che era in cocchio con il marito, e arrivato a casa, mandò un cavaliere camerata sua, a sfidare il Duca che, ritrovandosi allora in palazzo, fu saputo l´accidente dal Re, per ordine del quale si mandò in casa con guardie e fatto intendere al conte che se contenti di non uscire. Don Luigi sta negoziando l´aggiustamento, ma trova difficoltà in moderare le pretensioni de Nuerenbergh e in persuadere l´altro ad acconsentirgliele"

La interrupción de las comedias a partir de la muerte de la reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, se había hecho no sin muchas idas y venidas. De forma muy sintética, se pueden indicar como algunas de las más notables las siguientes: El 7 de octubre de 1644 se dio orden de cerrar teatros. En Pascua de 1645 se permitió su reapertura progresiva. En febrero de 1646 se publicó un decreto prohibiendo las representaciones. El 7 de marzo de 1646 es la fecha de la carta de Felipe IV a Sor María de Ágreda en la que le consultaba sobre el caso. El 28 de marzo de 1646 se promulgó la orden del Rey al Consejo Castilla para que examinara la "Consulta" presentada por el Royaume, que señalaba inconvenientes a la prohibición. El 2 de abril de 1646 Cabrera y Guzmán firmó su *Defensa*. Entre el 2 de abril y Pascua se hizo la "Consulta" al Consejo de Castilla. En abril de 1646 el Rey confirmó la decisión de prohibir representaciones y surgieron requerimientos, como el de la "Villa de Madrid" el 11 de enero de 1647 (1988: 84). La situación no varió hasta fines de 1647, fecha en que comenzaron a hacerse algunas representaciones palaciegas, pero los corrales permanecieron cerrados hasta 1651[6], con muy pocas excepciones, como la de 1648 en que se abrieron sus puertas después de las fiestas del Corpus Christi para que se pudieran hacer en ellos los mismos autos de la fiesta (Varey y Shergold, 1971, doc. nº 56-57: 160-166).

A pesar de estas circunstancias, parece que los dramaturgos siguieron componiendo durante ese tiempo. Un caso que

---

(Archivio di Stato di Venezia, filza 83). Agradezco a Roberta Alviti la modernización en grafías, acentuación y puntuación de este texto.

6 Parece que estas medidas gubernativas no tuvieron demasiado éxito, tal como señala Shack, 1886, t. V: 173-176. Noticias interesantes sobre este periodo se recogen también en Shergold y Varey, 1969.

puede servir de muestra es el de Agustín Moreto, amigo y discípulo de Calderón de la Barca.

Retrato de Agustín Moreto atribuido a Juan de Pareja. 1660-1670
Museo Lázaro Galdiano. Madrid

Moreto escribió durante ese periodo *La confusión de un jardín*, en colaboración con Castillo Solórzano y anterior, por tanto, al fallecimiento de este último, ocurrido hacia 1649, y quizá es también de entonces *La cena del rey Baltasar*, a la que se menciona en el entremés *El doctor Carlino*, escrito entre marzo de 1642 y junio de 1648. De 1648 fue la redacción de *El licenciado Vidriera*, que debió estar en manos de los *autores* Antonio García de Prado o de Diego Osorio desde 1648, aunque no se estrenó hasta 1651. En torno a esas fechas se compusieron *Oponerse a las estrellas*, escrita en colaboración entre Matos, Martínez de Meneses y Moreto, de la que parece conservarse el autógrafo (Barrera, 1968: 277), *Hacer remedio el dolor*, en la que hubo una pequeña colaboración con Moreto de

Jerónimo Cáncer y *El Eneas de Dios*, que ha suscitado problemas de atribución (Kennedy, 1932: 8). Si bien no sabemos las fechas exactas del estreno de estas obras, no solía pasar mucho tiempo desde la composición de las mismas hasta su venta a las gentes de teatro para su explotación en las tablas.

Sin embargo, conviene deslindar que una cosa fue la composición de comedias y otra, que no necesariamente se siguió en este periodo, fue la representación pública de las mismas, si bien hay que marcar las diferencias entre las puestas en escena en corrales de comedias y las que se pudieron ver en palacio, como 'particulares', de las que consta su práctica también en este periodo[7]. Por ejemplo, parece que fue en el carnaval de 1645 cuando en la Sala de Comedias del Alcázar madrileño tuvieron lugar varios festejos, entre los que no faltó el teatro, el domingo, lunes y martes de Carnestolendas, en presencia del Rey y de la infanta María Teresa. El domingo se hizo la comedia *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, aunque lo cierto es que esta obra estaba terminada desde fines de 1638, pero lo que aquí interesa es la constancia de que se representó y lo excepcional de quienes hicieron los diversos papeles. Un testimonio de época muy interesante[8] nos dice que fue

---

7 Algunas excepciones se vieron en los corrales, por ejemplo, en el de Jaén quería actuar en mayo de 1645 una compañía de la farsa, pero el estado ruinoso de la Casa de Comedias hacía presagiar una desgracia (Archivo Municipal de Jaén, cabildo del 19 de mayo de 1645). También en Valencia el 20 de junio de 1646 la compañía de Francisco López se obligó a hacer cien representaciones y se conservan noticias de su pago (Juliá Martínez, 1957: 69-70). Las puestas en escena duraron hasta entrado 1647 en que se interrumpieron hasta 1649 (Juliá Martínez, 1957: 70).

8 Carta atribuida a la sabandija Catalina del Viso, que estuvo durante tres décadas en la corte de Felipe IV, escrita a Joaquín de Cobos. Carta nº 6 del

muy *fría* la actuación hecha por huérfanos, en concreto, las niñas de Nuestra Señora de Loreto y niños de la Doctrina del Colegio de San Ildefonso. Se cita, en contraste, la actuación de Juan Rana. Las palabras de Catalina del Viso son bien ilustrativas:

> Rompiose el velo de los biombos y sucesivamente representaron cuatro entremeses con sus bailes. Eran los farsantes de los que reformó el Presidente y de puro no usarse [época de prohibición de comedias por luto] estaban con polvo y lo manoteado de Juan Rana no corría y así todos representaban como que se dormían y cantaban como que chillaban (Bouza, 2001: 209).

En la reciente edición de esta comedia (Rodríguez Cáceres y Pedraza Jiménez, 2012) sus editores se refieren al texto de Catalina del Viso en el que ella decía: "representaron la comedia *Entre bobos anda el juego*, y a mi parecer, erraron el título, porque no había de decir sino 'entre bobos anda la disposición de la fiesta'" (Bouza, 2001:207). Sobre esta afirmación opinan sus editores que "la alusión, muy poco precisa, es ambigua y quizá no haya que tomarla al pie de la letra. No es imposible que la referencia al título de Rojas pretenda solo ridiculizar la organización de los carnavales regios" (Rodríguez Cáceres y Pedraza Jiménez, 2012: 325). La mención que se hace en otro lugar de la misma carta a que los actores y actrices fueron las niñas de Nuestra Señora de Loreto y los niños de la Doctrina del Colegio de San Ildefonso, también les parece a estos estudiosos que sería "una manera humorística e hiperbólica

---

Apéndice de Cartas que recoge Bouza, 2001: 211, procedente de BNE, Ms. 12270.

de zaherir la torpeza de los representantes" (Rodríguez Cáceres y Pedraza Jiménez, 2012: 326).

Sin embargo, en lo que se refiere a la concreción con que se cita el título de la obra, adscrito además al género de la comedia sin dudas, no nos parece que se trate de una alusión poco precisa y ambigua, como opinan sus editores, sino bien concreta y determinada. El que se indique que la hicieron colectivos a los que los editores parecen suponer poco preparados para la representación, como las niñas de Nuestra Señora de Loreto y los niños de la Doctrina del Colegio de San Ildefonso, no es del todo extraño, pues el teatro formaba parte de muchos de los estudios de los jóvenes de la época, quizá no en representaciones completas ni con un seguimiento del texto original de modo estricto, es posible incluso que en forma leída, pero no se trata de un hecho imposible ni fueron los únicos representantes no profesionales que pusieron en escena obras de nuestros clásicos en fiestas determinadas. Bien pudiera ser que la comedia *Entre bobos anda el juego* hubiera sido representada antes por los comediantes al uso —recordemos que la obra estaba compuesta desde 1638— y que esta puesta en escena no fuera más que uno de los divertimentos propios de las fiestas de Carnestolendas, cuando ya la comedia era conocida por muchos. A la comedia de Rojas, siguió una danza de los mercaderes de paños. El día siguiente, lunes, se hizo otra comedia en tiple y con mozos, seguida de una danza de los plateros, y el martes se representaron sucesivamente cuatro entremeses con sus bailes, seguidos de una danza de los mercaderes de la seda. Además, sin que se precise el día, tuvo lugar un espectáculo musical en que "Orfeo, recién venido del infierno con tres o cuatro aves de su cortejo" cantó y las aves bailaron (Bouza, 2001: 209). No deja de ser significativo que se emplease en

aquella ocasión un artificio que Cosimo Lotti legaría a los hospitales a su muerte en este periodo, precisamente como ayuda de costa de las comedias que no se representaban por ser época de lutos.

Otras noticias señalan que el 4 de diciembre de 1645 fue la fecha de la licencia de representación firmada por Juan Navarro de Espinosa de *La más hidalga hermosura*, de Rojas Zorrilla, Calderón y Zabaleta, de la que se conserva el autógrafo[9]. Con licencia del 8 de abril de 1647 se conserva la comedia *Lo que ha de ser* de Lope de Vega, en la que Juan Rana, que llegaría a ser el bufón de la nueva Reina, hizo papel de alcalde gracioso. Es posible que en esta representación estuviera presente el Rey, porque Juan Rana, en papel de alcalde villano, hizo una alusión en la primera jornada que bien podría haber provocado, como en otras ocasiones, una sonrisa velada en Su Majestad:

ALCALDE Señor…
ALEJANDRO ¿Qué decís buen hombre?
ALCALDE ¡Perol!
PEROL ¿Qué?
ALCALDE ¿Los Reyes hablan?
PEROL ¿Pues qué pensastes[10]?
ALCALDE Pensé,
como su grandeza es tanta,
que otros hablaban por ellos,
señor.

9 El autógrafo se encuentra en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona Vitr.A. Est. 5 (13).
10 pensastes: pensasteis.

A la pregunta de Alejandro algunos versos más delante de cuál es su nombre, responde sin titubear: "Yo, señor, Juan Rana" y se cumple lo que antes se ha dicho, pues el príncipe Alejandro le pide: "Pues decid que bailen" y el alcalde Rana transmite: "¡Hola, / dice el Rey que bailen!"[11].

Se representaron en palacio en 1648 algunas obras de Calderón, entre las que estuvo *La exaltación de la Cruz*. Se pueden percibir en ella algunas referencias a la venida de la Reina. Por ejemplo, el personaje llamado Heraclio, emperador de Constantinopla, expresa bien lo que debía ser la impaciencia de Felipe IV en la espera de Mariana:

HERACLIO No cantéis más, que aunque bien
concuerda vuestra armonía
con el gusto y la alegría
en que mis dichas se ven,
esperando cada instante
ser dueño de la divina
belleza de mi sobrina
Eudocia, nada a un amante
divierte como el hablar
en sus afectos, y así
la música para mí
tiene parte de pesar.
[…]
¿Qué nueva, Irene, has tenido
de tu padre, que es quien fue
por ella a Colcos?

IRENE No sé
más de que le ha detenido

11 Las citas son a través de la Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), si no se indica otra cosa.

el tiempo; y si esto no es más,
ya por esos golfos viene.

(*La exaltación de la Cruz*, ed. Valbuena Briones, 1969, t. I: 989-990)

Como consecuencia de éstas y de otras puestas en escena, algunos *autores* pudieron cobrar sus actuaciones. Sabemos, por ejemplo que en 1648 a Antonio [García] de Prado se le pagaron "1.600 reales por ocho particulares que representó en el cuarto del Rey. Más 600 reales por otros particulares que representó en el cuarto de la Reina" (Davis y Varey, 2003, t. II, doc. nº 233 [c]: 296). El 22 de marzo de aquel año el ya citado Juan Rana recibió el poder de Antonio García de Prado, *autor* en cuya compañía trabajaba, para concertar fiestas en su nombre, junto con Francisco Ortiz (Davis y Varey, 2003, t. II, doc. nº 233 [c]: 296), también actor del grupo. Fue precisamente aquel año de 1648 cuando se representó en el Corpus el auto *La segunda esposa*, de Calderón[12], ya en cuatro carros, cuando aún no se había celebrado el matrimonio de Felipe IV con Mariana de Austria por poderes, lo que ocurrió el 8 de noviembre de 1648. Pero ya el auto contiene numerosas referencias a la futura Reina, de las que se recogen aquí algunas. Por ejemplo, las palabras del personaje al que se denomina 'Esposo', que protagoniza la obra y representa al mismo tiempo al propio rey Felipe IV, que proclama:

PLACER Yo que callé
cuanto hablar lo serio fue,

12 Así se recoge en una de las ediciones, como indica García Ruiz, 1991: 173-204.

hablando de bodas ya
licencia tendré, señor,
para que contento diga
que la música prosiga.

ESPOSO Ven, que de mi nuevo amor
tú, Placer, anunciador,
a todo el mundo has de ser.

PLACER Propio oficio de Placer
es llevar nuevas de gusto.
Volved todos, pues es justo,
hoy a cantar y tañer. (vv. 196-208)

(*La segunda Esposa*, ed. García Ruiz, 1993)

En otras ocasiones, son diversos personajes del auto los que se refieren a la 'esposa' del 'Rey soberano del Austro':

PECADO Pues ¿qué casa aquesa fue
que al sol sus torres eleva?

PLACER Una república nueva,
una nueva corte que
del Austro el Rey soberano
para templo fabricó
de la esposa que eligió. (vv. 521-527)

Y se hace mención también a la esperada paz "casándose el rey león / con el águila imperial" (vv. 567-568) y se cita el lugar de origen de la Reina:

PLACER En su corte
la paz aspira a su plaustro[13],

13 plaustro: carro.

y así, con ser él el Austro,
la ha firmado con el Norte
en esperanzas de que
de su grande monarquía
los rebeldes a porfía
se reducirán.

PECADO ¿Por qué?

PLACER Porque en ella dos que infiero
talar poblado y campiña,
(*a la Muerte*) uno es ave de rapiña,
(*al Demonio*) otro es lobo carnicero,
y así, aves y fieras mal
lograrán su pretensión,
casándose el rey león
con el águila imperial.
De la alta Alemania viene
la bella esposa que adora. (vv. 553-570)

El auto juega en otros momentos con el nombre de la Reina: 'María-Ana', que pronuncia el personaje llamado Matrimonio:

MATRIMONIO Si exaltación María es,
si Ana es Gracia soberana,
bien de quien es María Ana,
podré humillarme a los pies,
donde el sol sus rayos peina;
con la fe y amor que tengo,
pues a que seas Reina vengo.
(vv. 657-663)

La familia real no perdió la curiosidad por las representaciones tampoco en este periodo. Volviendo al Corpus de aquel año 1648, escribe el Rey el 9 de junio a

su hija: “Os hecho 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” (Pérez Villanueva, 1986, carta del 9 de junio de 1648: 76) y un mes más tarde: “A su vuelta os daría nuevas de Juan Rana pues se rió harto con él, y justamente porque estuvo del buen humor que vos sabéis, y Bernardilla no lo descuida (*sic*). Ahora hacen los autos en el corral y acude mucha gente a ellos con la buena gana que tienen de visitar aquella santa casa” (Pérez Villanueva, 1986, carta del 7 de julio de 1648: 81).

No deja de tener su interés el hecho de que el Rey mencione que los autos pasaron a hacerse también en los corrales de comedias, a lo que después de hará referencia. La administración de los corrales de aquel año 1648 se la remitió el Rey a la Villa y a don Josef González, instando a la primera a que nombrase dos comisarios que, junto con el corregidor, asistiesen a Josef González, por lo que se eligió a Francisco de Sardeneta y Mendoza y a Antonio Arauz. Juan Jimeno y Juan Martínez fueron aquel año los arrendadores del aprovechamiento de los corrales para la representación de autos sacramentales, que si tuvieron buen éxito, según palabras del Rey, fueron sin embargo muy complejos en cuanto a los gastos que generaron, tal como se desprende de la documentación exhumada por John E. Varey (1971, doc. nº 55, 57, 58 y 59: 160-166). Los autos de aquel año gustaron, pues, al público que deseaba volver a los corrales de comedias, cerrados temporalmente desde el 6 de octubre de 1644, en que murió la reina doña Isabel de Borbón, mujer de Felipe IV, y con suspensión definitiva desde el 9 de

octubre de 1646, en que falleció en Zaragoza el príncipe Baltasar Carlos, como se ha dicho[14].

Al año siguiente, 1649, y pocos meses antes de que llegase la joven Reina, se embargó y retuvo en Madrid a Diego Osorio y a su compañía para que representaran las fiestas del Corpus que serían el 3 de junio. Este *autor* hizo ante el Rey en El Escorial antes del 20 de julio el auto de Rojas *El gran patio de Palacio*, pero ya entre el 23 de junio y el 4 de julio lo hizo en el corral del Príncipe doce veces y a partir del 16 de julio y hasta el 30 de aquel mes otras trece representaciones en el corral de la Cruz. Además de este auto, su compañía y la de Antonio García de Prado estrenaron aquel año *La Magdalena*, hoy perdido, y muy probablemente también *Los encantos de la culpa* (Cotarelo y Mori, 2001: 270), además de *El gran teatro del mundo* y *La exaltación de la Cruz*, que parece eran autos 'viejos', esto es, ya representados. Al menos los dos primeros siguieron viéndose en corrales de comedias hasta noviembre (Cotarelo y Mori, 2001: 271). Esta cantidad de autos en corrales fue la manera de resarcir a las compañías que

14 Estas noticias da Cotarelo y Mori, 1911, tomo I: CLIX. Sin embargo, la interrupción de las comedias no debió ser tan absoluta, porque Juan Rana se comprometió con Pedro de la Rosa un 18 de febrero de 1646, precisamente en Zaragoza, a seguir en su compañía, con la que actuaba en la Casa de Comedias del Santo Hospital Zaragozano, desde el 15 de noviembre de 1645. Incluso se nos dice su salario: cada día de representación recibirá 32 reales, moneda jaquesa de Aragón. Se le permitía también que una vez terminadas las representaciones del Corpus pudiese seguir libremente en esa compañía, pero si quería volver a Madrid desde el lugar donde estuviese esa compañía al final de la temporada, se pondrían tres caballerías a su servicio y Pedro de la Rosa le llevaría la ropa por su cuenta (González Hernández, 1979: 38 y 194-195).

desde 1646 no podían representar comedias[15]. Los comisarios de aquellas fiestas fueron don Antonio de Campo Redondo, consejero decano, el protector Conde de Torralba, el corregidor de Madrid y los regidores don Gaspar de Valdés y don Francisco Ignacio de Trasmiera, los cuales mandaron venir y embargar al citado Prado y también a Osorio con sus compañías (Cotarelo y Mori, 1916: 71).

El buen hacer de aquellas representaciones del Corpus, con sus entremeses y bailes, que "no escandalizaron ni turbaron la piedad más escrupulosa" fue precisamente uno de los argumentos que presentó el Consejo Real de Castilla al Rey, para solicitar que se representasen de nuevo comedias y no solo autos. Junto a ese argumento se desarrollan otros de interés, como por ejemplo se recordó al Rey que en el reinado de su antecesor, Felipe II, se recapacitó sobre el perjuicio que podían ocasionar, y no sólo se tuvieron por suficientes en la estimación de los hombres más doctos, "sino que con frecuencia se representaron en palacio en presencia de Reyes tan católicos y tan santos, y en las casas de los primeros y mayores ministros, presidentes y otras personas graves". Por último, se indicó que habría quienes puedan controlarlas, corregirlas y ajustarlas a lo lícito, censores que las reformasen, protectores del consejo que las enmendasen antes de que salieran al tablado y que cuidasen de los procedimientos de los representantes, castigándoles si se excedieren; a ello se

15 Archivo de la Cofradía de la Novena: III, 27 y *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT), 2008. El auto estaba compuesto desde 1647. Sería, por tanto, errónea la fecha de 1647 que propusieron Shergold y Varey, 1964 y Parker, 1983: 233, y que recogió Suárez Miramón: 2005.

sumaría la asistencia de un alcalde y ministros de justicia en las representaciones, evitando el concurso de gente en los vestuarios. Y, en fin, se concluye en el documento que "se merece sean una parte de la celebración en la venida de la Reina nuestra señora", para cuya organización conviene ya se formen compañías y se empiecen a disponer las representaciones, con el fin de que pueda haber el mayor lucimiento posible (Varey y Shergold, 1971, doc. nº 60: 166-171). Y, en efecto, la llegada de la Reina trajo comedias y los corrales madrileños se repararon "por estar tan maltratados y con peligro evidente de caerse" (Varey y Shergold, 1971, doc. nº 63: 172-173). Y no solo se representó en Madrid, pues nos consta que hubo teatro en otras ciudades[16].

Los autos fueron, por tanto, un desahogo permitido frente a las representaciones de comedias, que sufrieron con mayor rigor la prohibición, hasta quedar restringidas a palacio y muy mermadas en su número y espectadores. Entre ellas, solo el encargo de algunos géneros teatrales logró atravesar el mal momento, como ocurrió, por ejemplo, con las comedias marianas. Sabemos que unos meses después de los acontecimientos

---

16 Por ejemplo en Valencia, donde el 2 de octubre de 1649 empezó a representar en la casa de comedias Roque de Figueroa con su compañía, el cual se comprometió a hacer cincuenta representaciones, y, a partir del 18 de enero de 1650, otras tantas el grupo de Pedro de la Rosa (Juliá Martínez, 1957: 71-72), el cual, no obstante pasaba penurias y escribe a Joseph Pérez Roca: "Señor mío: Cuando ayer me aparté de vm. si su mujer de Jacinto Maluenda no me prestara ocho maravedíes, no tenía con qué desayunarme. Esta necesidad me obliga a ser puntual e importuno, [no] es descrédito el decirlo, y cuando lo fuera, lo fiaba de vm. Si me quiere socorrer con cien maravedíes, ahí va el recibo. Si no, permítame vm, que saque un vestido para vender, porque de otra manera no se puede pasar. Nuestro Señor me guarde a vm. Criado de vm. que su mano besa. Pedro de la Rosa" (Juliá Martínez, 1957: 72-73).

del Corpus antes citados, entre el 27 de septiembre y el 4 de octubre de 1648, se celebraron las fiestas en honor de la Virgen de la Aurora y para ellas compuso Moreto en colaboración con Cáncer la comedia mariana *La Virgen de la Aurora*, que se representó en el Cuarto de la Reina el 11 de septiembre de 1650 (Shergold y Varey, 1982, t. I: 236).

Pero en la corte, otros temas lograban traspasar las prohibiciones. Solo en la segunda mitad de aquel mes de septiembre de 1650 se hicieron en el Cuarto citado de palacio *Los juegos de la aldea*[17] (20 de septiembre), *Los Esforcias de Milán* de Martínez de Meneses (25 de septiembre)[18] y *El pintor de su deshonra* de Calderón (29 de septiembre) (Shergold y Varey, 1982: 236), que quizá representó la compañía de Antonio García de Prado, pues unos meses más adelante se lamenta de que no ha cobrado todavía representaciones pasadas, como se detallará en el apartado siguiente. Algunas comedias traspasaron los muros del Cuarto de la Reina y se hicieron en el Salón Dorado del Palacio de Buen Retiro, como fue el caso de la comedia de *Job* (6 de noviembre 1650) (Subirats, 1977: 431). La actividad teatral en las habitaciones de la reina Mariana de Austria fue muy frecuente en los años que siguieron a su llegada.

Doña Mariana de Austria había llegado a Navalcarnero el 6 de octubre de 1649, después de una parada en Illescas, y el Rey salió aquel mismo día del Escorial para reunirse con ella al día siguiente. Tras la

---

17 Comedia que no ha llegado hasta nosotros, pero que cita Suárez de Deza en su comedia burlesca *Amor, ingenio y mujer en la discreta venganza*, impresa en 1663 dentro de la *Parte primera de los donaires de Tersícore*.

18 Una de las pocas comedias que se había representado en 1646 tras el cierre de los teatros.

boda del día 9 en aquella villa de concesión real, regresaron juntos a El Escorial, acompañados de la infanta María Teresa, deteniéndose a mediodía en Valdemorillos. Después de unos días en El Escorial y una breve parada en El Pardo, llegaron el 2 de noviembre al Buen Retiro, donde esperaron a que estuviese todo preparado para la entrada solemne en Madrid del día 15.

La Reina adolescente había causado muy buena impresión en el Rey, quien en su carta del 18 de octubre de aquel año, dice:

> he hallado mejor sobrina de lo que yo imaginaba. A mí no me toca pintarla que soy parte apasionada, pero creo habéis tenido muy buenas nuevas suyas. Está bien crecida para su edad, pero bien niña, y en lo poco que la he tratado me parece de linda condición, que es lo que más he menester (Pérez Villanueva, 1986, carta del 18 de octubre 1649: 102).

La entrada de la Reina en la corte el 15 de noviembre de 1649 estuvo llena de fiestas entre las que no faltó el teatro. Varios son los textos literarios que describen lo sucedido aquellos días, pero entre ellos el de Juan de Enebro y Arandia recorre el viaje hacia Madrid:

> Llegando a Navalcarnero,
> lugar en quien hizo alarde
> lo ostentoso, pues que pudo
> ser de tanto cielo Atlante.
> [...]
> Luna y sol, el Escurial
> ocupan, rico hospedaje
> ofreció en grandeza mucha
> el solio de Majestades.

Suspendió, sin duda, el viento
admirado su velamen,
donde el Rey mostró en la caza
que acierta cuanto hace.
De aquí llegando al Retiro
dieron tiempo a que se acaben
fiestas que al mirar su fin
más hermosas las aplaude.
Antes repararle intentan
para tan alto hospedaje,
y si en él se hace reparo
es el palacio mas grande.
[...]
Y entrando en el Almudena
divina y devota imagen,
dando muchas gracias pudo
con otras muchas quedarse.
A recibirla en palacio
con la infanta el Rey se parte,
haciendo de amor tal nudo,
que no acierte a desatarse"[19].

Los agasajos de aquel día gustaron al Rey, que un día después transmitió a Sor Luisa sus impresiones:

Ayer se hizo la entrada pública, y al parecer de todos los ancianos no se á visto igual día en Madrid ni aún fuera del. Yo os confieso que no le he visto semejante nunca, porque el lucimiento de todos fue grande y el adorno de las calles y

---

19 Juan de Enebro y Arancia, *Esplendido aparato y magnifica ostentacion con que la muy insigne villa de Madrid solemnizó la entrada de la inclita Reyna Nuestra Señora doña Mariana de Austria*, Año de 1649 (en Simón Díaz, 1982: 506-509).

buena disposición de los arcos, extremado (Pérez Villanueva, 1986, carta del 16 de noviembre de 1649: 108).

Las fiestas se extendieron también al día siguiente, pues se refiere en la misma carta a que hubo "grandísimo concurso de gente", y que se dieron infinitas bendiciones a su sobrina, la nueva Reina (Pérez Villanueva, 1986, carta del 16 de noviembre de 1649: 108).

3. MALOS TIEMPOS PARA EL TEATRO. EL TESTIMONIO DE LOS DRAMATURGOS, DE LOS COMEDIANTES Y DE LOS RESPONSABLES DE LAS FIESTAS

Pero a pesar de la representación permitida de autos durante el Corpus en distintos espacios teatrales y de comedias marianas en momentos concretos, no corrían buenos tiempos para las gentes de teatro en los corrales de comedias, ni siquiera para las más afamadas. Buena muestra de ello es que se conserva en el Archivo Municipal de Madrid una carta autógrafa de Calderón de la Barca, autor del auto ya citado *La segunda esposa y Triunfar muriendo*, en la que éste, tendido en la cama aquejado de unas grandes tercianas, solicita discreta, un punto angustiadamente, el favor del conde de Castrillo para que se le pague la ayuda de costa por los autos de aquel Corpus de 1648; la carta está firmada el 9 de octubre de 1648 y dice así:

Excmo. Señor:
El día, señor, que besé la mano a V.E. para volverme a Alba, V. E., Dios le guarde, me mandó dejase persona que solicitase los efetos de la merced que me había hecho. Yo, por no cansar

a V. E. en cosas tan menores, alcé la mano desta pretensión dándome por bien premiado en solo haber acudido al servicio de V. E., pero aunque quiera llevar adelante esta atención no me es posible porque la necesidad no fácilmente se sujeta a lo mejor. Yo estoy en una cama con unas grandes tercianas y aunque el duque mi señor me hace más merced que yo merezco, con todo no pueden los señores cuidar tan por menor de los menesteres de un enfermo que no le hagan soledad cuatro reales a su cabecera. Suplico a V. E. cuan humildemente puedo sea servido de hacerme merced de mandar se me pague aquella libranza, pues tiene tantas prerrogativas en mi favor como un decreto de V. E., un Ayuntamiento de Madrid y un auto del Consejo, y en ninguna ocasión podrá lograrse mejor que en ésta toda la honra y merced que V. E. me hace, pues en ella no solo gozará el nombre de ayuda de costa sino el de socorro piadoso, merecido no ya por su primer pretexto, sino por el de valerme en mi mayor necesidad del amparo y grandeza de V. E., cuya vida Nuestro Señor guarde los felices años que sus criados deseamos y hemos menester.
Alba y octubre 9 de 1648.
Humilde criado de V. E. que sus pies besa don Pedro Calderón de la Barca

(Pérez Pastor, 1905: 161-162).

Los *autores* tampoco tenían fácil poder representar. Un testimonio de ello, vinculado directamente con la entrada de la Reina que aquí se trata, es el de Roque de Figueroa que, cuando aún estaba Mariana de Austria en viaje hacia España, se embarcó en Tarragona él mismo con su compañía y llegó hasta Valencia, donde pidió a la Reina aún viajera que se pudiese representar en Valencia, aunque fueran autos, y —añade el documento— "así bautizaban las comedias con nombre de autos", y a su regreso a Madrid se hizo la de *La Magdalena*, ya citada.

En el Libro de Acuerdos del Consejo de Aragón se conserva un testimonio que dice:

En el año de 1649 se prohibieron en España generalmente las comedias, y aunque la ciudad de Zaragoza, y aún la de Valencia, representaron varias veces los daños que padecían los hospitales de no representarse, el Consejo siempre reparó en que se representase en los Reinos de la Corona de Aragón, no representándose en los demás de S.M., pero después en el año de 1650 y 1651 se fueron volviendo a introducir en Madrid, en palacio y fuera de él, y por algunos lugares los más principales de Castilla, y se extendió esta permisión a Zaragoza, donde también se representaba, con lo cual se apretaron más las instancias de la ciudad de Valencia para que no se hiciera singularidad con ellas. Esto obligó al Consejo a hacer consulta como la hizo el 15 de febrero de 1651, a la cual S.M. fue servido responder lo siguiente: *Decreto de su Majestad. En esta corte se ha ido tolerando el que haya comedias de historias y en la forma que el Consejo tendrá entendido, y si este año se permitieron* [la fecha de la carta era vísperas de Cuaresma] *podrá correr en Valencia lo mismo, precediendo su examen y moderación al ejemplo de lo que se hiciere aquí, pues el conceder a los pueblos algún lícito desahogo parece preciso.*
(Shergold y Varey, 1985: t. II, libro I, doc. nº 90: 67-68 y doc. nº 1013: 270)[20]

Poco le duró la alegría a Roque de Figueroa que, ya octogenario, murió dos años más tarde, en 1651, pero su intento y otros en esa línea repusieron las comedias en la península, ayudadas por el favor de Mariana de Austria, buena seguidora del arte dramático.

---

20 Modernizo grafías, acentuación y puntuación de los textos antiguos, siempre que no tengan valor fonológico.

Los gastos por las fiestas organizadas con motivo de la llegada de Mariana de Austria se prolongaron en el tiempo. Así ocurrió con los que se hicieron en el Coliseo del Retiro. Fue su protector y Asesor del Real Bureo de la Reina el Licenciado don Lorenzo Ramírez de Prado, del Consejo Real de Castilla. Por cierto que de la *Relación del recibimiento y entrada de la Reina Mariana de Austria*, impresa en 1650 y que se le atribuye en su confección o en su encargo, es de donde procede el estribillo que se insertó en el título de este trabajo: "Y cante Himeneo, pues calla Mercurio"[21], esto es, Mercurio, dios mensajero de la llegada de la Reina, puede callar ya, pues llegó el momento de Himeneo, dios de las bodas.

El Rey le pidió el 7 de noviembre de 1650 que solucionase ese tema de cuentas, de modo que la responsabilidad no recayese sobre el Grefier de la Reina, Simón de Alcántara, que pasaba por un mal momento económico. La deuda surgió —según la documentación conservada— porque quienes trabajaron en ella, así como los pintores y el proveedor de cera fueron a diferentes tribunales y pidieron más de lo que les tocaba. Insistió el Rey el 26 de febrero de 1651 que resolviese esa deuda de hacía más de un año.

El asunto no se resolvió y la responsabilidad recayó en Alcántara. El 16 de abril escribió éste a Sebastián Gutiérrez de Párraga haciéndole un resumen de lo sucedido y de cómo aceptó asistir y costear lo relativo a la fiesta así como de sus esfuerzos por limitar el gasto, "y procuré con el menos gasto que pude hacer que se

---

21 *Noticia del recibimiento y entrada de la Reina nuestra Señora doña María-Ana de Austria en la muy noble y leal coronada villa de Madrid*, [s.l.] [s.i.] [s.a.], 118 fols. fol. 112, Biblioteca Municipal [Histórica] del Ayuntamiento de Madrid, M 110.

fabricase de madera y de pintura el Coliseo, que estaba hecho un cascarón". Pero el maestro de pintura y perspectiva, junto a los fabricantes de carpintería doblaron el precio de lo que hicieron respecto a lo pactado con el maestro Juan de Caramanchel.

Más adelante entró en nombre del Rey don Lorenzo Ramírez a ser Protector de aquella fiesta, con mandato expreso de don Luis de Haro de asistirla como si fuese el Rey mismo, "que por sus muchas ocupaciones no podía él acudir". Desde aquel día, Ramírez "puso precio en lo que se dio a las farsantas y en lo que se dio a los de la máscara y a los criados de la Reina". Reiteraba Alcántara en su escrito que actuó obedeciendo "con buena fe y sana intención" en los pagos que hizo y que juraba "a Vm., a Dios y a la cruz que gasté más de otros 6.000 reales que se me hundieron", por lo que los reclamaba vivamente, ya que decía no tener "qué comer ni con qué pagar lo que debo, que es harta desdicha en un hombre de bien" (Shergold y Varey, 1982: 54).

Ante la delicada situación, Gutiérrez de Párraga trató de aclarar cuentas y preguntó a Juan Muñoz qué cantidad dio en su día a Alcántara para la fiesta del Coliseo. Respondió que 24.907'5 reales en dos partidas, una el 26 de mayo de 1649 por libramiento del Bureo de la Reina del 26 de aquel mes y año, para la fiesta que le harían cuando llegase, y el resto el 22 de junio del mismo año, para el mismo fin. La misma consulta hizo a Juan de Lezcano, quien respondió que un total de 53.171 reales en vellón en tres libramientos de 3 de enero de 1650, 19 y 25 de febrero del mismo año. Y, por último, preguntó también a Pedro Vicente de Borka, quien respondió que por orden de Luis Méndez de Haro, Alcalde del Buen Retiro, según libranza del 27 de enero de 1650, dio 4.000 ducados a Alcántara, los cuales había recibido de Pedro

Zoalli, Regidor de Madrid, para gastos de reparación del Buen Retiro. El fin de dicha entrega fue que Alcántara pudiese hacerse cargo del gasto de la comedia que se representaría en Carnestolendas de aquel año por los criados de la Reina nuestra Señora[22].

Según los datos anteriores, las distintas libranzas correspondieron, en realidad, a dos fiestas diferentes, las del recibimiento de la Reina y las Carnestolendas siguientes. Esto sin contar otras celebraciones en las que los representantes no eran actores profesionales, como el estreno en el Salón Dorado del Alcázar de *El nuevo Olimpo*, comedia escrita por Gabriel Bocángel y Unzueta en aproximadamente un mes, según su propia declaración[23], la cual hicieron la Infanta y sus damas el 21 de diciembre de 1649 (Rich Greer y Varey, 1971: 19).

En ella María Teresa hizo el papel de la Mente de Júpiter que presidió la fiesta (Maravall, 2000: 484). La obra se la había dedicado Bocángel el 29 de diciembre de 1648 al Rey y a la condesa de Medellín, que era Camarera Mayor de la nueva Reina. Se trataba de un encargo del Rey en el que colaboró la infanta María Teresa para celebrar el catorce cumpleaños de la futura Reina, según testimonia una Relación de época:

Y porq[ue] se festejase día ta[n] dichoso co[n] alguna demostració[n] particular, tenía prevenido la Señora Infanta

---

22 Ignoramos el nombre de la comedia, pero que la hicieron criados de la Reina se indica Shergold y Varey, 1982: 236.

23 El mismo Bocángel había compuesto para el decimotercer cumpleaños de la futura Reina el 21 de diciembre de 1647 el poema “Piedra cándida que acompañó la máscara Real que hicieron también la infanta María Teresa y sus meninas”. Puede leerse el texto en Gabriel Bocángel y Unzueta. *Obras completas*, 2000, vol. II: 889-913.

co[n] sus damas un festín de una lucida Máscara y representación, que compuso D. Gabriel Bocángel Unzueta […] ingenio muy lucido de esta Corte[24].

Se conserva una Relación muy detallada escrita por Bocángel tras la fiesta en la que describe "el aparato de la representación y máscara que se sigue a ella, forma del Teatro, Auditorio y lucimiento del Salón, significaciones de las personas introducidas en ambas, vestidos y adornados con algunos elogios suyos" [25].

La misma alegoría del águila y el león que ya Cubillo había utilizado en su poema alegórico y Calderón en el auto *La segunda esposa*, ambos citados ya aquí, aparecía en un lienzo que bajaba desde la parte inferior del Templo de la Mente Divina hasta el suelo, en el que se veían las insignias de España y del Imperio austríaco representadas por esos dos animales y por los versos:

El águila y el león
dos parecen y uno son;
ninguno es mayor ni es antes,
pues no son dos, dos amantes.

A la derecha al lienzo de Apolo le acompañaba el texto:

Éste es sol, mas ya no es solo,
que es Mariana nuevo Apolo.

---

24 *Relación de los festivos aplausos con que celebró esta Corte Católica las alegres nuevas del feliz Desposorio del Rey…y el cumplimiento de los años de la Reina*, Madrid, [1649], fol. 2r. Ver también Dadson, 1991: 142-145.
25 Ya citada en nota 23.

Y en el lado izquierdo, el que representaba a Diana ponía en su boca los siguientes versos:

Llena estoy, mas no creciente
del sol de Mariana ausente.

Las alabanzas se prolongaban en las otras deidades mitológicas: Venus, Flora, Palas, Cupido y la propia Fama. Participaron como actrices las damas de la infanta: doña Iusepa de Isasi, doña Ana Dávila, doña Francisca Enríquez, doña Catalina Portocarrero, doña Isabel Manrique, doña María Antonia de Vera, doña Andrea de Velasco, doña Luisa María, doña Francisca Mascareñas, doña Luisa Osorio, doña Antonia de Borja, doña Ana María de Velasco y doña Magdalena de Moncada. Por cierto, que las dos últimas protagonizaron además la loa que introdujo la comedia, la primera en el papel de Astrea y la segunda en el de ninfa Dorida.

Si la fiesta escrita por Bocángel reviste especial interés es porque en sus preliminares tenemos una declaración explícita de lo que se esperaba de este tipo de celebraciones y, por tanto, de cuál era su concepción, al mismo tiempo que, por oposición, se indican las características esperables en una comedia al uso. Resulta también de gran interés la declaración de que la representación tuvo como novedad el hecho de introducir coros de música, si bien tenía ya precedentes en *La gloria de Niquea* y en obras de Lope y Calderón, y los fines que con ello se trataban de conseguir, al mismo tiempo que nos informa de la intervención de la Real Capilla y nos proporciona datos tan curiosos como de nuevo el del mes que Bocángel tardó en escribir la obra. El texto pertenece a la Dedicatoria en la que la Excma. Sra. Condesa de

Medellín, Camarera mayor de la nueva Reina, se dirige al Rey y puntualiza:

Ésta no es comedia ni composición de aquel género, antes le huye en todas sus señas. No se divide en jornadas, no tiene argumento de humanidades, que el teatro admite; no graciosidad, que solicite risa o vulgar deleite, sino continuada admiración y respeto; pues a vista del decoro real y decencias[26] de las señoras que en esta interlocución majestuosa representaron, aun la soberanía de imaginados dioses se confesaba humilde. Espero que tendrá algún mérito en nuestra lengua la novedad de introducir coros de música, que varían la representación y la engrandecen.

El lenguaje también creo que sigue la autoridad pretendida, templándose entre lírico y heroico, siendo el segundo fin del argumento (que tiende a celebrar los Augustísimos Años) dejar introducida con alguna viveza de misterio, la máscara:

En la composición de ésta se notará también la novedad de haberla conseguido cantada a todos los coros y voces que la Real Capilla consiente, habiendo trabajado en ajustar cláusulas poéticas a todos sus tañidos, que muchas no son versos ni caben en ellos […] Y si la brevedad suele conseguir alguna venia de los yerros, representa el autor de este volumen que todo él se compuso en menos de un mes, deseando un siglo para aciertos de su Majestad.

---

26 Llama la atención que también el anónimo relator que da cuenta de la representación de *El premio de la hermosura* en 1614 destaca estas dos mismas virtudes, allí aplicadas a los versos y aquí a las actrices-damas.

El interés viene no solo por lo que se manifiesta, que es mucho, sino también por la persona en cuya boca se pone: la camarera mayor de la Reina, que parece tomar de forma personal la actuación de las damas que intervinieron en ella con 'decoro' y 'decencias', y es que quizá fuese precisamente esta figura en la corte la encargada de ayudar a las damas y a las meninas de la Reina a preparar este tipo de festejos, como parte de la ocupación de su tiempo libre y método de adquirir habilidades memorísticas y de interpretación que las preparaban para la vida social de su entorno. El editor moderno de la obra, Dadson, indica que no se trataba precisamente de una obra de métrica fácil, sino muy elaborada[27]. Parecería, como ya indiqué en otra ocasión (Lobato, 2007), que el teatro cumplía un papel pedagógico en la sociedad de la época, y no solo en la española.

En el caso tratado en los párrafos anteriores se trató de una representación escrita y musicada por encargo para recibir a la Reina, pero muchas más fueron debieron ser las representaciones 'particulares' en palacio, según el testimonio de los *autores* endeudados. En 1651 se queja Antonio García de Prado al propio Rey de que vino desde Toledo con su compañía a servirle al real sitio de El Pardo donde han hecho varias representaciones seguidas, motivo por el cual no había podido actuar ni ganar con su compañía en los corrales, por lo que suplicaba se le pagasen esas actuaciones hechas en el palacio de Madrid y El Pardo ante la Reina, "porque toda la compañía y yo estamos con mucha necesidad y con el cuidado de acudir al estudio de las fiestas para

27 La afirmación de Dadson y su estudio de la métrica se encuentra en las pp. 1003-1005.

Carnestoledas". La cuestión la pasa el Rey al duque de Nájera para que le paguen del Bureo de la Reina, asunto que se solucionó en febrero de aquel año (Shergold y Varey, 1982, doc. nº 21: 57).

4. JUAN RANA RECIBE A LA NUEVA REINA

Y si hasta el momento se ha presentado a Juan Rana en los aledaños de la casa real, muy apreciado por la infanta María Teresa y por el propio Rey, y protagonista de diversas representaciones teatrales, no podía faltar su figura en la corte aquel mes de noviembre en que al fin llegó a Madrid la joven Reina. En el *Memorial que dio Juan Rana a la Reyna Nuestra Señora Doña Mariana de Austria en su entrada en esta corte antes de llegar a Palacio*[28], su desparpajo deja ver a las claras la holgada confianza que mantenía con los miembros de la casa real, que en otros lugares he expuesto con detenimiento (Lobato, 1999), la cual le permitió dirigirse de forma directa a la recién llegada para pedirle "un oficio desechado / que nadie se le haya puesto" con el que conseguir fondos para dotar a su hija, Francisca María Pérez, nacida de su matrimonio con María de Acosta.

Señora, a quien va guïada
esta súplica prolija,
Juan Rana tiene una hija,
como quien no dice nada.
Y es tan corto su caudal

28 Bodleian Library (Oxford) Mss. Add. 152, fol. 31r.-v. Recoge el texto Sáez Raposo, 2005: 40.

que la dote no satisface.
Pues viene, toma ¿y qué hace?
escribe este memorial.
En él pide, aunque molesto,
para poder darla estado,
un oficio desechado
que nadie se le haya puesto.
Que aunque lo es en general,
con esta vara civil
la tomara de alguacil
aunque sea criminal.
Tratad, mi Reina, de hacerlo
aquí para entre los dos,
porque si no, juro a Dios,
que se ha de quedar sin ello.

No parece que se le concediera en aquel entonces, aunque Rana merodeaba entre los bufones de la corte desde hacía tiempo, además de ejercer su papel de gracioso de teatro. Entre los años 1650-1651 fue actor, en concreto, en la compañía de Antonio García de Prado (Oëhrlein, 1993: 203). Su petición a la Reina no quedó desfavorecida, pues el 26 abril de 1651 la Reina decidió asignarle una cantidad con carácter vitalicio en agradecimiento "de lo que la hace reír" (Lobato, 1999: 80).

Debió de ser cercano al momento de la llegada de la Reina a Madrid cuando se representó el entremés *Los galeotes* de Jerónimo Cáncer. Dos referencias en él hacen posible esta hipótesis y ambas se sitúan casi al final de la pieza, según era costumbre en las representaciones ante la familia real, en las que si actuaba Rana solía ser el encargado de hacer esas menciones por su cercanía con la real Casa. La primera referencia es que el personaje llamado Chispilla dice:

Haga reverencia
a la Real presencia. (vv. 278-279)

Y Rana exclama pocos versos después:

Tengan, pues, salud,
y gran multitud
de vitorias e hijos. (vv. 283-285)

En otro lugar he expuesto (Lobato, 1999) las opiniones del Rey sobre él, que aquí solo recordaré con brevedad. Cuando el 18 de octubre de 1649, Felipe IV escribía desde San Lorenzo a la Condesa de Paredes de Nava, doña Luisa Enríquez Manrique de Lara: "tenemos por huésped a Juan Rana que siempre está de tan buen humor como le dejaste[i]s" (Pérez Villanueva, 1986: 102), no se trataba de un episodio aislado en la consideración de este actor para la familia real y sus relaciones más allegadas. Doce días antes había tenido lugar la boda del Rey con su sobrina Mariana de Austria en Navalcarnero, y tras la ceremonia religiosa oficiada por el arzobispo de Toledo, Baltasar de Moscoso, los Reyes comieron en público y por la tarde vieron su primera comedia juntos, antes de retirarse a la casa del licenciado Presbítero Miguel González Ollero, donde pasarían la noche de bodas. No sabemos cuándo llegó Juan Rana al Escorial, pero sí que tendría más ocasiones de quedarse incluso en estancias breves en aquel lugar.

Felipe IV se refiere en su correspondencia a la amistad antigua entre el actor y doña Luisa a principios de 1648, cuando esta dama acababa de ingresar con cuarenta y tres años en el Convento de San Joseph de

Malagón, y continúa a través de todo el epistolario haciendo referencias al actor y al modo en que alegraba la vida cortesana, lo que supone un testimonio *ab intra* de sumo interés.

La vida y el trabajo actoral de Cosme Pérez, alias Juan Rana, estuvo vinculada a la Casa Real y concretamente a la Casa de la Reina, y la llegada de Mariana de Austria a la Corte no hizo más que aumentar esa relación y aprecio. Según sabemos por carta de Simón de Alcántara, Grefier de la Reina, el Rey escribió desde Aranjuez en respuesta a una suya del 14 de abril de 1651, y "ha servido de hacer merced a Juan Rana de una ración ordinaria que ha de gozar por la casa de la Reina Nuestra Señora, en consideración de lo que la hace reír"[29]. El actor especializado en papeles de gracioso, recibió esa ración desde el 26 de abril de aquel año[30] hasta que dos años y medio más tarde se la pasó a su hija Francisca María Pérez, si bien se puso como condición en el escrito del Grefier que "no la puede gozar si hubiese de andar en la farsa"[31]. Tras la muerte de su hija, se ordenó por Real Decreto del Rey del 31 de mayo de 1665 que pasara de nuevo a Juan Rana y "se le continúe por todos los días de su vida a Cosme Pérez, para que pueda sustentarse, por ser viejo, y hallarse pobre"[32]. No deja de extrañar esta anotación relativa al estado de pobreza del que fue quizá el actor más importante de su siglo. Quizá la protección real tenía

---

29 Archivo General de Palacio. Madrid. Secc. de Personal, Cª 868 / 15.

30 Archivo General de Palacio. Madrid. Casa de la Reina 1641-1660, Archivo 182.

31 Según documento del 22 de noviembre de 1653 de don Pedro de la Villa, Conde de Altamira, Grefier de la Reina.Ob. Archivo General de Palacio. Madrid. Sección de Personal, Cª 811, exp. 40.

32 Archivo General de Palacio. Madrid. Sección de Personal. Asiento de Criados, Archivo 183.

sus límites o tuvo sus épocas, pero a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta en que se centra este trabajo, Juan Rana era el actor más cotizado de su tiempo.

Pero no fue Rana el único bufón que allanó el estilo a la llegada de la Reina. Manuel Gómez escribió una misiva a don Enrique Pimentel, obispo de Cuenca, que da una imagen subvertida de la entrada de Mariana de Austria, respecto a la que figura en las *Relaciones* de época:

Entró la Reina nuestra señora como una imagen de devoción debajo de palio, sacándola por el sol como a otras por el agua. Y la condesa de Medellín[33], digo de las angustias, hecha la Beata Mayor[34] montada en una mula graduada y la Guarda Mayor de pelícano[35] recibiendo bendiciones. Las damas a caballo, degolladas[36] de cristal con sus galanes en pena y sin haber cometido delito, las llevaban en guarda. Los regidores fueron con sayas enteras de Reyes Magos. Este día fue de la mayor fiesta, si bien para las casas fue de trabajo, pues no les holgaba la madera[37]. La entrada fue del año santo cargada de

33 Doña Ana de Cardona y Aragón. En los Avisos del 15 de noviembre de 1644 se dice que "A la Señora Condesa de Medellín han hecho Camarera mayor de la Señora Infanta" (Valladares Sotomayor, 1790, vols. 33-34: 256). En 1647 doña Ana Cardona pasó a ocupar el mismo cargo de Camarera Mayor con la Reina. Falleció en diciembre de 1653.

34 Quizá por juego de palabras con 'Camarera Mayor'.

35 Posible referencia al aspecto del uniforme.

36 Para degolladas en el sentido de 'escotadas', véase el artículo de Granja, 19975. Pero, como es obvio, se juega con este sentido y el los jaques a quien se llevaba a degollar subidos a caballo para escarmiento público. De ahí los término en pena, delito, etc. que siguen.

37 En referencia a su mala situación económica.

pelegrinos. Las calles descolgaron[38] a todo Madrid para colgarlas el acompañamiento y el bostezo de lacayos nunca visto. En fin, el Rey juntó el poder con el deseo y la posesión con la esperanza. Su Majestad, con la señora infanta[39] y la señora duquesa de Mantua[40], estuvo en casa del conde de Oñate[41] en balcón de misterio[42], y enfrente la compañía de Prado[43] dándole con la entretenida[44]. De allí se fue a palacio por la Priora[45]. Vio desde el balcón asomar el palio y como yo vi a la señora de Medellín, juzgué que era Viernes Santo y entoné el *miserere*, pero su Majestad anticipó la Pascua con dos carros de luces a los carrillos[46]. Viajó su Majestad de arriba como consulta y recibieron [a] la Reina diciendo *Regina celi letare*, *aleluia*[47]. Lo demás de arcos dirá Carbonel[48] y yo le remedaré. Preguntó un conde[49] si era muy noble el padre de la

---

38 Referencia quizá a los tapices y colgaduras con que se adornaban los balcones para celebrar la fiesta.

39 La infanta María Teresa, hija de Felipe III.

40 Isabel de Habsburgo que en 1649 se casó con veinte años con el duque de Mayenne, de Nevers.

41 Íñigo Vélez de Guevara, VIII conde de Oñate.

42 de misterio: para evitar ser vistos mientras asistían a la representación teatral que hacía enfrente la compañía de Prado.

43 El autor Antonio García de Prado que, como se dijo en otros lugares de este texto, representaba ante la familia real en ese periodo.

44 Existió una comedia titulada Dalles con la entretenida de Luis de Belmonte Bermúdez y Diego García de Paredes, algo anterior en el tiempo a este momento. Pero sin que sea preciso acudir a ella, dar con la entretenida significaba "Entretener, detener y divertir a alguno con palabras y excusas aparentes para que no logre el fin que desea" (Diccionario de la lengua castellana, 1732).

45 La calle de la Priora va desde la costanilla de los Ángeles a la calle de los Caños, en el barrio de Isabel II, distrito de Palacio, parroquia de San Ginés.

46 a los laterales.

47 *Regina caeli*, *laetare*, *alleluia*. Inicio de la oración latina dedicada a la Virgen María, que se reza en especial durante el tiempo de Pascua.

48 Alonso Carbonel o Carbonell, maestro mayor de las obras reales, que se encargó de la construcción del arco triunfal de la puerta de Guadalajara del Prado para la entrada y recibimiento de Mariana de Austria.

49 advenedizo.

Reina[50] y yo le dije que era del hábito y que tenía dos tíos, el uno colegial y el otro fraile en las Indias. V.S. me perdone que de esta entrada hago esta breve salida, que remito y me reservo a dos tomos, uno será a V.S. que tomaré en puerco[51] y en limpio a su Majestad, que Dios guarde como prelado meritísimo.

Soy caballero del Puerco, que lo estimo más que ser del Tusón[52] y que humilde sus plantas besa a V.S.[53]

Pero, sin duda, fue la cercanía de Juan Rana con la joven Reina a lo largo de los años, uno de los aspectos más curiosos en la vida de la corte. Si aquí se ha hecho referencia únicamente a los primeros contactos entre la Reina y el actor/bufón, otros sería posible analizar en el decurso de la vida de Mariana de Austria, los cuales deberán quedar para otra ocasión.

Esperamos haber logrado presentar ante el interesado del siglo XXI el modo en que se llevó a cabo la recepción de una Reina extranjera en uno de los periodos más críticos de la historia de España, la mitad del siglo XVII, visto esta vez desde el ángulo de los entretenimientos festivos con los que todo un pueblo trataba de vestir su desnudez con ese sentido múltiple que tuvo en la época la fiesta dramática. En palabras de Bartolomé Benassar:

---

50 El emperador de Alemania, Fernando III.

51 puerco: aquí, en borrador, pero juega con la acepción de Puerco que seguirá, enfrentado a Toisón.

52 Tusón: Toisón. Manuel Gómez opone aquí Caballero del Puerco a Caballero del Toisón, enfrentando una vez más el mundo del bufón de corte con el del propio Rey. Burla de la nueva nobleza.

53 Carta nº 7 del Apéndice de Cartas que recoge Bouza, 2001: 209-210, procedente de BNE, Ms. 20212, 12-2.

El teatro, es decir, la ilusión. Aunque también la ilusión capaz de introducir el conocimiento. En el umbral de la ruina, en vísperas de una edad de hierro, el Buen Retiro reúne en un último milagro a los visionarios de genio para los que existen ya las metamorfosis del tiempo (Benassar, 2001: 329).

BIBLIOGRAFÍA

BARRERA, Cayetano Alberto de la (1968), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, London, Tamesis Books Limited.

BENASSAR, Bartolomé (2001), *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

BOCÁNGEL Y UNZUETA, Gabriel (2000), *Obras completas*, Trevor J. Dadson (ed.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2 vols.

BOUZA, Fernando (2001), *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1969), *La exaltación de la Cruz*, en Ángel Valbuena Briones (ed.) *Don Pedro Calderón de la Barca. Obras Completas*, Madrid, Aguilar, t. I, pp. 983-1018.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1993), *La segunda Esposa*, ed. crítica de Víctor García Ruiz. Edición digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, a partir de Kassel, Reichenberger (http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05816285366858384254480/p0000001.htm#1)

COTARELO Y MORI, Emilio (1916), *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid, s.e.

COTARELO Y MORI, Emilio (ed.) (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly-Baillière, 2 vols.

COTARELO Y MORI, Emilio (2001), *Ensayo sobre la vida y obras de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

DADSON, Trevor (1991), *La Casa Bocangelina: Una familia hispano-genovesa en la España del Siglo de Oro*, Pamplona, EUNSA.
DAVIS, Charles y VAREY, J. E. (2003), *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos 1634-1660. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited, *Fuentes para la historia del teatro en España*, XXXV-XXXVI, t. II.
Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT) (2008), dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger.
Diccionario de la lengua castellana (1732), Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, por la viuda de Francisco del Hierro.
ENEBRO Y ARANCIA, Juan de (1982), *Esplendido aparato y magnifica ostentacion con que la muy insigne villa de Madrid solemnizó la entrada de la inclita Reyna Nuestra Señora doña Mariana de Austria, Año de 1649*, en José Simón Díaz: *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, pp. 506-509.
GARCÍA RUIZ, Víctor (1991), "*La segunda esposa* y *Triunfar muriendo*, autos sacramentales de Calderón: Historia crítica de los textos", en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (ed.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, pp. 173-204.
GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente (1979), *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Zaragoza, Ayuntamiento.
GRANJA, Agustín de la (1997), "Garcilaso y la ninfa 'degollada'", *Criticón*, 69, pp. 57-65.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo (1957), "El teatro en Valencia de 1640 a 1654", *Boletín de la Real Academia Española*, IV, pp. 56-83.
KENNEDY, Ruth Lee (1932), *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton, Massachusetts, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, 1931-1932. Reimpreso en Philadelphia.
LOBATO, María Luisa (1999), "Un actor en palacio. Felipe IV escribe sobre Juan Rana.", *Cuadernos de Historia Moderna* (Universidad Complutense de Madrid), "Ingenio fecundo y juicio profundo" (Estudios de historia del teatro en la Edad Moderna), 23, monográfico V, pp. 79-111.
LOBATO, María Luisa (2007), "Nobles como actores. El papel activo de las gentes de palacio en las representaciones cortesanas de la época de los Austrias", en Bernardo J. García García y María Luisa Lobato (eds.), *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 89-114.
LYNCH, John (1993), "La gran crisis: 1640 y después", en *Los Austrias (1598-1700)*, Barcelona, Crítica, pp. 120-156.
MARAVALL, José Antonio (2000), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 8ª ed.
Oëhrlein, Josef (1993), *El actor en el teatro español del Siglo de Oro* (1986), Madrid, Castalia.
PARKER, Alexander A. (1983), *Los autos sacramentales de* Calderón, Barcelona, Ariel.
PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1905), *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Fortanet, Impresor de la Real Academia de la Historia.

PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1986), *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, Salamanca, Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca.

RICH GREER, Margaret y VAREY, John E. (1971), *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited, Colección *Fuentes para la historia del teatro en España*, t. XXIX.

ROJAS ZORRILLA, Francisco de (2012), *Entre bobos anda el juego*, ed. de Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez, en *Obras completas. Volumen* IV. *Segunda parte de comedias*, coord. Milagros Rodríguez Cáceres, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2012, pp. 351-482.

SÁEZ RAPOSO, Francisco (2005), *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

SCHMIDT, Marie France (1985), "Dos fábulas políticas de Álvaro Cubillo de Aragón", *Criticón*, 19, 1982, pp. 5-81. Volvió sobre el tema en un breve trabajo titulado: "Les fêtes en l'honneur de l'entrée 'à Madrid de Marianne d'Autriche, seconde épouse du roi Philippe IV d' Espagne, d' après les *Cortes del León y del Águila* de Álvaro Cubillo de Aragón (1650?)", en *Problèmes, interférences des genres au théâtre et les fêtes en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 87-102.

SHACK, Adolfo Federico (conde de) (1886), *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. de Eduardo de Mier, Madrid, Tip. de la R.A.B.M., t. V.

SHERGOLD, N. D. y VAREY, John E. (1964), "A Problem in the Staging of *Autos sacramentales* in Madrid, 1647-1648", *Hispanic Review*, 32, pp. 12-35.

SHERGOLD, N.D. y VAREY, John E. (1969), "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias (1644-1651)", *Bulletin Hispanique*, 62, 3, pp. 286-325.
SHERGOLD, N.D. y VAREY, John E. (1982), *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited. Colección *Fuentes para la historia del teatro en España*, t. I.
SHERGOLD, N.D. y VAREY, John E. (1985), *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books Limited. Colección *Fuentes para la historia del teatro en España*, t. II.
SIMÓN-DÍAZ, José (1981), "Los escritores-criados en la época de los Austrias", *Revista Universidad Complutense*, 2, pp. 169-178.
SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2005), "*El gran patio de palacio*: ¿Tercer auto de una posible trilogía del mundo?", en Carlos Mata y Miguel Zugasti (ed.), *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio"*, Pamplona, EUNSA, vol. II, pp. 1591-1603.
SUBIRATS, Rosita (1977), "Contribution à l'établissement du répertoire théâtral a la cour de Philippe IV et de Charles II", *Bulletin Hispanique*, 3-4, pp. 401-479.
TERCERO CASADO, Luis (2011), "La jornada de la reina Mariana de Austria a España: divergencias políticas y tensión protocolar en el seno de la Casa de Austria (1648-1649)", *Hispania. Revista Española de Historia*, LXXI, 239, pp. 639-664.
VALLADARES SOTOMAYOR, Antonio (1790), *Semanario erudito que comprehende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas…*, Madrid, por don Antonio Espinosa, vols. 33-34.

VAREY, John E. y SALAZAR, A. M. (1966), “Calderón and the royal entry of 1649”, *Hispanic Review*, 34.1, pp. 1-26.
VAREY, John E. y SHERGOLD, N. D. (1971), *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books Limited. Colección Fuentes *para la historia del teatro en España*, t. III.
VITSE, Marc (1988), *Élements pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Toulouse, France-Iberie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail.

ICONOGRAFÍA POLÍTICA DEL MAR EN EL *NEPTUNO ALEGÓRICO* DE SOR JUANA

Manuel PÉREZ
Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

Cuando Sor Juana compuso el arco triunfal con que el cabildo eclesiástico recibiría al nuevo virrey, don Antonio Manuel de la Cerda, marqués de la Laguna, en 1680, el deseo de expansión todavía recorría buena parte de la vida intelectual y religiosa de España y, por supuesto, de las colonias americanas. Era, como se sabe, una ambición presente en las letras hispánicas desde el siglo XVI, cuando mayor fortuna había tenido la corona española y cuando artistas y místicos exploraron y descubrieron casi tanto como los marinos; por supuesto, los primeros se dedicarían a cantar en muchas ocasiones las victorias de los últimos, usufructuarios en principio del prestigio —y después sólo del dinero— que las empresas coloniales aportaban. Una parte de la obra de Sor Juana acusa estos compromisos, pues no pocas veces la ilustre religiosa blandió la pluma sólo para colocar al rey o al virrey en el inaccesible plano del mito, como lo muestran las cinco loas que dedicó al inestable Carlos II, la loa al virrey conde de Paredes o la comedia al virrey conde de Galve: *Amor es más laberinto*.

Era, como digo, un momento especialmente cargado de símbolos de expansión y de dominio que encontrarían cumplimiento en el imaginario espiritual y, particularmente, en la tradición emblemática, en la amplia medida en que lo permitía la combinación de imagen

críptica y texto oscuro[1]. Sobre esta doble manera de entender la trascendencia (en la espiritualidad o en el mito), es oportuno recordar que así como el siglo XVI vio nacer a los grandes místicos estimuló también el advenimiento de grandes emblematistas, como oportunamente dice Mario Pratz (1989: 18). Por supuesto, no pienso ver una mística en Sor Juana, aunque Julio Jiménez Rueda, en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana propone lo que él llama "un paralelo imposible" entre Sor Juana y Santa Teresa, afirmando que el misticismo "es una de las tantas formas del espíritu de aventura que impulsó al español a conquistar tierras y descubrir mundos. Cansado de explorar en el terreno de la geografía, desengañado por los resultados tan pobres que, a pesar de todo, se obtenían […] se dispuso a lanzarse a la conquista del cielo".[2]

En este sentido, los emblemas fueron un género dúctil para tratar con la enorme cantidad de símbolos circulantes —muchos ya topicalizados— y con las obligaciones políticas que muchos artistas barrocos contrajeron. De esta manera fue posible codificar un

---

1 Para muchos artistas españoles del siglo xvii, el mundo era un jeroglífico de Dios; la Creación ofrecía la oportunidad de conocer al Creador por sus obras y de representar con símbolos su grandeza o la de sus servidores. Lo mismo puede decirse de los novohispanos: que participaban, aunque a veces con retraso, de las ideas y procedimientos estéticos de uso corriente en la metrópoli, donde el símbolo y la alegoría —gracias a sus virtudes mnemotécnicas— venían siendo instrumentos de enseñanza y adoctrinamiento desde la Edad Media.

2 *Santa Teresa y Sor Juana. Un paralelo imposible* (Discurso de ingreso en la Academia Mexicana Correspondiente de la Española, leído el 23 de octubre de 1942), México, 1943, p. 17. En efecto, Santa Teresa, en sus *Poesías* asegura la victoria sobre el mar en su confianza en la voluntad divina: "Aun de sí mismo vive descuidado / porque en su Dios está todo su intento, / y así alegre pasa y muy gozoso / las ondas de este mar tempestuoso" (Andueza, 1985: 31).

sistema jerárquico, reflejo de la sociedad estamental, tejiendo ingeniosamente alguna idea de poder con base en símbolos diversos, genealogías mitológicas, citas bíblicas y precauciones doctrinales.[3] Así, en su *Neptuno alegórico* Sor Juana justifica el uso de los emblemas apoyándose en la autoridad de los egipcios,[4] en su costumbre de adorar las deidades por el símbolo, costumbre que en este caso se convertía en camino para aproximarse a las perfecciones del virrey: "No porque juzgasen [los antiguos] que la Deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de cuantidad limitada; sino porque […] fue necesario buscar jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen, las representasen" (pp. 355-356).[5]

Efectivamente, la intención de estos aparatos arquitectónicos y literarios, que fueron los arcos de emblemas, era ideológica y doble: por un lado servían para impresionar al pueblo señalándole el inmenso poder con que se investía su nuevo soberano, oculto bajo capas de un simbolismo impenetrable para los no iniciados y,

---

3 No sólo los arcos servían a este fin, también los fastuosos túmulos funerarios, como los dedicados a la muerte de Felipe IV, en 1666, y a Carlos II en 1700.

4 El Hermetismo estaba consolidado sobre la base de las búsquedas alquimistas, que proponían un modelo de conocimiento diferente a la Escolástica. El *Corpus Hermeticum* recogía textos varios cuya autoría se atribuyó a un personaje egipcio inexistente, Hermes Trismegisto, supuesto contemporáneo de Moisés y antecesor —de acuerdo con esta idea— de Platón. Los egipcios eran los jeroglíficos por antonomasia, desde que el sincretismo helénico había convertido al dios egipcio Toth, inventor de las ciencias y las artes, en Hermes Trismegisto.

5 De hecho, la dedicatoria inicia explicando el punto: "EXCELENTÍSIMO SEÑOR: Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo de diferentes jeroglíficos" (p. 355). Aquí y en adelante cito el *Neptuno* por Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte (1957). La página será indicada entre paréntesis en el cuerpo del texto.

por otro, para halagar a los cultos haciendo patente su carácter de *elite* capaz de comprender los discursos complicados. Beatriz Mariscal lo dice mejor: "Para el pueblo una primera visión de su nuevo gobernante plena de imágenes de poderío y dominio sobre los hombres, bestias y aun sobre los elementos de la naturaleza, que debía inspirarles respeto y sumisión, y para los entendidos […] el mensaje de que, México, imperial laguna, debía inclinarse ante el señor de la Cerda" (Mariscal, 1993: 95).

La iconografía marítima servía muy bien a este propósito; de hecho el mar como símbolo, con su contenido arquetípico, era tema del arte y el discurso ideológico de la época. En este sentido, si el *Neptuno alegórico* se encuentra bañado por la figura emblemática del mar, ello puede ser atribuido a más de una razón; es decir, aunque puede resultar obvio que siendo Neptuno el eje de la alegoría, el mar deba estar presente, como obvia también es la necesidad que implica su función alegórica frente al nombre del marqués —de la Laguna—, y frente a su cargo anterior —Capitán General de la costa de Andalucía—, no obstante la explicación no agota las posibilidades. Claro que este par de factores deben ser tenidos en cuenta como elementos primarios para la decisión de Sor Juana de armar esta alegoría marina; pero debe señalarse también que el mar tiene no sólo una función estética en este texto literario y plástico, sino también una función ideológica en tanto documento político.

El arco de Sor Juana pretende ser —como se indica en el título— un "*océano de colores*", lo que de entrada puede sugerir que se le ha conferido al mar cierto grado de independencia frente a su deidad: "y por no salir de la idea de Aguas, se previno deducirlas y componerlas todas [las basas del arco] de empresas marítimas" (p. 394). Desde el

primer lienzo, se propone la entrada de Neptuno y su esposa, Anfitrite, sobre un carruaje jalado por caballos marinos que "Rompían estos nadantes monstruos las blancas espumas" (p. 375). Esta idea de navegación como dominio, de representar el impulso sádico de azotar las aguas, como diría Bachelard (1978: 268 ss.), es fundamental para encaminarse hacia una conceptualización del mar que recoja una parte de su simbolismo arcaico y de su significación política, inserta en el proyecto de dominación del imperio.

En el segundo lienzo del arco aparece Neptuno salvando con su tridente una ciudad griega de las inundaciones marinas. El tridente de Neptuno es un símbolo de poder que implica tres dimensiones, mediante la identificación de cada diente con un tipo de agua y luego éstas con una forma de poder: el agua dulce que simboliza el poder civil, la del mar que es símbolo del judicial, y la de los lagos —que Sor Juana considera amarga— y que representa el poder militar.[6]

El lienzo tercero retoma uno de los motivos más usados por los autores de emblemas, el de la inestable isla Delos afianzada por el tridente de Neptuno. Sor Juana, recurriendo a la obra de Natal Conti, dice que el nombre Delos significa *manifestum et apparens*, asociándose de

---

6 "fontium enim sunt dulces, marina salsa, quae autem in lacubus continentur, non sunt amarae illae quidem, sed gustatui sunt ingratae" (p. 372). Esta idea de las tres aguas asociadas a Neptuno remite al origen romano del dios —previa a su asimilación a Poseidón, el griego— cuando "fue en su origen un dios del elemento líquido [en general], pero sin relación alguna con el mar", dice el *Diccionario de mitología clásica* (s. v. "Neptuno"); y agrega que antes de la época imperial romana Neptuno era dios de las fuentes, los arroyos y los lagos únicamente. Según Fernando Checa, el motivo del tridente y su significado de las tres aguas ya está en la *Iconología* de Cesare Ripa, probable fuente de Sor Juana (Checa, 1993: 290).

este modo a una interpretación corriente de este mito durante el Barroco, que se ubicaba al centro de uno de los juegos estéticos fundamentales en la época: el de la realidad *versus* la apariencia. Alberto G. Salceda, editor del tomo IV de las *Obras completas* de Sor Juana, trae a colación una interpretación que añade un dato, y que permite observar la figuración de Delos más cerca de otros emblemas del siglo XVII:

"La isla de Delos está situada en medio de las Cícladas y se dice que se llama así porque después del diluvio, que fue en los tiempos de Ogiges, habiendo sido envuelto el mundo por espacio de muchos meses en una continua noche, fue esta isla la primera que recibió los rayos del sol, y de aquí su nombre, porque fue la primera que se manifestó a la vista, pues en griego *delos* significa *manifiesto.* "[7]

Esta coincidencia entre Delos y el diluvio está ya presente en un emblema de Goossen van Vreeswijk, en su libro *De Goude Leeuw*, de 1675, cuya explicación, según Stanislas Klossowski, es la siguiente:

Por efecto de la acción ejercida por el Fuego externo sobre el Fuego Secreto, todo el abono se licua. Es éste ese "Mar" agitado por la fermentación al que los autores antiguos llamaron Diluvio. Se forma sobre las aguas una película: el Arca de Noé, equivalente a la isla flotante de Delos (Klossowski, 1988: 262).

---

7 Salceda está citando las *Etimologías* de San Isidoro: Etim., XIV, 6, p. 352 (Cruz, 1957: 611, n. 814)

Otro más del mismo autor, aunque de un libro anterior, *De Gruene Leeuw*, impreso en 1674, es explicado así:

La paulatina densificación del Mercurio, que va tornándose pastoso hasta lograr su fijación definitiva, es una prolongada operación que tradicionalmente se ha venido comparando con una travesía marítima efectuada en malas condiciones meteorológicas. El Mar Hermético del Abono está encrespado, explota sobre su superficie una perpetua sucesión de burbujas […] Se desarrolla una diminuta tempestad. Empero, el arca de Noé prosigue su navegación y el Delfín sobrenada los mares tormentosos. […] Y al aclararse las aguas aparece la isla Delos, que supone el comienzo de la vera Fijación (Klossowski, 1988: 255).

La presencia del diluvio, tiempo en que el mundo fue envuelto por el mar, podría tener connotaciones políticas para España. El desarrollo de la navegación es una ocupación constante de la corona española, cuya índole técnica coincide con preocupaciones de tipo metafísico presentes también en los emblemas; uno de Lambsprinck, de su libro *De lapide philosophica* (1625), es explicado de la siguiente manera: "El simbolismo náutico, que aparece en muchos emblemas herméticos, hace referencia a la ardua travesía que la Gran Obra efectúa sobre las aguas mercuriales rumbo a las lejanas costas de la Cólquida y el Vellocino de Oro" (Klossowski, 1988: 200).

También Kircher toca el tema del mar y la navegación.[8] El jesuita imprime un libro titulado *El arca*

8 Aunque Sor Juana no cita a Kircher, se ha dicho que su conocimiento de la obra del jesuita alemán era considerable, y que estaba familiarizada no sólo con sus especulaciones históricas y mitológicas sino también con sus trabajos científicos (Paz, 1983). Sin embargo, es difícil demostrar que Sor Juana se plegaba, convencida, al hermetismo kircheriano. Antonio Alatorre

de Noé, donde explora los misterios del Diluvio, e incluso presenta planos para la construcción del Arca; de ello dice Ignacio Gómez, en la introducción a este libro:

> Los grabados proveen de abundante información a este respecto [sobre el tamaño del arca]. Están realizados con la minuciosidad que cabría esperar en una época que vio el impresionante desarrollo de la navegación. En efecto, el Arca de Noé podría ser para la mentalidad de la época, el paradigma sagrado de esos galeones que atravesaban el océano con el designio de arribar a nuevos mundos en los que la humanidad volvería a empezar su historia (Kircher: 1986: 48).

Sobra decir que resulta congruente que un libro de tal temática fuese dedicado nada menos que Carlos II, rey a los escasos doce años, siendo España la primera potencia marítima de la época, aunque mostrando ya alarmantes signos de decadencia: sabido es que entonces al océano Pacífico aún se le llamaba "lago español".

Como todo el arco, los intercolumnios se dedican también a la alabanza del poder con metáforas marinas, aunque de una muy diferente manera. Sor Juana inicia su relación con la virreina —de quien obtendría una valiosa protección que le permitió escribir y, a la postre, publicar el grueso de su obra— asociándola también al mar y no

---

discute este punto con Paz, a propósito del *Primero sueño*, y lo acusa de haberse dejado llevar demasiado lejos por alguna sugerencia de Karl Vossler y por el trabajo de Frances Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (Alatorre, 1993: 101-126). Efectivamente, los argumentos para vincular el *Primero sueño* con el Hermetismo resultan forzados —y Paz se empecina en demostrar la pertinencia de su asociación— aunque ello no debería llevarnos a negar que Kircher era conocido por Sor Juana, ni que el Hermetismo era sustrato filosófico para el arte barroco, sobre todo para los autores de emblemas.

por vía de Neptuno, como en el primer lienzo donde se le presenta como Anfitrite, sino por méritos propios, en razón de su belleza.

En el primer intercolumnio la virreina es Venus que sale del mar, pues "fue el mar, en sentir de los antiguos, la fuente de las más célebres y famosas hermosuras" (p. 398). En el segundo intercolumnio la marquesa vuelve a ser Venus, pero ahora la estrella, y también resulta ser, por supuesto, señora del mar. Ambos emblemas culminan con sendas cuartetas octosilábicas que implican refinados y galantes juegos, así como metáforas de tercer grado: en la primera cuarteta se sirve Sor Juana de un ingenioso juego entre el mar y los ojos cuyo centro es la belleza (en otra ocasión la presencia de los ojos asociados al mar harán referencia a la voluntad).

Si al mar sirven de despojos
los ojos de agua que cría
de la belleza es María
Mar, que se lleva los ojos. (p. 400)

El nombre de la virreina, María, ya de por sí mitológicamente asociado al mar,[9] en esta ocasión termina por convertirla en un mar que atrae con su belleza las miradas. La segunda cuarteta hace alusión a la navegación y usa también una metáfora en tercer grado:

Cuando se llegó a embarcar

---

9 El *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbolism* apunta que el mar está "Associated with Aphrodite, Benten, Venus, Virgin Mary" (s.v. "Sea"). La tradición religiosa también ha llamado a la virgen María "reina del mar".

de Mantua la luz más bella,
tener el mar tal estrella,
fue buena Estrella del Mar. (p. 402)

El emblema aquí es una nave, el mar y el lucero como fondo; asocia el mar a los ojos, y los proyecta sobre el tópico de la navegación. Explicando el primer lienzo, se detiene Sor Juana en el detalle visual: "Todo lo restante [del emblema, además de la presencia de Neptuno y Anfitrite] adornaban las vistosas y plateadas ondas del mar, que mezclado con tornasolados visos las blancas espumas a las verdinegras aguas, formaban una hermosa variedad a la vista y una novedad agradable a los ojos, por lo extraordinario de su espectáculo vistoso" (pp. 376-377). Antes, en la presentación del arco, había dicho de éste en tanto espectáculo completo, que lograba su cometido "llevándose sus inscripciones la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares" (p. 374).

Al explicar Sor Juana las razones para el uso de los jeroglíficos, hace una interesante asociación de los ojos con la voluntad: "No porque juzgasen que la deidad, siendo infinita, pudiera estrecharse a la figura y término de cantidad limitada; sino por que, como eran cosas que carecían de toda forma visible, y por consiguiente, imposibles de mostrarse a los ojos de los hombres (los cuales, por la mayor parte, sólo tienen por empleo de la voluntad el que es objeto de los ojos)" (p. 355).[10]

---

10 Benassy-Berling (1983: 147) hablando de las posturas religiosas de Sor Juana, concretamente sobre la alegoría patrística de las tres potencias del alma, dice "Y cuando, más adelante, es preciso designar una reina de las potencias del alma, ésta será, no la inteligencia, sino la voluntad". Y va más allá en esta visión voluntarista del hombre; citando la *Encyclopedia Universalis* de Nicolás de Cusa, "como 'imagen' de la naturaleza, el hombre ya no sólo descubre en él el orden del universo, sino su propio dinamismo conquistador."

Al hablar de las aguas violentas, del tipo de estímulo que significa para la voluntad humana, Bachelard acude a Schopenhauer, quien dibuja al mundo con las tintas de la voluntad y la representación: el mundo como provocación. Comparando el enfrentamiento al mar con el enfrentamiento al viento concluye que "en el agua, la victoria es más rara, más peligrosa, más meritoria que en el viento" (Bachelard, 1978: 244); y más adelante ya en su ensoñación le dice al mar:

"Una vez más, voy a nadar en contra de ti, voy a luchar, orgulloso de mis nuevas fuerzas sobreabundantes contra tus olas innumerables."

Esta hazaña soñada por la voluntad es la experiencia que cantan los poetas del agua violenta. Está hecha menos de recuerdos que de anticipaciones. El agua violenta es un esquema de coraje (Bachelard, 1978: 252).

El temor al agua es un motivo estrechamente vinculado con este enfrentamiento al mar. En el segundo lienzo del *Neptuno*, escribe Sor Juana que "se descubría una ciudad ocupada por las saladas iras del mar" (p. 377), describiendo éste como lugar de monstruos marinos.[11] Sin embargo, en el arco hay también una representación polivalente del océano, que coincide con alguna característica que Bachelard apunta para su figuración arquetípica, pues en el mar el agua puede cambiar de

11 En un villancico dedicado a la Asunción, escrito en 1686, Sor Juana vuelve con este motivo del mar peligroso al aconsejar precaución a los marineros: "¡Cuidado, marineros, / porque a las aguas sopla el Norte recio, / que se acredita amante / con ellas, pues constante / no descansa su anhelo / hasta poner el Mar en ese Cielo!" (Cruz, 1957: t. II, 307).

sexo, volverse rencorosa, dejar su sino femenino y convertirse en temido rival masculino, y viceversa (Bachelard, 1978: 28). De esta manera, si para aquella ciudad sitiada por las aguas del mar éste viene a ser una amenaza monstruosa, para los centauros del lienzo quinto es refugio que los salva de la ira de Hércules: "no fueron muertos por Hércules, sino que huyeron de su violencia al Mar" (p. 384).

El mar es "una fuerza perenne que educa y disciplina, sustenta y derriba, vivifica y destruye", dice Mario Sánchez-Barba (1992: 11); apuntando este signo ambivalente que fue para España ocasión de grandeza y decadencia. Los pueblos costeros, necesariamente, han debido plantarse ante el reto que significa la presencia del océano, puerta o cerco, dependiendo de la energía con que asuman su "voluntad de navegación", como la llama Sánchez-Barba. España, en este sentido, le debe al mar nada menos que la unidad nacional y la expansión de su idioma; no por nada Neptuno colgaba de las paredes en el palacio de Carlos V en Granada, o el Tiziano enviaría al rey, en 1575, una pintura alegórica: "La religión socorrida por España", donde la flota española vencía a Neptuno, que comandaba las huestes turcas.

Como "la libertad de los mares no existe para todos, el mar es libre [sólo] para aquel que lo domina" (Sánchez-Barba, 1992: 11), los españoles eligieron —entre los significados posibles del mar— el más audaz, y haciendo acopio de voluntad (que es casi la virtud nacional) lograron someterlo, hacerlo aliado. A la monarquía española, por ello, se debe el desarrollo de la primera fase de la náutica moderna; es decir, los españoles asumieron y perfeccionaron una actividad técnica fundamental para la historia humana, apoyados en bases científicas y en el

cultivo de un discurso estético e ideológico del dominio oceánico.

Pareciera que Bachelard se hubiese referido a esta obra de Sor Juana cuando escribió que "efectivamente, podremos encontrar páginas en las cuales el complejo de Swinburne anima una filosofía grandiosa, donde el hombre consciente de su fuerza sobrehumana se eleva hasta el papel de un Neptuno dominador" (Bachelard, 1978: 266-267).[12] Aunque, claro, el Neptuno de Sor Juana no es Leandro cruzando el Helesponto.

En la "segunda basa de mano siniestra", donde Sor Juana argumenta que la religión sirve para establecer y afirmar el Estado —la gran tesis de Rivadeneira—,[13] el emblema muestra a Neptuno en un navío, gobernando la proa con la mano, los ojos fijos en el norte. Esta poderosa imagen y la letra castellana con que complementa la pintura resumen de clara manera la visión de dominio providencial de la monarquía española:

Segura en ti, al puerto aspira
la nave del gobernar;
pues la virtud que en ti admira,
las manos lleva en el mar,

---

12 Llama "complejo de Swinburne" al desafío masoquista al mar, tomando el nombre de los poemas de Swinburne donde gran parte de la poética "se explica por esta imagen dominante de la flagelación por las aguas" (Bachelard, 1978: 254). El sadismo y el masoquismo, como se sabe, son inseparables, se relacionan dialécticamente tanto al interior del alma como de las representaciones artísticas.

13 Pedro de Ribadeneira había escrito que "por ninguna vía se pierden más fácilmente los Estados, que haciendo contra la Fe, contra la Caridad, contra la Humanidad y contra la Religión" (Ribadeneira, 1788: 35).

pero en el Cielo la mira. (p. 398)[14]

Hay un momento (no hay ninguna originalidad en decir esto) en que los romanos se detienen ante el mar, como Hércules, y declaran que no es posible ir más allá, *Non plus ultra*, con lo que fijaron la idea de un universo cerrado, poblado de leyendas horrorosas a donde el hombre no podría aventurarse sin la seguridad de encontrar la muerte. Los reyes católicos lograron la unificación y la expansión ultramarina de España precisamente bajo la divisa *Plus ultra*, siempre más allá.

A finales del siglo XVII, parece necesario volver al heroísmo de los siglos anteriores pues "por el testimonio de la obra de sor Juana, se advierte que hay la necesidad en la Nueva España, de volver los ojos a la Conquista y de justificarla" (Castro, 1997: 31). Sabemos que la estabilidad está en problemas, en franca decadencia la dinastía de los Habsburgo, gracias a la obra que por esos años publica Sigüenza: *Alboroto y motín de los indios de México*, que aparece editada en un mismo volumen junto al *Teatro de virtudes políticas*; se trata del arco de Sigüenza con que el cabildo civil recibió en la Plaza de Santo Domingo al mismo marqués de la Cerda.

---

14 En un soneto publicado en 1690, cuya intención es encarecer "de animosidad la elección de estado durable hasta la muerte", Sor Juana pondera de nuevo el peligro del mar y la voluntad de dominarlo: "Si los riesgos del mar considerara, / ninguno se embarcara; si antes viera / bien su peligro, nadie se atreviera / ni al bravo toro osado provocara. // Si del fogoso bruto ponderara / la furia desbocada en la carrera / el jinete prudente, nunca hubiera / quien con discreta mano lo enfrenara. // Pero si hubiera alguno tan osado / que, no obstante el peligro, al mismo Apolo / quisiese gobernar con atrevida // mano el rápido carro en luz bañado, / todo lo hiciera, y no tomara sólo / estado que ha de ser toda la vida." (ed. cit. de las *Obras completas*, t. I, p. 279).

Efectivamente, con el *Neptuno alegórico* Sor Juana colabora a esta intención legitimadora y enaltece el camino de poder de la monarquía española "pues, tan decorosa invención me obligó a discurrir entre los héroes que celebra la antigüedad, las proezas que más combinación tuviesen con las claras virtudes del Excelentísimo Señor Marqués de la Laguna" (p. 359) y, por extensión, celebraba también el dominio español de los mares.

BIBLIOGRAFÍA

ALATORRE, Antonio (1993), "Lectura del *Primero sueño*" en Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, México, El Colegio de México (101-126).

ANDUEZA, María (1985), *Agua y luz en Santa Teresa*, México, UNAM.

BACHELARD, Gaston (1978), *El agua y los sueños*, Ida Vitale (trad.), México, Fondo de Cultura Económica.

BENASSY-BERLING, Merié-Cécile (1983), *Humanismo y religión en Sor Juana*, México, UNAM.

BRAVO ARRIAGA, María Dolores (1995), "Signos religiosos y géneros literarios en el discurso de poder", en Sara Poot Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana / Gobierno del Estado de Puebla / Fondo de Cultura Económica (95-139).

CASTRO LÓPEZ, Octavio (1997), *El pensamiento político de Sor Juana*, Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura.

CRUZ, Sor Juana Inés de la (1952), *Loa con la descripción poética del arco que la catedral de México erigió para honrar al virrey Conde de Paredes, el año de 1680* (reproducción facsimilar), México, UNAM.

CRUZ, Sor Juana Inés de la (1957), *Obras completas*, Alfonso Méndez Plancarte (ed.) (t. IV *Comedias, sainetes y prosa*, ed. de Alberto G. Salceda), Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

CRUZ, Sor Juana Inés de la (1982), *Inundación castálida*, Georgina Sabat de Rivers (ed.), Madrid, Castalia.

CHECA, Fernando (1995), "Arquitectura efímera e imagen de poder", en Sara Poot Herrera, *Sor Juana y su mundo*,

México, Universidad del Claustro de Sor Juana (253-305).
JIMÉNEZ RUEDA, Julio (1943), *Santa Teresa y Sor Juana. Un paralelo imposible* (Discurso de ingreso en la Academia Mexicana Correspondiente de la Española, leído el 23 de octubre de 1942), México.
JOBES, Gertrude (1962), *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbolism*, New York, The Scarecrow Press, t. 2.
KIRCHER, Athanasius (1986), *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Ignacio Gómez de Llaño (ed.), Madrid, Siruela.
KLOSSOWSKI DE ROLA, Stanislas (1988), *El juego áureo*, Madrid, Siruela, (*Grabados alquímicos del siglo XVII*, 533).
MARISCAL, Beatriz (1995), "Una 'muger ignorante': Sor Juana, interlocutora de virreyes", en Sara Poot Herrera, *Sor Juana y su mundo*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana (91-99).
PAZ, Octavio (1983), *Sor Juana Inés de Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica.
PRATZ, Mario (1989), *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, José María Parreño (trad.), Madrid, Siruela.
RIBADENEIRA, Pedro de (1788), *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano [...]*, Madrid, en la Oficina de Pantaleón Aznar.
SÁNCHEZ-BARBA HERNÁNDEZ, Mario (1992), *El mar en la historia de América*, Madrid, MAPFRE.
SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de (1986), *Theatro de virtudes políticas / Alboroto y motín de los indios de México*, UNAM-Porrúa, México.

EL TEATRO ÁULICO DE AGUSTÍN MORETO

Francisco SÁEZ RAPOSO
Universidad Complutense de Madrid

La opinión sobre la labor teatral que desarrolló Agustín Moreto (1618-1669) se debate en las últimas décadas en los márgenes de una paradoja recurrente. Mientras que la crítica más conservadora se ha empeñado en difundir una visión negativa de la misma a partir de la consideración de plagiario que tradicionalmente se le ha adjudicado, perspectivas mucho más modernas y contextualizadas se esfuerzan por transmitir el valor de unas composiciones que no sólo no desentonaban con los parámetros creativos de su tiempo, sino que, en algunos casos, han mostrado su vitalidad y fuerza escénica llegando hasta nuestros días con una vigencia que para sí quisieran algunas de las más representativas de dramaturgos mucho mejor valorados (piénsese, por ejemplo, en el caso de *El lindo don Diego*).

Entre los rasgos distintivos de su quehacer dramático no está la dedicación de manera destacada al teatro palaciego, ámbito al que fueron tan asiduos Calderón de la Barca y otros comediógrafos de la segunda mitad de siglo, fundamentalmente a partir de la explosión de este tipo de representaciones, cada vez más espectaculares, que se vivió tras la boda de Felipe IV con su sobrina Mariana de Austria. Esto debió condicionar, de alguna manera, la forma de concebir el teatro que llevaba desarrollando hasta ese momento. Los planteamientos escenográficos mucho más austeros que había defendido contrastan con un panorama teatral en el que el lenguaje

visual fue ganando cada vez más terreno al literario. El agotamiento de temas que a esas alturas del siglo evidenciaba la cantera dramática española, con la consiguiente elevación del umbral de sorpresa en un público ávido de emociones, unido a la decidida apuesta propagandística que los estamentos de poder decidieron hacer por unas representaciones que ganaron en fastuosidad en una relación inversamente proporcional al declive político del imperio, convirtieron las puestas en escena cada vez más aparatosas en la tendencia a seguir. Aunque es cierto que la posición privilegiada que tuvo Calderón como dramaturgo de la corte le permitió disponer de toda una serie de recursos a la hora de organizar sus fiestas teatrales (hasta el punto de terminar convirtiéndose en el icono del desarrollo espectacular en el teatro barroco español), resulta llamativo que Moreto, considerado su seguidor más destacado, no se intentara ajustar, en la medida de sus posibilidades, de forma más estrecha a sus planteamientos escenográficos.

Como ya estudié en otro trabajo, nuestro dramaturgo, a pesar de ser bastante pródigo proporcionando información referente al vestuario y la utilería empleados en sus creaciones, "se muestra bastante parco a la hora de incluir apariencias, juegos de tramoya o cualquier otro recurso escenográfico en el desarrollo argumental de sus comedias" (Sáez Raposo, 2011: 445). Estos recursos, fundamentalmente, quedan encuadrados en aquellas de temática hagiográfica. En mi opinión, su preferencia por el elemento textual de la obra dramática le lleva a relegar el espectacular. Su dedicación a las comedias de santos "le aboca al preciosismo escenográfico más por obligación que por vocación" (446).

Menos comedido se mostró en el empleo de la música y los efectos sonoros, ya que tienen una presencia muy importante en su producción. Aquí sí le vemos mucho más afín a la tendencia de Calderón que, en palabras de Ruano de la Haza (2000: 121), fue un "maestro en el empleo dramático de la música teatral"[1]. Aún así, dicho componente no es meramente ornamental en el conjunto de la trama, "sino que ayuda a su desarrollo argumental, aparece como su elemento temático clave y complementa la caracterización de algunos personajes" (Sáez Raposo, 2009: 103). Es decir, una vez más, Moreto huye de la gratuidad espectacular y se sirve, pragmáticamente, de aquellos recursos que tiene a su alcance para encontrar soluciones concretas a situaciones escénicas determinadas.

En cualquier caso, no fue totalmente ajeno (como no podía ser de otro modo para alguien que pretendiera forjarse una reputación en el panorama teatral de la época) a las celebraciones palaciegas que marcaron la pauta en la evolución del arte escénico. El objetivo del presente trabajo será, pues, acercarse analíticamente a aquellas piezas que Moreto concibió para ser escenificadas en un espacio áulico e intentar desentrañar los mecanismos compositivos con los que pretendió triunfar en dicho contexto. Es decir, la imagen que de las instancias de poder que originaban y auspiciaban este tipo de obras y, de alguna manera, de sí mismo proyecta para el espectador cortesano.

---

1 Los datos que aporta Miguel Querol (1983: 1155) en este sentido son contundentes: de un total de 215 comedias que se incluyen en los tres volúmenes de las Obras completas de Calderón que en su día editaron Ángel Valbuena Briones y Ángel Valbuena Prat hay 180 que contienen fragmentos musicales.

No son pocas las comedias de Agustín Moreto que se llevaron a cabo en el ámbito palaciego, muchas veces en representaciones particulares. Títulos como *Trampa adelante*, *El poder de la amistad*, *De fuera vendrá*, *El desdén, con el desdén*, *La fuerza de la ley* o *La misma conciencia acusa* se repusieron en el Alcázar madrileño principalmente en la década de 1680. Y es que el discípulo más aventajado de Calderón no se encargó nunca del montaje de una de esas espectaculares fiestas teatrales que encumbraron al maestro en la historia teatral como, entre otras cosas, el paradigma de la fastuosidad y la desproporción barrocas.

Incluso aquellas obras que escribió en colaboración (con la más que probable excepción de *La luna africana* y *Oponerse a las estrellas*) no fueron pensadas para constituir el núcleo de una de esas celebraciones. En otras palabras, estamos ante un Moreto de corral de comedias repuesto en palacio, y no ante el protagonista de una fiesta teatral a la manera calderoniana. Así sabemos que ocurrió, entre otras, con *La Virgen de la Aurora*, *El príncipe perseguido*, *El bruto de Babilonia* o *Vida y muerte de San Cayetano.* De esta última, aunque no existe constancia de su montaje áulico, sí sabemos, como indica Jerónimo de Barrionuevo en un *aviso* del 30 de octubre de 1655, que se estaba ensayando en esos días y que la reina "se muere por verla"[2].

---

2 "Hase compuesto una comedia grande de San Gaetano, de todos los mejores ingenios de la corte, con grandes tramoyas y aparatos; y estando para hacerse, la recogió la Inquisición. No creo tiene cosa contra la fe, si bien lo apócrifo debe de ser mucho. La Reina se muere por verla, y las mujeres dicen locuras. Paréceme que, en viniendo el Rey, se representará, según dicen. Tanto es el afecto del pueblo y del género femenino" (Barrionuevo, 1968-69: I, 212 b).

Sin embargo, es en su producción teatral breve donde encontramos piezas que sí nacieron específicamente para formar parte de celebraciones palaciegas de relieve. El dramaturgo escribió tres de ellas, que comparten un mismo tema, para ser representadas ante la Familia Real: el del mundo del hampa. El baile entremesado de *El Mellado* y el entremés de *La Chillona* son dos auténticas jácaras, y el tercero, *El cortacaras*, es un entremés, pero con vocación jacaresca. Asimismo, la celebración, el 22 de diciembre de 1662, del cumpleaños de la reina Mariana[3] propició la composición del entremés de *La loa de Juan Rana*. Se trata de un capricho cómico elaborado por Moreto para satisfacer a un público nobiliario por medio, fundamentalmente, del lucimiento del actor Cosme Pérez, favorito de la Familia Real (especialmente de la reina), cuyas apariciones escénicas cada vez más escasas por aquel entonces lo habrían convertido en una apuesta segura de cara a lograr el éxito de la pieza.

Poco o ningún contenido propagandístico, políticamente hablando, se puede extraer de todas ellas, ya que formaron parte de un montaje realizado en palacio pero sin participar, argumentalmente hablando, del motivo que las originó. Pero sí existe un grupo compuesto por otras tres creaciones en las que el dramaturgo transfiere la realidad externa que motiva la representación a la propia realidad poética. Es decir, como si de un juego especular se tratase, unos asuntos

---

3 Aunque en algunas ocasiones se han propuesto como fechas de representación el 22 o el 26 de julio de ese año (día, este último, de la onomástica de la reina), este supuesto parece imposible, ya que en la pieza se alude a sucesos acaecidos en los meses de octubre y diciembre siguientes.

muy concretos se convierten a un tiempo en materia referencial y referida en virtud de un vínculo bidireccional que comunica el mundo extraliterario con el dramático. Nada más seductor para el hombre del Barroco (de cualquier época) que presenciar en clave de ficción las circunstancias del presente en el que estaba sumida su existencia. Conocedor como pocos de los mecanismos de creación dramática, Agustín Moreto participará de la maquinaria propagandística y de enardecimiento político del Estado al escribir unas obras que, en la medida de sus potencialidades, exaltan los principios básicos en los que se fundamenta el sistema en un momento en el que el entramado económico, político, religioso y social en el que se había pretendido sustentar la Monarquía Hispánica ya se encontraba totalmente resquebrajado.

La *Loa para los años del emperador de Alemania* se representó el 13 de julio de 1655 en Madrid como preludio a la fiesta que se organizó para homenajear, con motivo de su cumpleaños, a Fernando III, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y padre de la reina Mariana de Austria. Por lo que respecta a su estructura, se engloba claramente dentro del grupo que Emilio Cotarelo (1911: I, xxxii-xl) calificó como loas para fiestas reales o palaciegas, es decir, aquellas pensadas para encabezar representaciones destinadas a ser presenciadas por el rey que, tras haber expuesto una mínima trama argumental, terminaban alabando sus virtudes o las de alguno de los miembros de su familia. Asimismo, la pieza se articula, tal y como fue habitual a partir del segundo tercio del siglo, en torno a un componente alegórico primario que, favorecido por las particularidades temáticas pero también por la coyuntura de la representación (la

espectacularidad escenográfica de la comedia principal a la que acompañaría) estaría puesto al servicio de lo que Enrique Rull (1994) ha llamado una función "teológico-política". Ésta servía para proyectar los valores defendidos por unos sistemas de control social obsesionados, sobre todo, por defender la fe católica contra la amenaza que suponía la expansión de la herejía.

La loa, en cuyo desarrollo juegan un papel crucial la música y la danza, está interpretada únicamente por personajes femeninos a los que dieron vida algunas de las actrices más famosas del momento, como Luisa Romero, Francisca Verdugo, Jerónima de Olmedo y Mariana Romero. Se trata de una pieza visualmente muy lucida y efectista que construye su trama en torno a una alegoría que vincula diferentes tipos de metales con elementos florales. Con ello el espectador es transportado a un espacio simbólico y superior en el que se pretende aunar la triple corona imperial (correspondiente a los reinos de Hungría, Bohemia y Lombardía) en una sola, sustituyendo sus tres componentes constitutivos por flores diferentes con las que ceñir la augusta cabeza del homenajeado. La acción transcurre en un *locus amoenus* evocado en el que la primavera y su mes más representativo —abril— se emplean, al modo calderoniano, como concepto ideológico con el que ponderar la simbólica imperecedera juventud que reviste a la figura del Emperador:

FRANCISCA […] Hoy, la majestad augusta
de Ferdinando feliz
años cuenta, y se los cumple
julio con fuero de abril.
Que aunque su edad pase a más,

siempre está en la juvenil
el que vive para todos
cuando vive para sí.
(Lobato, 2003a: II, 402, vv. 49-56)[4]

El papel de España (que se personificará alegóricamente en la actriz Luisa Romero) en este proceso metamórfico será trascendental, pues se presenta como el fértil campo en el que habrán de ser recogidas dichas flores. En otras palabras, será por iniciativa nacional, patrocinada por Mariana de Austria, la hija del Emperador, y su marido, Felipe IV, máximo representante de la Casa de Habsburgo, a la que también pertenecía su suegro, por la que se le honre con esta especial corona con la que su fama política y militar se transforma en una suerte de gloria mítica y eterna. La estrecha vinculación familiar entre los miembros de las dos Casas Reales produce un efecto reflectante, ya que las excelencias de una tienen su consecuencia directa también en la otra:

LUISA España soy, que de ti,
adornada como ves,
de las flores que hoy me llevas,
quedo adornada también.
Dime a qué intento se aplica
tanto jazmín y clavel,
que tomándolos de mí,
en mí vuelvan a nacer.
Porque dándoos yo las flores
de que hoy corona tejéis,
hallo en mí las que os di antes

4 Sobre el uso del concepto de primavera con un valor ideológico en el teatro de Calderón, véase Lobato (2003b).

multiplicadas después.
(Lobato, 2003a; II, 401, vv. 33-44)

La alegoría sobre la que está sustentada la loa parte de la metáfora que considera los años del emperador, de los cuales se está celebrando la suma de uno más, como si fuesen flores:

MUJER 3ª Quien los años felices
de Ferdinando,
hoy por flores España
cuenta sus años. (401, vv. 20-23)

A partir de ahí, se expone un universo metafórico originado en la imagen de las tres coronas imperiales cuyos materiales de fabricación (plata, oro y hierro) estarán relacionados con tres tipos de flores (jazmín, clavel y azahar) y éstas, a su vez, con un idéntico número de virtudes inherentes al dignatario (pureza, dignidad regia y fortaleza). Aparte de Luisa Romero, las otras actrices anteriormente mencionadas se encargaron de dar vida a cada uno de dichos atributos que acudirán a la primera para requerirle esos brotes con los que confeccionar la insignia regia.

En un gesto de glorificación al monarca español, que estaba presente en la sala, la pieza concluye con un baile en el que las tres mujeres del coro inicial elaboran en el escenario con dichas flores la corona unificada de los reinos mencionados y se la ofrecen. Es en esta ofrenda final donde, por una parte, queda afianzada la relación inquebrantable de ambas ramas dinásticas (forjada en el vínculo familiar que las une), pero también se exterioriza

el deseo generalizado, a todos los niveles sociales, de que de su unión surja una prolífica descendencia (de hecho, unos versos antes Moreto, en boca del personaje encarnado por Mariana Romero, da velada noticia de que la reina ya se encontraba embarazada en ese momento)[5]. No podemos olvidar que la necesidad de procurar un heredero para el trono español era ya acuciante:

MUJER 2ª Yo, claveles por oro
ponerle quiero,
para que los claveles
se vuelvan nietos.

LUISA Mire que los claveles
no anden escasos,
porque en muchos no hay
para llegar a un labio. […]

Mudanza

MUJER 1ª Toma, pues, la corona
que está tejida,
y a Filipo pidamos
que la reciba.

LUISA Heroico, gran Filipo,

5 Dirá el personaje interpretado por esta actriz: "Yo, sacro solio de España, / Oriente digno de un sol, / que según promete el cielo / ya se nos anuncia en dos". María Luisa Lobato nos señala que el cronista Jerónimo de Barrionuevo se hacía eco del estado de la monarca justo un mes después, en su aviso correspondiente al día 14 de agosto: "Con tan grandes calores como hace y vueltas que da la criatura, la Reina dicen no puede sosegar de noche. Está en cinco meses. Para año nuevo se verá lo que Dios le quiere dar". Para ambas cita, véase Lobato (2003a: II, 404, vv. 107-110 y la nota correspondiente). El énfasis es mío.

quien desea
servirte, esta corona
te presenta.

MUJER 2ª De flores se compone,
mas es cierto
que son de tus vasallos
los deseos.
(Lobato, 2003a: II, 405-406, vv. 149-176)

La loa finaliza con un enaltecido panegírico a la nación, al sistema político en el que se sustenta y a la figura de los dos mandatarios, garantes de la continuidad del mismo:

MUJER 3ª ¡Viva el Imperio, viva,
viva España,
y en años compitan
los monarcas! (405-406, vv. 177-180)

Ese deseo ferviente de asegurar la sucesión dinástica se vio satisfecho (aunque sólo fuera temporalmente) algo menos de dos años y medio después, ya que el miércoles 28 de noviembre de 1657 nació en Madrid el príncipe Felipe Próspero. La especie de catarsis colectiva que experimentó el pueblo español ante tal acontecimiento quedó materializada en las celebraciones públicas que, con tal motivo, se llevaron a cabo bajo la dirección de Luis de Ulloa, Marqués de Heliche. El primer fasto del que tenemos testimonio es el que se organizó con motivo de la salida del rey, el 6 de diciembre, a hacer una ofrenda a la Virgen de Atocha en agradecimiento por tan feliz suceso. Barrionuevo (1968-69: II, 124 b), en su

aviso del día 12 de ese mes, daba cuenta del boato desplegado a tal efecto en unas calles abarrotadas por una muchedumbre que quería ser partícipe del evento:

Estuvo la calle de Atocha y las demás por donde pasó colgadas con diversos andamios de danzas y músicas, y fuentes de vino blanco y tinto a trechos. Volvió en coche acompañado de algunas máscaras de a pie y a caballo con hachas, de criados suyos del Retiro, Aranjuez y otros que le asisten de por acá. Hubo grandes fuegos y luminarias, y el festejo aquel día fue grande, donde se hallaron todos los señores grandes y chicos, siendo la gente tanta, que no cabían en las calles.

Ese mismo día se instalaron tablados en lugares estratégicos de la Villa y Corte para que todo el mundo pudiera disfrutar con las actuaciones de lo más granado de la escena española.

Un mes más tarde, la reina hacía su primera aparición pública después del parto cuando asistió a una misa celebrada en la Real Capilla. El acontecimiento tuvo una especial repercusión, ya que una semana después del alumbramiento la frágil salud de la joven monarca, que estaba muy resentida por los numerosos embarazos y partos a los que la tenía sometida la desesperada política sucesoria del reino, se vio tan seriamente comprometida que se llegó a temer incluso por su vida. El 5 de diciembre Barrionuevo relataba:

Miércoles en la noche, 28 del pasado, le dieron a la Reina tres desmayos y con ellos una grande alferecía del sobreparto y no evacuar bien. Sangráronla aquella noche dos veces y diéronla una bebida cordial riquísima. Sosegó un poco, y por la mañana

a las seis se levantó el Rey y la hicieron una sangría, con que ha quedado del todo buena, y más con las oraciones y disciplinas de todas las religiones, frailes y monjas, que toda aquella noche pasaron en vela, rogando a Dios por ella. Olvidábaseme de decir que estuvo tan apretada, que le dieron el Santísimo por viático, temiendo no se les quedara muerta entre los brazos, asistiéndola siete médicos de cámara, sin apartarse un punto de su cabecera, hasta que mejoró y quedó buena de todo punto. (Barrionuevo, 1968-69: II, 120)

Al júbilo por la llegada del heredero se sumó el provocado por la recuperación de la madre. Para celebrar tan especial ocasión se organizó una fiesta teatral a la que contribuyó Agustín Moreto con los entremeses de *Las fiestas de palacio* y de *El alcalde de Alcorcón*[6].

Aunque en el texto del primero de ellos se refiere de manera explícita el día 6 de enero[7] como el de celebración de dicho festejo[8], lo cierto es que no resulta una cuestión tan indudable como pudiera parecer a simple vista. Pese a tratarse de una obra de circunstancias, nada tendría de extraño que su representación se realizara con

---

6 Sobre el conjunto de las celebraciones de las que formaron parte estas dos piezas breves, véase Lobato (2002).

7 Véanse Lobato (1989: 129; 2003a: II, 450 y 465) y Cotarelo (1911: I, xciii b). La primera, además, indica, basándose en la coincidencia de la mayoría de los actores implicados y en que tanto éste como el entremés de El alcalde de Alcorcón fueron publicados a la vez en el volumen titulado *Tardes apacibles de gustoso entretenimiento* (Madrid, 1663), que en esa misma ocasión debió representarse asimismo el baile de *Los oficios*, obra también de Moreto. En su posterior edición del teatro breve completo del dramaturgo, la investigadora data la representación en una fecha imprecisa del año 1658 (2003a: II, 478).

8 "Tapada. -Pues, ¿no es día de Reyes hoy, alcalde? / Alcalde. -¿Día de Reyes? ¡Lindo pasatiempo! / Tapada. -Día de Reyes es, que vuela el tiempo, / y día en que triunfante y aplaudida, / la reina salió a misa de parida" (Lobato, 2003a: 461, vv. 137-141).

cierta posterioridad al hecho conmemorado. Ello no impediría que la ficción dramática se situara en el momento exacto del mismo. Pero existen dos documentos de la época que recoge Jenaro Alenda (1903: 331, entrada núm. 1.142, y 332, entrada núm. 1.143) en los que se señala que dicha salida no se produjo ese día, sino el siguiente. Sin embargo, Barrionuevo (1968-69: II, 149a), en el *aviso* del 9 de enero, no alude a ninguna representación efectuada entonces:

> Lunes 7, salió a misa a su capilla la Reina [...] Hoy va a Atocha y hay grandes fuegos, y de mañana a ese otro es la máscara grande de los señores, donde entra el Rey, y será de día desde las dos en adelante [...].

¿Se representarían estos entremeses, y tal vez otros, como parte integrante de esa máscara? Un poco más adelante sí que menciona unos preparativos destinados al montaje de una espectacular fiesta teatral:

> 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. (Barrionuevo, 1968-69: II, 149a)

Por razones que desconocemos, los planes previstos tuvieron que ser alterados, ya que el propio gacetillero nos informaba al mes siguiente del retraso que llevaba acumulado el proyecto.

Significativa es también la noticia que da cuenta de la celebración el 20 de febrero, en el Buen Retiro, de

un gran banquete al que fueron invitadas cuarenta y dos personas, incluidos prácticamente todos los actores y actrices que interpretaron nuestros entremeses (Shergold y Varey, 1982: 60)[9].

Tendremos que llegar hasta el 27 de febrero para toparnos con lo que fue la sensación escénica de aquel momento: la comedia de Antonio de Solís *Triunfos de Amor y Fortuna*. Años después de haber respaldado el 6 de enero como fecha de representación de las dos piezas que ahora nos ocupan, Cotarelo (1916: 113), sin aportar justificación alguna al respecto, defendería que *El alcalde de Alcorcón* se estrenó junto a los entremeses *El saltaembanco* y *El niño caballero*, obras también de Solís, en el Coliseo del Buen Retiro formando parte de la fiesta que se montó en torno a dicha comedia.

En cualquier caso, lo más prudente sería encuadrar la representación de estas dos composiciones breves en un arco temporal comprendido entre los días 6 y 7 de enero (momento en el que se produjo la primera aparición pública de la reina tras el natalicio) y el 27 de febrero de 1658, día del estreno de *Triunfos de Amor y Fortuna*, ambas fechas inclusive[10].

Las fiestas de palacio es el intento de Moreto por capturar, someramente, el ambiente de las calles y las gentes de Madrid en el contexto de la venida al mundo del heredero real. Es como si el dramaturgo abriera al público cortesano una ventana hacia una realidad que les resultaría a la vez tan cercana y tan lejana. No se trata, ni mucho menos, de una creación original, ya que sigue

---

9 Hay que destacar en dicho banquete la ausencia de Cosme Pérez, actor favorito de la reina que también participó en la representación.

10 Para la cronología del teatro de Juan Rana, véase Sáez Raposo (2005: 62-71).

fielmente el entremés de Jerónimo de Cáncer titulado *La noche de San Juan y Juan Rana en el Prado con escribano y alguacil*, estrenado el día de dicha festividad del año 1655 también en el Buen Retiro. De él toma no sólo el motivo temático de la ronda y la estructura en forma de desfile de tipos urbanos, sino también algunos de sus personajes.

El Alcalde y el Alguacil salen a escena manifestando su felicidad por el nacimiento del príncipe y con la intención de organizar, por tal causa, celebraciones diversas. Una vez expuesto el germen motivador de la fiesta en la que está inserta la composición y, por ende, su propia razón de ser, ésta se desarrolla dentro de los parámetros entremesiles. Se recurre al motivo de la ronda nocturna de ambos personajes que, en compañía de un Escribano, nos ofrecen una visión de tono costumbrista en forma de recorrido por unas calles de Madrid (la de la Reina, del Príncipe o la Puerta del Sol) que sirven al dramaturgo, a modo de ingenioso juego referencial, para ir incorporando a cada uno de los miembros de la Familia Real en el desarrollo del argumento. Incluso en un momento dado los actores señalarán ya abiertamente la presencia de los monarcas en el teatro:

ALGUACIL [...] ¿No veis allí a los reyes?
ESCRIBANO Ya los veo.
¿Quién los trujo? Decid.
ALCALDE Nuestro deseo.
(Lobato, 2003a: 461-462, vv. 148-149)

Por estas calles engalanadas y profusamente iluminadas para conmemorar tan magno acontecimiento[11] (por donde se oyen y se ven, o se sugieren, cascabeladas y comitivas de gigantes) irán desfilando una serie de figuras populares perfectamente reconocibles para el espectador (unos cuantos galopines, un borracho, una tapada) y algunas acciones (como la de esa mujer que desde su casa arroja desechos al grito de "¡agua va!" en el momento en el que el Alcalde pasa bajo su ventana) con las que, a través de una óptica entremesil, se pretende proporcionar una bocanada de realidad al encorsetado entorno palaciego.

La pieza concluye con un baile de tono alegórico a ritmo de seguidilla en el que cuatro personajes que dan vida a Galicia, la India, Italia y Angola Negra aparecen sobre el escenario como demostración del júbilo global con el que el mundo entero ha recibido al nuevo príncipe. Cada uno de ellos, además, personifica, de forma individual, a los cuatro elementos que el pensamiento de la Antigüedad Clásica transmitió como los componentes de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego, respectivamente. Se trata, por tanto, de un final muy vistoso en forma de mojiganga en el que dichas máscaras salen a escena "en su traje" respectivo bailando y cantando. Para reforzar su caracterización, remedarán las particularidades léxicas y fonéticas que prototípicamente se asocian a sus hablas correspondientes. Tal y como se indica en acotación, cada cual viene acompañado de su

---

11 "Alguacil. -La calle de la Reina, alcalde, es ésta. / Alcalde. -De luces está llena toda calle, / la de la Luna con aquesta calle, / ¡no llegó aquí la noche! Escribano. -Cosa es cierta. / Alcalde. -Ésta no es calle, que es del Sol la Puerta. / Alguacil. -Del Príncipe es aquella. Alcalde. -¡Qué alegría! / El príncipe la noche ha vuelto en día. Calle del Príncipe es luciente norte" (Lobato, 2003a: 455, vv. 50-57).

elemento, que va "echando" sobre el escenario a modo de principio fundamental inmanente a su esencia: flores, el elemento asociado a Galicia (es decir, la tierra), agua, el de la India, pájaros, el de Italia (que encarna al aire) y, por último, fuego, el correspondiente a Angola Negra. No sólo todas las naciones representadas en las allí presentes, sino el universo entero sintetizado en sus elementos constitutivos reciben al heredero de la Monarquía Hispánica en una suerte de hiperbólico éxtasis cósmico.

De ese ámbito casi etéreo en el que concluía *Las fiestas de palacio* pasamos a uno mucho más mundano en *El alcalde de Alcorcón*. Si allí se quería dar al nacimiento del príncipe de Asturias un valor trascendental, aquí esa óptica se ajusta al ámbito más cercano de la Villa y Corte y sus alrededores; si allí las naciones y el universo rendían pleitesía al hijo de Felipe IV, aquí serán los pueblos madrileños de Alcorcón, Móstoles y Leganés los que se preparen para participar en semejante acontecimiento; si en aquél, por último, las naciones que se acercaban para conocer al recién nacido simbolizaban los elementos genésicos de la naturaleza y le ofrendaban con ellos, en éste, cada uno de dichos lugares querrá agasajarle con sus productos más preciados: pucheros en el caso de Alcorcón, órganos[12] en el de Móstoles y

12 Sobre los órganos de Móstoles, Robert Carner (1940), citando la Enciclopedia Espasa, recoge la siguiente información: "[La villa] Es famosa por los llamados órganos de Móstoles, nombre festivo con que se designaba una serie de grifos en forma de cañones metálicos que partían de los toneles, permaneciendo éstos invisibles, y por lo cuales se servían a los parroquianos los excelentes y diversos vinos de la localidad". En el mismo sentido se pronuncia María Luisa Lobato en su edición del entremés. Sin embargo, en la que en su día yo preparé del mismo (Sáez Raposo, 2005: 212, nota núm. 6), daba cuenta, recurriendo a Fradejas Lebrero (1958: 171) de la noticia recogida por don Luis Zapata en su obra titulada *Miscelánea* donde nos describe el portentoso órgano que existía en esta villa: "El mayor

guirnaldas de flores en el de Leganés. Por todo ello, no está de más recordar, de nuevo, que ambas piezas se representaron juntas como elementos constitutivos de una misma fiesta cortesana.

Para dar relieve al acto, los tres municipios acuerdan elegir como su embajador ante la Familia Real al alcalde entremesil por antonomasia: Juan Rana[13]. En su composición, Moreto debió inspirarse en las ceremonias de ofrecimiento de parabienes que abundaron en aquel momento, ya que como señala Barrionuevo (1968-69: II, 121a) en otra de sus noticias, "[…] no ha quedado señor,

---

órgano, el de Móstoles, que tiene veintiuna diferencias admirables; lo ordinario, lo aflautado, orlos, dulçainas, trompetillas, pajarillos, y aún voces humanas; vihuela de arco, arias con temblantes, tamboriles, cornetas y chirimías". El propio Moreto, en su comedia *Trampa adelante*, corrobora que los órganos de Móstoles eran musicales y no metafóricos: "Millán. - ¡Pesia al alma de mi abuela! / ¿De qué he de hablar a las doce, / si está nuestra chimenea / como vïudo de entierro? / ¿Tus tripas no consideran / que a tal hora, en cualquier casa, / anda un almirez que suena / a los órganos de Móstoles, / y el olor de las especias / se entra tanto por el alma / que el azafrán nos penetra / la cara, pues de hambre estamos / amarillos como cera?" (Moreto, 2011: 263-264, vv. 352-364).

13 Es poco probable, de hecho, que habiendo protagonizado esta pieza no hiciera lo propio en la anterior, que no sólo formaba parte de la misma fiesta, sino que incluía entre sus personajes a otro de los típicos alcaldes entremesiles a los que estaba especializado en encarnar Juan Rana. Asimismo, se trataba, como sabemos, de una composición que reproducía con bastante exactitud la temática y estructura del entremés de Cáncer *La noche de San Jua*n y *Juan Rana en el Prado con escribano y alguacil* en la que había actuado el propio actor encarnando dicho papel dos años y medio antes. No obstante, dadas las circunstancias y la fama ya atesorada por él a esas alturas, resulta sorprendente que el personaje sea designado con un génerico "Alcalde", en lugar de con el nombre propio de la máscara. De no haberse encargado él, el papel pudo perfectamente haber sido interpretado por Simón Aguado (que, como atestigua su actuación en *El alcalde de Alcorcón* dando vida al "Alguacil", trabajó en la fiesta), pues por aquel entonces ya tenía una gran reputación como especialista en papeles de gracioso.

grande ni chico, que no haya hecho lo mismo [personarse a besar la mano al Rey para darle el parabién], *sucediendo cosas graciosas*"[14]. Muy al tanto debió de estar el dramaturgo de estas anécdotas divertidas que se produjeron al enfrentar el hieratismo regio con el fervor popular. Y de esto trata, precisamente, la parte central del entremés, en la que presenciamos el nerviosismo que embarga a Rana cuando por fin se presenta ante la Familia Real al completo para cumplir con su encomienda. La escena genera su comicidad en el momento en el que, para salir airoso del trance, tendrá que recurrir a la ayuda del personaje de Bernarda Ramírez que irá guiando sus movimientos cual apuntador teatral a través de una serie de indicaciones que él, haciendo gala de su innata estulticia, tomará como frases que debe repetir mecánicamente:

BERNARDA Ya que de alcalde trilingüe
aquesta función nos llama,
y que tenéis a los reyes
presentes con las infantas,
llegad, y la norabuena
dadlos presto.
JUAN RANA Santas Pascuas.
BERNARDA ¿Qué decís?
JUAN RANA Que aquestas cosas
no alcanzo con tres mil varas.
BERNARDA Cobra aliento.
JUAN RANA Norabuena…
BERNARDA No te turbes.
JUAN RANA Santas Pascuas.
BERNARDA Prosigue, pues.
JUAN RANA Norabuena…

14 La cursiva es mía.

BERNARDA Llega y diles.
JUAN RANA Santas Pascuas.
BERNARDA Atiende, que yo de apunto
te diré por las espaldas,
Cosme, lo que has de decir.
JUAN RANA Prosigue, pues.
BERNARDA Vaya.
JUAN RANA Vaya.
BERNARDA Reverencia.
JUAN RANA Reverencia.
BERNARDA Tres pasos.
JUAN RANA Tres pasos.
BERNARDA Basta.
Haz aquí otra reverencia.
JUAN RANA Otra reverencia basta.
BERNARDA Otros tres pasos, y hacer
su reverencia muy larga.
JUAN RANA ¡Con tantos pasos, parezco
pieza de Semana Santa!
(Sáez Raposo, 2005: 214-216, vv. 37-60)

Como perfecto conocedor del gusto del público al que se enfrentaba, Moreto desarrolla en el tramo final de la pieza un extenso baile que supone más de un tercio de la duración total del entremés y que constituye el punto álgido de la representación, espectacularmente hablando. En él llaman poderosamente la atención dos aspectos. Por una parte, el detallismo con el que se describe su ejecución a través de numerosas indicaciones como "vuelta en el puesto", "cruzado", "abajo y arriba", "dos corros", "afuera y juntarse", "atrás con quebrados", etc., hecho verdaderamente extraordinario, pues el escaso conocimiento que poseemos sobre la manera en la que se llevaban a cabo los bailes teatrales no es más que consecuencia de la parquedad de indicaciones textuales

que los caracteriza[15]. Por otra, el efecto especular que se consigue transgrediendo esa frontera invisible que separa los dos mundos que cohabitan en el edificio teatral introduciendo la realidad *exoteatral* en la ficción y viceversa. Si Juan Rana ya había presentado, como hemos visto, los parabienes por el nacimiento del príncipe directamente al rey que estaba presenciando la escena (en una suerte de felicitación de toda la familia teatral a los monarcas desde su verdadero espacio natural: las tablas), en el baile final se acentuará notablemente este recurso cuando Juan Rana y Bernarda Ramírez se dirigen personalmente, mientras cantan y bailan, a cada uno de los miembros de la Familia Real que están asistiendo a la representación. De ahí que sepamos que allí estaban el rey, la reina, las infantas María Teresa y Margarita María, y las damas de palacio. Incluso no sería descabellado pensar que el propio príncipe se encontrara entre ellos. Al menos, sería una eventualidad que Moreto habría barajado al componer el entremés, pues, aunque no se especifica en acotación como sucede en las otras ocasiones, en un momento dado parece claro que la pareja protagonista se está dirigiendo a alguien presente:

JUAN RANA Dios le bendiga, y ¡qué bello
le contemplo entre la holanda!
¡Jesús, qué bien que pronuncia!

---

15 Sobre este particular ya hace hincapié Cotarelo en las notas que tomó sobre el manuscrito del entremés que se conserva en el Institut del Teatre de Barcelona con la signatura ITB 47048. En realidad, se trata de dos copias manuscritas con letra del siglo XIX que reproducen la edición impresa incluida en las ya mencionadas *Tardes apacibles de gustoso entretenimiento, repartidas en varios entremeses y bailes entremesados, escogidos de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1663).

Mas no pasará de “taita”.

BERNARDA ¡Qué a pechos, el bello Infante,
ha tomado la crianza!
¡Qué buena tela es la leche,
pues que se viste de lama!
Saque lo que va diciendo.

JUAN RANA Pónganle aqueste tejón,
esta cruz y esta campana,
y aquestos cascabelicos,
por si saliere en las cañas.

(Sáez Raposo, 2005: 219-220, vv. 109-120)

Del mismo modo, podría deducirse de la penúltima estrofa en la que Rana anima a que lleven al niño al Retiro, donde se estaba desarrollando la fiesta, la consumación de un deseo y no únicamente la mera mención del Real Sitio como el lugar de recreo y esparcimiento por antonomasia:

JUAN RANA Pues todas las fiestas
se hacen al chiquillo,
no se quede en casa,
llévenle al Retiro. (224, vv. 181-184)

Aceptando esta premisa, cobra mucho más sentido el obsequio floral con el que concluye el baile. Las actrices, vestidas de labradoras, van desfilando ante el heredero haciéndole entrega de toda una serie de flores y plantas con las que, metafóricamente, se expresan augurios favorables para el futuro o se ponderan sus particularidades físicas: mediante un complejo juego semántico en el que se vincula las espuelas usadas para picar a las cabalgaduras con la planta de hojas azules denominada, precisamente, “espuela de caballero”, se le

ofrecen junquillos (un tipo de narcisos de color blanco y amarillo) con los que deberá adornarse el día en que su edad ya le permita montar a caballo; los jazmines ("ya que sobran claveles / en vuestros labios") se comparan con sus dientes; las azucenas con sus ojos; la siempreviva ("por ser planta en que todos / fundan las dichas") parece asociarse con un deseo de buena salud, ya que son conocidos desde antiguo sus usos terapéuticos; el romero y su flor subrayan, mediante el empleo dilógico del término "peregrino" (válido a la hora de designar a aquella persona que va en romería, pero también portador del valor semántico "raro" o "extraordinario"), su excepcionalidad como heredero al trono; las rosas se equiparan con su rostro; y, por último, se le compara con el girasol, por ser el hijo de Felipe IV, cuyo apelativo más habitual era el de Cuarto Planeta, esto es, el sol.

Como hemos tenido ocasión de comprobar en el presente trabajo, a lo largo de su carrera Moreto también escribió obras para ser representadas en la corte ante la Familia Real y los nobles. En contraste con su habitual austeridad escenográfica, en éstas se aprecia una mayor tendencia por una exuberancia sensorial muy acorde con los gustos del público a quien iban dirigidas. Será principalmente a través del género teatral breve como participe de la auténtica fiesta teatral palaciega de aparato. Es en este contexto de adulación cortesana con piezas estilizadas compuestas para satisfacer la sed de vanagloria de la monarquía, sus adláteres y sus círculos de influencia donde se manifiesta su personalidad más compleja, imaginativa y polisémica. La vía de escape que el género entremesil parece que le proporcionó para alejarse de esa homogeneidad, disciplina y pulcritud formal en la que cimentó su técnica dramatúrgica

(perfectamente reconocible en el conjunto de sus comedias), encuentra en sus composiciones breves de circunstancias un nuevo horizonte para plasmar su verdadero potencial creativo. Para obtener el mayor rendimiento escénico de las mismas confiará el protagonismo de bastantes de ellas al que era el actor favorito en palacio, al monarca de la graciosidad durante todo el siglo XVII: Juan Rana. De la asociación profesional entre ambos surge la verdadera dimensión palaciega de Moreto y algunos de sus destellos de ingenio más sobresalientes, a la altura de los momentos más divertidos de comedias como *El lindo don Diego* o *El desdén, con el desdén*.

Los elaborados juegos conceptistas con los que ocasionalmente construye los planos semánticos de las piezas, unidos a los elementos no verbales con los que va articulando la representación del texto, el bagaje referencial común del auditorio y algún que otro ingrediente espectacular del que sabe obtener rendimiento operan el resultado deseado.

Acostumbrados a una cierta rigidez y contención creativa en sus comedias, comprobamos cómo en estos casos Moreto amortiza el reto que le supone enfrentarse a un público más ágil, perspicaz y con una mayor capacidad de percibir las sutilezas y dejarse seducir intelectualmente, pero también con un umbral de sorpresa mucho más elevado que el espectador medio de los corrales de comedias. En su beneficio, utiliza todas estas consideraciones para construir obras en las que, además de cumplir a la perfección con su cometido laudatorio primigenio, atrae al espectador por medio de la agudeza y la comicidad. Es en este contexto en el que más sentido

cobra aquella definición que en su día dio de él Cotarelo (1911: I, xci b) cuando lo consideraba:

> […] después de Cervantes y Quiñones de Benavente es Moreto el entremesista de mayor enjundia y más gracia del siglo XVII, aun incluyendo a Cáncer, Calderón y Villaviciosa, porque si cada uno de estos autores, así como otros de menos valor, tienen tales o cuales piezas excelentes, Moreto tiene más que ellos y es más completo por los varios temas ya serios, ya satíricos, jocosos, de costumbres y para palacio que encierran sus entremeses y sus bailes en que también sobresalió.

BIBLIOGRAFÍA

ALENDA Y MIRA, Jenaro (1903), *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903.

BARRIONUEVO, Jerónimo de (1968-69), *Avisos de don Jerónimo de Barrionuevo (1654-1658)*, ed. A. Paz y Melia, Madrid, BAE, 2 vols.

CARNER, Robert J. (1940), *The Loas, Entremeses and Bailes of D. Agustín Moreto*, tesis doctoral, Harvard University.

COTARELO, Emilio (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas (desde mediados del siglo XI a mediados del siglo XVIII)*, Madrid, 2 vols [Existe una edición facsímil con estudio preliminar e índices preparada por José Luis Suárez y Abraham Madroñal].

COTARELO, Emilio (1916), *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*, Madrid, BRAE.

FRADEJAS LEBRERO, José (1958), *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, Madrid, CSIC.

LOBATO, María Luisa (1989), "Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto", *Criticón*, 46 (125-134).

LOBATO, María Luisa (2002), "Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) y edición del baile *Los Juan Ranas* (XI-1658)", *Scriptura*, 17 (227-261).

LOBATO, María Luisa (2003a), *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2 vols.

LOBATO, María Luisa (2003b), "Los pájaros en el viento forman abriles de plumas": Naturaleza y función de las referencias a la primavera en el teatro de Calderón", en Roberto Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del I Curso*

sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (7-9 noviembre, 2002), Granada, Universidad de Granada (87-112).

MORETO, Agustín (2011), *Trampa adelante*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*, dir. María Luisa Lobato; coord. Miguel Zugasti, Kassel, Reichenberger, vol. III (227-412).

QUEROL, Miguel (1983), "La dimensión musical de Calderón", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, vol. 2 (1151-1160).

RUANO DE LA HAZA, José María (2000), *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.

RULL, Enrique (1994), "Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política en la 'loa' en el Siglo de Oro", en I. Arellano, K. Spang y Mª. C. Pinillos (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberger (pp. 25-35).

SÁEZ RAPOSO, Francisco (2005), *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

SÁEZ RAPOSO, Francisco (2009), "El empleo de música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto", en Oana Andreia Sâmbrian-Toma (coord.), *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Craiova, Editura SITECH (102-111).

SÁEZ RAPOSO, Francisco (2011), "Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto",

Castilla. Estudios de Literatura, 2 (443-458). [http://www5.uva.es/castilla/]
SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John E. (1982), *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699*. Estudio y documentos, London, Tamesis Books.

LAS FIESTAS DEL OTRO: REPRESENTACIONES FESTIVAS DE LOS CRISTIANOS, MOROS E INDIOS EN EL TEATRO BARROCO ESPAÑOL

Oana Andreia SAMBRIAN
Academia Rumana, Craiova

Identidades en contraste del barroco español: el nacimiento de la exaltación del poder

Decía Jover que la literatura y el arte eran fuentes imprescindibles e insustituibles de conocimiento histórico (1992: 33). Esto es así, aún más si cabe, cuando nos referimos a la época barroca, un periodo en el que la dialéctica historia-teatro ha sido un tema muy presente, tanto en el siglo XVI, de la mano de Juan de la Cueva, como a lo largo de toda la centuria siguiente.

El tema histórico pasó a ser asunto literario desde los albores de la literatura, al integrar todos los géneros, desde el épico, pasando por el lírico y el dramático. Carmen Sanz afirmaba que no estaba de más insistir en que la producción dramática del Siglo de Oro no obedecía a una propuesta creativa homogénea, ni se podía juzgar en bloque (2006: 18). El teatro, continuaba Carmen Sanz, no fue solo obra literaria, sino un espectáculo global, así como un negocio en sus múltiples variantes, aspectos demasiado particulares para estar al servicio único y exclusivo de la propaganda política y religiosa (2006: 18).

Aun así, el teatro histórico barroco estuvo condicionado por diversos elementos y presiones ideológicas, estamentales, institucionales y censorias propias de la época, puesto que la fiesta teatral cortesana

representaba una manifestación artístico-cultural que emanaba del poder y se organizaba con una intencionalidad y unas funciones bien definidas (Sanz, 2006: 18).

A la luz de estas reflexiones sobre teatro histórico, nos planteamos analizar un aspecto sumamente interesante de este tipo de teatro que tiene que ver con la aparición de distintos conceptos sobre la presencia festiva del otro. ¿Qué tiene que ver la alteridad con el teatro histórico? Según nuestro modo de enfocar el tema, el teatro histórico está muy relacionado con la idea de enfrentamiento entre bandos opuestos, con la guerra, con la confrontación de mundos, visiones, temas todos ellos que suponen un alto grado de presencia de la alteridad en el esbozo del trama. Del mismo modo, el festivismo no es en absoluto un aspecto insignificante dentro de la alteridad, todo lo contrario. Mediante las fiestas "del otro" se desprenden elementos típicos de la personalidad de cada pueblo, reflejados en estas manifestaciones artísticas, muchas veces monumentales, que unen imágenes del poder, música y baile en un despliegue único de identidad.

Según Maravall, el Barroco era un arte de crisis, mas no un arte de la crisis, expresando una mentalidad, no una conciencia (2008: 310). El mundo era malo. Guerras, hambres y pestes, crueldades y engaños, dominaban la sociedad de los hombres y amenazaban por todas partes (Maravall, 2008: 321); sin embargo, para los que se libraban de los males, el Barroco era también una época de fiesta y brillo que cultivaba distintos aspectos con fines propagandísticos (Maravall, 2008: 322).

Nos encontramos por tanto ante una sociedad polifacética y en contraste, donde cohabitaban el brillo de

la fiesta y la decadencia, la identidad y la alteridad, la manifestación violenta de las guerras y el hambre, de la misma manera que el sosiego de las representaciones culturales. Nos hallamos pues ante una sociedad que reflejaba sus conceptos, ideas y reflexiones en sus producciones más visibles, más compartidas por el gran público, el teatro.

En este contexto, se compusieron y representaron comedias que versaban sobre la gloria y la magnificencia de las conquistas o de las victorias militares españolas, que a lo largo del tiempo habían derrotado a los enemigos políticos o religiosos. Enemigos que, según la lógica empleada, representaban al otro. Ya sea que se tratara de los moros (*El cerco de Santa Fe* y *El sol parado* de Lope, *La mejor luna africana*), ya sea de los turcos (*La Santa Liga*, *El rey sin reino* de Lope) o de la conquista del Nuevo Mundo (*Nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope, *La conquista de México* de Fernando de Zárate, *El nuevo rey Gallinato* de Andrés de Claramonte, *Las Cortes de la muerte* de Miguel de Carvajal, *Amazonas en las Indias* de Tirso o *La aurora en Copacabana* de Calderón), todas estas comedias apoyaron la mejor comprensión de las imágenes por las que se caracterizaba cada categoría social: los cristianos, los moros y los indios, quienes se convertirán en los protagonistas de las líneas a que siguen.

La perspectiva sobre el otro se corresponde en el Barroco con una visión que representa la resultante de un proceso dialéctico de permanente relación, tanto individual, como colectiva, con lo ajeno, con el mundo extraño y maravilloso que está por descubrirse o que recién se está descubriendo.

Asimismo, la visión que de la alteridad barroca queremos presentar sería una visión tradicional, ideada sucesivamente a través de los siglos y donde una de las funciones principales la desenvuelve el viaje, factor determinante muchas veces de las manifestaciones de violencia, desde su forma individual hasta la más colectiva, la guerra, del mismo modo que de las múltiples formas de conocimiento, entre ellas, la de la festividad ajena.

Pequeño atlas emocional: nosotros ante ellos

El viaje fue uno de los elementos que, unido a la conquista, dibujó el mapa de la diversidad de culturas por las que se caracterizó gran parte de la literatura barroca española. Asimismo, los viajes fueron motivados, ya fuera por el objetivo de propagar las ideas religiosas, ya por razones comerciales o por el mero hecho de satisfacer la curiosidad personal de los individuos (Balestracci, 2008: 4-5). Uno de los efectos más importantes del viaje fue la división del mundo en conocedores y conocidos, así como la aparición del binomio nosotros-civilizados/ellos-salvajes. Los salvajes eran definidos como seres terribles, ya que hablaban un idioma distinto, vivían, comían y pensaban de manera diferente. En el siglo IV, coincidiendo con el declive del Imperio Romano, Ammiano Marcellino describió a los salvajes al límite entre hombres y animales (Marcellinus, 1982). Normalmente, el salvaje pertenecía a un espacio geográfico muy lejano (Mazur, 1966: 70).

El año 1492 supuso un punto de inflexión en la historia, debido al descubrimiento del continente americano. De esta forma, se llegó a conocer una

civilización distinta a la europea, mientras que esta toma de contacto llegaba después de que la Edad Media hubiera apoyado el viaje con fines puramente religiosos. Colón rompía esta tradición, al iniciar la moda del viaje-aventura. Las reacciones de Colón ante la Novedad resultan de gran interés para nuestro estudio, dado que de esta manera se puede explicar gran parte de la conducta de los conquistadores posteriores ante el descubrimiento. Al encarar una realidad distinta, Colón no la aceptó como tal, sino que ajustó las imágenes a sus propios conocimientos y a su experiencia *a priori*, describiendo lo que *pensaba* que estaba viendo (Gil, 2003: 43). Esto se debía a que las expediciones anteriores, que Colón había realizado junto a los portugueses en Guinea, habían tenido un impacto tan fuerte sobre él, que las descripciones del territorio americano se parecían en gran medida al africano, en cuanto a su vegetación, fauna o alimentos (Gil, 2003:43-45).

Juan Gil defendía que la experiencia africana de Colón resultaba fundamental a la hora de entender la actitud del Almirante en las Indias. Las lecturas del genovés también habían dejado huella en su imaginario, deformando la realidad (Gil, 2003: 47). De este modo, al mezclar las descripciones de Marco Polo y las de los marineros ibéricos, La Española se convertía en Cipango, con el fin de satisfacer el deseo de Colón (Gil, 2003: 48).

Para los siglos XVI-XVII, el descubrimiento del Nuevo Mundo supuso el comienzo de una nueva etapa, a la que se fueron incorporando regiones *sui generis*, individuos diferentes y costumbres sorprendentes (Arellano, Díez Borque, Santoja, 2009:15). En opinión de Díez Borque, en el imaginario colectivo hay dos tipos de imágenes sobre el territorio americano: por un lado,

América vista como fuente de riqueza y por otro, como tierra de la idolatría, predispuesta a las misiones de explotación y conversión (Díez Borque, 2003: 708-713). La revelación de lo oculto despertaba, asimismo, sentimientos complejos, desde la alegría del conocimiento hasta el intervencionismo, muchas veces destructivo, sobre el mundo de los indígenas. La línea entre tolerancia e intolerancia ha sido siempre muy frágil, tal como lo demuestran las expediciones, desde Hernán Cortés hasta la conquista del Oeste. Entre *El Dorado* y la fiebre del oro, solo ha habido una diferencia temporal, pero la mirada hacia la riqueza de las tierras desconocidas se ha mantenido a lo largo de los siglos, convirtiéndose en uno de los *leitmotif* de los diarios de expedición.

La comedia española estableció, en general, un contraste absoluto entre el elemento profano de las culturas indígenas, por una parte, y la necesidad de llevar la religión católica a América, por la otra (Castells, 1998: 159). En comedias como *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega, *La conquista de México* de Fernando de Zárate o *La aurora en Copacabana* de Calderón, la colonización española de América se presenta ante todo en términos religiosos y espirituales. Ocultada la violencia que caracterizó a la conquista, la llegada de la civilización europea al Nuevo Mundo se justifica en estos dramas por la necesidad de propagar la fe entre unas culturas indígenas sumidas en la idolatría y las creencias diabólicas (Castells, 1998: 159).

Breve teorización de los conceptos de victoria y violencia

Según los estudios psicoanalíticos y de la neurociencia, los cambios de mentalidad son los que determinan los cambios de actitud, ya que no es la misma la mentalidad de un vencedor, que la de un vencido. Las actitudes son las formas más frecuentes con que respondemos ante una situación con la que nos enfrentamos, a la vez que predisposiciones para actuar de cierta manera. El vencedor se define como un individuo egocéntrico, que goza con la aprobación, pero que no teme la hostilidad, capaz de valorar sus éxitos, consciente de sus capacidades, a la vez que de sus limitaciones. Decía Freud que la agresión humana, que acompaña muchas veces las conquistas, era consecuencia del deseo de *tanatos*, mientras que Alfred Adler creía que la agresividad humana no era más que una manifestación del afán de superioridad de los individuos.

Asimismo, la violencia subversiva e insurreccional era alimentada también por la situación de crisis del siglo XVII en toda Europa. Esos sentimientos de violencia fueron fomentados, según Maravall, por los mismos órganos del poder, tal vez para ambientar la aplicación de sus propias medidas represivas (2008: 335). La violencia, el tremendismo, la crueldad, el gusto por la truculencia sangrienta se observan en muchas obras europeas, incluso españolas, lo cual no puede atribuirse a la influencia del carácter de uno y otro país, siendo así que es un dato común, peculiar de la situación histórica en toda Europa (Maravall, 2008: 335).

Violencia pública, social, en las guerras, en las prácticas penales de la época, en los homicidios, robos y demás desafueros que se cometen a diario, violencia en las relaciones privadas, interindividuales (Maravall, 2008: 332). Siguiendo esta misma línea, Maravall incide en que

los sentimientos de violencia y agresividad, tan característicos del mundo barroco, son algo que deriva de una raíz que está por debajo: una naturaleza de mala condición que obliga a precaverse de ella misma.

Por tanto, la forma en que los españoles entendían la expresión cultural de los demás podía derivar, ya sea de la doble perspectiva del conquistador/conquistado, ya sea del substrato de violencia social que determinaba ciertos modos de entender la realidad de manera casi inconsciente. Desde estas mismas perspectivas, vamos a enfocar nuestro análisis.

Música, palmas y laureles: el imaginario cristiano de la victoria

En el imaginario cristiano retratado en las comedias barrocas españolas, la victoria militar se relacionaba en la mayoría de los casos con el triunfo religioso, es decir, que el éxito alcanzado en el campo de batalla se obtenía contra un enemigo diferente en cuanto a la fe que profesaba. El binomio político-religioso, reflejado a través del triunfo, se convertía igualmente en una expresión, no solo de la gloria militar, sino también en un triunfo de la fe cristiana, uno de los temas más recurrentes en la literatura barroca española. Los símbolos que se empleaban a la hora de representar el triunfo militar contenían una serie de pautas que ensalzaban la victoria de la verdadera fe, consagrada siempre a la Divinidad:

Demos al Cielo la gloria,
pues es de Dios la victoria
y a su madre sacrosanta. (Lope, 1621: 117r)

Venció este mozo en nombre de María.
(Lope, 1603: 34)

En *La Santa Liga* de Lope de Vega, que opone a los españoles y a los turcos otomanos, a la vez que ilustra la victoria cristiana de Lepanto de 1571, la imagen del triunfo se construye a través de una fiesta con música, donde las banderas enemigas son arrastradas por el suelo. Al ser las banderas símbolos del poder, debido a los elementos que las individualizan, el hecho de ser arrastradas implica la derrota:

Salgan todos los cristianos con música y traigan en una pica la cabeza de Alí, y las banderas turcas arrastrando […] (Lope, 1621: 117r)

En esta acotación, aparece también otra imagen de la victoria/derrota, la cabeza del enemigo en una pica, una de las máximas expresiones del éxito, donde la cabeza adquiere el valor de trofeo, debido a sus connotaciones vitales. Asimismo, desde la Antigüedad, la cabeza se había convertido en una de las partes más importantes del cuerpo. Para los romanos, esta representaba la sede del cerebro, un órgano que contenía el alma. De allí la función directiva de la cabeza, ya que el alma representaba la fuerza vital de la persona. Según el historiador Paul-Henri Stahl, la decapitación era un buen ejemplo de las virtudes que se le atribuían a la cabeza. A través de ella, se pensaba que se podía destruir la personalidad y el poder del extranjero, de la víctima o del

enemigo, que luego pasaba a manos del vencedor mediante el cráneo (Le Goff, 2007: 142).

Otra manera de escenificar la victoria era mostrando a los enemigos cautivos o representando la intervención divina a favor de los que profesaban la verdadera fe:

Comenzando el sol a caminar, un ángel detenga al sol, y mientras esto se hace con música, adentro se da la batalla y salgan acuchillándose moros y cristianos, y salga después el Maestre y los suyos y traigan moros cautivos. (Lope, 1622b: 234v)

El imaginario cristiano de la victoria discurría entre música, bailes, plumas y laureles, tal como lo podemos comprobar en *El último rey godo*, en la escena final, donde coronan a Pelayo:

Toda la compañía con ramas, Ilderigo con el laurel y corónele, y digan luego los músicos:

Para bien amanezca el sol,
bendiga la España
y guarde Dios
el sol de Pelayo,
gran restaurador
de Asturias y Galicia,
Castilla y León,
el que mata moros
consola su voz,
más que ellos cristianos
con tanto escuadrón,
el que de Toledo

a San Salvador
trajo las reliquias
de nuestro Señor,
coronado llega
con gran devoción,
donde ya le espera
la Iglesia mayor. (Lope, 1647: 411v)

Tal como se nos presenta, la coronación de Pelayo adquiere un fuerte valor religioso, ya que la simbolística de la corona nos remite a uno de los elementos cristianos más importantes que se utilizó en el proceso de investidura del monarca. Su lugar sobre la frente le otorgaba un valor insigne, al incluir no solo los valores de la cabeza, el auge del cuerpo humano, a los que ya nos referimos, sino también los valores de lo que se hallaba más allá de la cabeza, un don del Señor. La forma circular de la corona sugería la perfección y el hecho de formar parte de la naturaleza celestial, cuyo símbolo bien podía ser el cielo. Además, la corona unía lo que se hallaba debajo de la persona coronada con lo de arriba, es decir que facilitaba la comunicación entre el individuo y la Divinidad o la misma asociación entre Dios como rey del Cielo y el monarca, rey en la Tierra. Poco a poco, la corona se convirtió en una metáfora que simbolizaba la gloria (Ittu, 2008: 103) y ésa es la razón por la que la encontramos vinculada a la figura de Pelayo.

No podíamos acabar este apartado, dedicado al imaginario cristiano de la victoria, sin hacer referencia a otra representación simbólica, que es la entrega de las llaves de la ciudad a los vencedores, una imagen que Velázquez inmortalizó en su *Rendición de Breda*. La escena era acompañada *sine qua non* por el sonido de los

instrumentos musicales, que tal como las chirimías, anunciaban el triunfo:

> Suena música de chirimías, o la que hubiere, y salgan por una puerta el rey don Fernando y la reina doña Sancha, de camino con acompañamiento, y por otra puerta el corregidor de León con algunos regidores con las llaves de la ciudad en una fuente de plata. (Lope, 1622a: 136v)

El imaginario español de la propia victoria abarca, por tanto, una serie de símbolos, la mayoría de ellos cristianos, que vinculaban siempre la gloria militar a la derrota de los infieles, dedicando el triunfo a la Divinidad. El vencedor se convertía, pues, en un héroe mitológico, al que se le coronaba con laureles y a quien la gente recibía con palmas y palmeras, como al Redentor Jesucristo a su entrada en Jerusalén. El vencedor actuaba, en ese caso, como un auténtico salvador, dado que su figura se proyectaba sobre la reconquista, ya fuera espacial o espiritual, del territorio español.

El imaginario festivo del otro: lujo y ostentación en las fiestas de poder de los moros

La figura del moro es uno de los temas recurrentes del teatro barroco español, al gozar este de dos tipos de imágenes: en la mayoría de los casos, se trata del moro enemigo, y por tanto, las comedias, cuyo tópico principal es el reto, tienen como finalidad la conversión o muerte del moro. Pero hay también casos en los que se describe al moro amigo, aunque según Carrasco Urgoiti, el moro siempre será presentado como de diferente ley, situado al margen de la identidad colectiva que comparten el poeta

dramático y su público, o la mayor parte de él (Carrasco Urgoiti, 1977: 489). Más allá de las comedias, las relaciones de fiestas también ofrecían diversos niveles de lectura para analizar el reflejo de lo oriental en el ámbito hispano, donde la cultura islámica y el imperio otomano se identificaban con el moro, el morisco o el turco. Esta constante se traducía en simulacros de batallas, naumaquias, tomas de castillos y luchas entre moros y cristianos, juegos de cañas, vestimentas, alfombras, tapices, carros con personajes disfrazados, etc. (Soto Caba, 1994: 133-134).

Entre las referencias que hemos encontrado sobre el reflejo de la celebración de las fiestas moras en las comedias barrocas, nos han llamado especialmente la atención los festejos de *La mejor luna africana* (Biblioteca Nacional de España, mss. 15.540), comedia de nueve ingenios, escrita por Luis de Belmonte, Luis Vélez de Guevara, Juan Vélez, Alonso Alfaro, Agustín Moreto, Antonio Martínez, Antonio Sigler de la Huerta, Jerónimo de Cáncer y Pedro Rosete. En esta comedia escrita en colaboración, aparece el moro amigo, ya que las jornadas narran las aventuras de Hacén, miembro de la familia de los Abencerrajes, muy importantes en la vida de la Granada del siglo XV, al participar en las revueltas socio-políticas que fueron debilitando, poco a poco, el reino nazarí. El protagonista se enamora y casa con una cristiana, doña Leonora, convencido de querer servir al rey Fernando.

En la primera jornada de la comedia, don Juan, primo de Leonor, describe la exquisitez y fastuosidad de las fiestas moras, al asociar el desarrollo de los festejos con el despliegue de poder:

entré en Granada no tanto
por verla, como por ver
el africano poder
que tiene y me causó espanto
su hermosura y fortaleza,
que una a la otra socorren
tanto que parejas corren
sus fuerzas y su belleza. (Moreto, 1680: 10)

La descripción de don Juan deja entrever la admiración por el poder que el moro todavía mantenía en Granada, una reacción comprensible, ya que al conquistar España, los moros habían impuesto no solo la superioridad de sus armas, sino también la exquisitez de su cultura, la cual, al encontrar en el territorio español otra cultura había llegado a convivir con ella y ambas se respetaban mutuamente. La exposición de los festejos se abre con la imagen de la tienda erguida en medio de la plaza, uno de los símbolos distintivos de los moros, moriscos y turcos:

Una tienda se levanta
en medio la plaza ahora,
que gigante al parecer
algunas estrellas toca. (Moreto, 1680: 11)

La procesión se abre con el sonido de los instrumentos que anuncian la entrada de las tropas que preceden la aparición de Abenamar, al ser todos los moros ricamente vestidos con sus marlotas bordadas de oro, en un gran despliegue de riqueza y poder:

En este marcial estruendo
de cornamusas sonoras,
de dulzainas y añafiles
y sabeas belicosas
(africanos instrumentos)
entró una gallarda tropa
por el Zacatin abajo,
de cien moros con marlotas
de soles de oro bordados,
sobre cien yeguas que a posta
quiso el Cielo hacerlas cisnes
si no presumieran de onzas. (Moreto, 1680: 11)

La multitud de joyas y los trajes bellamente decorados recrean la imagen fastuosa de una próspera Granada, al ser los trajes uno de los elementos distintivos entre las clases sociales y una de las formas en las que se podía ostentar el poder económico. Tras el escuadrón, aparecía Abenamar, en medio de una descripción alegórica:

Este escuadrón remataba
la valerosa persona
de Abenamar, que bizarro
mantenedor de las glorias
granadinas, lo intentaba
ser de una sortija heroica,
porque las armas en él
nunca estuvieron ociosas.
Estrellado de balajes
sobre una yegua tan propia,
hija de sus pensamientos
que entre la crin y la cola
pareció rayo de nieve
o garza que se remonta
con las alas de las plumas

que en el turbante tremolan. (Moreto, 1680: 11-12)

La imagen de Abenamar, iluminado por el brillo de los rubíes, venía respaldada por un carro triunfal, en el que se distinguían los elementos propios de la gloria: los planetas, signo de que el Universo y las leyes moras les favorecían, y la Fama, ricamente vestida y con un clarín en la boca, anunciando la victoria. Además, hay que añadir que la Fama es uno de los personajes colectivos que más veces aparece en las comedias de moros y cristianos, al narrar los acontecimientos, en su mayoría belicosos, difíciles de representar en el escenario de otra manera, que no fueran las palabras y las descripciones que requerían un esfuerzo de imaginación por parte del espectador:

Era retaguardia suya
un carro triunfal que adornan
los planetas y los signos
que el sol de Fátima adoran,
que iba por farol de carro
sirviéndole al sol de antorcha,
y en arábigo una letra
que decía sol y sola.
Iba la Fama detrás
vestida de lenguas toda
y plumas de oro y de plata,
con un clarín en la boca. (Moreto, 1680: 12)

En este ámbito festivo, aparece Hacén, dando pruebas de su valentía, al llegar montado en un tigre cordobés:

Hazen valeroso,

plaza y balcones asombra
en un tigre cordobés
jaspeado a negras moscas
que apacentaron en pluma
las dehesas gamenosas
instrumentos, que con alma
tales movimientos logra
a espuela, y freno que el mismo. (Moreto, 1680: 12)

La exhibición de la riqueza mora continúa con la imagen de los moros que siguen a Hacén, todos cubiertos de corrales y ajorcas:

Cien moros negros le siguen
a la usanza de Etiopía,
desnudos, pero cubiertos
de corrales y de aljorcas. (Moreto, 1680: 13)

La fiesta prosigue con un juego de cañas, llevado a cabo por dos tropas de moros, vestidos unos de azul y los otros de verde, que realizan un verdadero espectáculo de caracoles y vueltas:

En esto la plaza ocupan
de verde y azul dos tropas
de moros, que en los linajes
ni en los colores conforman;
con adargas y ginetas
ya un caracol dando airosas
vueltas en mil laberintos,
un juego de cañas forman. (Moreto, 1680: 14)

Con estos juegos de cañas terminan las fiestas, que habían despertado la admiración de don Juan:

con que dieron fin las fiestas,
pero nunca a sus gloriosas
bizarrías, porque siempre
estarán en la memoria
de la fama, contra el tiempo
por grandes, por prodigiosas,
por raras, por inmortales,
por nuevas, por españolas,
y porque a grandeza tanta
cualquier alabanza es corta. (Moreto, 1680: 14)

Este último fragmento es prueba de la huella que las fiestas moras habían dejado en la imaginación de don Juan, quien las había percibido como grandes, prodigiosas, raras o nuevas, palabras que definen muy bien el conjunto de sensaciones que una cultura distinta, pero grandiosa podía producir en el individuo que se le acercaba. La mezcla de novedad y extrañeza, de maravilla ante el descubrimiento del otro y ante el indiscutible despliegue de su poder, adquiere en este caso matices positivos, por tratarse del retrato del moro amigo. Por tanto, creemos que se dan dos formas de vinculación al concepto de nuevo o novedoso que acompaña el descubrimiento: una forma positiva, de admiración, en el caso de una cultura con la que se lleva tiempo conviviendo en un mismo espacio, y con la que también se han tenido relaciones de amistad, y otra forma reacia, de rechazo, que se da cuando se establece contacto con culturas muy lejanas (el caso de los indios) y cuando el

desconocimiento conlleva la aparición del miedo y como resultado, la reacción violenta.

De la tierra de las especias a la tierra nueva: la imagen del indio como resorte del poder español

El hombre renacentista, primero, y el barroco, luego, manifestaron un especial interés por las historias de reinos olvidados, tesoros fabulosos y animales fantásticos que llegaban a Sevilla con el atraque de cada nueva flota (González Barrera, 2008: 40).

Los indios, situados en un espacio lejano y prácticamente desconocido para los españoles, fueron asimilados muchas veces en la literatura de los Siglos de Oro al salvaje, al ser definidos por la negación sistemática del *haber*: no tienen ropa, no viven en la ciudad, no conocen la escritura, ni la codicia, ni el dinero, no tienen propiedad, no tienen ley, etc (Jáuregui, 2006). Las *Cortes de la Muerte a las cuales vienen todos los Estados, y por vía de representación, dan aviso a los vivientes y doctrina a los oyentes* (1557), escrita por Michael de Carvajal y publicada por Luis Hurtado de Toledo, describen en el retablo XIX la querella de los indios. Se da aquí una imagen muy frecuente en el siglo XVI, que es la del *salvaje quejoso*, que en este caso aparece en la que probablemente sea la primera obra de teatro imperial español del siglo XVI que dramatiza la conquista del Nuevo Mundo (Jáuregui, 2006). De igual modo, en 1529 se había publicado *El reloj de príncipes* de Antonio de Guevara, donde el episodio del salvaje quejoso había corrido a cargo del salvaje del Danubio.

Carlos Jáuregui, en sus "Apetitos coloniales, *salvajes críticos* y razón de imperio en *Las cortes de la*

Muerte (1557)" alega que, "aunque publicada en 1557, la obra fue probablemente escrita poco después de 1552, fecha de la publicación de la *Brevísima relación de la destruición de las Indias* y de los otros *Tratados* de fray Bartolomé de las Casas, cuyas tesis evangélicas y alegatos jurídicos el retablo coopta. La escena XIX de las *Cortes* favorece, como el dominico, la conversión pacífica, reprocha insistentemente la codicia y las crueldades de los conquistadores y encomenderos, y aprovecha contra estos el acervo metafórico lascasiano llamándolos, por ejemplo, "atroces y fieros" (v. 43), "gigantes" (v. 79), "gente tirana" (v. 109), "tiranos" (v. 344), de "hambre canina" (v. 148), "bárbaros" (v. 178), "cobdiciosos" (v. 229), "perversos" (v. 243), "gente tan sedienta" de riqueza (v. 282), "demonios" (v. 337), "lobos robadores" (v. 340), etc." (Jáuregui, 2006). Todas las palabras a través de las cuales los indios definen a los españoles se pueden vincular a las distintas imágenes asociadas a las representaciones del poder: la tiranía, la gula, la codicia, la sed de riqueza caracterizan la cara más oscura y negativa del poder, la que se manifiesta sobre los demás desde la violencia y la intolerancia.

En relación con los indios, la imagen de poder de los españoles se construye a partir de la superioridad con respecto al hombre indígena, presentado como un ser inferior y curioso, pagano, cuyas necesidades eran primarias e instintivas.

El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón, comedia escrita por Lope en su época de paso del primer Lope al Lope maduro, retrata a la perfección el imaginario áureo del Nuevo Mundo, al poner en boca de sus personajes los pensamientos de su tiempo. De este modo, Colón llega a afirmar que:

Creed que son las Indias que yo busco,
creed que hay gente, plata, perlas y oro,
animales diversos, varias aves,
árboles nunca vistos, y otras cosas […] (Lope, 1614: 36v)

He aquí la imagen de la tierra idealizada, cuyas riquezas determinaron la querella de los indios de *Las Cortes de la Muerte*. Tierra definida también en la pieza por Colón como:

Diferente mundo es
este, que es ya mis despojos,
o por deciros mejor,
de aquel Fernando de España,
a quien esta tierra extraña
consagra vuestro valor,
que Alejandro nunca vio […] (Lope, 1614: 42v)

De la misma manera, la gula por el oro es muy obvia en *La conquista de México* de Zárate:

Por Dios, que he de henchir las manos
de los tesoros indianos
que esta gran tierra contiene. (vv. 121-123)

Por tanto, los sentimientos que el Nuevo Mundo despierta son de extrañeza, de maravilla, así como de deseos de avidez y de rápido enriquecimiento. Pero la novedad no puede ser asimilada al cien por cien y entonces, ¿cómo se puede representar la imagen del poder del otro desde la ignorancia? Una de las imágenes más recurrentes es la del indio que canta o danza, lo cual nos remite a un mundo

pagano, poblado por los cánticos que adoraban a las deidades solares y la música ritual:

Indios. Salgan con tamborilillos y panderos dos indios y dos indias, y detrás otros dos como novios (...) Cante así una india y respondan otros.

Hoy que sale el sol divino,
hoy que sale el sol,
hoy que sale de mañana,
hoy que sale el sol,
se juntan de buena gana
hoy que sale el sol […]
(Lope de Vega, 1614: 38v)

La manera de representar a los indios pintados y semidesnudos los ponía en una situación de inferioridad, no solo social, debido a su estatuto de conquistados, sino también cultural, ya que la desnudez se asocia en el plano cultural a lo primitivo. Además, el permanente contraste entre las sobrias figuras de los españoles y los indios, no servía más que para subrayar la fuerza y la superioridad ibéricas.

Colón de camino, seis indios bozales medio desnudos pintados, un paje con un plato de barras de oro, y otro paje con papagayos y halcones. (Lope, 1614: 51v)

Salen cuatro hombres casi desnudos, con sus arcos y flechas de una canoa que es como un barco, y Alvarado, Tapia y otros soldados con sus espadas desnudas a ellos. (Zárate, http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/conquistamexico.pdf:18)

Las fiestas de los indios adquieren, asimismo, no un sentido de representación del poder, sino más bien de reflejo de un mundo en el que el deleite tenía más que ver con los placeres hedonistas que con la celebración consciente del poder. En tiempos de Lope, la imagen del indio danzarín era según González Barrera, "tan arraigada en el acervo popular, como el salvajismo de ellos o la promiscuidad de ellas (…). El erotismo mal disimulado de danzas como la chacona las convertían en peligros a ojos de los moralistas (…). La chacona, el tambico y el bullícuzcuz fueron desplazando en el gusto de los españoles a los de origen europeo (bailes) o tradicional, como la zambra, las alemanas y el pie de gibao" (González Barrera, 2008: 131-132).

De todos estos bailes, parece ser que el areito fue el más popular de todos, tal como lo comprobamos en *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*:

nuestro areito glorioso,
hoy que sale el sol,
consagre el canto famoso
hoy que sale el sol divino,
hoy que sale el sol. (Lope, 1614: 39r)

Pero también se dio una influencia de estos bailes isleños en la península, donde se registró una preferencia por los bailes de pareja, con movimientos más sugerentes que los tradicionales (González Barrera, 2008: 134). De esta suerte, en la tercera jornada de *Las ferias de Madrid* de Lope, el personaje Roberto sale disfrazado de indio y se pone a bailar y a cantar, dando testimonio de la típica imagen del indio danzarín al que ya hicimos referencia:

Oíd la mía, que en el traje indiano
imito aquel galán de mi señora
que atropelló mis años de servicio
por el oro divino y poderoso.
“No por mí, sino por vos,
tierra donde yo nací,
no por vos, sino por mí.” (Lope, 1610: 51)

En *La ingratitud vengada* de Lope aparece también un lacayo canario que no para de bailar:

Taño bonico un discante,
y sé danzar el canario,
que soy natural de allí
y entre el azúcar crïado. (Lope, 1993: 774)

Las descripciones antinómicas de los españoles y los indios demuestran el choque, así como el contraste permanente de culturas: la española, fiera, cristiana, fuerte, cuyos elementos distintivos son la religión cristiana y los laureles con los que solo los fieles se coronan; la india, primitiva, pagana, respaldada por la Idolatría, que acaba rindiéndose ante la religión cristiana, en un despliegue alegórico de enfrentamiento militar, a la vez que religioso:

Acometan al muro disparando los arcabuces, y los indios tirando flechas, traigan escalas y rodelas suban, dénles en ellas los indios muchos alcanciazos, vayan subiendo, y andando hasta entrar dentro y salga un carro en que venga la Religión cristiana triunfando, y traiga a sus pies a la Idolatría, y por la puerta de la ciudad venga Cortés con su gente en orden,

después de haber publicado la victoria, y llegue el carro de la Religión, y ella le pone un laurel de la cabeza. (Zárate, http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/conquistamexico.pdf: 60)

La música se toque de trompetas y chirimías, y salgan por una parte los soldados de Cortés, con arcabuces y cajas, y detrás los capitanes y Cortés a caballo armado. Ellos traigan algunas banderas de España y Cortés con un bastón; por otra parte, salgan los indios que puedan y algunas indias ricamente aderezadas; detrás en unas andas llenas de cadenas y joyas traigan a Motezuma a hombros y a los lados algunos indios con aventadores de plumas y músicos de indios, cantando y bailando así.
(Zárate, http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/conquistamexico.pdf: 55)

Es interesante advertir cómo, en el caso de los indios, el oro que les cubre el cuerpo o con el que se identifican de alguna manera, no aparece tanto como expresión de poder, sino más bien como de riqueza, lo cual desata el deseo español. Si en el caso de los moros, el oro es la máxima manifestación de su fuerza, así como de la exquisitez de su cultura, los indios, que sí conocen el poder del oro, ya que lo ofrecen a Cortés a cambio de la paz, parecen relacionarse con él desde la imagen primitiva de quien disfruta con todo lo que brilla: recordemos el caso de los espejos que los indios reciben con mucho entusiasmo.

He aquí tres maneras muy distintas de representar el poder a través de los elementos festivos, muy *sui generis*, según la cultura que definan. Pero más allá de las características ya expuestas de cada una de estas culturas, está claro que uno de los elementos más distintivos, con el que más tienen que ver los símbolos del poder, es la

religión. La diferencia de fe, según como se mire desde la perspectiva de la tolerancia o de la intolerancia, siempre reconocía al individuo como semejante o distinto. Aún en el caso del moro amigo, este seguía siendo percibido como un ser desigual. La proximidad o la lejanía representaban al igual factores muy importantes a la hora de determinar el grado de aceptación/rechazo de las diferencias, así como la reacción del grado de violencia que lo desconocido podía llegar a desatar. El moro, al convivir con la cultura cristiana dentro del mismo espacio ibérico, determinó únicamente una reacción de violencia militar y religiosa, debido a razones de conquista territorial, pero nunca el rechazo o el desprecio cultural. Sin embargo, con los indios no ocurrió lo mismo, porque la lejanía se identificaba ya de por sí con la tierra de los salvajes. La riqueza de los indios no tenía como fin ensalzar su poder, sino el de los españoles, debido a que hacía hincapié en la grandeza e importancia económica de su conquista, en cómo habían conseguido cumplir el sueño de descubrir lo que bien podía haber sido El Dorado.

Concluyendo, solo añadiremos que la música representa, tanto para los cristianos, como para los moros e indios, el principal acompañante de la gloria o de la glorificación, mientras que el despliegue de riqueza y la multitud de carros alegóricos asociados al triunfo, dan testimonio del hecho de que la fiesta y la festividad representaron un *alter ego* del poder, una de las múltiples caras de un poderoso, en este caso, dios Jano.

BIBLIOGRAFÍA

ARELLANO, Ignacio, DÍEZ BORQUE, José María, SANTOJA, Gonzalo (eds.) (2009), *Cristóbal de Acuña. Nuevo descubrimiento del Gran río de las Amazonas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

BALESTRACCI, Duccio (2008), *Terre ignote, strana gente. Storie di viaggiatori medievali*, Roma, Editoriale Laterza.

BERMÚDEZ, Belmonte (1680), *La luna africana, comedia de nueve ingenios*, Biblioteca Nacional de España, ms. 15540.

CARRASCO URGOITI, María Soledad (1977), "La frontera en la comedia de Lope de Vega", *Actas del Congreso "La frontera oriental nazarí como sujeto histórico (S. XIII-XVI)"*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses (489-499).

CARVAJAL, Miguel de, *Las Cortes de la Muerte*, en http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/cortesmuerte.pdf (24 de septiembre de 2011)

CASTELLS, Ricardo (1998), "Religión y colonización en *Santa Rosa del Perú* de Agustín Moreto y Pedro Francisco Lanini Sagredo", *Criticón*, 73 (157-169).

DÍEZ BORQUE, José María (2001), "Calderón de la Barca y las Indias Occidentales", José Alcalá-Zamora, Ernest Beleguer (eds.), *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, vol. II, Madrid, CEPYC-SEENM (125-154).

GIL, Juan (2003), *Introducción*, Consuelo Varelo y Juan Gil (eds.) *Cristóbal Colón. Textos y documentos completos*, edición de, Madrid, Editura Alianza.

GONZÁLEZ BARRERA, Julián (2008), *Un viaje de ida y vuelta: América en las comedias del primer Lope (1562-1598)*, Alicante, Universidad de Alicante, Cuadernos de *América sin nombre*.

ITTU, Constantin (2008), *Heraldica vie şi rolul ei social*, Sibiu, Techno Media.
JÁUREGUI, Carlos (2006), "Apetitos coloniales, *salvajes críticos* y razón de imperio en *Las cortes de la Muerte* (1557)", *Bulletin of the Comediantes*, 58.1 (103-140). [en http://sitemason.vanderbilt.edu/files/b/bwfvws/intro.pdf (24 de septiembre de 2011)]
JOVER, José María (1992), "De la literatura como fuente histórica", Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo L XXXIX, Cuaderno I (23-43).
LE GOFF, Jacques (2007), *Il corpo nel Medioevo*, Roma, Laterza.
MARAVALL, José Antonio (2008), *La cultura del Barroco*, 11ª edición, Barcelona, Ariel.
MARCELLINUS, Ammianus (1982), *Istorie romană*, XXIX, VI, VI; XXXI, III, VII, traducción de David Popescu, Bucureşti, Editură Ştiinţifică şi Enciclopedică.
MAZUR, Oleh (1966), *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Theatre. A Comparative Study*, Pennsylvania, University of Pennsylvania.
SANZ AYÁN, Carmen (2006), *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia.
SOTO CABA, Victoria (1994), "Fiestas y fastos: arte efímero y teatro en la España del Barroco", Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal (eds.), *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro, Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1993*, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro (129-142).
VEGA, Lope de (1603-1604), *El cerco de Santa Fe*, en *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio…*, En Çaragoça, por Angelo Tauanno (70v.-90v).

VEGA, Lope de (1610), *Las ferias de Madrid*, en *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio…,* Madrid, por Alonso Martín, a costa de Alonso Perez.
VEGA, Lope de (1614), *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, en *Doze comedias de Lope de Vega Carpio… Sacadas de sus originales: quarta parte*, En Madrid: por Miguel Serrano de Vargas, a costa de Miguel de Siles… (29r-52r).
VEGA, Lope de (1621), *La Santa Liga*, en *Décima quinta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio…*, En Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez (94-117).
VEGA, Lope de (1622a), *El primer rey de Castilla*, en *Decimaseptima parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio…,* En Madrid: por la viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles… (112 v.-137).
VEGA, Lope de (1622b), *El sol parado*, en *Décima séptima parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio…*, En Madrid, por la viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles… vendese en su casa…(209 v.-235).
VEGA, Lope de (1647), *El último godo*, En Çaragoça, por la Viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Devport.
VEGA, Lope de (1993), *La ingratitud vengada*, Jesús Gómez y Paloma Cuenca (eds.), *Obras completas. Comedias III*, Madrid, Turner.
ZÁRATE, Fernando de (1668), *La conquista de México*, en *Parte treinta Comedias nueuas y escogidas de los mejores ingenios de España…,* en Madrid: por Domingo Garcia Morràs…: a costa de Domingo Palacio y Villegas… (228-259).
http://aix1.uottawa.ca/~jmruano/conquistamexico.pdf

ELEMENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN IDEAL DE UN PRÍNCIPE CRISTIANO "DE FRONTERA": *SEGISMUNDO BATHORY, PRINCIPE DE TRANSILVANIA*[1]

Carmen SANZ AYÁN
Real Academia de la Historia / Universidad Complutense de Madrid

El Principado de Transilvania en el contexto europeo de la segunda mitad del siglo XVI

Cuando Tommasso Campanella advertía de la importancia estratégica del antiguo reino de Hungría, señalaba que lejos de ser periférico o alejado de los intereses europeos, significaba la última línea terrestre frente al turco, de cuya sujeción dependía la quietud de Alemania e Italia y, por tanto, de la Cristiandad (Campanella, 1997: 274). La gran potencia territorial de la Europa oriental y su *limes* de seguridad era, a principios del siglo XVI, el reino de Hungría, pero en 1526, tras la batalla de Mohács, fue conquistado por los turcos. En esa magna catástrofe para las armas cristianas el ejército húngaro fue prácticamente aniquilado y el propio rey Luis II encontró la muerte.

Los tesoros reales del antiguo reino de Hungría, incluida la incomparable biblioteca del Rey Matías

1 Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología: *Circulación, patrimonio y poder de élites en la Monarquía Hispánica (1640-1715)*. Ref. HAR 2009-12963-CO3-01 Subprograma HIST. IP: Carmen Sanz Ayán, integrado en el proyecto coordinado Gestión del poder, patronazgo cortesano y capital financiero en la Monarquía Hispánica (1580-1715) [GECOFIN8015] Coord. principal: Carmen Sanz Ayán.

Corvino —fruto del gusto personal de aquel monarca humanista, de la dote "cultural" de su esposa Beatriz de Aragón y de la herencia de su predecesor Segismundo de Luxemburgo— fue disuelta y destruida (Polastron, 2007: 129)[2]. La reina viuda María, hermana del emperador Carlos V, con veintiún años y sin hijos, regresó a Bruselas y nunca volvió.

La Sublime Puerta Otomana había llegado de este modo a su límite occidental, aunque no logró imponerse totalmente, y en 1558 encontramos al antiguo reino húngaro dividido en tres partes. Los emperadores Habsburgo que habían reclamado el título de reyes de Hungría por ser los familiares más cercanos al último monarca retuvieron la zona oeste y norte, la más occidental y limítrofe con sus territorios. Para el Turco quedaron las fértiles llanuras centrales y la capital, Buda; mientras que en el montañoso occidente se mantuvo un régimen de principados o "voivodatos" —entre otros, el de Transilvania— gobernado por príncipes electivos húngaros bajo protectorado otomano pero con el reconocimiento de una amplia autonomía a cambio de tributación.

El Tratado de Speyer firmado entre Maximiliano II y el Príncipe Juan Segismundo Szapolyai de Transilvania en 1570, consagró esta división tripartita. El principado de Transilvania se convirtió a partir de entonces en una zona de frontera que para sobrevivir, mantuvo una difícil y precaria independencia durante el resto de los siglos XVI y XVII.

---

2 Al parecer se salvó un diez por ciento de los libros. Hoy han podido localizarse 216 "corvinos" diseminados en 48 bibliotecas de 44 ciudades de 14 países.

El objetivo a medio plazo era reunificar el antiguo reino de Hungría, aunque la nobleza húngara deseaba hacerlo en torno a la figura de un Príncipe transilvano, mientras los austriacos pretendían que fuera bajo el control directo o indirecto de los Habsburgo.

El principado transilvano era en la segunda mitad del siglo XVI un caleidoscopio religioso. Su inestable situación institucional y las intensas relaciones existentes entre la comunidad de origen germánico que residía en esos territorios desde el siglo XII, los "sajones", con los estados alemanes, favorecieron la entrada del luteranismo y su propagación de forma rápida y sin apenas obstáculos. Con posterioridad fue el calvinismo el que irrumpió y se extendió entre amplios sectores de la población e incluso en áreas del territorio húngaro ocupadas directamente por los otomanos. Los católicos cedieron ante la presión ejercida por los protestantes y parte de sus iglesias y propiedades pasaron a nuevas manos mientras muchos huyeron a Austria. Sólo quedaron minorías significativas de fieles católicos en los dominios de tres familias nobles, entre ellas los Bathory[3].

La asamblea que agrupaba a los nobles transilvanos, la Dieta, solía reunirse en la ciudad de Turda. Allí dio su aprobación a diversos decretos en los años 1557, 1563 y 1568 que garantizaban la libertad religiosa de luteranos y calvinistas junto al culto católico, de modo que convendría modificar el imaginario asentado y difundido en los niveles básicos de la enseñanza de la Historia europea, cuando se proclama que el primer *Edicto de Tolerancia* fue el de Nantes, firmado por Enrique IV de Francia en 1598.

---

3 Las capillas interiores de la catedral católica de San Miguel en Alba Iulia dan testimonio de estos linajes.

La aplicación de estos edictos transilvanos suponía un reconocimiento de la creciente pluralidad religiosa del país y, dado su frágil equilibrio interno y externo, era el modo de evitar peligrosos y autodestructivos disturbios por motivos de religión. También constituían una expresión del equilibrio de fuerzas entre los nobles que componían las asambleas.

Esteban Bathory, católico entre protestantes, había sido elegido príncipe de Transilvania a la muerte de Segismundo Zapolyai en 1571 con el apoyo del Sultán.

Meses antes de la muerte de Maximiliano II de Habsburgo (el 12 de octubre de 1576), el Príncipe de Transilvania, Esteban I Báthory, fue coronado rey de Polonia por voluntad de la asamblea electoral polaca[4]. Una Polonia muy extensa que además de los territorios propios incluía por entonces Lituania, el actual territorio de Bielorrusia, gran parte de Ucrania, Letonia, Estonia y las tierras de Kaliningrado en Rusia.

El nuevo monarca polaco, sin renunciar al título transilvano, continuó gobernando desde Cracovia dejando primero a su hermano y luego a su sobrino, Segismundo Bathory, como regentes en Transilvania (Rusu, 2009).

Esteban Bathory era un hombre inteligente que había completado su educación en Padua (1549) y que conservaba un vivo interés por los estudios humanistas. Católico-romano de formación, su propio temperamento y las complicaciones de la vida religiosa que eran constantes en su principado, le proporcionaron una actitud tolerante en materia de fe, muy adecuada a las

---

4 Sobre la supremacía político-social de esta nobleza y su porcentaje de representación respecto al total de la población polaca de la época se calcula que oscilaba entre un 6 y un 10 por ciento (Louthan, 2011: 39).

necesidades de los polacos que debían enfrentarse a una parecida división en el terreno de las creencias[5].

Cuando Sebastián Bathori fue elegido rey de Polonia y coronado en Cracovia el 1 de mayo de 1576, lo hizo bajo la condición de aceptar los *"pacta conventa"* (Trigo Chacón, 2008: 597)[6], tratados de concierto con la nobleza que, como en Transilvania, incluían garantías para aceptar la tolerancia religiosa. Los nobles polacos, grandes poseedores de tierra y exportadores de cereal, eran la verdadera fuerza económica de la zona. Sin un poder urbano sólido que pudiera hacerles sombra, la asamblea de nobles (Seym) era la que tenía el poder de elegir al rey y de imponerle sus condiciones. Una vez elegido por la nobleza polaca, y para dar más legitimidad a su posición, Sebastián Bathori se casó con Ana Jaguellón, hija mayor de Segismundo Augusto II Vasa, descendiente de la dinastía polaca extinta.

Tras su coronación Sebastián Bathory comprendió que lo primordial era eliminar el espectro de la guerra civil que todavía latía sobre Polonia, aunque como hijo creyente de la iglesia católica, presionó para imponer la reforma eclesiástica bajo las directrices de la reforma tridentina; sin embargo, permaneció fiel al espíritu de la confederación de Varsovia y a las lecciones de tolerancia recibidas en Transilvania, e insistió en que la fe debía propagarse por medio de la enseñanza y no de la violencia. Cuando Danzing, —poblada en su mayoría por protestantes sajones— se negó a reconocer a Bathory como rey y se pronunció a favor del Archiduque

---

5 Similar actitud a la que se describe también para el emperador Maximiliano II en Almasi (2009: 107).

6 Este acuerdo contractual entre la nobleza y el rey de Polonia estuvo en vigor desde 1573 hasta 1764.

Maximiliano (Miller, 2008: 190) para intentar defender su posición en el Báltico frente a la competencia comercial con el puerto de Elbing, la ciudad soportó un asedio de seis meses tras los cuales hubo de claudicar. Pero tras la derrota, el nuevo rey Bathory confirmó sus libertades religiosas y civiles.

Esta actitud tolerante de Sebastian Bathory no era incompatible con su decidida convicción católica y con su querencia hacia los jesuitas. Contribuyó mucho a la recuperación y al éxito coyuntural de la iglesia romana en Polonia y Transilvania. Al final de su reinado polaco había 360 miembros de la Orden y 12 colegios de la Compañía.

Desde el momento de su proclamación y hasta el de su muerte en 1586, Sebastián reinó en una Polonia que disfrutó de una última época de relativa armonía interna y de éxito militar. Un espíritu de equilibrio y tolerancia que había tenido su laboratorio de prueba en Transilvania. En tanto el espíritu de comprensión entre cristianos prevaleciese en la actitud de la nobleza polaca y de su monarca, la paz religiosa podía preservarse.

Sin embargo, existía una tensión interna constante que Sebastián Bathory procuró desviar con el conflicto internacional de Moscovia. El nuevo rey polaco poseía las riquezas de su Transilvania natal con importantes minas de oro como las de Nagyág y recursos suficientes para sostener una guerra exterior con éxito. En 1578, resuelta la cuestión de Danzing, lanzó su ofensiva contra Iván el Terrible (Dvornick, 1962: 276).

El siguiente proyecto que tuvo en mente tras su éxito en Moscovia fue una gran cruzada contra el Turco que posibilitaría la transformación de Polonia, Hungría y

los recientes territorios moscovitas, en un gran imperio europeo capaz de hacer frente a la presión otomana.

A pesar de los grandes cambios que la Reforma protestante había operado en Europa, los sentimientos y la convicción nacidos del antiguo ideal de un "corpus cristianum" capaz de unir sin distinción de raza ni de lengua en una liga común a todas las naciones que profesaban la "verdadera fe", conservaban todavía algo de su antigua fuerza y era posible que, tanto el rey de Polonia y Transilvania,[7] como el Emperador, pudieran apelar a ellos como unos ideales deseables.

La situación político-religiosa de los territorios del Sacro Imperio durante la segunda mitad del siglo XVI era tan complicada como la que hemos descrito para el reino polaco o para Transilvania. En la época en la que accedió al trono el emperador Maximiliano II, en 1564, el equilibrio de fuerzas protestantes y católicas establecido en territorio imperial por la Paz de Habsburgo estaba comenzando a ser seriamente trastocado.

Allí, una parte de los príncipes laicos y de las ciudades libres eran ahora protestantes y los luteranos tenían puestos sus ojos en los ricos principados eclesiásticos. Todo se complicó aún más con la conversión del Elector del Palatinado, Federico, al Calvinismo, que comenzó a extenderse por amplias zonas del Imperio y en particular hacia el Norte, desde Heidelberg hasta las tierras del Rhin y de Westfalia y en el condado de Nassau en los Países Bajos. Enfrentado con esta "Babel" religiosa a lo largo y ancho de los territorios

---

7 Sebastián Bathory con sendos decretos promulgados el 5 de octubre de 1571 el 3 de agosto de 1572 y el 13 de febrero de 1573 que concedían nuevos poderes territoriales y funcionales a la iglesia ortodoxa en Transilvania dio pasos efectivos en este aspecto (István, 2009: 144).

imperiales, el Emperador Maximiliano intentó buscar alguna solución intermedia que devolviese de nuevo la unión a las iglesias en guerra, pero no la encontró. Los fracasados esfuerzos de reconciliación de Maximiliano fueron seguidos, a partir de 1576 por su excéntrico hijo Rodolfo II, que se diferenciaba de su padre en que era más devoto de la iglesia romana, mientras que Maximiliano, en su fuero interno y por influencia de alguno de sus preceptores, comprendía e incluso vio con simpatía varias de las tesis protestantes.

A mediados de la década de 1570, y coincidiendo con la subida al trono Imperial de Rodolfo II, la situación del catolicismo comenzó gradualmente a cambiar mostrando tímidos signos de resurgimiento. Rodolfo, a pesar de su catolicidad, no dejó de buscar como si de un experimento de alquimia se tratara[8], una solución para la síntesis religiosa. Pero entre tanto la aplicación del principio de tolerancia era una necesidad temporal que se imponía.

Los jesuitas habían conseguido algunos resultados esperanzadores bajo la enérgica dirección de Pedro Canisio, director de la Compañía de Jesús en la Alta Provincia Alemana desde 1556 hasta 1569[9]. Donde quiera que los jesuitas lograban instalarse, la labor de reconversión al catolicismo experimentaba un enérgico avance aunque la actitud del príncipe secular ante la Compañía, marcaba la diferencia entre el fracaso y el éxito.

---

8 Sobre estas actividades en la corte de Rodolfo II (Marshall, 2007). Añadido punto final

9 Su brillante labor en Praga, Ingolstadt, Munich, Insbruck, Würzburg, Halle y Dillingen era merecedora del nombramiento de cardenal a juicio del Papa Pío V. Su resistencia al nombramiento en Santos Hernández (1999: 49-53).

El duque Alberto V de Baviera al reconvertir su ducado a la fe romana con el apoyo de jesuitas y capuchinos mostró lo que un decidido gobernante podía conseguir si tenía claro su objetivo. El corto reinado de Esteban Bathory en Polonia ofreció también significativos logros en la misma dirección incluso cuando, como en su caso, el gobernante contaba con los obstáculos de unas drásticas restricciones constitucionales.

En este ambiente el emperador Rodolfo II hizo sus primeras tentativas para frenar la difusión del protestantismo en los ámbitos territoriales de influencia imperial, por ejemplo: en 1578, ordenó la expulsión de Viena de los predicadores protestantes y después fueron desterrados de otros lugares de Austria (Marshall, 2006: 209). No obstante, Rodolfo II estaba tan identificado como emperador con una tradición mediadora, que levantó recelos en Roma. Además, su naturaleza melancólica y voluble no ofrecía suficientes garantías al Papado. Por último, el equívoco acercamiento de los Habsburgo austriacos al problema protestante en los Países Bajos, daba indicios a los más recelosos de una falta de compromiso dogmático que molestaba profundamente al Sumo Pontífice y también al tío del Emperador, a Felipe II. Le preocupaba especialmente al rey español que la intervención imperial fuera insuficiente para impedir que los príncipes alemanes se aliasen con Francia y con los holandeses.

El embajador español en Praga en las décadas de 1580 y 1590, un vigoroso diplomático de origen catalán, Guillén de San Clemente, tenía la responsabilidad de salvaguardar los intereses españoles y los del catolicismo en la Corte de Rodolfo II. En palabras de John Elliott,

"[…] *la política española en la Europa central y oriental dirigida por San Clemente en esos años era tan dinámica y de un carácter tan intervencionista como en la Europa occidental*" (Elliott, 1976: 390).

Por su parte, el Imperio Otomano había zanjado su conflicto con el Imperio Persa en 1590 y había salido vencedor. Esta situación dejaba las manos libres a los turcos para volver sus ojos a Europa y lanzar incesantes represalias e incursiones de los *ghazi* musulmanes en las zonas fronterizas con el Sacro Imperio. Estos ataques fugaces generaron tensiones que en cualquier momento podían convertirse en conflictos más serios. Una buena parte de los grandes dignatarios de Estambul instaban al Sultán a que hiciera la guerra a Austria. Finalmente, Murad III cedió a estas presiones al conocer la noticia de que los *ghazi* de Bosnia habían sido derrotados con grandes pérdidas en Sisak (Actual Croacia central) en junio de 1593 (Meyer Setton, 1991: 7).

El emperador Rodolfo II, una vez abiertas las hostilidades con el turco encontró su mayor sostén en Roma. El papa Clemente VIII (1592-1605) planteó el conflicto como una cruzada contra el Islam en la que el liderazgo espiritual recaería en sus manos. En esta coyuntura la diplomacia pontificia no desaprovechó la oportunidad de reafirmar su autoridad y trabajó a fondo para crear una liga cristiana que, a pesar de sus esfuerzos, nunca pudo configurar de forma satisfactoria (Aldea Quintín, 1999: 180)[10]. A esa liga fueron llamados españoles, franceses, italianos, polacos, alemanes, transilvanos, moldavos, cosacos, moscovitas, valacos,

10 Felipe II mantuvo una actitud de cierto recelo hacia Hipólito Aldobrandi (Clemente VIII) y de hecho antes de ser elegido, en dos ocasiones envió una "exclusión" en los cónclaves de Gregorio XIV (1590) y de Inocencio IX (1591) que suscitó una fuerte reacción en la Curia Romana.

búlgaros, serbios, croatas, albaneses, griegos etc… La convocatoria del emperador contra el enemigo musulmán era un aviso universal para toda la Cristiandad. Pretendía que numerosos voluntarios, lo mismo católicos que protestantes, acudieran a combatir al frente húngaro. Cuando el cónsul de Venecia en Estambul, Lázaro Soranzo, afirmaba en 1593 que el conflicto iniciado ese año era la cosa más importante que estaba sucediendo entonces en el mundo[11], no expresaba solamente una convicción personal sino un sentimiento generalizado en todas las cancillerías y cortes europeas. El emperador Rodolfo II al declarar que sus ejércitos eran el escudo de la Cristiandad, parecía responder al convencimiento en que estaban todos sus contemporáneos. Pero no era fácil superar los recelos entre las monarquías europeas inmersas en sus propios problemas político-religiosos. Esta circunstancia convirtió a los jesuitas en el instrumento de negociación trasnacional más preciado para el Papado y el Imperio.

Felipe II hizo lo que pudo para reforzar la resolución del emperador y envió algunos fondos para ayudarle en la campaña[12], pero fue una labor ardua y poco agradecida a causa de los celos mutuos entre los Habsburgo españoles y austriacos. Cualquier elemento tangible de cohesión que simbolizara la fortaleza de una unión que, en realidad, era coyuntural y, a veces, muy precaria debía ser difundida, engrandecida y puesta de relieve de cara a la opinión pública.

---

11 "[…] La presente guerra e il maggior negotio c'hora corra nel Mondo" en Soranzo, *L'Ottomano*, proemio, p. XXVII.

12 El inicio del conflicto con los turcos coincidió con el momento en que correspondía prorrogar algunas "gracias" papales, en concreto con el Excusado que se prorrogó por un quinquenio más para el periodo 1593-1597. (Ulloa, 1986:631)

En este contexto el príncipe de Transilvania, Segismundo Bathory, no fue un aliado más en la Liga Cristiana; se convirtió en un "emblema vivo", en la alegoría tangible del "príncipe cristiano de Frontera" en la lucha común contra el Turco.

Segismundo Bathory, un baluarte en la periferia de la cristiandad

Segismundo Báthory (1572-1613), príncipe de Transilvania, era sobrino del gran Esteban Báthory, rey de Polonia. Nacido en 1572 en Nagyvárad (en la actual Oradea rumana) sus padres eran Cristóbal Báthory, capitán General de Várad, el más importante cargo militar de Transilvania en aquella época, e Isabel Bocskai. Tras la muerte de su padre en mayo de 1581, Segismundo fue elegido voivoda de Transilvania por la Gran Asamblea de Kolozsvár con sólo nueve años, puesto que ratificó Esteban Báthory, su tío, Rey de Polonia y Transilvania.

Tras la muerte del rey Esteban en 1586 Segismundo pasó a ser el nuevo gobernante transilvano, pero debido a su minoría de edad permaneció bajo tutela del noble Juan Ghyczy hasta 1588, cuando hizo el juramento de Príncipe y gobernó de forma independiente.

Educado por los jesuitas a los que su tío Esteban había llamado en 1579 para instalarse y fundar el colegio de Koloszvar[13] (hoy Cluj en Rumanía), en 1581 ya tenía la categoría de Universidad donde se formó bajo la atenta mirada de los miembros de la Compañía de Jesús. Sin embargo en 1588, cumplidos los dieciséis años y la mayoría de edad legal, la Dieta Transilvana le obligó a

13 Esta ciudad es nombrada como Claudiopolis en las relaciones de noticias procedentes de Roma que se traducen y reinterpretan en España.

expulsar a los jesuitas para ratificarlo en el trono. No obstante, a principios de 1591 la embajada promovida por el Papa Sixto V en la persona del jesuita Alfonso Carrillo (Keul, 2009: 127)[14] negoció para que volvieran. La misión de Carrillo era mantener en la Fe de Roma al joven príncipe y promover una firme alianza de Segismundo con las fuerzas cristianas. Carrillo pasó a convertirse en su confesor y consejero más íntimo y Segismundo le encargó las embajadas más delicadas tanto en Roma como en Madrid y Praga, cuando decidió dar un giro decisivo a las relaciones exteriores del Principado.

El cambio en el *statu quo* de la zona fronteriza entre el Sacro Imperio y la Sublime Puerta se explica también porque hacia fines del siglo XVI la confluencia de obligaciones impuestas por el Imperio Otomano a los principados del Este, así como las permanentes intromisiones turcas en su vida política —que contravenían el estatuto de autonomía que siempre les había reconocido el sultán— contribuyeron a deteriorar la alianza que por supeditación legal soportaban aquellos territorios (Stefanescu, 1975: 57-70).

Pero el giro dado en política internacional por Segismundo que se tradujo en la posibilidad de acordar una alianza con el Sacro Imperio, se interpretó como un peligro evidente para el mantenimiento de los antiguos equilibrios religiosos transilvanos. Los nobles protestantes consideraron el cambio inoportuno e intensificaron los contactos con los calvinistas anti-Habsburgo del Palatinado (Keul, 2009: 127-128), al tiempo que la dieta de Turda, con los nobles protestantes

---

14 Keul hace un recuento interesante de la bibliografía aparecida sobre esta cuestión en el panorama historiográfico actual siendo la base la obra de Szilas. Szilas (2001: 667)

a la cabeza, exigió una nueva coronación y juramento de Segismundo para que éste aceptara nuevas condiciones en materia de libertades político-religiosas. Ante su negativa fue amenazado con la deposición.

Segismundo Bathory hizo público su gesto contra el Sultán Murad III en la Dieta celebrada el 16 de junio de 1594 y hubo de hacer frente a una cruenta rebelión de los opositores —entre los que se encontraba parte de su familia[15]—, que no logró controlar hasta octubre de ese año. Unos meses después, el 28 de enero de 1595, firmó un tratado de alianza ofensivo-defensiva con el emperador germánico y rey húngaro Rodolfo II a instancias del Papado. Se apartó así de la política tradicional de Transilvania —cuando las relaciones de amistad con la Sublime Puerta se mantenían como una cuestión de rutina, con el fin de hacer contrapeso a la influencia hostil de la casa de Habsburgo— pasando a formar parte de la alianza de los príncipes cristianos dos años después del inicio de la guerra que el Imperio mantenía con el Turco. Desde un punto de vista estratégico, este cambio de alianza constituía una seria amenaza para las líneas de comunicación de los dominios otomanos, ya que el control del Danubio era muy importante como ruta fluvial para el transporte de abastecimientos, cañones y municiones entre Estambul, Belgrado y Buda. La pérdida de Transilvania para el Imperio Otomano suponía, además, privar a los turcos de

15 En estas luchas intestinas no se respetaban a mujeres ni a niños. Por ejemplo en septiembre de 1598 Segismundo Bathory mandó matar a Bórbola Fuzy's, segunda esposa de uno de sus oponentes. También la represión contra los protestantes a partir de 1595 fue particularmente dura. Ibidem pp. 139-140.

ricos suministros de cereales, caballos y otros animales de carga que les llegaban de Moldavia y Valaquia.

Segismundo Bathory, con este vuelco estratégico, se había situado en el plano personal e institucional en la primera línea de la política europea y tanto él como sus nuevos aliados, procuraron adornarlo con los elementos simbólicos e incluso dinásticos que certificasen su nuevo papel en el concierto de la Cristiandad, aunque no todos lo hicieron con la misma intensidad.

El Papado, con Clemente VIII a la cabeza, autorizó el establecimiento de una nunciatura permanente en su Corte de Alba Julia encabezada por el nuncio extraordinario Ludovico Anguisciola. Éste, tras sus victorias, le obsequió con un estoque pontificio a mediados de 1596. Era un preciado símbolo de proximidad al Papa y a su causa. Las batallas que había protagonizado a lo largo de 1595 le consagraron como el ejemplo de un valeroso príncipe cristiano ante la opinión europea.

También obtuvo el nombramiento de caballero del Toisón de Oro; una dignidad por la que había rogado continuamente al pontífice para que ejerciera de intermediario ante Felipe II[16]. El collar dorado se convirtió en uno de los objetos simbólicos más apreciados de su nuevo estatus. Con él aparece Segismundo Bathory en varios de sus retratos y grabados.

El cambio de alianzas de Bathory también incluyó una boda con una archiduquesa austriaca. La elegida fue María Christierna de Austria. Cuando llegaron a noticias del Emperador y del Papa las solicitudes matrimoniales

---

16 Una llamada de atención sobre el valor de la correspondencia entre Felipe II y el Papado, y las especiales relaciones y responsabilidades que conllevaba el título de rey "Católico" en Tellechea Idígoras (2000: 273-278).

de Segismundo Bathori sólo la corte de Graz, cuya cabeza había sido Carlos II de Estiria, podía satisfacer aquella pretensión matrimonial. El archiduque Carlos había muerto y tanto su viuda, la Archiduquesa María de Baviera, como su hija, María Christierna, no estaban muy inclinadas a satisfacer la petición. Pero Roma y el Emperador defendieron que no todas las princesas podían casarse con reyes e hicieron ver a las "hijas de Austria" que el príncipe Segismundo Bathory era una pieza fundamental para defender la Cristiandad con su capacidad para movilizar miles de efectivos de caballería en la primera línea del frente turco. La negativa de María Christierna y de su madre no tenía espacio[17]. La Archiduquesa viuda María, que pocos años antes había recibido la Rosa de Oro de manos del nuncio papal como "firme defensora de la Fe", no podía oponer resistencia a estos altos designios políticos.

El 1 de marzo de 1595 llegó a Graz la embajada matrimonial de Transilvania con el conde Csáky a la cabeza y el 4 de marzo, cuando la princesa tenía veintiún años y Bathori 23, tuvo lugar el casamiento por poderes.

El 6 de agosto de 1595, tras un viaje en el que la archiduquesa fue acompañada primero por su madre hasta la frontera transilvana, y por el archiduque Maximiliano a lo largo de la misma en el reino húngaro-Habsburgo en el distrito de Kaschau colindante con Transilvania, llegó hasta su lugar de destino para casarse con Segismundo Bathori en la actual ciudad rumana de Alba Iulia

---

17 Sobre el diseño medido de las alianzas matrimoniales de la casa de Habsburgo, vid. el clásico trabajo de Vehse (1856: 1-26). En el primer epígrafe del primer capítulo titulado "—His parentage and character— The Felix Austria Nube" desarrolla la aplicación de este concepto dinástico desde la época de Maximiliano I.

(Karlsburg). La dote de María Christierna era sustanciosa: 45.000 florines en el momento de la boda y 10.000 más que se sumarían por otros conceptos hereditarios aportados en un futuro[18]. El matrimonio con Segismundo Bathory significaba que tanto ella como sus hijos, de tenerlos, quedaban excluidos de la descendencia austriaca[19].

El acontecimiento dinástico descrito como tal en *El prodigioso príncipe transilvano*, atribuido a Lope de Vega y más últimamente a Luis Vélez de Guevara, introducía a la Corte de Alba Iulia en la red de conexiones cortesano-familiares Habsburgo de la época. El matrimonio de la Archiduquesa María Cristierna con Segismundo Bathory afianzaba, a la manera de los Austrias[20], los lazos del Principado de Transilvania con el mundo cristiano-católico.

Ante semejante acontecimiento Bathory y sus próximos procuraron que Alba Iulia recreara el ambiente cortesano occidental antes de la llegada de María Christierna. Particularmente intensas fueron las relaciones que en este sentido mantuvo con el Gran

---

18 Sobre los términos de su acuerdo matrimonial los documentos diplomáticos en Kemény József (1854: 325).

19 También en Kemény József (1854: 325): "[…] omni paternae et maternae succession et haereditate solemniter renunciare debéret". Y más adelante, en la declaración p. 326. "[…] Renuntiarimus et renuntiamus aique successioni Regni Hungariae et Bohemiae, Dominorumque quorum libet serenissimae Domun autriacae pro ómnibus Autriacae Familiae Principibus […]"

20 "Bella gerant alii, tu felix Austria nube, / Nam quae Mars aliis, dat tibi regna Venus" [que los otros hagan la guerra; tú, feliz Austria, contrae matrimonios, ya que los reinados que Marte (la Guerra) le da a los otros, a ti es Venus (el Amor) quién te los asegura.] Es el famoso dístico latino atribuido a Matías Corvino.

Duque de Toscana Fernando I y también con Venecia (Bascape, 1931).

En el Archivo de Estado de Florencia se guardan testimonios de los pasaportes expedidos a caballeros italianos al servicio de Segismundo Bathori, en concreto de Fabio Genga, para viajar hacia Transilvania en 1591 con todo tipo de telas de lujo, artículos de vidrio y medicinas: *"e alcune altre galanterie per quel Sr. Principe"* sin tener que pagar ningún tipo de peaje o aduana[21]. Unas relaciones que se mantuvieron abiertas en los siguientes años con envíos de otras curiosidades, como pieles de imitación hechas en Florencia que llegaron a Alba Iulia en 1594 a través de Cosme Bottegari (ASF MdP 5080 Docl D 10395 fol. 1202. 6 de abril de 1594). En 1694 los obsequios de Bathori para el Gran Duque de Toscana demostraban la "largueza" y liberalidad que se esperaba de un perfecto príncipe cortesano. *"...Due cavalli turchi forniti all'ungheresca, con borchie d'oro et argento massiccio et con stocchi et maze d'argento* […] *un vaso d'oro massiccio antichissimo trovato sotto terra. Una quantitá di medaglie d'oro massiccio, circa de seicento* […] *e molti pezzi di miniera d'oro, di estrema belleza."* (Veress, 1931: 269-270).

También en 1595 el Gran Duque envió una expedición a Transilvania en la que había ingenieros como Filippo Pigafetta, para ayudar a Segismundo Bathory con el diseño de máquinas de guerra y fortificaciones. Un gesto que no era nuevo, pues ya en 1593 hizo viajar con el mismo objetivo a Silvio Piccolomini de Aragón (Maggiorotti, 1936).

---

21 ASF (Archivio de Stato di Firenze), MdP (Mediceo de Principato) 280 Docl D 7730 fol. 60. 15 de junio de 1591. Belisario Vinta dio instrucciones a Benedetto Fedini de cuantas telas de lujo, tapices, cristalerías y sustancias medicinales debían ser enviadas a Segismundo. ASF AP.D. Docl. D. 389 fol. 57.

Alba Iulia alcanzó en estos momentos una activa vida de corte con una clara influencia de las ciudades-estado italianas nororientales; no en vano, el secretario personal de Segismundo Bathory era un veneciano, Giorgio Tomasi (Ciure, 2007). El propio palacio del príncipe en Alba Iulia estaba decorado a la manera de Venecia y las paredes se adornaron con pinturas que representaban a los emperadores romanos.

El cenit de estos significativos gestos culturales fueron las manifestaciones musicales a las que Bathory era especial aficionado. El amor por el Renacimiento italiano inoculado por sus mentores le impulsó a buscar sin interrupción nuevos músicos y compositores reputados que trabajaran para su corte. Una pléyade de artistas extranjeros procedentes de Sajonia, Prusia y sobre todo Italia, algunos de ellos famosos en la época, le permitieron crear una orquesta formada por cerca de veinte instrumentistas dirigidos por un "magister capellae" como Alessandro Pietro Busto[22] al que regaló una casa en la Calle de los Italianos de Alba Iulia en 1595. También tuvieron contacto con él Giovanni Battista Mosto[23], famoso organista, o el genovés Franco Sívori[24]

---

22 Informante excepcional de la vida política del principado. Carta que Alessandro Pietro Busto Bresciano, músico de Bathory, escribió a su hermano en Brescia el 21-1-1595, narrándole las conjuras que había vivido el Príncipe y que fue difundida por Italia para conocer la actualidad húngara (Haraszti, 1931: 190 y ss.). Christophe Duplessis, barón de Montbar y ministro del rey francés Enrique IV tenía una copia manuscrita italiana de la carta, hoy en la Bibliothéque Nationale de París. También hay ejemplares en la Ambrosiana de Milán, el Museo Correr de Venecia o la Biblioteca Apostólica Vaticana.

23 Tuvo, entre otros oficios, el de maestro de capilla en la catedral de Padua (Zattoviceanu, 1976: 95-115).

24 Franco Sivori, hermano del genovés Benedetto Sivori. Viajó por los principados de Valaquia, Moldavia y Transilvania en 1588. Conoció a

hermano del comerciante que desempeñó labores de secretario para Petru Cercel.

El acto de mecenazgo más llamativo que protagonizó dentro del mundo de la música —y que más trascendencia posterior ha tenido (Apel, 1972: 185; Atlas, 2002: 553)— fue la oportunidad que ofreció a Girolamo Diruta, destacado organista de Perugia —maestro de la catedral de Chiogia cercana a Venecia—, de publicar *su Dialogo sopra el vero modo di sonar organi, et istromenti da penna* que vio la luz en Venecia por primera vez en 1593 y que tuvo otras ediciones en 1597, 1612 y 1625 (Haraszti, 1931: 19-213; 1933: 73-84). Esta obra, —escrita en forma de diálogo entre el maestro de música, el *caballero transilvano* y Melchor Michele, agente de la Santa Sede y patricio veneciano—, se inserta dentro de la tradición literaria neoplatónica y ha trascendido en el universo de la música culta con el nombre de *Il Transilvano*. Constituye el primer tratado escrito en italiano pensado exclusivamente para música de órgano. Segismundo no era un innovador en esta faceta de mecenas artístico. Existía, tanto en Transilvania como en las tierras colindantes una tradición previa que se remonta a mediados del siglo XVI al menos. Sólo como ejemplo citaremos que el gran *Palestrina* había dedicado unos años antes al primo de Segismundo, el cardenal Andreas Bathory, una serie de motetes a cinco voces en 1583, con motivo de la embajada que su tío y rey de Polonia envió ese año a Roma (Kendrick Pyne, 1970: 133).

Las razones por las que *Il Transilvano* quedó definitivamente unido al nombre de Segismundo Bathory

---

Segismundo Bathory y a su hermana. El relato en Holban (1968-1983: vol. 3, 38-70).

están íntimamente ligadas a la labor diplomática ejercida en tierras italianas por la corte de Alba Iulia en la década de los noventa del siglo XVI y por los personales gustos del mecenas que propició su publicación.

En 1591 el canciller de Segismundo Bathory, Esteban Josika, visitó con una legación la corte del Gran Duque de Toscana y tuvo la ocasión de contactar con Girolamo Diruta que le comunicó que estaba a punto de terminar el tratado. Una obra práctica en la que, además de instruir en la técnica del órgano, el autor ponía énfasis en la diferencia que existía entre este instrumento y el resto, ya que el primero, solemne y mesurado, no estaba "contaminado" como los de cuerda o los más manejables de viento, por la ejecución de música profana que se había introducido en las melodías eclesiásticas y que había quedado terminantemente prohibida en los templos después de Trento. Jósika propuso al franciscano organista editar la obra bajo la protección del Príncipe de Transilvania que queda inmortalizado en el tratado como un gran aficionado e incluso un virtuoso en el arte musical[25]. Esta brillante gestión del canciller que colocaba a Bathory en el mapa del mecenazgo internacional de las cortes europeas, quedó olvidada por el príncipe transilvano tres años después, cuando envió a Jósika a la fortaleza de Szatmar en 1596 y lo mandó decapitar en 1598.

En Alba Iulia también se celebraron torneos caballerescos a los que, según las palabras de Pietro Busto, Segismundo Bathory era gran aficionado; también

---

25 Franco Sivori, hermano del genovés Benedetto Sivori. Viajó por los principados de Valaquia, Moldavia y Transilvania en 1588. Conoció a Segismundo Bathory y a su hermana. El relato en Holban (1968-1983: vol. 3, 38-70).

a otras actividades propias del ambiente cortesano y principesco. Por ejemplo le entusiasmaba "Il gioco del pallone, della racheta, ballar italiano, giocar a la spada, alla lotta, gettar palo et altre macchine di fero" (Bascape, 1931: 171). Precisamente uno de los grabados que representan su imagen y que se encuentran en la Biblioteca Nacional de España lo representa adornado con lanza y vestido y peinado según los usos transilvanos.

Su canciller Jósika hablaba de sus gustos y habilidades en parecidos términos:

"Ha bonta, et a letteratto, ma bravo e coraggiosso […] in tutti li esercitii militari, nei quali si esercita et si diletta grandemente, et ama questa natione. Vive e veste alla ungheresca, ma he anche de vestiti all'italiana che se li mette alle volte, quando sta ritirato da se […]. Quel príncipe, oltre la sua lingua naturale, parla benissimo latino et italiano"

Tanto los visitantes y residentes en su corte como los agentes políticos que sostenían la actividad diplomática del principado, daban noticia privada o semipública de las virtudes y habilidades del príncipe de Transilvania para hacerlo asimilable a los entornos cortesanos occidentales. Pero como tantas veces ocurrió en el caso de la vida representativa de otras cortes europeas, resulta difícil distinguir los acontecimientos objetivos y la propaganda generada por los agentes interesados en dar una imagen de integración completa de Bathory en los códigos culturales de la Europa del siglo xvi.

La difusión de la imagen "ideal" de Segismundo Bathory

En la Europa cristiana, el inmenso interés suscitado por este nuevo aliado y por su decisivo alineamiento en el bando católico se reflejó en la demanda de obras, antiguas y nuevas, en las que se analizaba la fuerza y la debilidad del Imperio Otomano, y la ganancia que suponía para sus filas el Príncipe Transilvano. Aparecieron innumerables "Zeitungen" y "Relationes" escritas en alemán, latín e italiano, traducidas después a otras lenguas, como el español, que se especializaron en narrar, a veces con mucho detalle y basándose en una información que aparentaba ser de primera mano, los acontecimientos y los avatares de la guerra. Este auténtico boom de obras dedicadas a los acontecimientos contemporáneos que marca el inicio de la propaganda política masiva, estaba ligado casi siempre a la exigencia de dar legitimación política, moral e ideal al ejercicio del poder.

Bathori entró a través de estas obras en el "sistema clasificatorio" de la imagen ideal del príncipe cristiano, en ese "régimen de verdad" (Foucault, 1999), según expresión ya clásica acuñada por Foucault, que servía para identificarlo como alguien que era "un campeón de la cristiandad". Con ese filtro intelectual aplicado a su persona, parece apreciarse un programa de difusión de una imagen perfecta en la que las medallas conmemorativas, los grabados, las noticias de relaciones y gacetas e incluso la obra de teatro atribuida a Lope de Vega o a Luis Vélez de Guevara, *El prodigioso Príncipe transilvano*, estarían encaminadas a un mismo fin, el de dar a conocer al perfecto príncipe católico que superaba obstáculos entre cristianos para hacer frente al verdadero enemigo.

De la misma manera que en los discursos profanos referidos a los turcos se articulaba con gran frecuencia una actitud patriótica a favor del emperador y del Papa que servía para crear una solidaridad supraconfesional frente al infiel, la personificación de ese sentimiento se reflejó en la imagen ideal construida en torno a Segismundo Bathori. Un programa de difusión de la imagen ideal del "príncipe cristiano de frontera" en el que cada medio jugó su papel y tenía su público, y en el que la complementariedad era necesaria.

En las artes plásticas merecen una especial atención las representaciones del príncipe como vencedor de los turcos, las medallas con motivo de las victorias cristianas y los grabados que narraban esos mismos acontecimientos (Rambaud Cabello, 1995). Una medalla, atribuida al platero originario de Utrech, Paulus Van Vianen que trabajó para Rodolfo II de modo continuo a partir de 1603, conmemoraba la toma de Targoviste, antigua capital de Valaquia en 1595. En la medalla se representaba a Bellona, Diosa romana de la guerra esposa de Marte, con el cetro y en una isla dentro de un río en el que flotaban cabezas de turcos. Ante ella, los ríos Sava y Danubio con una escena de batallas a la izquierda y a la derecha una ciudad. Estas series de medallas conmemorativas de las victorias contra los turcos se realizaron siguiendo los modelos de las "inventiones" de Haus von Achen que asimismo sirvieron de modelo a Adrian de Vrier para sus relieves de la guerra de Hungría de 1603.

Pero las medallas tenían un eco limitado dentro de un mundo preservado a las élites cortesanas. Mayor difusión tuvieron los grabados que cumplían idéntico fin, aunque pretendían llegar a un mayor número de público.

En la Biblioteca Nacional de España se encuentra un ejemplar del que Giovanni Orlandi grabó en Roma en 1596 (BNE Sig.IV/114) con un fondo de escena de batallas —la utilización de los fondos de batallas resaltaba el carácter propagandístico de legitimación del poder— y la inscripción *SERENIS SIGISMUNDO BATORI PRENCIPE TRANSILVANIA, VALACHIA MOLDAVIA*. Una obra que reflejaba una imagen del joven Bathori plena de realismo y en la que, además de su espíritu guerrero, interesa resaltar su linaje reflejado en las armas de la familia que figuran en el ángulo superior izquierdo de la estampa.

Los otros dos grabados, uno en la Biblioteca del Palacio Real de 1607 (BPR Real Biblioteca VIII/M/19 [169] del grabador Marco Sadeler que ejerció su labor en Praga y otro de nuevo en la Biblioteca Nacional de España de origen holandés anónimo, fechado en una amplia franja temporal entre 1600 y 1620 (BNE Sala Goya Sig. IV/115) reeditan, algunos años después de los acontecimientos, las glorias pasadas de Segismundo Bathori. El ejemplar de la Biblioteca Real es una estampa en aguafuerte en la que el Príncipe está representado en busto dentro de un óvalo, ladeado a la derecha, con armadura y banda sobre el pecho con una inscripción alrededor en la que figura la leyenda: "S*ERENISSIMUS SIGISMUNDUS BATHORI TRANSULVANIAE* […] *PRINCEPS"*. Alrededor del óvalo aparecen figuras alegóricas de la Victoria y de la Abundancia a los lados, en la parte superior un águila con cetro, y en la parte inferior dos esfinges y cartela con inscripción: "*Magnus est, ingenio cum Marte tot agmina*".

El segundo ejemplar de la Biblioteca Nacional de España es, como se ha dicho, de origen holandés y

representa a Bathori también en un óvalo aunque de perfil, con armadura de parada y bastón de mando rodeado de la inscripción *SERENISSIMUS SIGISMUNDUS TRANSILVANIAE VALACHIA ET MOLDAVIAE PRINCEPS*. En este caso, alrededor del óvalo aparecen cuatro fondos de ciudades o plazas fuertes de otras tantas batallas ganadas por el príncipe frente a los turcos: Scherica Querata, Nadín, Urana y Scardona y debajo del busto figura la inscripción *PRO CHRISTO ET PATRIA*.

Roma, Praga y Holanda son los lugares desde los que se difunde la imagen gráfica del príncipe transilvano ideal que ha pervivido y llegado hasta nuestras bibliotecas históricas. En ella se insiste en el príncipe guerrero que lucha exitosamente contra el infiel. Y aunque dos de las ciudades de origen son los centros políticos y culturales de sus coyunturales aliados, la aparición de estas producciones en Holanda, podría demostrar hasta qué punto la imagen de Bathori fue difundida también como la del ejemplar príncipe cristiano supranacional y supraconfesional, incluso durante las primeras décadas del siglo XVII.

Junto a la imagen del príncipe guerrero, la del príncipe cortesano también tuvo su espacio, pero éste fue más limitado y parece que, sobre todo, alimentó el consumo interno del territorio imperial siendo su eco más limitado en otras zonas de Europa, por ejemplo el área hispana. Aparece cuando se resalta la asimilación de Bathory a los príncipes del Sacro Imperio Romano Germánico tras su primera renuncia al Trono de Transilvania a favor del Emperador a cambio del ducado de Opole en Silesia. Como Duque de Opole, dejaba de ser

un aliado periférico y se convertía en auténtico príncipe del Imperio.

Es entonces cuando su enlace con una archiduquesa austriaca le sitúa en el espacio de las relaciones consideradas prioritarias por el poder imperial de los Habsburgo. Ese espacio simbólico delimitado por la estrategia dinástica austriaca que se resumía en el lema *"Felix Austria Nube"*. Un estatus que quedó reflejado en un grabado hecho en Habsburgo en 1596 por el célebre grabador August Vindel. En la orla del óvalo figura en la inscripción, además de la referencia a Príncipe de Transilvania, Moldavia y Valaquia, su carácter de Príncipe del Sacro Imperio Romano Germánico.

Todos estos matices de integración quedaron muy difuminados en las relaciones de sucesos que difundieron sus proezas en castellano. En este caso el príncipe campeón por la Cristiandad era, sobre todo, el príncipe cristiano de la Contrarreforma. La imagen literaria de Bathory llegaba a Sevilla filtrada por Roma y la versión que se da de él procede fundamentalmente de fuentes jesuíticas.

De las veinte relaciones en castellano recogidas por Rubén González Cuerva (2006) que dan noticia del Príncipe Transilvano, diecinueve detallan sus victorias y enfrentamientos con los turcos en los campos de batalla. La mayor parte de ellas están editadas en Sevilla por el impresor Rodrigo de Cabrera. La idea de publicar una serie de relaciones en torno a los sucesos del príncipe de Transilvania pudo llegar a su imprenta tras haber publicado en 1595 la "*Carta de Mahomet Tercero Emperador de los Turcos, escrita por el serenísimo Sigismundo Bathori, príncipe de Transilvania"*. Ésta debió tener éxito de ventas y por ello el maestro sevillano

se lanzó a la impresión de otras noticias de este príncipe entre 1596 y 1599 (Espejo Alcalá, 2008). Las relaciones se presentan como traducciones de originales escritos en Roma a partir de las noticias que aportaba el correo de Praga, Constantinopla, Venecia y otras poblaciones cercanas a la frontera oriental europea.

De todas ellas tan sólo una expone como argumento principal la semblanza del personaje. Es la de 1597 titulada *Relación verdadera del linaje y descedencia* [sic] *del Serenissimo Sigismundo Batorio, Principe de Transiluania, Moldauia y Valachia, sacada de historias autenticas, y relaciones muy verdaderas, venidas de aquellas partes, con algunas de sus hazañas y proezas dignas de gran memoria*[26].

En ella describe su linaje masculino, su padre y su tío, sin hacer la más mínima referencia al materno, ya que su madre era calvinista. Relata su advenimiento como príncipe de Transilvania al tiempo que describe el régimen político de aquellos territorios como si fueran una monarquía hereditaria y sin hacer mención alguna al papel de la Dieta y al carácter electivo del Principado.

A continuación es la educación recibida por Segismundo la que ocupa un más amplio plano de interés. Bajo la inequívoca orientación de su padre y sobre todo de su tío, la narración pone el énfasis en que se eligió a los jesuitas para orientar sus pasos, razón por la que, en compensación, el joven príncipe allanó el camino a los padres de la Compañía para que pudieran establecerse en tierras de Transilvania. Se citan los colegios de Claudiopoli (Cluj o Clausenburg) y de Alba Julia como los arietes contrarreformistas en estas tierras y se insiste

26 El ejemplar utilizado es el de la Real Academia de la Historia (R.A.H.) 9/3675(38).

en que fueron fundados con haciendas propias *"y sin hacer agravio a nadie"*. Se critica así, sin mencionarlo de forma directa, la política de secularizaciones llevadas a cabo con anterioridad por los protestantes. También se explica con cierto detalle cómo dos jesuitas se encargaron de la formación del pequeño Segismundo: uno italiano, cuyo nombre no se cita, y el otro, el padre Jesuita Alonso Carrillo, del que se da incluso su lugar de nacimiento, Alcalá de Henares. Se insiste en que Carrillo permaneció a su lado hasta que Segismundo cumplió doce años y en que sirvió no sólo como educador sino como embajador ante el Papa, el Emperador y el propio Felipe II.

Pasa después a enumerar los actos legales ejecutados por el padre de Segismundo mientras gobernó a favor de los católicos mediante leyes y edictos. El periodo de gobierno durante la minoría de edad de Segismundo hace referencia a algunos de los tutores protestantes que hubo de "sufrir", si bien, amparado por la divina gracia, según se insiste en el texto, pudo resistirse a su influencia. El otro refugio durante su infancia, éste ya no personal sino institucional, fue la Compañía de Jesús en su conjunto. Para que su grado de madurez pudiera medirse en esta circunstancia, la relación incluye un carta de Segismundo enviada al Padre Provincial de los Jesuitas, escrita con catorce años, y en la que demuestra *"*la habilidad, dedubción [*sic*.] y prudencia*"* del joven príncipe.

El episodio de la expulsión de los jesuitas y de los edictos lanzados contra los católicos al acceder al trono, se justifican en la relación por la influencia de los consejeros "inficionados de la herejía […] y por el mucho favor que los herejes tenían en el consejo" (166v). En ningún caso se alude a la necesidad política constitucional que

obligó a Segismundo a tomar esta decisión para que fuera ratificado en el trono, aunque se dan detalles de los sentimientos de tristeza del príncipe ante la expulsión y se apela a recursos propios de un escenario teatral cuando se afirma que "fueron tantas sus lágrimas que afirman haber bañado en ellas dos lençuelos" (166v.).

En la misiva que dentro de la misma relación se atribuye al padre Provincial de la Compañía, se dan detalles de la educación de Bathory en la Residencia de Alba Julia y se insiste en su proximidad a los jesuitas. Habla de diez religiosos, dos de los cuales se ocupaban de su educación junto a otros mancebos de palacio. Pero se insiste en que toda esta labor operaba sobre unas condiciones innatas. Los signos evidentes de majestad de Segismundo quedaban reflejados, según sus propagandistas, en su aspecto externo e interno:

"Tiene este príncipe no sólo modestia y rostro digno de príncipe, sino inclinación de ánimo y piedad […]".

Estas bondades naturales se reflejan en una toma de decisiones acertada en la que la Compañía de Jesús garantizaba la elección del camino correcto para un príncipe cristiano:

"Ama en tanta manera a cualquiera que sea de la Compañía que públicamente dice que ninguna cosa le es más útil que su comunicación de donde nace que todos sus consejeros, aunque hay muchos tocados de la herejía, no osan apartarle de la amistad y comunicación por ver a su príncipe tan aprovechado en los estudios de letras y tan constante en las cosas de la religión católica" (166v).

La habilidad en la expresión escrita es un indicio más de su perfección:

“y para que se vea el florido lenguaje deste serenísimo príncipe, se pone aquí su carta por sus mismas palabras” (167r).

En la carta, que se supone escribió con catorce años, se recoge el “espejo” de su padre y su tío como ejemplos a seguir, se insiste en la protección a los jesuitas como bandera de su conducta política y en su preferencia del reino celestial por encima del terrenal. Esos son sus pilares básicos de conducta, aunque dada su adecuada formación como príncipe cristiano del Renacimiento, no faltan las referencias a la formación clásica recibida y así dirá:

“No ignoro lo que dijo el Griego poeta Esiodo que la virtud con sudor y trabajo se ha de alcanzar” (167r).

Tras dedicar las tres cuartas partes de la relación sevillana a la educación del príncipe, ya sea familiar, religiosa o letrada, la última parte del documento destaca otros tres hechos que se consideran básicos para perfilar la construcción de la imagen ideal del personaje, acorde con el discurso asimilado por la colectividad sobre el perfecto príncipe cristiano.

La primera es el episodio que narra la expulsión de los herejes de un templo en Alba Julia no sólo por su mandato sino por su mano –a imagen de Cristo–

celebrando una misa más tarde en la que él mismo ayuda como monaguillo.

Los otros dos episodios son prodigios del cielo que se interpretan como signos inequívocos de que es un elegido para los designios de la Cristiandad; por un lado la aparición de un cometa antes de salir victorioso de una batalla el 15 de octubre de 1595 y por otro la presencia en su campaña de Valaquia de un águila Real que estuvo prácticamente inmóvil sobre el pabellón del príncipe cerca de tres días. La difusión de estos extraños fenómenos entre el propio ejército enemigo le valieron el sobrenombre de "*El príncipe del milagro y del prodigio"*. Estos acontecimientos efectistas, teatrales en su más puro sentido comunicativo, tuvieron el favor del público y de su memoria.

Por fin la relación sevillana añade las últimas noticias que se tienen de él. Las más próximas hacen referencia a cuando contaba con veinticuatro años de edad. Llama la atención el escaso interés que se presta a su matrimonio con la Archiduquesa María Christierna, de la que no se da el nombre e incluso se confunde a su padre, Carlos de Estiria, con su hermano Fernando. Indefinición que contrasta con los detalles que la relación aporta sobre los generales turcos vencidos, que se nombran en los tres casos.

La Relación termina con una plegaria en la que queda perfilado el carácter de príncipe de la Contrarreforma: "Dios nuestro señor le ayude y de fuerzas para que acabe de destruir a esta bestia fiera, y a los demás herejes e infieles de nuestra santa fe católica" (167v.).

Como vemos, al perfecto príncipe cristiano de medallas y grabados, se añade en esta relación que trae noticias de Alba Iulia a Sevilla pasando por Roma, el detalle de su educación católico-jesuita que adorna toda

su acción y la matiza de un modo muy claro para un público católico y particularmente peninsular.

En esta relación Bathori no es el príncipe de la coalición cristiana frente al turco, es el príncipe de la Contrarreforma que lucha por igual contra herejes e infieles.

Llama la atención en la mayor parte de las obras de propaganda, ya sean medallas, grabados o relaciones, la ausencia del perfil cortesano de Segismundo Bathori, al que sólo podemos acceder a través de algunas relaciones de viajes y sobre todo de los datos ofrecidos por la documentación archivística.

En el caso de las obras pensadas para la difusión de su imagen ideal en Europa, no parece quedar mucho espacio para la dimensión palaciega del Príncipe, aquella que le legitimaría como un miembro "familiar" del sistema cortesano continental, partícipe de sus mismas formas, de sus mismos símbolos, de su mismo universo lúdico-representativo.

Pero la vida cortesana de Segismundo Bathory no fue lo único que se silenció al paso del "filtro intelectual" que configuró la imagen-modelo de esta crónica finisecular del Quinientos. La carta incluida en la relación sevillana de 1597, fuera o no suya, parecía en algunas de sus líneasun retrato psicológico de la indefinición y la duda que presidió la última parte de su vida, aunque de nuevo se pretendiera asimilarlo a la imagen de Cristo:

"Veo bien reverendo padre que me queda largo camino que andar, miro la grande aspereza del fragoso monte que debo subir, contemplo la dificultosa pelea que me aguarda para ganar la gloria: con ojos exteriores e interiores con dolor y tristeza, diviso los trabajos que se me ponen delante. Pues qué

haré, a dónde me volveré, tornaré el pie atrás, pero esto no solo fuera cosa fea sino perniciosa, no sólo perniciosa sino mortífera yré pues adelante y corriendo concluiré la carrera dificultosa, onrrosa y provechosa, siendo Dios el autor la virtud y la guía […] Sepa vuestra paternidad que no estimo ni tengo en tanto este reino temporal, que por su causa quiera perder el eterno".

A partir de 1598 en la vida real todo fueron malos sucesos para el Príncipe Transilvano. El desarrollo de la guerra hasta la paz lograda con los turcos en 1606 fue complicado y aparte de la batalla de Keresztes —Agria, en las relaciones de sucesos— a partir de 1596 no hubo grandes encuentros entre el ejército imperial y el otomano, sino continuos sitios y expugnaciones de ciudades y fuertes en los que los cristianos demostraron su superioridad artillera y los turcos su excelente logística. Fue una guerra de campañas breves y agónicas inmersas en una continua sensación de descontrol del territorio y de anarquía.

En realidad el entendimiento establecido entre los tres estados danubianos y Austria tenía un fundamento inseguro y frágil. Segismundo Bathory reafirmó los antiguos derechos húngaros al dominio de Valaquia y Moldavia, lo que iba en contra de las pretensiones de Miguel El Valiente, el enérgico voivoda valaco. Los Habsburgo tenían también sus propios objetivos y como herederos del antiguo reino húngaro, finiquitado en la batalla de Mohács de 1526, no perderían una ocasión favorable de someter a Transilvania a su dominio directo.

Segismundo Bathory, inseguro en sus propósitos y en su propia capacidad, abdicó el trono de Transilvania a favor del emperador Rodolfo II (abril de 1598) y luego lo volvió a ocupar (agosto de 1598), aumentando de este

modo la confusión que reinaba al norte del Danubio. Se comprende así el tono precavido de la documentación confidencial pontificia que lo describía —pese a la imagen pública que se construyó y difundió de él— como un joven inexperto e impulsivo. Mientras tanto Miguel de Valaquia, llamado "El Valiente", declarando que actuaba en bien del Emperador invadió Transilvania en 1599 y Moldavia en 1600. Su triunfo provoco una intervención polaca en Moldavia y Valaquia con el rey Segismundo Vasa a la cabeza que precipitó una resistencia combinada en Transilvania de los elementos húngaros y de las fuerzas imperiales enviadas en su ayuda.

Después del asesinato del voivoda Miguel en 1601 se siguieron en Transilvania casi cuatro años de control imperial que implicaron medidas contra la religión protestante y contra los terratenientes. Se intentó disminuir la influencia de los grandes nobles locales confiscando una parte de sus bienes y se procedió al nombramiento de funcionarios austriacos e italianos como instrumentos de un régimen Habsburgo centralizado. El resultado final fue que Transilvania, dirigida por Stephen Bocskai, el más capacitado de los lugartenientes de Segismundo Bathory, abandonó la alianza con el emperador y buscó un nuevo entendimiento con el sultán. En 1605 se quiso apelar de nuevo a Segismundo Bathori como opositor a Esteban Bocskai, pero no aceptó.

El nuevo cambio de las alianzas transilvanas tuvo un marcado efecto sobre el curso de la larga guerra húngara. Favoreció hasta tal punto la situación de los otomanos que sus ejércitos pudieron recuperar durante la última fase del conflicto, los territorios que en la etapa anterior les habían ganado las fuerzas imperiales. Este

caos acabó complicando a Viena y Estambul en serios conflictos internos, lo que condujo a la firma de la paz de Zsitvatorok (1606) en la que se restauraron las fronteras de 1592.

Las relaciones toscanas de Juan Botero no dejaban lugar a dudas a la hora de juzgar la situación político-religiosa de Transilvania durante la primera década del siglo XVII: "Las herejías de Lutero y de Calvino entraron como una brava avenida en la Transilvania […] y la han reducido de mano en mano a tales términos que está, la pobre, más cercana del Mahometanismo que del Christianismo agora"[27].

Una Transilvania perdida para una Cristiandad definitivamente dividida. A cambio, el principado disfrutó de una breve edad dorada como estado dotado, en gran medida, de independencia tanto en relación con el emperador como con el sultán. Mientras tanto, Segismundo vivió retirado cerca de la ciudad de Praga como pensionado del Emperador y murió el 27 de marzo de 1613.

Resta señalar un último episodio ligado a su vida principesca que unas veces se silenció y otras fue disimulado alegando una súbita vocación religiosa. Era, precisamente, el que más tenía que ver con su dimensión cortesana, la que resultó menos visible según la propaganda oficial difundida desde Sevilla. El matrimonio de Segismundo y María Christierna resultó desafortunado. Segismundo no pudo consumarlo y abandonó el lecho nupcial con la voluntad de convertirse en sacerdote. Cuando abdicó en 1598 se deshizo de todos

---

27 *Historia eclesiástica y estado presente de la religión en todos los reynos de Europa, Asia y África, sacada de las relaciones toscanas de Juan Botero por Fray Jaime de Rebullosa, de la orden de predicadores*, Barcelona, Jerónimo Margarit, 1610. Fol 31r.

los objetos valiosos de palacio y quemó el archivo. La principal fuente de reconstrucción de su vida cortesana en Alba Iulia desapareció por propia voluntad. Entre tanto su esposa austriaca, que había gobernado de forma efectiva para cubrir sus largas ausencias[28], preparaba la retirada. Aunque el 20 de agosto de 1598 Segismundo Báthory recuperó el trono temporalmente y escenificó una vuelta a la normalidad conyugal, nuevamente envió a su esposa al castillo de Kővár días después. María abandonó definitivamente Hungría en abril de 1599 y regresó a Austria por influencia y consejo de su familia el 17 de agosto de 1599. El Papa Clemente VIII disolvió el matrimonio alegando que no se había consumado. Segismundo podía ordenarse sacerdote e incluso pretendió ser elevado a cardenal. Aunque no lo logró nunca, se paseaba por el palacio de Alba Julia con el hábito morado.

En 1607 María entró en la residencia para damas nobles de Hall, en Graz, bajo supervisión jesuita. Allí terminó sus días intercambiando cartas con sus hermanas, la gran duquesa de Toscana María Magdalena y la Reina de España Margarita, esposa de Felipe III, que corrieron mejor suerte nupcial y dinástica que ella. Incluso barajó la posibilidad de viajar a Madrid para vivir en el Convento de las Descalzas Reales donde había residido su abuela, la emperatriz María, tras enviudar, aunque finalmente no se lo permitieron. Murió en Graz como dama principal entre monjas el 6 de abril de 1621.

El príncipe transilvano en su estereotipo, permaneció en el imaginario colectivo de las gentes de

---

28 Las referencias a María Christierna como gobernadora tanto en ausencia de su esposo, como ya en Austria, cuando lo hizo en nombre de su hermano, en Deák (2005: 81).

principios del siglo XVII y también en el interés por los temas transilvanos y húngaros que Lope supo reflejar en más de una veintena de piezas que se asoman a estos imaginarios (Pelorson, 1970: 261). La efectividad de las relaciones de sucesos en la trasmisión de una imagen interesada que sólo en parte correspondía a la realidad, perpetuó el artificio simbólico de un Príncipe Transilvano "de frontera", cuya principal misión era hacer frente al enemigo turco, convirtiéndolo en simbólico acantilado de la marea otomana mientras quedaba en un segundo plano cada vez más invisible, el príncipe del Renacimiento que él mismo y su entorno próximo se esforzaron por cultivar.

BIBLIOGRAFÍA

ALDEA, Quintín (1999), *Política y religión en los albores de la Edad Moderna*, Madrid, RAH, 1999.

ALMASI, Gabor (2009), *The uses of humanism: Johannes Sambucus (1531-1584), Andreas Dudith (1533-1589) and the republics of letters in Eart Central Europe*, Brill, Leiden.

APEL, William (1972), *The History of Keyboard Music to 1700*, Bloomington, Indiana University Press.

ATLAS, Alan W. (2002), *La música del Renacimiento*, Madrid, Akal.

BASCAPE, Giacomo (1931), *La relazioni fra l'Italia e la Transilvania nel secolo XVI. Note e documenti.* Roma, Bulzoni.

CAMPANELLA, Tommaso (1997), *Monarchie d'Espagne et Monarchie de France*, Paris, PUF, 1997. [1ª ed.: 1598]

CIURE, Florina (2007), "Interferenze culturali véneto-transilvane nel cinque-seicento" (http://crisia.mtariicrisurilor.ro/pdf/2007)

DEÁK, Éva (2005), "Catherine of Brandenburg. Elected Prince of Transilvania (1629-1630)" en Anne J. Cruz y Mihoko Suzuki (eds.), *The rule of Women in Early Modern Europe*, Urbana, University of Illinois.

Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2001.

DIRUTA, Girolamo (1969), *Il Transilvano*, Bolonia, Forni.

DVORNICK, Francis (1962), *The Slavs in European History and Civilization*, Rutgers, The State University of New Jersey.

ELLIOTT, John H. (1976), *La Europa dividida*, Madrid, Siglo XXI.

ESPEJO ALCALÁ, Carmen (2008), "Los inicios del periodismo en Sevilla: desde las cartas de aviso a las relaciones de sucesos", en *Relaciones de Sucesos en la Bus*, Sevilla, Universidad de Sevilla, vol. 1 (26-37). [http://bib.us.es]

FOUCAULT, Michel (1999), *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona, Gedisa.

GONZÁLEZ CUERVA, Rubén (2006), "*El prodigioso príncipe Transilvano*: la larga guerra contra los turcos (1593-1606) a través de las relaciones de sucesos", *Studia Historica Historia Moderna*, 28 (277-299).

HARASZTI, Emile (1933), "Les Rapports italo-transilvains de *Il transilvano* de Girolamo Diruta", *Melanges de musicologie offerts a M. Lionel de la Laurencie*, Paris, Droz (73-84).

HARASZTI, Emile (1931), "Sigismund Báthory, Prince de Transilvanie et la musique italienne. D'après un manuscrit de 1595 à la Bibliothèque Nationale de Paris", *Revue de Musicologie*, 39 (190-213).

HOLBAN, María (1968-1983), *Calatori straini*. 8 vols. (1968-1983) Bucarest, Editura Stiinţifică (vol. 3, 38-70).

KEMENY, József (1854), *Uj Magyar muzeum: egyszersin a magyar Academia Kozlonye*, Pest, Emich Gustáv Vallatata, vol. 2.

KENDRICK PYNE, Zöe (1970), *Giovanni Pierluigi de Palestrina, his life and time*, London, Bodley Head.

KEUL, Istvan (2009), *Early Modern Religious communities in east-Central Europe (Ethnic Diversity, Denominational Plurality, and Corporative Politics in the Principality of Transylvania) (1526-1691)*, Brill, Leiden, 2009.

LOUTHAN, Howard, COHE, Gary b. FRANZ y SZABO, A. J. (2011), *Diversity and Dissent: negotiating Religious*

Difference in Central Europe 1500-1800. Berghahn Books, 2011.
MAGGIOROTTI, Leone Andrea (1936), *Architetti e architetture military. L'opera del genio italiano all'estero. Gli architetti military*, Roma, vol. II.
MARSHALL, Peter H. (2006), *The magic circle of Rudolf II. Alchemy and astrology*, London, Walker and Company.
MARSHALL, Peter H. (2007), *The mercurial emperor*: *The magic circle of Rudolf II in Renaissance Praga*, London, Pimlico.
MEYER SETTON, Kenneth (1991), *Venice, Austria and the turks in the Seventeenth century*, Filadelfia, The American Philosophical Society.
MILLER, Jaroslav (2008), *Urban societies in East-Central Europe (1500-1700)*, Ashgate, Hampshire.
PELORSON, Jean-Marc (1970), "Lope de Vega y Alonso de Contreras. Une mise au point a propos de *El rey sin reino*", *Bulletin Hispanique*, 72.3-4 (253-276).
POLASTRON, Lucien (2007), *Libros en llamas. Historia de la interminable destrucción de las bibliotecas*, México, FCE-CNRS.
RAMBAUD CABELLO, Javier (1995), "*El prodigioso Príncipe Transilvano*: el ideal católico frente a otomanos y protestantes", en Chiara Continisio y Cesare Mozzarelli (eds.), *Repubblica e virtu: Pensiero político e Monarchia Cattolica fra XVI e XVII secólo*, Roma, Bulzoni (279-296).
REBULLOSA, Jaime de (Fr.) (1610), *Historia eclesiástica y estado presente de la religión en todos los reynos de Europa, Asia y África, sacada de las relaciones toscanas de Juan Botero por[...] de la orden de predicadores.* Barcelona, Jerónimo Margarit.

RUSU, Felicia (2009), *Contractual majesty: electoral politics in Transylvania and Poland-Lituania (1571-1576)*, Thesis, Georgetown University.
SANTOS HERNÁNDEZ, Ángel S.J. (1999), *Jesuitas y obispados: la compañía de Jesús y las dignidades eclesiásticas*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas.
SORANZO, Lazzaro (1598), *L'Ottomano*, Ferrara, Vittorio Baldini.
STEFANESCU, Stefan (1975), "Michel le brave et la société Roumaine de l´époque", *Nouvelles études d'histoire. Publièes à l'occassion du XIVe congrès des sciences historiques. San Francisco, 1975*, Bucarest, Editure Academie Republicii Socialiste Romania.
SZILAS, Lazslo (2001), *Alfonso Carrillo jezsuita Erdelyben (1591-1599)*, Budapest.
TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio (2000), "Felipe II y el Papado", *Cuadernos de Historia Moderna*, 25 (273-278).
TRIGO CHACÓN, Manuel (2008), *Los estados y las relaciones internacionales*, Madrid, Visión Libros, tomo 2.
ULLOA, Modesto (1986), *La hacienda Real de Castilla en el reinado de Felipe II*, Madrid, FUE.
VEHSE, Carl Eduard (1856), *Memoirs of the Court. Aristocracy and Diplomacy of Austria*, London. Logman, Brown, Green and Longmans, vol.I.
VERESS, Andrei (1931), *Documente privitoare la historia Ardelului: Moldovei çi Tării Romaneçti* [Documentos concernientes a la historia de Transilvania, Moldavia y Valaquia], Bucarest, Cartea Românească, vol. III.

ZATTOVICEANU, Elena (1976), “Giovanni Battista Mosto un compositeur italien a Alba-Iulia au XVIe siècle”, *Revue Roumaine d’ Histoire et Art.* Serie Thèatre, 13 (95-115).

LA RETÓRICA DEL DISCURSO EN LA OBRA *EL PRODIGIOSO PRÍNCIPE TRANSILVANO* ATRIBUIDO A LOPE DE VEGA

Sorina Dora SIMION
Colegio Nacional "I. C. Brătianu" - Piteşti

1. El modelo del análisis retórico-general

Construir un texto es un proceso continuo, y las operaciones retóricas (las tres constituyentes de discurso o poiéticas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, y las dos no constituyentes de discurso: *memoria* y *actio/pronuntiatio*, a las cuales se agrega la *intellectio*, operación noética, de índole pragmática) se entretejen, de modo que durante este proceso los hechos retóricos tienen su importancia. Los hechos retóricos, es decir, todos los factores que hacen posible la comunicación literaria, y nos referimos tanto al cotexto como al contexto, están incluidos en el Campo Retórico que abarca todos los hechos retóricos actualizados y potenciales o actualizables. El Campo Retórico implica los conocimientos y las experiencias comunicativas del individuo, de la sociedad y de las culturas, y representa la suma de los medios comunicativos formales de una cultura. Es una base necesaria e imprescindible de la comunicación, situándose en el punto del cruce de los hechos retóricos, tanto en la sincronía como en la diacronía. Además, el Campo Retórico hace posible todo acto textual, establece y singulariza comunicativamente una cultura, imponiéndole límites. Tanto el acto de producción como el acto de recepción de un texto requieren un Campo Retórico que no debe ser idéntico, pero la producción y la

recepción se realizan en el marco de un Campo Retórico y en relación con otros Campos Retóricos, lo que se hace patente si se trata de la traducción de los textos o de las interpretaciones de textos que no pertenecen a la misma época. Éste es el caso nuestro objeto de estudio, la comedia *El prodigioso príncipe transilvano*.

La Retórica puede asegurar este tipo de interpretación completa y compleja, y sólo una Retórica General Literaria (o Poética General, en términos de Antonio García Berrio) puede abarcar, interpretar y valorar el texto literario y el hecho literario. Además, es necesario un estudio interdisciplinario, dada la experiencia literaria que supone la existencia de un valor antropológico, de la ficcionalidad y de la metamorfosis (García Berrio, Hernández Fernández, 2004: 22).

Para el autor el proceso de síntesis se concreta en grandes unidades estructurales: macroestructura del contenido (de naturaleza temática, semántica o inventiva) y macroestructura de la argumentación (de naturaleza sintáctica o dispositiva). Los elementos macroestructurales de los textos se someten a la verbalización, a su realización concreta, textual, lineal o microestructural, trayecto estilístico de la escritura de los textos, que consiste en la plasmación formal del texto lineal manifestado (García Berrio, Hernández Fernández, 2004: 51). La descodificación del texto por el lector sigue un trayecto inverso al orden de la codificación del autor, descrita arriba: desde la forma, o expresión exterior, hacia los contenidos más ocultos y últimos.

La obra literaria resulta de un juego lingüístico (de este juego lingüístico del texto literario surge la función poética o retórica), y su referente no es la realidad, así que su especificidad reside en el juego formal del que se

sirve, y que crea discontinuidad o rupturas que imponen un modo propio de la descodificación de la obra literaria: la imagen hace posible el encuentro entre el escritor y el lector, porque la imagen es el punto de partida de cualquier experiencia del lenguaje. En función de los remedios buscados por el hombre ante el terror causado por el paso irreversible del tiempo, esta clasificación de los esquemas dinámicos de las imágenes está constituida por tres modalidades específicas de escapar al miedo provocado por el correr del tiempo: la de conquista, la de repliegue y la de progreso (Burgos, 1982: 126-128). Gráficamente, los esquemas textuales de convergencia, equilibrio, centramiento y los esquemas de divergencia y expansión (García Berrio, 1985: 43 y sig.), dentro de una Pragmática del Imaginario, se pueden representar como dinámica ascensional, basada en una antítesis fundamental (*abajo*/*arriba*), en una ruptura, como dinámica del descenso o de la caída, que se apoya en la antífrasis, o como dinámica circular, del eterno retorno, que se basa, también, en la repetición, es decir, vectores ascendentes o descendentes y círculos o curvas repetitivas. Cada una de estas actitudes fundamentales de afrontar el tiempo representa una táctica específica de ocupación del espacio textual de la que han hablado los antropólogos del imaginario como modalidad esquemática del impulso de conquista, de repliegue o de progreso y trasunto de la conjuración verbal de los terrores inherentes al cálculo temporal (García Berrio, 1985: 302).

En conclusión, sólo el análisis del esquema lingüístico, textual o material no es suficiente, y quedarse en los límites de la *elocutio* en cuanto al estudio de las figuras resulta necesario pero insuficiente. Hay que

establecer una correspondencia directa entre las figuras y los impulsos imaginarios, buscar las raíces antropológicas de las figuras, dentro del marco de una Retórica abarcadora. Es decir, hay que tener en cuenta las operaciones retóricas de *intellectio*, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

2. Análisis retórico-general de la obra *El prodigioso príncipe transilvano*

Dado el hecho de que se trata de Campos Retóricos situados en la diacronía o diacrónicos, resulta bastante difícil establecer elementos que configuren la operación previa a la elaboración del discurso, es decir, la *intellectio*; pero sí es posible contextualizar la aparición de la obra en un ámbito histórico y político europeo. La realidad que condujo a la creación de esta obra fue, por una parte, el máximo interés por la lucha contra los otomanos y la implicación de muchos factores políticos de la época en ésta; y, por otra, la influencia de los jesuitas y de la iglesia romano-católica, del Papa, en la misma lucha antiotomana. Por cierto, no se puede excluir la importancia de los contactos directos entre la corte española y la corte transilvana, contactos reflejados en las "relaciones de sucesos" que, según la demostración de los historiadores, se vinculan tanto con la realidad histórica del momento como con la literatura, porque las informaciones son exactas y claras, lo que supone el previo conocimiento de estos sucesos y una relación muy estrecha entre el autor y la corte española (los correos de la Monarquía). Todos estos elementos contribuyeron a la plasmación de una obra que ensalzara al príncipe transilvano, y le diera una gran importancia en la lucha

contra los turcos, en esta ofensiva de la fe cristiana y católica en contra del Islam, ya que todo tiene el aspecto del triunfo del cristianismo en un mundo en el cual no había tolerancia, sino intolerancia y separación o ruptura obvia, violencia y segregación. Es un Campo Retórico que se puede bosquejar hoy en día, y que no nos aclara más que en cierta medida los propósitos de este texto literario, y sólo puede orientarnos en el descubrimiento de los sentidos profundos e importantes.

El nivel inventivo, resultante de la operación retórica de *inventio*, nos proporciona muchos más elementos necesarios para la interpretación del texto: el régimen identificado es el Régimen Diurno, en los términos de Gilbert Durand, o de la conquista, en el sistema de Jean Burgos. Se trata del triunfo del sol sobre las tinieblas de la muerte y del tiempo, en una actitud llena de soberbia. La representación es el vector ascendente, la saeta o la flecha, constituyéndose, de este modo, una constelación simbólica de índole solar, a través de la presencia explícita de símbolos como la espada, el cetro o la corona. Por ejemplo, la presencia de la corona y el recurso del príncipe y de los demás a este símbolo para referirse al poder y a la independencia de Transilvania llama la atención, y se centra en esta dirección de la victoria, del triunfo solar sobre las tinieblas. En este ámbito de la oscuridad o de las tinieblas se encuentra, también, lo pagano, lo que no es cristiano, el ejército de los infieles. Básicamente, en cuanto al imaginario, hay una construcción típica, que opone al Régimen Diurno, solar, el régimen del poder; a la ascensión, la caída; al vector ascendente, el vector descendente. La figura fundamental, en este caso, es la antítesis entre lo diurno y lo nocturno, el sol y la luna, el

cristianismo y el islamismo, la muerte y el amor; simbólicamente, entre el prodigioso príncipe transilvano y el Gran Turco, el sultán. La antítesis cobra mayor relieve en cuanto a los temas por su asociación permanente con la hipérbole, ya que la transferencia de las alabanzas dirigidas al prodigioso príncipe en las réplicas del sultán y de sus bajás produce un efecto estético notable, que aumenta la vertiente ascendente de lo imaginario y traza una temática típica de este período tratada en un registro encomiástico. Además, la guerra es religiosa, ya que no se enfrentan sólo dos ejércitos, sino gente apoyada por la fe y por sus dioses, lo que justifica la aparición de los agüeros, de los presagios, de los fantasmas o de las visiones premonitorias. La fragmentación del contenido del mensaje y la presentación en prosa de las dos láminas ocasionan las réplicas de Mahometo, Ferrad, Sinán, Célima y las exclamaciones: "Notable caso. / […] Estimable. / Hazañas son peligrosas. / […] veré cosas / que no se han podido ver / tan raras y prodigiosas / y que al mundo escandalice / este soberbio monarca / antes que lo tiranice" (ed. Cotarelo y Mori, 1916: 376-377). Éstas refuerzan el impacto que los prodigios y milagros del príncipe adquirirán en la percepción misma de los enemigos, artificio que tiene como fin la idealización de la figura del príncipe.

En cuanto a la *dispositio*, la gradación ascendente y la construcción en espejo contribuyen a resaltar la figura del príncipe cristiano representativo para la lucha contra los turcos; contribuyen, también, a conferir la máxima importancia al triunfo de la fe cristiana, a darle el lugar especial que la época requería. La *Comedia del prodigioso príncipe transilvano* cuenta con tres jornadas, divisiones en las cuales se desarrolla el argumento, y la estructura argumental tiene que ver con la temática y con

la construcción de ésta. La primera jornada comienza con la imagen terrible del fratricidio de Mahometo, cuyas órdenes se cumplen y los veintiocho hermanos pierden sus vidas. El sultán justifica sus crímenes recurriendo a la necesidad de afianzar su Imperio tanto frente a los demás, sobre todo frente a su esposa Celima, a la cual escoge como "mujer de quien / tenga sucesor" (ed. Cotarelo y Mori, 1916: 375), como también para sí mismo y para los fantasmas de sus antecesores y sus hermanos. Pero el elemento de máxima importancia es el tesoro ya citado y las láminas que anticipan los eventos futuros, y a estos elementos se añaden las permanentes provocaciones entre los dos, el Gran Turco y el príncipe, a través de cartas y embajadores. Los sucesos que abarca la segunda jornada aumentan la tensión dramática, pues Segismundo rechaza todas las propuestas, ofertas y a la vez órdenes de Mahometo, y tiene que enfrentar a los nobles transilvanos, que conspiran y tratan de quitarle el poder, recurriendo a asesinos que fracasan en sus intentos: el príncipe sale sano y salvo de todos estos intentos o puede prevenirlos antes. Ninguno de los métodos tiene éxito y tampoco lo de retener al maestro y confesor jesuita del príncipe, Alfonso Carillo, que, liberado por los nobles, puede impedir que el príncipe abdique y convencerlo de que continúe la lucha contra los turcos. Es la gran batalla del príncipe contra cualquier adversidad con sólo apoyarse en su fe cristiana, y es el signo claro de que puede vencer cualquier obstáculo, porque con la ayuda de Dios y de su ejército de Lugos puede seguir luchando, enfrentarse a Mahometo, defender la fe y las puertas de Europa del gran peligro de la expansión otomana. La tercera jornada se desarrolla bajo el signo del triunfo, de la victoria de Segismundo en dos frentes: la lucha política

interna finalizada por la pirámide de las cabezas de los nobles transilvanos traidores, es decir, un final sangriento típico de la época, pues el príncipe consolida su poder dando muerte a los traidores; y la lucha contra los turcos: el incansable Segismundo, en su campaña en Valaquia, vence a los enemigos que huyen espantados de Targoviste y Giugiu. Recibe, también, el apoyo del nuncio, del Papa. Es el apogeo del príncipe; él está en auge y la coronación de sus victorias en todos los frentes se cimienta a través de la boda con Cristerna, Archiduquesa de Austria.

El hilo argumental sigue, en general, los sucesos históricos, en orden cronológico, pero por supuesto, entre el *ordo naturalis*, sin alteraciones o desplazamientos temporales, y el *ordo artificialis*, que supone modificaciones y alteraciones, siempre hay diferencias. Por tanto, la macroestructura, a través de paralelismos y oposiciones, distribuciones significativas, contribuye a realizar la meta de la obra, la de resaltar la figura del príncipe cristiano, que lucha animado por la fe.

Por esta misma razón, el retrato del príncipe transilvano, desde el punto de vista de la *elocutio*, es de máxima importancia; además, las réplicas, en este caso, no sirven sólo para realizar la progresión de la acción, sino también para retratar, utilizando recursos retóricos diversos del ámbito de la descripción. La descripción de personas reviste diversas modalidades: Prosopografía (rasgos físicos), Caracterismo (modo de hablar), Patopeya (afectos y pasiones), Etopeya (costumbres), Genealogía (linaje) y Pragmatografía (descripción de hechos o acciones) (Mayoral, 1994: 187-188). La disposición de las descripciones se hace según la técnica de la sinonimia textual, que tiene función amplificadora, y que consiste

en repetir la misma idea o dar vueltas al mismo concepto. La gradación de la descripción es ascendente.

El retrato de Segismundo aparece, primeramente, reflejado en el espejo de sus enemigos, lo que le confiere al príncipe mucho más valor e importancia. Se trata tanto de sus hechos (Pragmatografía) como también de sus rasgos físicos (Prosopografía):

MAHOMET ¿Quién es este transilvano
que se atreve a mi poder?
Que bien vano debe ser,
pues tiene nombre de vano.
SINÁN Morato me escribe aquí
Maravillas del...
MAHOMET (¡Ah, cielo;
deste príncipe recelo
no sé qué prodigios!)
(ed. Cotarelo y Mori, 1916: 380).

Enfurecido por las palabras atrevidas del príncipe, el sultán pide el retrato de éste, artificio argumental que ocasiona la inserción del retrato físico y también de la percepción del príncipe por Mahometo y Sinán:

MAHOMET ¡Oh, mozo arrogante y vano!
¡Por Alá, pintado espanta!
¡Qué barba le pintan!
SINÁN ¡Brava
Barba, catadura y talle!
MAHOMET Tú no acabas de miralle,
ni yo de admirarme acabo
(ed. Cotarelo y Mori, 1916: 380).

En este contexto, el vínculo con el escudo del príncipe resulta muy natural y apropiado ("una quijada con tres colmillos"), como también, con las "letras latinas": "*Deus mea scepta secundet*" y "*Quam prodigium factus sum multis*" –lemas del retrato y de su escudo–, las dos comentadas y traducidas de "la lengua peregrina" por Mahometo (ed. Cotarelo y Mori, 1916: 380). La acción y la reacción se concretan, puesto que el sultán ordena una represión sangrienta para castigar al "principillo" rebelde y atrevido:

Mata, hiere, rompe, ofende,
tala, quema, abrasa o prende,
que a eso vas, y a eso te envío
(ed. Cotarelo y Mori, 1916: 381).

Es algo muy corriente en la época, y, sin embargo, Mahometo expresa su asombro en cuanto al atrevimiento de "uno que tan poco tiene". Asimismo, Sinán ve al príncipe transilvano en la batalla: "como una gran torre en medio / de los ejércitos", añadiendo sobre él:

[...] que era
bravo peón, gran jinete
y en los asaltos que dan
el primero acomete
y quién más dentro se mete
(ed. Cotarelo y Mori, 1916: 420)

La valentía no es la única y determinante cualidad del príncipe, porque él es muy generoso, y, por tanto, el representante típico del buen cristiano. La prueba que

demuestra su generosidad tiene que ver con su compasión por los pobres:

MARCO Aquí me quiero poner
[…] quiero ver
Si es tan prodigioso en dar
Como en matar y vencer
(ed. Cotarelo y Mori, 1916: 381).

Mario, "pobre soldado" y Marcela, también pobre, dan más brillo a la generosidad del príncipe:

Yo, que en su campo he servido
[…] sé cuán limosnero es,
porque conmigo lo ha sido
(ed. Cotarelo y Mori, 1916: 381).

La repetición, en todos los niveles, aumenta más este rasgo de Segismundo, y la correlación entre la fama y la prodigalidad pone de manifiesto lo excesivo, resaltándose el papel importante de las hipérboles, a cada paso, en la realización del retrato:

Grande es la fama que tiene;
pero mi pobreza es mucha
(ed. Cotarelo y Mori, 1916: 381).

Su generosidad llama la atención del Marqués que se la reprocha con un interrogante en el cual se pregunta si el príncipe es Alejandro Magno, y le dice: "tú das más de lo que tienes" (ed. Cotarelo y Mori, 1916: 382). Como príncipe

cristiano representativo, Segismundo declara que no puede ir en contra de Rodolfo, y que prefiere renunciar al reino para no atacar a un emperador cristiano:

Antes, fuertes transilvanos,
del reino me despojéis
que me dieran vuestras manos,
que con ellas me forcéis
a salir contra cristianos
(ed. Cotarelo y Mori, 1916: 385).

La fe da fuerza a su brazo, a su espada, y la fe es el eje en todo lo que emprende el príncipe (en su política en todos los planes, en el campo de batalla, en su comportamiento, en sus intentos de:

[...] juntar
la Iglesia griega y latina
de do claro se colige
que esos pensamientos son
hijos de mi corazón
y del cielo que me rige)
(ed. Cotarelo y Mori, 1916: 388)

Los símbolos de su poder son la corona, el cetro, la cruz y la espada, y él rememora la tradición de las luchas en contra de los infieles para situarse en el linaje noble de los que enfrentaron los peligros, basándose sólo en la fe cristiana:

[...] de cruz y fe
que en esta señal venció

Constantino y luego Heraclio,
con Alonso de Castilla,
y antes Tito Vespasiano.
Proseguid, Godofre nuevo,
las empresas del pasado,
y vuelve a templar Sión
los instrumentos colgados
porque canten en su día
lo que han llorado en mil años
(ed. Cotarelo y Mori, 1916: 413)

3. Conclusiones

Por consiguiente, en esta obra atribuida a Lope de Vega y más recientemente a Luis Vélez de Guevara, editada por Cotarelo y Mori, hay símbolos diurnos o solares en contraposición con los símbolos de las tinieblas o nocturnos, y la luz triunfa. Todas las figuras (antítesis, hipérboles...) se concentran en el retrato del príncipe prodigioso, retrato que reúne todos los rasgos del príncipe católico ideal, símbolo del poder, de la sabiduría y del héroe que lucha en el nombre de la cruz y de la Iglesia Católica. Segismundo es la idealización de una figura histórica, y él tiene el mérito de haber luchado contra de los turcos y de haberlos vencido. En aquella época era la dimensión más importante que se podía destacar de un príncipe cristiano.

BIBLIOGRAFÍA

ARDUINI, Stefano (2000), *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia, Universidad de Murcia.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1993), 2ª ed., *Retórica*, Madrid, Síntesis.

CHICO RICO, Francisco (1988), *Pragmática y construcción imaginaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.

DURAND, Gilbert (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (2004), *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.

GARCÍA BERRIO, Antonio (1985), *La construcción literaria en "Cántico"*, Limoges, U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines.

GARCÍA BERRIO, Antonio (2008), *El centro en lo múltiple*, tomo I, *Las formas del contenido* (1965–1985), Barcelona, Anthropos.

GARCÍA BERRIO, Antonio (2009), *El centro en lo múltiple*, tomo II, *El contenido de las formas* (1985–2005), Barcelona, Anthropos.

LOPE DE VEGA, Félix (1916), *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), *Obras dramáticas*, Tomo I, Madrid, Tip. de la "Rev. de Arch., Bibl. y Museos" Olózaga, ed. Emilio Cotarelo y Mori.

MAYORAL, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.

MAGALLANES LATAS, Fernando (2007), "El príncipe de Transilvania en el teatro español del Siglo de Oro", *Studii*

de literatură română şi comparată, vol. XXIII, Timişoara, Ed. Universităţii de Vest (71-111).
GONZÁLEZ CUERVA, Rubén (2006), "*El prodigioso príncipe transilvano*: la larga guerra contra los turcos (1593-1606) a través de las 'relaciones de sucesos'", *Studia Historica, Historia Moderna*, vol. 28, Salamanca, Universidad Salamanca (277-299).
SÂMBRIAN-TOMA, Oana Andreia (2010), "La imagen de Transilvania en *El prodigioso príncipe transilvano* y *El rey sin reino* de Lope", *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope Vega, Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20-23 de julio de 2009*, Valladolid, Servicio de Publicaciones Universidad de Valladolid, coord. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (947-953) – Olmedo clásico (947-953).

III

EX LIBRIS ANTIQUIS

FRANCISCO CERVANTES DE SALAZAR, *TÚMULO IMPERIAL DE LA GRAN CIUDAD DE MÉXICO* (ANTONIO DE ESPINOSA, MÉXICO, 1560)

Víctor Manuel SANCHIS AMAT
Universidad de Alicante

El *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México* (Antonio de Espinosa, México, 1560), compuesto por el humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar inaugura en América la tradición literaria de textos celebratorios vinculados con los festejos y los acontecimientos efímeros de la vida civil y religiosa de la colonia. El humanista, que por aquel entonces ejercía el cargo no oficial de cronista del cabildo de la ciudad de México, recibió el encargo por parte de las autoridades de llevar a las prensas una relación pormenorizada de las honras fúnebres que la ciudad de México dedicó a la memoria de Carlos V tras su fallecimiento en Yuste en 1558, con el objetivo principal de dejar constancia impresa de unos homenajes que nada tendrían que envidiar a las exequias llevadas a término en las grandes ciudades europeas. Así lo atestigua el virrey Luis de Velasco en la licencia al impresor "y porque es justo que quede memoria dellas, he mandado se ymprima en molde" (f.1).

La relación de Cervantes de Salazar trata de poner por escrito un entramado artístico de mayor envergadura, fusión de artes y de artistas, mediante el cual la ciudad de México ofreció su luto por la muerte del emperador a finales del año 1559. El texto recoge los principales pasajes de la celebración, procesión y honras fúnebres, y

la descripción del monumento efímero que se construyó para la ocasión y se expuso durante algunas semanas en la capilla de San José de los Naturales del convento de San Francisco de México.

El túmulo funerario en memoria de Carlos V, ideado por el arquitecto Claudio de Arciniegas y por el humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar, se convirtió en el eje en torno al cual giraron el resto de los actos de las honras y supuso la colaboración, en una simbiosis muy propia de los mejores frutos del humanismo europeo, de arquitectos, pintores, músicos doctores y poetas, que adornaron con numerosas pinturas, poemas y emblemas relacionados íntimamente con la vida y hechos del emperador un monumento imperial que arrastró a toda la ciudad de México a participar en la dramatización funeraria más importante del siglo XVI.

La importancia del texto de Cervantes de Salazar radica en dos aspectos decisivos para la evolución cultural del virreinato de la Nueva España. Se trata, por un lado, de la primera relación impresa conservada sobre este tipo de acontecimientos vinculados a las ceremonias y efemérides del poder. A día de hoy, este tipo de relaciones de festejos conforman uno de los corpus literarios más importantes de la tradición cultural de los virreinatos españoles en América y el texto de Cervantes de Salazar abre un fecundo género de textos vinculados con la eclosión de la literatura efímera en torno a los hitos decisivos de las diferentes sociedades que conformaron la historia del Barroco. En la América colonial española, debido en gran medida al férreo control ideológico, censuras, prohibiciones y mecanismos del poder civil y eclesiástico, que impidieron la aparición de otro tipo de obras literarias, este tipo de literatura de ocasión supone

uno de los corpus más importantes para la interpretación y reescritura de la historia literaria virreinal.

Por otro lado, la relación de las honras fúnebres supone la aparición en territorios americanos, después de la refundación de la ciudad de México, de una temática literaria de largo recorrido en la tradición de la literatura occidental, la de la literatura funeraria, que en las honras a Carlos V se materializaron en forma de emblemas, sonetos, octavas reales y epitafios latinos. Los textos que recoge Cervantes de Salazar, además de ser una de las primeras muestras conservadas de poesía virreinal, inician también una tradición literaria oficial vinculada con la muerte de los principales representantes del poder civil y religioso de las instituciones españolas y que a lo largo de la historia de los virreinatos permanecerá como parte tradición de las honras fúnebres hasta prácticamente los albores de las independencias.

1. Descripción bibliográfica

La licencia del virrey Luis de Velasco, fechada en México a primero de marzo de 1560, facultó al impresor Antonio de Espinosa a poner en molde la relación de Francisco de Cervantes de Salazar, que terminó de imprimirse a finales del mismo año.

Los dos ejemplares conservados, impresos en 4º, constan de 26 hojas y un pliego de lámina, con una portada xilografiada con el escudo de armas de Carlos V, donde se destaca sencillamente con moldes venecianos el título de la obra por encima de la cabeza del águila imperial, abajo, en un marbete ajustado a la composición aparece el lugar de impresión, el año y el nombre del impresor.

El ejemplar conservado en el fondo histórico de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (Sign. BH FLL 29563 y accesible a través del catálogo digital de la propia Universidad Complutense y de Google Books) es el único que dispone de los grabados completos del alzado y la planta del túmulo, tanto del primer como del segundo cuerpo, arrancado en los demás ejemplares de la edición príncipe y que llevó a Manuel Toussaint a componer una reconstrucción de los dos cuerpos. El ejemplar se conserva con una encuadernación moderna en piel con hojas de guarda de papel de agua. Según el registro del catálogo aparecen dos exlibris manuscritos, ambos sin fechar, uno de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Madrid y otro "Es de don Alonso Mexia de Tovar", obispo de Astorga y Mondoñedo a principios del siglo XVII.

Joaquín García Icazbalceta recuperó y editó en su *Bibliografía Mexicana del siglo XVI* la relación original de Cervantes de Salazar en el siglo XIX. En el siglo XX encontramos dos reediciones más del texto de 1560. Una primera sumamente rara, de cien ejemplares numerados, reproducción facsimilar de la primera edición conservada en la Henry E. Huntington Library de California, precedida de un breve prólogo publicada en 1939 en México en la editorial Alcancía por Edmundo O'Gorman, Justino Fernández y Federico Gómez como homenaje al IV Centenario del establecimiento de la imprenta en América. La reedición más moderna, accesible y divulgada es la que con el título de *México en 1554 y Túmulo Imperial* edita Edmundo O'Gorman en la editorial Porrúa en 1963.

2. Arquitectura y pintura

La primera parte de la relación de Cervantes de Salazar alude a la descripción arquitectónica del gran monumento que se levantó en la ciudad durante algunas semanas en memoria del monarca fallecido. La construcción de este gran mausoleo, adornado con referencias a los principales hechos de la vida del emperador, fue el eje central en torno al cual giraron también los demás actos del ceremonial fúnebre.

Según las informaciones del humanista toledano y de las actas del cabildo, el encargo de trazar y ordenar las obras del túmulo fue hecho al arquitecto castellano Claudio de Arciniega, que junto a Cervantes de Salazar fueron los principales artífices de la concepción del monumento efímero. El entallador burgalés, que llevaba ya algunos años trabajando en Puebla participó activamente en la confección del túmulo como arquitecto, delineando y ordenando la traza y preparando una maqueta a partir de la cual el encargado de las obras, Bernardino de Albornoz, "alcayde de las Taraçanas y regidor de México", llevó a cabo la ejecución de la obra.

El túmulo imperial de la ciudad de México fue diferente en su traza de los otros túmulos de los que han quedado noticias e imágenes, el de Valladolid y el de Bruselas. El propio cronista habla de una construcción que pretendía encontrar un estilo propio, sin necesidad de mimetizar las obras realizadas en otros lugares del reino, que, por otro lado, no pudieron conocer por la cercanía de las diferentes honras fúnebres.

La relación arquitectónica del túmulo es tan prolija –igual lo será con las figuras y emblemas–, que evidencia la estrecha relación que mantuvo Cervantes de Salazar con Arciniega y los artífices de la obra. Las

consideraciones del humanista muestran, además, un gran dominio en cuanto a teoría arquitectónica se refiere, y ponen de manifiesto cómo el monumento efímero en honor a Carlos V, lejos de ser un fruto de la improvisación, permitió a los artistas llevar a la práctica la teoría de tratados próximos a las nuevas ideas humanistas.

Tanto la relación como los grabados y el dibujo conservado en el códice Tlatelolco inciden en la consideración del monumento como una obra arquitectónica marcada por la simplicidad y la desnudez decorativa que, frente a la grandiosidad gótica y la espectacularidad barroca, ha llevado a la definición del túmulo como una de las obras novohispanas que más se acercan a la concepción purista del arte renacentista.

El monumento conformaba un cubo perfecto, con una capilla mayor y cuatro capillas menores a cada lado que sostenían el segundo cuerpo con dieciséis columnas de orden dórico. En el centro del primer cuerpo, en la capilla mayor –a la cual se accedía por los cuatro lados por cuatro escalinatas de nueve gradas cada una–, reposa la tumba del emperador, decorada con sus atributos de poder, espada y corona, bajo un techo en forma de media naranja donde había esculpidos un cielo con las figuras de planetas de la que sobresale la figura de Dios.

El segundo cuerpo, de igual altura que el primero, se iniciaba con un friso “labrado a lo romano”, que contenía despojos de armas y trofeos de la muerte. En el centro de la capilla alta se levantaba un gran escudo con las armas imperiales, de veinte pies, que se sustentaba sobre dos mundos, donde reposaban las garras del Águila Imperial, rodeados de las columnas grabadas con el *Plus Ultra*. El monumento estaba rematado en la bóveda por

un pedestal que soportaba un Crucifijo “de bulto del tamaño del natural”.

Por otro lado, entre la decoración que aderezaba el catafalco, según la información que se desprende de la relación de Cervantes, destacan sobremanera una serie de pinturas simbólicas sobre la figura de Carlos V. Fueron sesenta y cuatro imágenes las que poblaron las columnas y los frontones del túmulo, formando así un conjunto de gran interés para el desarrollo de la historia del arte en el virreinato de la Nueva España. Además de ensayarse por primera vez formas como el retrato y la imaginería mitológica (con la particularidad de que pintores indígenas del colegio que fray Pedro de Gante regentaba en la capilla de san José de los Naturales llevaron a cabo el trabajo), fue probablemente una de las primeras ocasiones en las que aparece la influencia de la emblemática como soporte para la composición de una obra artística en el virreinato.

3. Emblemática y poesía funeraria

La segunda y la tercera parte de la relación de Cervantes de Salazar inciden en la descripción de los emblemas que aderezaron el túmulo y reproducen los motes y los poemas castellanos y latinos que los poetas novohispanos dedicaron a la memoria de Carlos V y que lucieron las columnas del monumento.

Destaca sin duda la relación de Cervantes Salazar por ser el texto iniciador en Nueva España también del género humanista de la emblemática, muy del gusto de los eruditos de los Siglos de Oro y frecuente en la composición de este tipo de obras literarias de carácter efímero y celebratorio que alcanzará durante el Barroco

su máxima expresión. La emblemática, que triunfó en la Europa del Renacimiento gracias a la obra de Alciato, se caracteriza como un género híbrido de carácter alegórico que complementa la imagen y su explicación literaria. La relación que nos ocupa es prolija en la descripción de imágenes vinculadas a las hazañas del emperador en el terreno bélico, político y religioso y nos presenta un aparato humanista simbólico con alegorías (virtud, fuerza, justicia), imágenes clásicas (Escipión, Arquímedes, Ulises) o personajes contemporáneos vinculados con el Nuevo Mundo (Cortés, Moctezuma, Atahualpa), acompañados de pequeños epigramas y motes latinos que tratan de explicar las alegorías y que hacen del texto un documento de extraordinario valor para la recuperación de este tipo de composiciones en la América virreinal.

El texto recoge también una serie de poemas latinos y castellanos que homenajean y funcionan como epitafios al insigne monarca fallecido y que son una muestra esencial en la reconstrucción de la poesía lírica virreinal del siglo XVI. Los poemas del *Túmulo Imperial…* son las primeras composiciones impresas de poesía lírica del virreinato y están vinculados con la llegada de la tradición de la lírica petrarquista al Nuevo Mundo. Los textos castellanos, de corte italianizante, muestran cómo ya hacia 1560 se había instalado en Nueva España la técnica y el gusto por la literatura de moda en las cortes europeas, sonetos y octavas, y pone de manifiesto la existencia de poetas y el cultivo de los modelos contemporáneos renacentistas en la ciudad de México.

La duda principal que la crítica ha manejado a la hora de acercarse a estos poemas está relacionada con el

problema de la autoría de los mismos. Marcelino Menéndez Pelayo concluyó en su *Antología de poesía hispanoamericana* que Cervantes de Salazar fue el autor de todos esos textos, idea que hoy, debido a que, entre otras cosas, el cronista no resuelve esta cuestión en la relación, ha hecho pensar a la crítica que las composiciones poéticas castellanas fueron fruto de la participación de varios autores, con nombres como Eugenio de Salazar de por medio, vinculando a Cervantes de Salazar con los textos latinos y la composición ideológica de los emblemas.

Los cuatro sonetos y las dos octavas responden a las expectativas temáticas de homenaje a la figura real y en ellas se observa principalmente la tensión entre la gloria terrenal y la gloria celestial, entre el llanto por la pérdida y el orgullo por el triunfo de la fama, conformadas algunas a manera de diálogo entre dos personajes y en las que aparecen tópicos sobre la gloria terrenal, la resurrección del fénix o el triunfo de la fama sobre la muerte que inician en América una fecunda tradición sobre este tipo de composiciones poéticas elegíacas.

4. El teatro urbano

Otra de las líneas de investigación actuales que reinterpretan la historia cultural de los virreinatos está vinculada con el análisis de las celebraciones civiles y religiosas, efímeras o no, como germen en la evolución del teatro. El texto de Cervantes nos permite acercarnos al análisis de la maquinaria teatral que la ciudad de México puso en marcha para la representación de las honras fúnebres de Carlos V.

Antes de la finalización de la obra del catafalco imperial, el cabildo declaró veinte días de luto, durante los cuales el negro presidió las calles y las casas mexicanas, mientras la ciudad preparaba su mecanismo celebratorio para la gran ocasión. La representación civil y religiosa de las obsequias reales tenía un protocolo todavía poco definido, sobre todo en territorios americanos, donde era la primera vez que se realizaban unas exequias por la figura del rey. No obstante, la ceremonia se llevó a término con el protocolo "castellano" de la casa de los Augsburgo, herencia de la ascendencia borgoñona del emperador y de las tradiciones caballerescas españolas.

Desde la una de la tarde del día de San Andrés estaban reunidos en la casa del virrey tanto los oidores como toda la caballería y nobleza de la ciudad, cada uno situado en el lugar asignado para el orden y concierto de la procesión que iba a dar comienzo. Mientras tanto, Bernadino de Albornoz, alcaide de las Atarazanas, comenzaba el desfile desde la casa del ayuntamiento hasta la casa real portando el pendón "desta ciudad y Reynos", acompañado por la justicia y regimiento, caballeros y otros vecinos, encabezados por los maceros de la ciudad.

Una vez en la casa real, el alcaide y su acompañamiento entraron a una de las salas principales donde había "una mesa cubierta de terciopelo negro sobre vn sumptuoso estrado debaxo de vn rico dosel de terciopelo y oro, estauan sobre vna mesa las insignias Imperiales y al vn lado el Estandarte Real" (f. 23). Bernardino de Albornoz se inclina en señal de reverencia ante las insignias y el estandarte, y aparecen por otra puerta el virrey y los oidores. Una breve ceremonia en la que la máxima autoridad del poder virreinal ordena a los actores señalados recoger las

insignias y los estandartes reales antecede al comienzo de la procesión que llevará a las diferentes comitivas hasta los pies del túmulo en el convento de san Francisco.

La etiqueta cortesana guardaba un estricto protocolo a la hora de plantear este tipo de celebraciones públicas, en las que iban explícitas el honor y la importancia de cada corporación incluso en el orden y en lugar ocupado en los actos civiles. Así, la procesión se organizó en cuatro grandes columnas, que llegaron desde la plaza mayor, la iglesia y el palacio virreinal al patio del convento de san Francisco, donde todo estaba ya preparado, en un orden claramente ascendente en la jerarquía social del virreinato.

Según el cronista, la comitiva fúnebre la encabezaron los naturales de esta tierra, que abrieron la procesión "una cruz con su manga negra con dos ciriales" (f. 23v), liderados por las cabeceras de la gobernación de las provincias de México, don Cristóbal de Guzman, por la de México y don Antonio Cortés, por la de Tacuba, iban en el centro, y ambos lados, don Hernando Pimentel, por la provincia de Tezcoco, y el gobernador de la provincia de Tlaxcala, don Domingo de Angulo, invitado de honor por la fidelidad mostrada al emperador. Todos iban vestidos con lobas y capirotes de luto y faldas largas tendidas y portaba cada uno el estandarte de su gobernación con sus armas doradas y plateadas sobre fondo negro. A continuación, en hileras de cuatro en cuatro, enlutados y en silencio, doscientos señores principales y otros dos mil nobles indígenas. Cuando llegaron ante el monumento funerario, los cuatro gobernadores depositaron otros tantos estandartes en cada una de las esquinas del túmulo y fueron a sentarse al lugar que tenían asignado.

Los “plebeyos”, como los llama Cervantes de Salazar, miraban expectantes desde las plazas y calles de la ciudad, y llenaron el patio de San Francisco más de cuarenta mil con mantas negras, según el cronista.

Después siguieron las otras columnas, la del poder civil, la del poder religioso y la de los principales gremios de la ciudad, que depositaron sus honores ante el catafalco real y asistieron a la representación eclesiástica y a la salmodia que completó la ceremonia frente a un túmulo imperial que ardía bajo el calor de las velas.

La muerte del emperador, por tanto, se convirtió en la excusa perfecta para orquestar una serie de homenajes grandilocuentes y espectaculares en la capital mexicana, en los que a la organización del duelo civil y religioso se unieron también el talento y el pensamiento de artistas y hombres de letras, que a la postre se convertirían en la mejor proyección del arte renacentista en la Nueva España y que el humanista Francisco Cervantes de Salazar se encargó de llevar a las prensas en este *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*.

IV

CON LA TINTA FRESCA

Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (eds.). *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, 410 pp.

El Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) dedica su colección "Confluencias" a las relaciones internacionales del arte, las letras y el pensamiento español del Siglo de Oro. Dentro de esta serie se publica *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro*, un monográfico consagrado a la controvertida figura del valido de Felipe III y a la en ocasiones oscura etapa de su privanza, iluminadas ahora por quince estudios en torno al aparato lúdico, festivo y propagandístico que circundaba y servía de sustento a la casi ilimitada influencia del duque.

Bajo la dirección de tres reconocidos gongoristas (Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas), quince expertos de dilatada experiencia en el campo acometen la tarea de agotar diversos aspectos relativos a la cultura española del Siglo de Oro desde una perspectiva histórico-filológica. El volumen se presenta, pues, como un conjunto de ensayos interdisciplinares y complementarios, que coinciden en su vocación de exhaustividad, su rigor crítico y documental, y una calidad no reñida con la amenidad. Otro tanto puede decirse de la esmerada edición del libro, a cargo de José Luis Colomer, que no solo afecta a la corrección tipográfica del texto, apenas quebrantada a lo largo de sus 400 páginas, sino también a la lograda selección de ilustraciones que lo acompañan: la multitud de obras pictóricas, grabados, fotografías y documentos reproducidos en las distintas secciones refuerzan el

contenido de cada una de ellas, al tiempo que revalorizan el conjunto de la obra.

El objetivo declarado de los directores no es otro que el de resolver algunas de las lagunas que permanecen inexploradas alrededor de la efigie de don Francisco Gómez de Sandoval (1553-1625), quinto marqués de Denia y primer duque de Lerma, privado de Felipe III durante más de veinte años (1598-1621). Más concretamente, el libro se propone examinar las vinculaciones entre literatura y poder en este período: así los contactos entre literatura de circunstancias y propaganda o los tortuosos vaivenes del mecenazgo aurisecular, fenómenos cuyo conocimiento y estudio quieren contribuir a una mejor comprensión de la cultura literaria surgida en los tiempos de privanza del duque. Además, al tratamiento de estas cuestiones se suma la toma en consideración, inédita hasta la fecha, de otras manifestaciones entre el arte y el ocio, relacionadas o no con las letras, que florecieron igualmente bajo el auspicio del poder ducal y que ostentan asimismo un papel fundamental en la configuración de la cultura cortesana de entonces. Entre ellas, se cuentan la afición por la emblemática, el diálogo entre el género pictórico del retrato y la poesía encomiástica, la predicación religiosa ante la audiencia palatina, la tauromaquia caballeresca y su fastuosa puesta en escena o la no menos espectacular maquinaria de las representaciones teatrales.

Como no podía ser de otro modo, dada la naturaleza eminentemente literaria del proyecto, el *Panegírico al duque de Lerma* de don Luis de Góngora y Argote, ocupa en el mismo un puesto de honor en interés y extensión, toda vez que esta obra constituye “el principal poema laudatorio surgido durante el valimiento

de don Francisco Gómez de Sandoval" y un caso paradigmático de esos vacíos críticos que el libro viene a suplir. Así, hasta siete de los quince estudios recogidos corresponden al análisis de este poema inconcluso, restituyendo su relevancia en la trayectoria del poeta y su repercusión en el contexto cultural en que se imbrica. Como colofón a esta labor de rehabilitación, se incluye, a modo de anexo, la primera edición moderna del *Panegírico* gongorino, libre de las deturpaciones textuales sufridas en su transmisión.

En "El *Panegírico al duque de Lerma* como poema heroico", Mercedes Blanco desgrana las críticas circunstancias que atravesaban autor y destinatario del *Panegírico* en el momento de su composición, en un recorrido por los ensayos laudatorios precedentes y las motivaciones que alentaron la obra. En el núcleo de tales desvelos se hallaba seguramente su adscripción al género clásico de la poesía heroica, ya que la aportación a tan vetusta tradición, bajo el magisterio de su máximo exponente latino, Claudiano, habría de elevar al cordobés a la posición de influencia poética y cortesana que ambicionaba. Concluye Blanco que "Góngora solo se parece a sí mismo, aun cuando más procura parecerse a otros", señalando su ingenio para conjugar el estilo de fanática divinización del ideal clásico con su habitual tono lúdico y la ardua asimilación del léxico latino con su viva imaginación metafórica, verdaderos malabares poéticos que integran los méritos de una obra literaria en la cuerda floja.

Precisamente de las fuentes literarias se ocupa "*Taceat superata vetustas*: poesía y oratoria clásicas en el *Panegírico al duque de Lerma*"; aquí, Jesús Ponce Cárdenas desmenuza el perfecto ejercicio gongorino de

imitatio y *aemulatio*, que tuvo la curiosa virtud de granjear al poeta un silencio crítico no hallado por ninguna de sus obras mayores. Las concomitancias clásicas del *Panegírico* alcanzan tanto a los aspectos estructurales –la *dispositio* según el esquema de Menandro o el proemio en clave claudianea–, como al simbolismo político formulado: imágenes astronómicas, inserción de lo maravilloso y alabanza del líder así en la paz como en la guerra, que opera aquí como legitimación de la política pacifista del duque. Análogamente, la alegoría incorpora la presencia de deidades y virtudes junto al retrato del noble, en una táctica común al arte verbal y pictórico. En definitiva, Góngora acumula en su *Panegírico* "los modelos más exquisitos del mundo antiguo", resucitando una tradición de dos milenios con un nuevo patrón digno de ser emulado.

Antonio Carreira rastrea en su artículo las "Fuentes históricas del *Panegírico al duque de Lerma*", entendiendo la obra como recreación poética de hechos históricos. La tarea documental en que debió de emplearse el poeta se divide en tres líneas: genealogía, biografía e historia política, abarcando el lapso de 1553 a 1609, momento en que interrumpe la escritura. Del catálogo de las posibles informaciones consultadas, escasas y en su mayoría imprecisas, junto con la relación de las circunstancias que el cordobés pudo conocer de primera mano o de oídas, se sigue una rigurosa contextualización y datación del poema. El profesor Carreira consigue salvar las trabas del tiempo y de un Góngora celoso de sus fuentes en una concienzuda reconstrucción de los avatares de un género escurridizo y "obligado a servir a dos señores: el personaje homenajeado y la verdad histórica".

Otra línea antes esbozada recibe tratamiento específico en “De los sonetos laudatorios al *Panegírico*: avatares estilísticos gongorinos”, donde Juan Matas Caballero desglosa, a instancias del profesor Ponce, el nexo de las octavas con la poesía encomiástica breve. Frente a la discutida clasificación temática de los poemas gongorinos, Matas Caballero pasa a adoptar como *corpus* todos aquellos que comporten alguna forma de elogio, emulando el uso del autor, quien emplea las piezas breves como materia prima para las extensas. Entre las prácticas seleccionadas por el poeta de su propia cosecha, se cuentan los cultismos léxicos y sintácticos y las perífrasis forjadas ya sobre tópicos literarios, ya sobre alusiones emblemáticas o mitológicas. Desde el estudio de esta “escuela poética” que conforman los poemas breves, podemos atisbar cómo se fragua la perfección estética de las obras mayores.

Antonio Pérez Lasheras titula su intervención “Góngora en 1618: burlas y veras de un cortesano poco avezado”, consignada a valorar la impronta de la poesía burlesca en el Madrid cortesano donde convivieron el duque de Lerma y el poeta cordobés. Es en este ambiente, connotado por las ocupaciones y preocupaciones que le son inherentes, donde el poeta diseña su última gran obra, la que pretende sea compendio y sublimación de su legado poético: la *Fábula de Píramo y Tisbe* o el romance “La ciudad de Babilonia”. La dignificación del metro de origen popular, el tratamiento paródico de la historia mitológica y la deliberada ambigüedad del lenguaje, que superpone sugerencias e interpretaciones divergentes, integran una obra que resume y subvierte la tradición anterior, al tiempo que inaugura el género de la fábula burlesca barroca.

“El estilo sublime en el *Panegírico al duque de Lerma*” de Laura Dolfi lleva a cabo una prolija descripción de los procedimientos con que Góngora trata de ennoblecer la lengua castellana, en su afán de equipararla al latín como lengua imperial y universal. La gravedad del tema del *Panegírico*, y el nexo de sus propios protagonistas con el citado ideal de grandeza, encuentran en el ritmo solemne de la octava real, el lenguaje enriquecido por hipérboles, perífrasis y metáforas a lo divino o a lo mitológico y la alternancia constante de sugerencias lumínicas y cromáticas la expresión de su magnificencia y esplendor cristalizados en forma de poema.

José Manuel Martos y José María Micó se apuntan a medias la autoría de “Góngora o el arte de la octava: entre el *Polifemo* y el *Panegírico*”, donde resumen las vicisitudes en la fijación de la estructura de la *ottava rima* y su asociación con la épica, en el trance entre la traducción de los clásicos y la creación de los escritores en lengua vulgar, entre ellos, Góngora. Para este la octava supone, en la gestación del *Polifemo*, el esquema flexible para desarrollar su “relato lírico”, sin que este pierda de vista su esencia narrativa. Idéntica cohesión y dominio de la estrofa ostenta el *Panegírico*, por más que, según se rumorea, el valido no logró entender esta crónica de su propia vida.

Se cierran aquí las cuestiones directamente asociadas al *Panegírico*, si bien gracias a lo profundo y exhaustivo de sus reflexiones, la presencia de Góngora, y la del complejísimo perfil que delinea su etopeya del todopoderoso privado, sirven al lector de base para contextualizar las intervenciones restantes.

“Representaciones barrocas del poder (Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz)”, de María D. Martos Pérez, se adentra en el ámbito pictórico del retrato para notar los usos comunes a pintura y poesía en la simbolización de la majestad regia, proponiendo una aguda lectura dialógica entre algunos textos gongorinos y los retratos más imponentes del período como doble celebración: la del personaje y la del arte mismo.

Sagrario López Poza estudia minuciosamente “La cultura emblemática bajo el valimiento del duque de Lerma”, sistematizando las modalidades y hábitos simbólicos en torno a esta curiosa y extendidísima afición. La presencia del emblema en distintos contextos anima una bella reflexión sobre la vinculación entre palabra e imagen en el ambiente cortesano de tiempos del privado de Felipe III.

Con “El sermón de Paravicino en la dedicación del templo de Lerma”, Francis Cerdan desglosa las dificultades y estrategias de un joven predicador ante la redacción de una homilía destinada al *aula regia*, en la coyuntura político-social de las fiestas en Lerma. Apoyándose en el episodio evangélico de Zaqueo, Paravicino trata de maridar el mensaje divino con el respeto a las autoridades, exhortando a cada cual a ejercer su responsabilidad entre veladas reconvenciones y raptos de sublimidad estética.

Con un estudio que combina labores de exégesis y documentación, María Luisa Lobato detalla “Las fiestas de Lerma: paisaje y teatro en *El Caballero del Sol*, de Vélez de Guevara”, sobre las relaciones entre lo netamente literario, la comedia de la Diana noble y desdeñosa que finalmente se enamora, y el contexto escenográfico y social de su representación: los soberbios

jardines del palacio lermeño del duque, transformados con toda pompa en ciudades, mares y selváticas islas para admiración de los asistentes.

En “El duque de Lerma y las fiestas de toros: de lo taurino a lo encomiástico”, Araceli Guillaume-Alonso traza un nuevo paralelo entre el evento social y sus implicaciones figuradas; en este caso, el gusto incipiente por la tauromaquia, vetada con Felipe II, se rescata como instrumento de ostentación y afianzamiento de pactos y relaciones políticas, lejos de su primitiva función de adiestramiento caballeresco para la guerra.

Isabel Colón Calderón se encarga de la perspectiva femenina en “Linajes de mujeres y linajes nobiliarios: Rodrigo Calderón, Bernardo de Sandoval y Rojas, el duque de Lerma y su entorno femenino en los textos de Luisa de Carvajal”. El ensayo bucea en el epistolario de esta misionera de noble cuna, que logró, con coraje e ingenio, crearse un nicho ajeno al rol pasivo de la mujer para acceder a los hombres más influyentes de su tiempo y a sus esposas, en pos de donativos y protección para su apostolado.

“El conde de Lemos y la poesía encomiástica: breve noticia de unos versos gongorinos”, de Carlos Primo Cano, comenta uno de los intentos laudatorios previos al *Panegírico*, plasmado en esta ocasión en la forma del soneto y dirigido al entonces presidente del Consejo de Indias, a la sazón sobrino y yerno del valido y anfitrión de un cenáculo literario que pudo acoger a Góngora en una de sus comisiones a la corte.

Por último, Germán Vega García-Luengos ofrece, en “El Valladolid cortesano y teatral de Felipe III (1601-1606)”, una monumental visión de los años de capitalidad vallisoletana, tomando el desarrollo de la actividad teatral

como metonimia de la evolución imperial. En efecto, en el "gran teatro de la España del siglo XVII", ilusión y espectáculo se hallan en la sustancia misma de sus habitantes, ocultando que el fin de la función está próximo y que el sueño cortesano de Valladolid —como el sueño de Lerma, el del mismo Góngora y el de las compañías teatrales— dará paso a un duro y amargo despertar.

Taceat superata Vetustas ('que calle, vencida, la Antigüedad') concluye Jesús Ponce en referencia al éxito de Góngora sobre los modelos clásicos que inspiraron su *Panegírico*. Tal es, también, el merecido veredicto de un libro que satisface sus propósitos iniciales de forma eficaz y amena, al tiempo que abre paso a nuevas e interesantes perspectivas para una comprensión global, completa y compleja, de la personalidad de un polémico valido y un excelso poeta, pero, sobre todo, de una cultura y una época que, hoy por hoy, nos siguen fascinando.

Ana Alonso Hormigo
Universidad Complutense de Madrid

José Mª Díez Borque (dir.); Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo (eds.). *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2009, 479 pp.

Los días 17 y 18 de diciembre de 2007 tuvo lugar en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid el primer congreso internacional ("Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro") del Grupo de Investigación UCM-CAM "Literatura española de los Siglos de Oro" (*GLESOC*), dirigido por el profesor José Mª Díez Borque e integrado, entre otros, por profesores especialistas en la materia, como Víctor Infantes, Mª Soledad Arredondo, Inmaculada Osuna, Esther Borrego, Elena Di Pinto y Marcella Trambaioli. Las ponencias presentadas en esas jornadas, destacadas por su altura científica, rigor y pluralidad de temas, intereses y metodologías están en el origen de los capítulos que componen el primer volumen colectivo del *GLESOC*, dirigido por el profesor Díez Borque y editado por las profesoras Esther Borrego y Catalina Buezo, cuyo título es similar al de su I Seminario Internacional.

El volumen se estructura en seis apartados. El primero se centra en las relaciones entre los fastos organizados y promovidos por la monarquía de los Austrias y la literatura generada a raíz de tales celebraciones. Así, es Soledad Arredondo Sirodey quien abre el libro mostrando significativos testimonios literarios de reconocidos autores de la época sobre dos hechos de notorias dimensiones políticas: las victorias de los españoles sobre los franceses en Fuenterrabía (1638) y sobre los rebeldes catalanes en Lérida (1644-1646).

Frente al regocijo popular avivado por el poder con las innumerables fiestas por las victorias bélicas, otros documentos reflejan una realidad bien distinta en un Imperio ya en plena decadencia. En esta línea, el Dr. Díez Borque proporciona un ingente número de testimonios que demuestran el contraste entre la esplendidez y derroche de las fiestas teatrales y parateatrales palaciegas y las penurias del pueblo, hecho que no dejaron de denunciar las plumas de algunos cronistas y literatos contemporáneos. La profesora María Luisa Lobato se centra en las fiestas celebradas a raíz del nacimiento de uno de los malogrados herederos de Felipe IV, el príncipe Felipe Próspero (1657), para mostrar, por una parte, la íntima relación entre dramaturgos, tramoyistas y comediantes en los momentos más importantes de las celebraciones, y por otra, la recepción de estas fiestas en los escritos de los diplomáticos de la época, que no parece que se dejaran deslumbrar por el derroche exhibido, pues en sus despachos reflejan su perfecto conocimiento del verdadero estado de miseria del pueblo regido por sus reales anfitriones. Cierra este apartado un estudio de la profesora M.ª Victoria López-Cordón sobre una controvertida figura: el monje cisterciense José de Arnolfini, consejero, negociador e incluso "espía" al servicio de Felipe IV, cuyos escritos, articulados en forma de diálogos y discursos, revelan posturas alejadas de la adhesión monárquica que se le podía suponer.

El segundo apartado se dedica a tres dramaturgos que intervinieron de modo significativo en la creación de obras específicamente destinadas a la celebración de efemérides regias. En concreto, Felipe B. Pedraza estudia la presencia de Rojas Zorrilla en tales eventos, ya como poeta o fiscal en certámenes de palacio, ya como escritor

de comedias para los mismos. Pedraza analiza los documentos que prueban las representaciones de sus obras en palacio desde la década de los treinta hasta finales del siglo XVII, concluyendo que desde el comienzo de su vida teatral fue Rojas un autor de referencia en la escena cortesana, llegando a ser en determinados periodos del siglo el autor más representado después de Calderón. Elena Di Pinto analiza las piezas que compusieron la fiesta dedicada al santo de la reina Mª Luisa de Borbón, consorte de Carlos II, el 25 de agosto de 1684: loa, comedia, entremeses y baile. En principio todas ellas son atribuidas a la pluma del dramaturgo segundón Melchor Fernández de León, seudónimo de Pedro Fomperosa y Quintana, moralista jesuita que atacó sin piedad las comedias de la época, cuya supuesta amistad con Calderón pone Di Pinto en duda, aduciendo motivos de envidia. La investigadora plantea esta fiesta como una respuesta "moral", dada su insipidez y forzado decoro, a las que el autor consideraba chocarrerías e inoportunidades de las comedias al uso. De un segundón resentido pasamos al gran Lope, de la mano de la profesora Marcella Trambaioli, que incide en la compleja cuestión de las relaciones de Lope con el poder, y centra su trabajo en la autopromoción política del Fénix y en su tendencia a "conformar su personaje y literaturizar su existencia" –en palabras de la autora– en un acontecimiento concreto: las dobles bodas reales de 1599. Así, se desgranan los géneros literarios y textos que Lope manejó para tal ocasión, concluyendo que el Lope aspirante a cronista real de finales del siglo XVI relata las dobles bodas tocando todas las cuerdas poéticas de la época (lírica, épica, pastoril, piscatoria, burlesca), logrando construir una polifacética máscara teatral con la

que clama por sus ambiciones políticas, a la vez que exhibe jocosa y orgullosamente su mito lírico.

De autores palaciegos vinculados al poder de los Habsburgo se pasa a las celebraciones religiosas de la época, íntimamente unidas también a la monarquía reinante, que ocupan el apartado tercero del volumen. En primer lugar, Ignacio Arellano afronta la fiesta hagiográfica como una síntesis de múltiples vertientes y analiza su estructura y manifestaciones literarias tomando como punto de partida beatificaciones y canonizaciones concretas del Madrid del siglo XVII. Pierre Civil e Inmaculada Osuna se centran en dos celebraciones específicas. Civil presenta un exhaustivo rastreo de los textos conservados en torno a la canonización del mercedario san Pedro Nolasco en 1629 y propone varios niveles de lectura en las relaciones de las fiestas hagiográficas. Por su parte, la profesora Osuna comenta los textos literarios producidos en torno al traslado de la Virgen de la Aurora en 1648 desde las Descalzas Reales al convento de san Francisco, centrándose en una significativa justa poética en la que se combinan lo serio y lo jocoso, lo convencional y cierto asomo de desasosiego ante la difícil situación política y social.

El cuarto apartado del libro se dedica al teatro cómico destinado a determinadas celebraciones de la realeza y al propio entorno de la villa y corte. De la mano de tres especialistas –Catalina Buezo, Abraham Madroñal y Carlos Mata– se tratan respectivamente tres géneros teatrales festivos: la mojiganga, el entremés y la comedia burlesca. Así, la profesora Buezo procede a un recorrido por un nutrido corpus de mojigangas dramáticas que aluden a lugares, personajes y tópicos del Madrid de la época, tratados casi siempre de modo folklórico y festivo;

a su vez, algunas piezas tienen como motivo temático los espectáculos propios de las fiestas de Corpus y Carnaval. En el segundo estudio de este apartado, Madroñal da cuenta de piezas festivas breves representadas en el entorno de fiestas palaciegas en sucesivos momentos de los reinados de Felipe III y Felipe IV, para terminar centrándose en la *Mojiganga de la boda*, representada durante las fiestas del Buen Retiro en 1638, que se podría definir como una burla carnavalesca en la que se ridiculiza a cortesanos con nombre y apellidos. Se trata de un interesante festejo centrado en el motivo de la boda burlesca y representado por los mismos nobles, cuyo texto, inédito hasta ahora, es dado a conocer aquí por el investigador. Finalmente, Carlos Mata, partiendo de un extenso corpus de comedias burlescas, estudia los motivos carnavalescos recurrentes en las mismas, profundizando así en un género que hacía las delicias del público cortesano del Madrid áureo.

El apartado "Varia" se abre con el trabajo del profesor Pedro García Martín, que compone una percepción literaria del paisaje de la villa y corte a partir de una alegoría en torno a los cinco sentidos. Por su parte, Víctor de Lama estudia la importancia de la poesía de cancionero en las justas de los Siglos de Oro. El motivo de la perla disuelta en vinagre que Cleopatra ofreció a modo de banquete a Marco Antonio en uno de sus proverbiales convites y los avatares literarios del suceso en la cultura hispánica de los Siglos de Oro es tratado por Carlos Sainz de la Maza: parece ser que los autores que tratan el tema del banquete de los dos ilustres enamorados (Lope, Castillo Solórzano y Rojas Zorrilla, entre otros) recogen la tradición clásica para hacerla suya y la transforman para asombrar al lector o al espectador.

El libro se cierra con el estudio de Fernando R. de la Flor, que se centra, por una parte, en un examen de los discursos de interpretación y análisis filológico del espectáculo efímero unido al poder en la España áurea; y, por otra, en la disquisición acerca de las genealogías y tiempos de vigencia de paradigmas cognitivos que han acabado por construir el concepto de "fiesta del Antiguo Régimen" como un objeto académico de primera magnitud. R. de la Flor concluye que el interés de estos estudios se ha fraguado en el interior de un gran "giro visual" instrumentado por la cultura posmoderna, "que deja atrás la textualidad, y nos introduce en una era de imágenes y de *performances* generalizados", palabras con las que concluye su propio artículo y que sin duda aportan a los estudios recogidos en este volumen y a los que seguirán publicándose –dado lo inagotable del tema– un nuevo y sugerente enfoque.

Esther Borrego Gutiérrez
Universidad Complutense de Madrid

Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero (eds.).
***La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*.**
Madrid: Visor Libros, 2010, 415 pp.

La presente colectánea agrupa una serie de estudios fruto de dos reuniones pacíficas sobre la violencia celebradas en Stratford (Canadá, 26-28 de junio de 2008) y Nueva York (9-10 octubre del mismo). De entrada, toda colaboración entre críticos de ambos lados del Charco deben ser bienvenidos, y en esta ocasión se contaba con el patrocinio de GRISO-Universidad de Navarra, GIC-Universidade de Santiago de Compostela de un lado, y The Hispanic Baroque Project de la University of Western Ontario, la Association for Hispanic Classical Theatre y la State University of New York at Stony Brook.

Tras unas breves palabras preliminares a cargo de V. Roncero, Barrio Olano comienza con un estudio dedicado al simbolismo del color en los dramas del poder injusto de Lope de Vega. Se detiene en concreto en *Fuenteovejuna*, *La estrella de Sevilla* y *Peribáñez o el comendador de Ocaña*, y su repaso comenta el significado habitual que presentan los colores y la función que desarrollan en los textos: la oposición verde-rojo como contraste entre masculino y femenino en *Peribáñez*, el negro como imagen negativa del comendador de don Fadrique, la utilidad del rojo para distinguir entre agresores y agredidos en los dos dramas de comendador, etc.

Las páginas de Botta se centran en el trágico fin de Inés de Castro y los regueros de sangre aledaños. A los hechos esenciales de la historia se suman pronto catorce elementos legendarios: el sueño premonitorio de Inés, su

coronación *post mortem*… De ellos, interesa repasar las maneras de morir de Inés y las muertes de los consejeros que la ejecutaron, una vez que don Pedro toma el poder, a partir de cuatro versiones teatrales: *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez, *Inés de Castro* de Mejía de la Cerda y *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara, conjunto que arroja un variado panorama de la representación de la violencia. Botta destaca que el ingrediente violento apenas aparece en obras portuguesas, pero "estalla" en piezas castellanas durante la anexión de Portugal (p. 42).

A su vez, Bouchiba-Fochesato aborda las comedias tirsianas de tema sacro, en las que la violencia se convierte en "el vector de la edificiación moral y religiosa del lector espectador" (p. 48). Su revisión presta atención primero a las obras hagiográficas, luego a las bíblicas y, por fin, a las piezas que denomina "edificativas" (pp. 48-49). Aprecia dos vertientes: los santos, que no son agentes sino receptores de acciones violentas ejercidas por sus oponentes, por lo que la violencia deviene mecanismo revelador del bien y camino hacia la santidad; los grandes pecadores, cuyo comportamiento reclama un castigo; y algunas figuras que pasan de ejercer la violencia a sufrirla con humildad. Es decir, una violencia injusta y otra punitiva, a la que se suma finalmente el efecto catárquico sobre el espectador (más que frente al lector).

La primera parada calderoniana es *Fineza contra fineza* y corre a cargo de Brain. Según ella, esta comedia alude de forma velada a la constante amenaza que don Juan de Austria suponía para la corte y la monarquía. Este sería, pues, un mensaje político dirigido a la reina regente, Mariana de Austria, y su familia. De hecho, algunos personajes de la ficción tienen su correlato real:

Diana encarna al valido Nithard y a Mariana, Anfión a Juan José… Las serias preocupaciones del problema se revestían de un manto cómico para el auditorio (p. 70). El estudio se suma, por tanto, a una corriente que lee en clave política las comedias mitológicas, actualmente en boga en la escuela norteamericana y muy sugerente, pero de validez más que discutible.

Cowling estudia la reescritura dramática que Pérez de Montalbán lleva a cabo de la autobiográfica *Historia de la monja alférez*. Se interesa por la representación sobre las tablas de su disfraz masculino, es decir, por la escenificación del "performative gender" ya presente en el relato (p. 71). En los cinco momentos en que hace uso de la violencia se aprecia un ejercicio de modificación para reducir su nivel de agresividad respecto al relato que sirve de base. La creación de Gil Vicente, escrita durante uno de los períodos más violentos de la historia de Portugal, es el campo que aborda Dodman. En el retrato del español, defiende se halla muy presente su naturaleza violenta, que se manifiesta de formas muy variadas, en contraposición al comportamiento ejemplar de los portugueses.

Una de las escasas incursiones en otros géneros se debe a Firbas en su ensayo sobre *La Araucana* de Ercilla. Defiende que, junto a los elementos derivados de la tradición épica, juega un importante papel la narración testimonial del autor, poeta y soldado que "toma distancia de la violencia de la guerra colonial que vivió" (p. 91). A lo largo del poema se aprecia una evolución de la perspectiva del narrador-testigo: poco a poco "se involucra con la violencia del campo araucano" (p. 102), por lo que su relato avanza desde los horrores de la guerra a la denuncia de las injusticias contra los indios.

De vuelta al teatro, García Lorenzo presenta un recorrido por la vida de *Fuenteovejuna* en la escena española entre los años 2000 y 2007, en continuación de un trabajo anterior. Esta pieza de Lope es, sin duda alguna, una de las más representadas en escena con fines concretos: defensa de la rebelión popular, crítica a la opresión y la tiranía, etc., muchas veces en relación directa con el momento. El trabajo estudia las escenificaciones llevadas a cabo por Ángel Facio con la Escuela de arte dramático de Murcia; César Oliva, Concha Lavella y Manuel Ortín a la cabeza del Aula de teatro de la Universidad de Murcia, como parte de la reconstrucción del repertorio de La Barraca de García Lorca en ocasión de su aniversario en 2006; y, al fin, las repercursiones políticas que conllevó la representación en el Teatro Nacional de Cataluña en 2005 bajo dirección de Ramón Simó. Cierra el texo un apéndice con un repertorio de las representaciones de la comedia en España, Hispanoamérica y Estados Unidos en el período acotado.

Larson diferencia *El mejor alcalde, el rey* de dos piezas hermanas, Fuenteovejuna y Peribáñez. Pese a sus diferencias, no se centra en el desarrollo de una venganza sino en una historia de rescate, amén de constituir un elogio de la monarquía. Desde esta perspectiva, el texto se puede estudiar como un drama social que sigue un esquema determinado: infracción, crisis, reparación y reintegración o reconocimiento de la ruptura. Lo que, además, reviste una notable importancia en el momento coetáneo.

El trabajo de Montiel contribuye a paliar la escasez de estudios sobre *Las hazañas del Cid* de Guillén de Castro, en clara desigualdad con *Las mocedades del*

Cid. Su aportación analiza la secuencia del reto a Zamora que pronuncia Diego Ordóñez de Lara tras el asesinato del rey Sancho II. Primero, se reflexiona sobre la fuerza de la violencia en el proceso de construcción de una identidad individual y colectiva, que causa su duplicación y extensión; la segunda sección estudia el papel del Cid como manual de comportamiento también en cuanto al uso de la violencia y, finalmente, pasa al caso concreto de la comedia, donde la violencia conduce el conflicto individual hacia lo general, "en un momento en donde se percibe una crisis de la estructura social mientras que el orden simbólico del texto ofrece al espectador una reflexión sobre el ejercicio del poder" (p. 148). A su vez, Nelson entabla un diálogo entre las películas *Banderas de nuestros padres* y *Cartas desde Iwo Jima* de Clint Eastwood con la comedia calderoniana *La aurora en Copacabana* a partir de la representación ambivalente de un proceso de conquista, de "imperialistic enterprise" (p. 156). Así, ambos artistas transforman un suceso histórico en un icono artístico que contiene una serie de contradicciones propias.

El drama áureo ha sufrido y sufre todavía el peso de muchos tópicos críticos que deben ser, cuando menos, revisados. Así, Pedraza Jiménez repasa la tradicional propensión a la violencia de Rojas Zorrilla. Se centra en "el rastro de la sangre" (p. 167), esto es, la memoria de sufrimientos y ultrajes pasados que acompaña a los personajes y que condicionan o determinan sus actos. En Rojas, además, tal elemento constructivo no sirve solo en el mundo trágico, sino que se presenta también en enredos cómicos.

Luego de un repaso por la tratadística clásica y aurisecular, Peña Pimentel analiza la construcción del personaje del rey tirano mediante el ejemplo del rey Sancho II en tres calas dramáticas: *Comedia de la muerte*

del rey don Sancho y reto de Zamora por don Diego Ordóñez de Juan de la Cueva, *Las almenas de Toro* de Lope y *El cerco de Zamora* de Juan Bautista Diamante. Aprecia que Cueva y Diamante se muestran fieles a la tradición romanceril, mientras Lope se mueve con un margen mayor de libertad. Una falla notable es que maneje los textos del TESO y no otras ediciones más fiables que, al menos para la comedia lopesca existen (ed. T. E. Case, Chapel Hill, University of North Carolina, 1971).

Read se adentra en las discusiones actuales sobre autoría, violencia y discurso colonial, para lo que comenta y apostilla *Writing and Violence* de José Rabasa, para examinar luego el caso de *La Florida* del Inca, que se sitúa en los márgenes del trío apuntado. El libro deja asimismo espacio para aproximaciones de otras disciplinas, y Rodríguez G. de Ceballos ofrece un comentario sobre la representación del martirio en el contexto de las disputas de religión. El martirio es una manifestación violenta particular, destinada a forzar la renuncia a creencias y opiniones religiosas. Así, al lado de decisiones previas destinadas a recuperar reliquias, etc., fue decisiva la proliferación de mártires a causa de las reformas de fe en Europa. Como se pone de manifiesto, el debate se centraba en "la legitimidad de los mártires de uno y otro bando", que llevó de la mano una "guerra de imágenes como apoyo visual a la retórica propagandística que cada religión hacía por su cuenta" (p. 218).

Roncero comienza con una visión sobre la violencia lúdica ejercida por los nobles en las cortes europeas, para centrarse en una de sus manifestaciones: las burlas que hacían a los bufones, donde no la violencia física o psicológica buscaba la carcajada del espectador.

Aclara que es parte esencial de la carrera del bufón desde los inicios de la Edad Media, tanto en la historia como en la literatura o la historiografía. Su repaso incide en que los nobles no siempre aceptaban con buena cara las burlas que les propinaba el bufón, y se vengaban de ellas una vez perdía a su protector, y ofrece un catálogo de esta violencia lúdica: fingimientos de castigos, peleas entre varios bufones, etc., con ecos en el *Guzmán de Alfarache*, el *Estebanillo González* y otros textos.

Los episodios violentos de las *Novelas ejemplares* cervantinas se caracterizan por su "matiz teatral" (p. 253), en palabras de Ruta. Los casos de matrimonios forzados, burlas y situaciones afines que pueblan el universo de Cervantes deben leerse, según ella, como una representación de las facetas de su tiempo. A continuación, revisa algunas escenas de violencia contra las figuras femeninas: el impetuoso capricho de Rodolfo en *La fuerza de la sangre*, el doble abuso de *Las dos doncellas*…

La historia aparece gracias a Sampedro Vizcaya y su estudio sobre la violencia imperial en los archivos insulares. Subraya la importancia que tuvieron las islas en los primeros viajes de Colón y recuerda que, en algunos casos, fueron escenario de escenas de gran violencia. Por tanto, su aportación quiere desplazar la lupa crítica a las islas como centro de producción textual, como otra vía de estudio de la historiografía colonial atlántica, de gran utilidad por "sus relaciones con la experiencia colonial, el tránsito inter-territorial y las conexiones trans-oceánicas" (p. 272). Se detiene en el relato que hace Gonzalo Fernández de Oviedo desde la fortaleza de Santo Domingo en la isla La Española, narrado en su *Historia general y natural de las Indias*.

Tampoco queda fuera la tratadística, que Schmidt relaciona con la comedia desde el tema de la "verdadera nobleza". Asocia el valor didáctico de la comedia con textos del siglo XVI sobre la conducta moral que debían guardar hombres y mujeres. Así, diversos tratados reflexionan sobre el uso de la fuerza y la virtud de la prudencia, y los ingenios dramáticos (aquí Cervantes y Lope) mantienen posturas diversas ante "el discurso de la honra prudente y razonable" (p. 288). Por su parte, Sevillano Canicio se aproxima a la tortura en el teatro español con un enfoque diacrónico. Aborda, pues, el cambio de percepción en tres piezas, cada una hija de coordenadas históricas y culturales propias: desde la función propagandística en *Fuenteovejuna* de Lope, *El castillo maldito* de Federico Urales y la tortura como arma política, hasta *La sang* de Sergi Belbel, que muestra tal violencia como un atentado contra la sociedad y el Estado de derecho.

En un nuevo asedio a un tema que conoce bien, Strosetzki analiza el debate entre la guerra, omnipresente en el momento, y la deseada paz. En estas disputas se aborda la compatibilidad de la moral y la violencia, la guerra justa, etc. A la defensa de la paz de Erasmo y Vives sigue una serie de tratados sobre el arte militar, cuyos autores escriben sobre la moral como máxima de actuación, la eficiencia y las estrategias de legitimación, desde una consideración de la guerra como *ars* y ciencia que hace posible la moral, la paz y la seguridad.

A Thompson se debe la única incursión en el mundo entremesil. En las dos partes de *El guardainfante* de Quiñones de Benavente se alude al maltrato que sufren las mujeres por los hombres, cuestiona el sistema patriarcal y critica "an over-zealous morality code promoted

by civil and religious authorities during this period" (p. 328), en el que el propio guardainfante fue objeto de debates y prohibiciones.

La segunda aportación artística, firmada por Torres Olleta, presenta un panorama de la violencia en las escenas bíblicas. A partir de unos comentarios iniciales sobre la escasa representación pictórica del Antiguo Testamento en el arte barroco español, y la repetición de los mismos asuntos. Uno de ellos es el episodio de Jael y Sísara, que debe entenderse en sentido tipológico (Jael como figura de la Virgen), y su acción violenta como un acto justiciero. A la par, su pervivencia en el arte queda bien patente en el estudio, sembrado de una nutrida galería de imágenes.

La violencia en el seno de la familia con atención al caso de Navarra es la parcela que cultiva Usunáriz. A partir del análisis de los procesos judiciales, analiza las actitudes individuales, colectivas e institucionales sobre la violencia doméstica en la España de la Edad Moderna, según el siguiente esquema: el maltratador visto por la maltratada y viceversa, la actitud de la comunidad y de las instituciones hacia los malos tratos. En sus conclusiones intuye "una mayor preocupación por la situación de la mujer maltratada en estos siglos, aunque, bien es verdad, tal actitud responsa a razones muy diferentes de las actuales" (p. 382), a saber: la revalorización de su papel en una serie de escritos y el fortalecimiento de los tribunales civiles y eclesiásticos.

En la última entrega, Vaccari analiza la representación de la muerte en escena en algunas obras tempranas de Lope. En ellas parece retomar el cercano modelo de las "tragedias del horror" de finales del siglo XVI para despertar fuertes emociones o hacer uso de "efectos especiales" apreciados por el auditorio. El

estudio atiende a la exposición de los frutos de una violencia fuera de las tablas, como puede ser la exhibición de cadáveres y de cabezas cortadas; del mismo modo, el público puede presenciar la muerte "en directo", sea un asesinato o un suicidio. Precisamente, el año anterior a la publicación de este volumen apareció un interesante estudio de C. Couderc, "El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega" (en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 51-78) con el que se podría poner en diálogo.

La primacía absoluta de la dramaturgia áurea en el volumen se explica por ser cauce privilegiado para la representación de toda suerte de temas, con el beneficio añadido de su doble vertiente auditiva y visual. La actualidad que se reivindica en el prólogo del tema de la violencia, asimismo, queda patente mediante algunas referencias ocasionales, y, desde luego, pone de relieve su relevancia en la época áurea. En síntesis, el conjunto de estudios ofrece un sintético panorama del trabajo en diferentes escuelas de interpretación, con sus vicios y virtudes, pros y contras, en un ejercicio de diálogo muy estimable. Por ello, y por lo que queda dicho, debe ser bienvenido.

Adrián J. Sáez
GRISO-Universidad de Navarra /
Université de Neuchâtel

Judith Farré Vidal (ed.). *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Madrid / Fankfurt: Iberoamericana / Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica), 2009, 390 pp.

Este volumen cierra dos proyectos, "La imagen del poder en la corte virreinal (1665-1700)" y "Fiesta, teatro y poder en Nueva España (1665-1760)", financiados con fondos otorgados por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (CONACYT) durante el periodo de 2005 a 2008. El libro es la publicación selecta de las intervenciones que tuvieron lugar en Monterrey, en el seminario de cierre de dichos proyectos y se organiza en torno a varios apartados: las conferencias plenarias, que corrieron a cargo de Ignacio Arellano, María Dolores Bravo Arriaga y Aurelio González, y, a continuación, sucesivas secciones de trabajos centrados en el teatro en España y Portugal; en literatura virreinal; sobre cuestiones de escenografía y, por último, un apartado en torno a temas, motivos y formas del teatro del Siglo de Oro.

En la primera de las conferencias plenarias que aparecen en el libro, Ignacio Arellano traza un exhaustivo repaso de los usos de la escenografía y otros sistemas de signos de la puesta en escena de los autos de Calderón. El análisis se articula en torno a los usos que el autor denomina como "miméticos" o de "primer grado" hasta las más complicadas dimensiones alegóricas o aplicaciones "místicas", apoyadas en tradiciones culturales, doctrinales y artísticas (desde las normas de la pintura hagiográfica hasta la emblemática o la exégesis de los Padres). También de escenografía se ocupa el tercer apartado de comunicaciones, que inicia con el

trabajo de Edith Mendoza sobre siete bocetos para la representación del auto calderoniano *El gran teatro del mundo* por parte de la pintora española exiliada en México, Remedios Varo, y que se habría puesto en escena durante el año de 1958 en el Claustro de Acolman de la ciudad de México. En el siguiente trabajo, Claudia Parodi aborda otra forma de trasvase en el cruce de elementos escenográficos y plantea cómo, en el teatro novohispano cortesano y humanista, se reflejan los efectos de la diglosia producida por el contacto de lenguas europeas y americanas —español, latín y lenguas indígenas— y se incorporan elementos indígenas americanos. A continuación, Octavio Rivera, al ocuparse de las primeras noticias sobre representantes y gente de teatro en Nueva España, inicia su revisión con los particulares matices que adquirieron las fiestas religiosas al convertirse en instrumentos para la conversión del indígena al cristianismo.

Sobre otras prácticas escénicas, las acaecidas en el Palacio Virreinal de Lima entre 1672 y mediados del siglo XVIII, trata el trabajo de José Antonio Rodríguez. Su investigación fija, en primer lugar, a partir de relaciones de fiesta, noticias procedentes de diarios y manuscritos teatrales, el corpus de análisis a doce representaciones teatrales. El teatro en palacio es también el marco de análisis sobre el que Javier Rubiera inscribe sus reflexiones a propósito de la comedia *El licenciado Vidriera* de Agustín Moreto, la cual, a pesar de que probablemente fuera escrita para representarse en un ambiente cortesano, no es un texto de gran aparato, ya que se trata más bien de una “comedia de cámara”.

En la segunda de las conferencias plenarias, dedicada a la literatura virreinal, Dolores Bravo traza una

valiosa “composición de lugar” sobre las máscaras en la capital de Nueva España. Si bien el desfile y la procesión es uno de los aspectos fundamentales del género, lo esencial en la identidad y distinción de la máscara reside en su finalidad, aspecto que permite diferenciar entre máscaras graves y facetas. El capítulo dedicado a la literatura virreinal, se inicia con el artículo de Judith Farré en el que, desde el campo de estudio de la fiesta como una ritualidad compartida en la que entran en juego tanto los mecanismos de ostentación de un ideal de gobierno por parte de quienes lo representan, como la adhesión afectiva y efectiva por parte de quienes conforman las distintas jerarquías de dicho orden político, se ocupa de la proyección simbólica y el embellecimiento ocasional de la ciudad de México en los arcos de bienvenida a los nuevos virreyes. El siguiente análisis, por parte de María Águeda Méndez, se ocupa de otro ceremonial festivo, las manifestaciones de poder asociadas a la despedida, es decir, a los túmulos de exequias públicas. Su investigación se centra en el análisis de un túmulo erigido en Puebla en honor a doña Jacinta de Vidarte, una ilustre dama poblana (1681). Los festejos religiosos novohispanos son también el objeto de estudio de Sara Poot-Herrera, que aborda el complejo entramado en torno al autor, la fecha y la tradición textual de un legajo de documentos en el que se compilan varias piezas teatrales breves insertas en festejos religiosos, con un fuerte componente mestizo, escritas por fray Joseph de la Fuente alrededor de la segunda mitad del siglo XVII. El apartado dedicado a la literatura virreinal se cierra con el estudio de Dalmacio Rodríguez acerca de la tradición que desempeñan los arcos triunfales de bienvenida a los virreyes como textos de elogio e instrucción política,

vinculados a la tradición de los “espejos de príncipes”, al mismo tiempo que actuaban como recordatorio para los nuevos gobernantes de la necesidad de aplicar medidas concretas de gobierno, que respondían a las específicas necesidades de quienes ideaban el festejo.

La tercera de las conferencias magistrales, a cargo de Aurelio González, se ocupa de la técnica dramática de Bances Candamo, uno de los dramaturgos más sobresalientes de la última generación de autores barrocos y dramaturgo oficial en la corte de Carlos II. El apartado dedicado al teatro en España y Portugal empieza con las páginas que Jaime Cruz-Ortiz dedica al teatro luso castellanizado de los siglos XVI al XVIII y, en concreto, a la figura de Jacinto Cordeiro, poeta y dramaturgo lisboeta. Por su parte, A. Robert Lauer presenta un estudio de la figura del rey trágico en el teatro barroco tardío, un período en el que el personaje que ostenta el poder ha perdido ya el carácter luciferino –un rasgo característico en la comedia del XVI–, o el perfil defectuoso o político –aspecto fundamental del teatro del XVII–, para transformarse en un ser patético, cuya desaparición es posible apreciar en una dimensión trágica. A continuación, George Peale dedica su estudio a *Querer por solo querer*, la comedia de Antonio Hurtado de Mendoza que, por varios aspectos, representa un importante hito histórico en la historia del teatro español del Siglo de Oro. En primer lugar, por todos los detalles que proporciona la relación impresa que ha llegado hasta nuestros días, pero sobre todo por representarse en el marco de una de las fiestas más costosas escenificadas en la corte de los Austrias, así como por ser la comedia más larga del teatro clásico español. Finalmente, este apartado se cierra con el trabajo presentado por Héctor Urzáiz

dedicado a la censura, que inicia con un estado de la cuestión acerca de las distintas valoraciones críticas sobre la acción represora de la Inquisición para luego centrarse en las implicaciones de la censura en el teatro del Siglo de Oro.

El último capítulo, sobre "Temas, motivos y formas", retoma distintos aspectos dramáticos acerca de la escritura y la puesta en escena del teatro español y novohispano. En primer lugar, Serafín González aborda el tema de la nobleza en la comedia de Ruiz de Alarcón, *La crueldad por el honor*. El siguiente trabajo de Dalia Hernández gira en torno al *Festín de las morenas criollas*, una fiesta de música y danza que se llevó a cabo en el palacio virreinal de la capital novohispana para el recibimiento del nuevo virrey, el marqués de Villena, en 1640. A continuación, Blanca López de Mariscal, se ocupa de las similitudes y diferencias entre una serie de piezas dramáticas dedicadas a la Virgen de Guadalupe y que fueron escritas y representadas entre 1601 y 1722. También Beatriz Mariscal se ocupa de la comparación transatlántica de otro motivo literario, la batalla naval de Lepanto. Los versos con los que Cervantes inicia la "Epístola a Mateo Vázquez" encabezan el trabajo en el que la autora se propone estudiar el tratamiento dramático que del tema hizo Fernán González de Eslava. Para finalizar, Lillian von der Walde Moheno reflexiona en torno a las implicaciones del tópico del engaño a los ojos en la comedia de *El burlador de Sevilla*.

Judith Farré Vidal
CSIC

María Luisa Lobato (coord.). *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Visor Libros, 2011, 563 pp.

Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro es el libro, coordinado por María Luisa Lobato López (*Universidad de Burgos*-PROTEO), que culmina el arduo proceso de trabajo realizado por un selecto grupo de especialistas en teatro y cultura del Siglo de Oro español, cuyo origen se sitúa en el congreso internacional homónimo celebrado en Burgos durante el año 2010. Se trata de una cuidada publicación que permite conocer un tema atractivo y novedoso en el ámbito de los estudios literarios, en general, y dramáticos, en particular, que abarca todos los componentes del *hecho teatral*.

El volumen se articula en nueve grandes bloques temáticos: 1) "El disfraz en el contexto de la fiesta dramática", 2) "Juegos de identidad en los espacios dramáticos barrocos", 3) "Máscara, gracioso y personaje grotesco", 4) "Cambios de identidad en el teatro de Lope de Vega", 5) "El disfraz en las figuras de autoridad de la producción dramática de Tirso de Molina", 6) "El sentido de la máscara en el conjunto de la puesta en escena de algunas obras de Calderón de la Barca", 7) "Identidades fingidas en el teatro de Agustín Moreto", 8) "Forma y función de la máscara en el teatro de Rojas Zorrilla" y 9) "Máscara y representación en el teatro de varios autores del Siglo de Oro". Además, contiene una "presentación", un "prólogo" y un "índice de títulos".

Los autores de este volumen han dialogado con los/-as dramaturgos/-as más importantes del Siglo de Oro,

de modo que el lector conoce aspectos hasta ahora desconocidos, o poco estudiados, de la producción dramática de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Agustín Moreto, Francisco de Rojas Zorrilla, Luis de Góngora, Tirso de Molina, Mira de Amescua, Andrés de Claramonte, etc., además de la imprescindible creación dramática femenina con figuras como Feliciana Enríquez de Guzmán, Leonor de la Cueva y Silva, Ángela de Acevedo, Ana Caro y María de Zayas. Asimismo, puede observar un fenómeno frecuente en la época como las obras escritas en colaboración. En resumen, esta obra pone de relieve la presencia y funcionalidad de la máscara, el disfraz y un sinfín de mecanismos de ocultación de la identidad como recursos de alto rendimiento dramático no solo en el nivel textual, sino sobre todo en el nivel pragmático, atendiendo a su finalidad que consistía en emocionar, entretener, intrigar y divertir al publico que contemplaba la representación. En efecto, estos recursos no solo ayudaban a elaborar complejas tramas literarias, sino que colmaban las expectativas de los espectadores que acudían a los teatros de la época y que se deleitaban al descubrir dinámicas teatrales que gravitaban en torno a la verdadera o falsa identidad de los protagonistas que intervenían en la acción. En definitiva, se trata de una obra que enriquece el campo de los estudios dramáticos con ideas novedosas que permitirán seguir construyendo conocimientos provechosos sobre uno de los temas más fascinantes del teatro español del Siglo de Oro.

Emilio Pascual Barciela
Universidad de Burgos

Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrence (dirs.*). Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010, 533 pp.

La obra que aquí nos ocupa publica las comunicaciones presentadas al congreso del mismo nombre que se celebró en la Fundación Lázaro Galdiano y el Palacio Real de Madrid los días 24, 25 y 26 del 2009, pero que no habían sido publicadas hasta junio del 2011. El objetivo de dicho congreso y, por tanto, del libro cuyos estudios edita, ha sido examinar la cercana relación existente entre la posesión de bibliotecas, el contenido de los libros y el ejercicio del poder, centrando su análisis alrededor del que es, sin duda, uno de los personajes más atrayentes de la primera mitad del siglo XVII, don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares.

Los veintitrés estudios que componen este volumen (incluyendo la introducción, obra de sir John H. Elliott) tienen una temática muy diversa. Pese a ello, podemos indicar tres ejes de análisis que se respetan en la mayoría de ellos a la hora de dar una semblanza de unión a todos estos trabajos, relacionándolos en lo que podemos llamar una línea de investigación común: presentar al conde-duque como un protector de distintos autores por su afición personal a los libros, indicar la dimensión política y simbólica que implicaba la posesión de bibliotecas, resaltar la importancia del patronazgo de la nobleza hacia los escritores y señalar también cómo dichos escritores buscaban ardientemente el mencionado patronazgo e, incluso, competían entre sí para conseguir el apoyo de un miembro poderoso de la nobleza que les pudiera proporcionar cargos y prebendas dentro de la

corte. Todos los artículos se relacionan, en mayor o menor medida, con alguno de estos cuatro puntos mencionados, que en algunos casos centran su discurso y en otros permiten a los autores llevar su investigación por otros lugares sin perder totalmente el contacto con el tema general del que trata la obra. Sin embargo, aunque se ha utilizado la figura antes mencionada del conde-duque y la importancia de las bibliotecas como nexo de unión entre las investigaciones, a priori, de muy distinta naturaleza, el volumen adolece del mismo defecto que padecen todas las obras colectivas de esta índole, que es su falta de cohesión interna, de relación de unos artículos con los otros y de una gran diferencia de calidad entre los distintos estudios presentados. Se puede poner como ejemplo de este extremo la diferente consideración que se da a la figura de Góngora, constantemente citada por los distintos estudiosos, diciendo Juan Antonio Yeves en su análisis de la exposición realizada con motivo de este congreso, que llevaba por título "Escritores, mecenas y bibliófilos en la época del conde-duque de Olivares", que el conde-duque dispensó al escritor una especial protección y amistad, favoreciéndole con distintos cargos y mercedes, cuando en páginas anteriores, en su magnífico estudio sobre las obras de don Luis de Góngora que Olivares tenía en su biblioteca, Jeremy Lawrence había indicado cómo el autor había muerto en la más absoluta de las miserias, buscando una ayuda por parte del conde-duque de Olivares que nunca le llegó en vida.

Pero, pese a este punto de obligada señalización, el conjunto de los artículos que compone la obra destaca, en su mayoría, por su calidad. Deben señalarse, por su importancia, particularmente tres, dedicados a personajes

menos estudiados y casi desconocidos de la España de Olivares, pero que resaltan el protagonismo que tenían en la época ciertos autores y mecenas que en la actualidad son considerados como individuos de una importancia menor. Éstos son los estudios dedicados a Luis Méndez de Haro, don Manuel de Moura Corte Real y Rodrigo Caro, escritos por Alistair Malcolm, Santiago Martínez Hernández y Guy Lazure respectivamente, en los que podemos observar claramente la importancia que el patronazgo tenía para un miembro de la nobleza con grandes aspiraciones políticas, como medio de promoción social, de conseguir prestigio personal y de llevar a cabo una acción de propaganda tanto de su persona como de su linaje importantísima para cualquier personaje que quisiere adquirir un puesto de importancia dentro de la corte de Felipe IV. Pero estos artículos también nos permiten observar la otra cara de la moneda: centrándose la mayoría de los estudios en el punto de vista del noble patrocinador o de figuras destacadas del mundo de la literatura del momento, el caso de Rodrigo Caro nos da una visión privilegiada de la vida de un escritor en pugna continua por conseguir el patrocinio de una figura de prestigio que le permitiera vivir con desahogo y le proporcionara un puesto en la corte. La frustración continua en la consecución de tal objetivo, pese a los esfuerzos del autor, nos presenta una visión de la corte y de la misma forma de vida de los escritores españoles de la edad Moderna que a menudo no se tiene en cuenta y que estos tres magníficos artículos, entre otros varios de gran calidad que componen este volumen, reflejan con una calidad digna de gran consideración.

Por último, quiero remarcar una última cuestión en las que creo que se debe hacer hincapié en relación

con este estudio. Es la puntualización de que, pese a la gran cantidad de temas a los que han prestado atención los distintos autores, ninguno de ellos se haya dedicado al análisis y comentario de la gran biblioteca de Felipe IV, mencionada a menudo, por otro lado, en los diferentes estudios de esta obra. De hecho, la figura de Felipe IV, de la que el mismo John Elliott señala en el prólogo de esta obra que es prácticamente inseparable de la de su valido, es tratada casi como una mera marioneta del conde-duque, como un sujeto meramente receptor de una imagen de la monarquía y de una renovación de la cultura de la nobleza ideada por Olivares, en la que él mismo tenía poco que decir. Favoreciendo en las distintas páginas la figura del conde-duque, mostrándolo como un hombre culto, apasionado de los libros y preocupado por una renovación cultural de manera personal, alejándole de la imagen peyorativa que aún sigue conservando, el rey aparece ensombrecido completamente por el valido, responsable de todas las actuaciones políticas del reinado, desvinculándose de las mismas a Felipe IV. Debe señalarse que la revisión historiográfica que se ha venido dando desde las últimas décadas del siglo XX con respecto a Felipe IV y su relación con su valido han puesto de manifiesto que ni el rey era una figura indolente que Olivares dominaba a su antojo ni que estaba alejado de los asuntos políticos, revelándose como un monarca muy culto, poseedor de una importante sabiduría y muy preocupado por los asuntos de gobierno de una inmensa Monarquía que empezaba a mostrar signos inequívocos del comienzo irreversible de su decadencia. Reducirlo a una simple sombra de Olivares debe considerarse, después de tales investigaciones, un error historiográfico a tener en cuenta que debe corregirse

a la mayor brevedad, vinculando los estudios de historia de la literatura y del libro con el cultivo de la historia general de la época en una interdisciplinariedad que debe constituir una meta a alcanzar para todo aquel que desee estudiar y comprender un periodo concreto de nuestro pasado en toda su dimensión.

En definitiva, el lector puede encontrar en esta obra una gran variedad de artículos que siguen la línea marcada desde hace años por el cada vez más popular estudio de la historia cultural relacionado con la imprenta y el libro, en la que este toma una gran importancia social, simbólica y política. En este sentido, esta obra nos presenta nuevas líneas de análisis y de investigación que debe tener en cuenta y conocer todo investigador de la cultura literaria del siglo xvii.

Rocío Martínez López
Universidad Autónoma de Madrid

Hugo Hernán Ramírez Sierra. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. Madrid / Frankfurt / México: Iberoamericana / Vervuert / Bonilla Artigas (Biblioteca Indiana), 2009, 228 pp.

Este libro explica el proceso de formación de la actividad teatral en la ciudad de México durante el siglo XVI. El examen de las Actas del Cabildo de la Ciudad, las crónicas de Indias y otras fuentes y testimonios de la vida mexicana durante un período claramente delimitado y justificado permite rastrear sistemática y minuciosamente los componentes de teatralidad en fiestas y espectáculos públicos. Se parte de una propuesta según la cual el teatro, entendido como la aparición y desarrollo de una escritura dramática y su escenificación en espacios especializados, no es posible sin la integración de lo festivo y lo espectacular a la cotidianidad de la ciudad, sin la comprensión de los códigos usados en las festividades, sin una infraestructura jurídica, económica y administrativa destinada a la organización de fiestas y espectáculos y sin la previa consolidación de unos ámbitos físicos de representación que son antecedente inmediato de los tablados y los corrales de comedias.

En el primer capítulo, "Teatralidad, fiesta y espectáculo", el libro delimita y precisa el sentido de los conceptos usados para la investigación, caracteriza el período histórico elegido (de 1521 –caída de Tenochtitlán– a 1563 –entrada de Martín Cortés a México–) y muestra la relación entre las fiestas civiles o religiosas y la organización de eventos con rasgos de teatralidad. El segundo capítulo, "Espectáculos y teatralidad en México", muestra el rápido y ordenado proceso de organización y reglamentación de la vida

urbana, que incluye la introducción de festejos públicos como uno de sus componentes esenciales. Aquí Ramírez muestra no solo cómo la ciudad organiza eventos civiles en los que están presentes "elementos germinales de la formación del teatro" (53), sino también la repercusión que esos eventos tienen en la vida de la ciudad. En este contexto, un apartado especial merece el estudio de la música y del entorno sonoro en la organización de fiestas en la ciudad, por cuanto ella está asociada con los procesos de formación religiosa de los indígenas, con la expansión de repertorios españoles entre población nativa, con la introducción de instrumentos y técnicas musicales europeas, con la temprana creación de una escuela de danza, con la temprana organización de los músicos en la ciudad y con su activa participación en fiestas y espectáculos.

En los capítulos III y IV, que podríamos considerar una segunda parte del trabajo, el autor procede a la descripción, análisis y comentario crítico de casos concretos y representativos de las dos grandes categorías de celebraciones públicas en el México renacentista: las "fiestas solemnes" y las "fiestas repentinas". En el capítulo III se estudian las "fiestas solemnes" más importantes de la ciudad, el "Paseo del Pendón" (conmemoración española de la caída de México) como fiesta civil y la de Corpus Christi como fiesta religiosa. El capítulo IV está dedicado a las "fiestas repentinas" entre las que destaca dos montajes de 1539, la *Conquista de Rodas*, en México, y la *Conquista de Jerusalén*, en Tlaxcala, y las pompas fúnebres en honor de Carlos V en 1559.

En las conclusiones se recogen y anudan los hilos se que han seguido, para sintetizar, ahora con el acervo de

hechos y argumentos expuestos, el planteamiento inicial sobre el origen del teatro en la Ciudad de México y por extensión en todas las ciudades hispánicas de América. Este es un libro que, como todo buen trabajo de investigación, además de sus logros y aportes, deja interrogantes, induce a nuevas lecturas y relecturas de los cronistas de Indias, a reconsiderar la naturaleza del teatro y, finalmente, demuestra que indagar en archivos y hojear viejas actas de cabildo puede ser, además de fructífero, muy divertido.

Amalia Iriarte Núñez
Universidad de los Andes, Colombia

Francisco Sáez Raposo (ed.). *"Monstruos de apariencias llenos". Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*. Bellaterra: Prolope, 2011, 328 pp.

"El espacio es una categoría pertinente y fundamental para el estudio del modo dramático de representación": así plantea José Luis García Barrientos, en su indispensable método *Cómo se comenta una obra de teatro*, la importancia de esta categoría para la obra dramática. Más aún, García Barrientos –entre otros teóricos del teatro– considera que un personaje no podrá tener nunca existencia dramática sin "entrar en el espacio escénico; [sin] ser, por tanto, *visible*, independientemente de su importancia, de que hable o no, e incluso de que haga algo o simplemente esté allí. Y lo mismo para cualquier otro elemento (acciones, objetos, palabras, sonidos, etc.) del universo ficticio: será dramático si entra en el espacio, y no lo será si permanece fuera de él". Puede, por tanto, establecerse "un paralelo entre las funciones, básicas, del narrador en la novela y del espacio en el teatro, en cuanto ambos constituyen el 'punto de acceso' al universo de las respectivas obras".

No sería mucho decir, a la vista de las líneas anteriores, que en el principio del teatro fue el espacio. En consecuencia, ¿qué mejor manera de enfrentar el estudio de un fenómeno tan complejo literaria e históricamente como el teatro del Siglo de Oro que desde la perspectiva espacial? Así parece habérselo propuesto el Seminario de Estudios Literarios del Grupo de Investigación Prolope cuyo trabajo se recoge ahora en un libro dedicado en exclusiva a los "espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español". No nos cabe duda sobre la idoneidad

metodológica de este marco teórico si tenemos en cuenta otros estudios previos del tema como *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, donde Javier Rubiera analiza por extenso "la poética del espacio en la comedia nueva". Pero, si todavía no nos convenciera dicho acercamiento a nuestra dramaturgia clásica, basta echar un vistazo al primer artículo del libro que aquí nos ocupa, el que Javier Huerta Calvo dedica a los "espacios poéticos en el primer teatro clásico" (15), para que toda sombra de escepticismo se disipe. Allí se establecen tres tipos de espacios esenciales: espacio teatral, espacio escénico y espacio dramático; y los tres quedan reflejados en los distintos trabajos científicos que se compilan en las páginas de esta obra.

La edición, realizada por el propio Grupo Prolope, queda al cuidado de Francisco Sáez Raposo, profesor de la Universidad Complutense de Madrid cuya línea de investigación, dedicada al carácter performativo de nuestro teatro áureo, no podía adaptarse mejor al tema que aquí se propone. Lo que aquí se nos ofrece, hilvanado por una línea cronológica que sigue la evolución del teatro del Siglo de Oro a través de sus géneros, es un viaje que nos lleva, saltando de espacio en espacio, desde las églogas de pastores de Juan del Encina hasta las comedias de Agustín Moreto pasando por un detenido análisis de las obras de Lope de Vega; desde la plaza o el corral como lugares de representación hasta los teatros modernos y las puestas en escena de los últimos años.

Si atendemos, como decíamos más arriba, a la triple distinción espacial ensayada por Huerta Calvo en su artículo, no resulta difícil estructurar en los tres ámbitos que allí se señalan todo el volumen. A caballo entre los dos primeros, atendiendo tanto al espacio teatral como al

escénico, el trabajo de Héctor Urzáiz analiza la representación de *La corona merecida* de Lope de Vega y sus consecuencias, entre las que Urzáiz destaca la censura del texto o incluso el destierro posterior de la actriz Jerónima de Burgos, protagonista de la comedia. En la misma línea, Abraham Madroñal estudia en profundidad las circunstancias de la representación de *La noche de San Juan* lopesca, estrenada en 1621 por Cristóbal de Avendaño entre bailes de Luis Quiñones de Benavente que se cuelan en la comedia del Fénix y vienen a servir de contrapunto a las críticas veladas que hace a los jóvenes dramaturgos, a los "pájaros nuevos".

El espacio teatral, por su parte, no se salva de un análisis más detenido, en su vertiente social y simbólica, en el capítulo que María Luisa Lobato dedica a la fiesta barroca y a la mascarada: las plazas, los carros y los corrales de comedias pasan por sus páginas para tratar de abordar el fenómeno en su dimensión teatral y parateatral, en relación con su carácter panegírico y su significación política y religiosa.

En lo que respecta propiamente al espacio escénico, el artículo de Oana Andreia Sâmbrian se ocupa de dejar bien claras las características y los temas de las comedias lopescas de moros y cristianos en un análisis que la lleva desde la estructura dramática propia del género hasta las peculiaridades de la escenificación de las Cruzadas sobre el tablado, arropadas siempre con música y llenas de sugerencias a la hora de (no) mostrar las batallas. El trabajo de Antoni Rosell, sin embargo, centra su atención exclusivamente en los papeles que desempeña la música en las puestas en escena de la comedia del XVII para insistir en el hecho de que "la representación sin música de un texto teatral que originariamente había sido concebido, redactado y compuesto con música, tal como a

menudo sucede en nuestros días cuando se representa la tragedia griega [y muchas de las comedias del Siglo de Oro], adolece de una ausencia importante, paralela a la audición del texto de una ópera de Mozart o de Wagner sin música" (233).

En la misma línea, aunque atendiendo prioritariamente a las puestas en escena contemporáneas, escribe Felipe B. Pedraza un artículo en el que se pasa revista –no sin cierta sátira constructiva– a un buen número de las propuestas escénicas del último siglo, siempre en diálogo con esos espectadores "que ingenuamente […] quier[e]n ver *La vida es sueño* 'tal como es'" (107), para terminar tratando de algunos espectáculos caracterizados por "el espesor sígnico y la fatal infidelidad al texto" (114) . También Lorenzo Caprile, apelando a su propia experiencia en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, nos ofrece aquí un "documento del yo" de inigualable valor para comprender las vicisitudes por la que pasan los montajes de nuestros clásicos antes de volver a subirse hoy a las tablas.

El espacio dramático, por último, no queda desatendido y el artículo de Miguel Zugasti da buena muestra de ello cuando, tras pasar revista a los jardines reales de la corte madrileña y a los literarios de la tradición occidental, recala finalmente en la "morfología del jardín barroco según el teatro lopiano" (73). Juan Antonio Martínez Berbel incide asimismo en este aspecto y plantea de manera muy sintética una comparativa entre las dramaturgias de Lope y de Moreto en función del tratamiento del espacio en las reescrituras moretianas de *¿De cuándo acá nos vino?*, *El mayor imposible* y *El castigo sin venganza* para terminar considerando que en la obra de Moreto "la mayor sobriedad general en los presupuestos dramáticos se traduce en una mayor concentración espacial a todos los órdenes" (179-180).

Aún un espacio más, recurrido con cierta frecuencia en las páginas de estos *Monstruos de apariencias llenos*, se puede aludir para clasificar los últimos trabajos del volumen. Se trata del espacio simbólico y en él podemos enmarcar mucho mejor que en cualquiera de las categorías anteriores artículos como el de Natalia Fernández Rodríguez, que ofrece un acertado análisis de la comedia hagiográfica como "recreación artística de profundas convicciones estéticas, morales e ideológicas" (184) en relación con la teatralidad y la fuerza plástica que emana de estas piezas. Más aún se puede decir de las vehementes reflexiones de Alicia Sánchez, como actriz y directora, en las que el verso se erige en el espacio de nuestro teatro áureo dentro de las escuelas de teatro, única vía de acceso a los textos a la vez que acicate de la imaginación del lector.

El libro lo cierra una última aproximación –quizá la más rica de las que aquí se pueden leer– a los espacios teatrales de Margaret R. Greer en que se trasciende de la configuración escénica a la representación social, de la categoría literaria al concepto filosófico. A partir de las propuestas de Henri Lefebvre o de Stephen Mullaney, Greer plantea un análisis de la comedia nueva salpicado de ejemplos en el que se vinculan –desde una perspectiva semiótica– a los personajes con sus espacios, entendidos en tanto que mundos posibles que remiten a la realidad compartida por espectador y dramaturgo, erigiéndose así en trasliteraciones de la geografía sociopolítica del XVII.

En fin, volviendo a las páginas preliminares que escribe Francisco Sáez Raposo cumpliendo con su función editor del volumen, podemos ver que allí se asegura que no contiene este libro más que "un puñado de trabajos que, desde perspectivas múltiples pero complementarias, aportan otro grano de arena a la tarea de

reconstruir su compleja idiosincrasia" (13); esto es, la del espacio dramático y la puesta en escena del teatro áureo. Sin embargo, a pesar de sus palabras, lo cierto es que las temáticas de este manojillo de estudios y la cuidada ordenación de los mismos, rematada con un índice onomástico que ayuda a dar mayor unidad al volumen, hacen de este un libro ideal para servir de puerta de entrada a la problemática del espacio en las formas teatrales de los siglos XVI y XVII en su realidad textual y escénica, clásica y moderna. Si bien ya hay otras monografías que analizan los mismos conceptos desde un punto de vista más teórico, la multiplicidad de perspectivas y la cantidad de textos y montajes –de ayer y de hoy– analizados aquí le otorgan a estos *Monstruos de apariencias llenos* una posición notable dentro del paradigma de estudio de un tema como este, aún en proceso de conformación. Valgan los trabajos que aquí se nos ofrecen para ayudar en ese camino que avanza hacia la configuración, completa y profunda, del lugar crítico que les corresponde a los estudios de los "espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español".

Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer
Universidad Complutense de Madrid /
Instituto del Teatro de Madrid

Manfred Tietz y Gero Arnscheidt en colaboración con Beata Baczyńska (eds.). *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Wrocław, 14-18 de julio de 2008*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2011, 554 pp.

El desocupado lector que tenga a bien leer esta nota deberá saber que este volumen contiene la gran parte de la treintena de ponencias presentadas en el "XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón" celebrado en la Universidad de Wrocław, Polonia, del 14 al 18 de julio de 2008. Este coloquio, de reconocida y establecida fama entre los calderonistas de todo el mundo, comenzó su andadura en 1969 por iniciativa de un hispanista alemán, Hans Flasche y uno inglés, Alexander A. Parker. El coloquio original, que se celebraba por turno y cada tres años en los países respectivos de los dos primeros fundadores, reunía la investigación más ceñida al texto de la tradición alemana con la aproximación más teatral de la tradición inglesa. Posteriormente de la mano de los alemanes Manfred Tietz y Gero Arnscheidt se amplió su unidad de espacio en un intento consciente de mayor internacionalización. Aunque esta primera "gran alianza académica" (p. 257) entre Alemania y Gran Bretaña se ha abierto a otros países como Italia, Polonia y los Países Bajos, se ha mantenido el epígrafe de "Coloquio Anglogermano" como "una especie de marca registrada y un homenaje a sus fundadores" (530). La publicación recoge al final una transcripción de la mesa redonda celebrada en Wrocław en la que participaron algunos de los calderonistas ilustres y en la que abordaron el desarrollo de los cuarenta años de estos encuentros.

Para este Coloquio se propuso una unidad temática que continúa la práctica habitual de los encuentros más recientes y futuros dedicados, entre otros, a la puesta en escena, al texto y la imagen, al deseo, sexualidad y afectos, a la violencia o, como en el caso que nos ocupa, a las variaciones y a la innovación del modelo teatral calderoniano.

Quisiera destacar dos divisiones en las aportaciones de este tomo que evidentemente se entrecruzan en la exposición: las cuestiones genéricas, conceptuales y argumentales de su obra; y el antes, durante y después de la escritura calderoniana. En la primera división encontramos trabajos sobre la variaciones genéricas entre el drama religioso y la tragedia de *El príncipe constante* (Campbell: 109-117); la hibridación de las comedias de santos con la comedia de magia de *El mágico prodigioso* (Aszyk: 13-22); la aportación de Cubillo de Aragón a la definición del auto sacramental, sobre todo en su carácter historial (Domínguez Matito: 161-170); el problema de la definición del subgénero del auto sacramental bíblico tomando como base *¿Quién hallará mujer fuerte?* (Gilbert: 223-239); y las modificaciones del mito de Narciso en Calderón y en Sor Juana para sus respectivos intereses literarios. En el tratamiento de motivos, conceptos y argumentos, *Narciso y Eco* se aborda como modelo de dualidad de opuestos complementarios, en la tradición dialéctica del *discordia concors* (Mansberger: 343-354); lo mágico y sobrenatural, en su evolución hasta las comedias del XVIII (Bender: 59-75); la función filosófico-teológica y estética del motivo del oráculo (Davidi: 119-131); el concepto de monstruo, tomando como paradigma *La hija del aire*, como clave estética en

las obras de Calderón (Grünnagel: 241-256); y por último la medicina en relación con el honor, la sátira y la metáfora bíblica de la sanación, en este caso para justificar la diferenciación y la función social de los subgéneros teatrales calderonianos.

En la segunda división, si bien no se trata evidentemente de escuela sino de influencia en la obra de Calderón, quisiera señalar el preciso análisis del puente intertextual formal y temático que une a Calderón con Hugo Grotius a través del motivo de *Adamus Exul* en *El pintor de su deshonra* (Paterson: 403-413). Están presentes en este volumen asimismo los análisis de las modificaciones directas sobre el texto, ya sea a modo de escrituras en colaboración en *El pastor Fido* de Solís, Coello y Calderón (Trambaioli: 493-521), la veintena de reescrituras al italiano de finales del XVIII de Carlo Gozzi, ejemplificado en *La hija del aire* (Profeti: 415-434) y las traducciones al italiano de principios del XIX de Pietro Monti, que sobre todo se nos presenta como intérprete, como primer teórico de Calderón en Italia (Martinengo: 355-366).

La dramaturgia calderoniana se aborda evidentemente en relación con otros dramaturgos, tanto contemporáneos como posteriores. El intento no consiste tanto en iluminar solo a Calderón sino reconstruir en su conjunto el fenómeno del teatro áureo. La escuela contemporánea de imitaciones, continuaciones y paralelismos está debidamente representada: Francisco Bances Candamo (Kumor: 297-308; Strosetzki: 483-492); Juan de Matos Fragoso (Caamaño: 77-97), Antonio Mira de Amescua y Juan de Espinosa Medrano (Dolle: 133-160), Agustín Moreto (Lobato: 329-342); Sor Juana Inés de la Cruz [Hernández: 275-286; Jung: 287-295], Juan de

Zabaleta (Lauer: 309-327); Fernando de Zárate (García: 197-221); y Francisco de Rojas Zorrilla (Rivero: 435-447).

También tiene cabida el acercamiento moderno a Calderón, sobre todo, a ese Calderón menos liberal para revitalizarlo para el lector actual. La propuesta [Neuschäfer: 367-378] basada en *El médico de su honra* es estrictamente textual y matiza el abuso teórico de reconstrucción de una *epistemé* que a veces puede anular la continuidad de validez de un clásico. En otro lugar vemos precisamente analizada la misma obra, esta vez en su relación con una novela del siglo XX: *Tigre Juan. El curandero de su honra* de Ramón Perez de Ayala. Por lo que aún debe a la interpretación romántica alemana nuestra forma de entender a los clásicos españoles merece atención el trabajo dedicado a la dualidad en el tratamiento, entre sublimidad y conservadurismo, con que se etiquetó a Calderón, también en el siglo XX: en el foco de la controversia se coloca *El príncipe constante* (Güntert: 257-273).

Ha quedado dicho que las ponencias de este volumen fueron presentadas en Wrocław (ciudad, por cierto, donde Franz Lorinser tradujo al alemán todos los autos sacramentales de Calderón). Con Polonia el dramaturgo español tiene algo más en común que el prudente Segismundo; con Polonia le une también la figura del director teatral polaco Jerzy Grotowski (1933-1999), quien estrenó con su compañía *Teatr Laboratorium* en 1965 *El príncipe constante*. Uno de los trabajos del volumen disecciona la puesta en escena de *El príncipe constante* en su estreno del año 1629 y la representación de la obra de la mano de Jerzy Grotowski (que pudo verse en una proyección durante el Coloquio),

la cual consiguió una importante e inesperada proyección internacional y mostró la vigencia inspiradora del modelo teatral de Calderón en el siglo XX (Baczyńska y González: 23-46).

En las líneas seguramente arbitrarias de esta nota habré dejado sin mencionar otras aproximaciones igual de interesantes a la innovación y variación calderoniana. Los esforzados editores de las actas de los Coloquios han realizado, sin embargo, un trabajo excepcional de edición, que contiene un índice onomástico y otro de obras citadas con el objeto de facilitar al lector la búsqueda de su propio camino y el deleite en la interesante rayuela de este volumen.

José Luis Losada Palenzuela
Universidad de Wroclaw

V

TEATRO ACADÉMICO

EL AUTOR. ESTATUS INTELECTUAL Y SOCIAL EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL. COLOQUIO INTERNACIONAL E INTERDISCIPLINAR VERCELLI, 1-4 DE DICIEMBRE DE 2010

En diciembre de 2010 se celebró en la ciudad italiana de Vercelli un Coloquio Internacional e Interdisciplinar titulado *El autor. Estatus intelectual y social en el Siglo de Oro español*, organizado por Manfred Tietz y Gero Arnscheidt de la Universidad de Bochum, y Marcella Trambaioli de la Universidad del Piemonte Orientale, que fue la sede institucional del congreso. Los participantes, una treintena de especialistas de universidades italianas, españolas, alemanas, francesas, suizas y polacas, se reunieron durante cuatro días para reflexionar en torno a una problemática fundamental para los estudios auriseculares. En la modernidad temprana, junto a la cultura religiosa tradicional, centrada en la concepción trascendental del hombre, se va imponiendo paulatinamente la nueva cultura laica y profana destinada a ser en el futuro un sector autónomo de la cultura occidental. En los siglos XVI y XVII las dos culturas conviven con dificultades y conflictos de los cuales intentan dar cuenta los investigadores participantes en el coloquio. Los autores y los artistas representantes de esta nueva plataforma de la reflexión antropológica demuestran todos, cada cual a su manera y en medida distinta, tener conciencia de poseer un estatuto social e intelectual inédito y por lo mismo difícil de reivindicar frente a los condicionamientos ideológicos y materiales. Lo más complicado para los autores de los Siglos de Oro es afirmar la validez de la función orientadora que el entretenimiento profano puede

ofrecer al público, al igual que la religión y las instituciones eclesiásticas, sin poner en entredicho la cosmovisión cristiano-monárquica, y por consiguiente afirmar su dignidad como creadores de productos literarios y artísticos. El abanico de contribuciones ha intentado cubrir las cuestiones teóricas y metodológicas, además de tocar todos los géneros de la producción literaria y artística aurisecular, con algunas calas en el contexto europeo. Así pues, de las primeras se han ocupado Jesús Maestro ("¿Qué es la literatura y cómo puede legitimarse frente a la Teología y frente a las disciplinas literarias?"), Manfred Tietz ("El nacimiento del 'autor' moderno y la conflictividad cultural del Siglo de Oro: cultura teológico-clerical *versus* cultura literario-artística laica"), Mariano Delgado ("La teología y el nacimiento del autor autónomo en el Siglo de Oro. Algunas reflexiones sobre 'la corriente al uso'"), Luciana Gentilli ("Entre el ser y el deber: el debate sobre la [re]formación y la identidad modélica en los diferentes estados en la España del siglo XVII") y Christoph Strosetzki ("Sabiduría y saber en Erasmo, Vives, Mondragón y Saavedra Fajardo"). A una figura proteica como la de Lope de Vega, cuya producción abarca varios géneros, se ha dedicado María Grazia Profeti ("Un escritor 'moderno': Lope de Vega"), mientras a una categoría olvidada y especialmente obstaculizada en la época, la de la mujer escritora, han dedicado su atención Marcella Trambaioli ("El estatus intelectual y social de la escritora laica en el Siglo de Oro") y Ursula Young ("La monja escritora: posibilidades y limitaciones"). El teatro renacentista y barroco ha sido objeto de debate entre María del Valle Ojeda Calvo ("Poetas y farsantes: el dramaturgo en los inicios de la Comedia Nueva"), Lola

González ("El autor de comedias en el siglo XVII. Entre creación literaria y recepción. A propósito de Baltasar de Pinedo"), María Luisa Lobato ("Entre luces y sombras: las gentes de teatro en tiempos de Felipe IV"), Beata Baczińska ("Calderón de la Barca o la renuncia a la autonomía: de la comedia al auto sacramental, del auto sacramental a la comedia"), Blanca Oteiza ("Las 'autoridades' de Bances Candámo, poeta dramático"), y Renata Londero ("A la sombra de los grandes: problemas de autoría y relaciones con el poder real en el teatro de Andrés Gil Enríquez, 1636-1673"). Al ámbito poético han dirigido su mirada crítica Giulia Poggi ("Góngora y los mecenas: una larga búsqueda inacabada"), Georges Güntert ("Góngora en primera persona: rechazo de la *imitatio vitae* petrarquista e invención del autorretrato burlesco"), Francisco Domínguez Matito ("A vueltas por las laderas de San Juan de la Cruz: observaciones sobre el perfil de un escritor sin vocación de estatus"), Bernhard Teuber ("Desautorizando al autor. Autoría y desasimiento en la poesía de San Juan de la Cruz"), Alessandro Martinengo ("*Sic nos non vobis*: diplomática tregua entre Quevedo y Urbano VIII") y Pedro Ruiz Pérez ("Salazar y Torres: autoridad y autoría de una obra póstuma"). En la prosa se han fijado Claudia Hammerschmidt ("La constitución del autor en la novela pastoril como paradigma de la autoría moderna"), José Manuel Martín Morán ("Los prólogos de Cervantes. Retrato de un autor *in progress"*) y Juan Manuel Escudero Baztán ("Sobre realidad y ficción. Notas muy sueltas para una aproximación al autor en la novela picaresca"). Stefania Sini se ha interesado por un escritor proteico representativo de la cultura enciclopédica del Barroco ("Juan Caramuel Lobkowitz, erudito multiforme.

L'energia metafísica dell'arte tipografica"), Dominique de Courcelles ha reflexionado sobre una figura peculiar de la cultura erudita del Quinientos ("Humanismo y lengua latina en la España del Renacimiento: la *dignitas* del autor en lengua latina"), e Ignacio García Aguilar ha enfocado su estudio en los preceptistas, ("Poéticas y construcción de la imagen de autor"). El campo artístico cuenta con dos ensayos: Antonio Sánchez Jiménez se ha ocupado de la figura del pintor ("Paralelos entre pintura y poesía durante el Siglo de Oro español: las poses de El Greco y Lope de Vega en la transición de artesanos a artistas"), mientras del estatuto del músico ha hablado Alejandra Pacheco ("Músicos en la Corte española en el siglo XVII y difusión del repertorio: El Cancionero Musical de Onteniente"). Finalmente, dos contribuciones superan los confines de España: la de Michele Mastroianni sobre el autor de tragedias en la Francia del '500 ("Il tragediografo come autore 'politico' nel Rinascimento francese"), y la de Armando Fabio Ivaldi centrada en el empresario del teatro operístico italiano de finales del siglo XVII (*L'impresario d'opera italiano nel secondo Seicento*). Los trabajos se recogerán en un volumen editado por Academia Editorial de Vigo, España.

Marcella Trambaioli
Università di Vercelli

CONGRESO INTERNACIONAL "LA VOZ DE CLÍO: INSTRUMENTOS Y REPRESENTACIONES DEL PODER EN LA COMEDIA HISTÓRICA BARROCA"
SIBIU, 13-15 DE OCTUBRE DE 2011

Del 13 al 15 de octubre de 2011 se llevó a cabo en la ciudad transilvana de Sibiu el congreso internacional "La voz de Clío: instrumentos y representaciones del poder en la comedia histórica barroca", organizado por el Museo Brukenthal (Sibiu), el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Academia Rumana de Craiova y el GRISO-Universidad de Navarra y patrocinado por el programa Consolider y la Embajada de España de Bucarest.

El congreso se enmarcó dentro del proyecto de investigación *Red europea Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, coordinado por el profesor Ignacio Arellano, del que forman parte varios de los participantes en el encuentro. La actividad tuvo como objetivo principal el acercamiento al poder político en la época barroca desde una perspectiva conjunta, artística y filológica, al hacer hincapié tanto en los cuadros que ensalzaban el poder, como en las comedias a través de las cuales al público de los corrales se le inculcaban determinadas imágenes o ideas.

El primer día del congreso se abrió con las ponencias de Constantin Ittu (Museo Brukenthal), "Elements and Instruments of Power in the 17th-18th centuries Habsburg Transylvania"; Oana Andreia Sâmbrian (Academia Rumana, Craiova), "Historia e historias. La visión de Transilvania en el teatro del Siglo

de Oro"; e Ignacio Arellano (GRISO-Universidad de Navarra), "Conceptos de lo historial en el teatro áureo: Calderón y Bances Candamo". Las otras sesiones de ponencias fueron encargadas a David García Hernán (Universidad Carlos III, Madrid), "Mensajes sobre la guerra y el ejército en el teatro del siglo de Oro"; Héctor Brioso (Universidad de Alcalá), "El tema de la conquista de Jerusalén en el teatro español del Siglo de Oro"; Carlos Mata Induráin (GRISO-Universidad de Navarra), "Teatro y poder: el panegírico de don García Hurtado de Mendoza en *Arauco domado* de Lope de Vega"; Christoph Strosetzki (Universidad de Münster), "El poder del consejero en la comedia histórica"; Teresa Ferrer (Universidad de Valencia), "Reyes y validos en los dramas genealógicos de Lope de Vega"; y Josefa Badía (Universidad de Valencia), "'A buen árbol se arrimó / que, como en montes vivía, / los árboles conocía': Lope de Vega y el linaje de los Guzmán".

La segunda jornada trajo a colación tópicos como los debatidos por Antonio Sánchez Jiménez (Universidad de Amsterdam), "Simbología del poder en *Lo que le toca al valor y príncipe de Orange*, de Antonio Mira de Amescua"; Gabriela Torres Olleta (GRISO-Universidad de Navarra), "Contexto teórico de las imágenes del poder en el Siglo de Oro. El P. Rivadeneyra"; Jesús María Usunáriz (GRISO-Universidad de Navarra), "1659: crónicas, teatro y relaciones ante la paz hispano-francesa"; Valentin Mureşean, Alexandru Sonoc (Museo Brukenthal, Sibiu), "Memoriae Hispaniae in the Habsburg Portraits from Brukenthal National Museum"; Sanda Marta (Museo Brukenthal, Sibiu), "Attitude and Gesture in Anthony van Dyck's Portraits. Charles I and Henrietta Maria in the Brukenthal National Museum"; y

Alejandro Loeza (GRISO, Universidad de Navarra), "Bernardo del Carpio en Juan de la Cueva".

Además de las sesiones de ponencias, el congreso contó en este segundo día con el *vernissage* de la exposición "Fasto y representación. La gráfica en los siglos XVII-XIX", cuya comisaria fue la Dra. Maria Ordeanu del Museo Brukenthal. La exposición puso de manifiesto algunas estampas inéditas atesoradas por el Museo Brukenthal, entre ellas una del rey Felipe IV.

El día de clausura del congreso contó con la presencia de Geo Constantinescu (Universidad de Craiova), "La violencia en el teatro de Juan de la Cueva", José Elías Gutiérrez (GRISO-Universidad de Navarra), "Los personajes de *La aurora en Copacabana* de Calderón: entre historia y poesía", Andreea Iliescu (Universidad de Craiova), "El escenario del poder en el drama *Déspota Vaivoda*", Enrique Duarte (GRISO-Universidad de Navarra), "La glorificación de la casa de Austria y España en dos comedias de Bances Candamo: *La restauración de Buda* y *El Austria en Jerusalén*" y Felipe Pedraza (Universidad de Castilla-La Mancha), "La musa histórica de Rojas Zorrilla: *El Caín de Cataluña*". El congreso se cerró con la presentación del segundo número de la revista *Hispania Felix*, dedicado a *Viajes y viajeros en el Siglo de Oro* coordinado por el profesor Ignacio Arellano.

Oana Andreia Sâmbrian
Academia Rumana, Craiova

SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE *HISPANIA FELIX*

Hispania felix recibe y publica solo contribuciones originales y de relevancia para la investigación, de acuerdo con los criterios de novedad, rigor metodológico, articulación expositiva, bibliografía significativa y actualizada, pulcritud formal y claridad del discurso.

La revista envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores expertos en el campo (pertenecientes o no a nuestro Comité científico), los cuales emiten su informe en un plazo máximo de cuatro semanas. En caso de desacuerdo entre los dos evaluadores, *Hispania felix* solicita un tercer informe. Sobre esos dictámenes se decide rechazar, aceptar o solicitar modificaciones al autor o autora. Los autores reciben una notificación detallada donde se expone el contenido de los informes originales, íntegros o en parte, pero siempre de forma anónima. Desde el momento de la recepción de la evaluación, los autores disponen de un plazo máximo de cuatro semanas para la revisión final de su trabajo.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

ARTÍCULOS Y RESEÑAS

1. Los artículos han de ser originales e inéditos, en español o en inglés, de una extensión máxima de 30.000 caracteres aproximadamente (incluidos espacios, notas a pie de página, citas sangradas y bibliografía).

2. Los artículos han de ir acompañados de:
   a) un resumen o *abstract* de unas 70 palabras,
   b) cinco palabras clave,
   c) datos del autor o autora, indicando su dirección postal, correo electrónico y vinculación institucional.

3. Las reseñas y las crónicas de congresos, en español o en inglés, serán de una extensión máxima de 10.000 y 7.000 caracteres respectivamente (sin notas a pie de página ni citas sangradas).

CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Las citas bibliográficas serán incorporadas en el cuerpo del texto o en las notas a pie de página, entre paréntesis, según el modelo anglosajón: (Autor, año: página) (Pedraza, 2009: 75).

2. Se prescindirá de fórmulas como loc. cit., op. cit., id., ibidem o semejantes.

BIBLIOGRAFÍA FINAL

1. La bibliografía irá siempre al final.

2. Las referencias bibliográficas serán completas, indicando todos los datos necesarios a la investigación literaria, tal como se expone en los ejemplos siguientes:

MONOGRAFÍAS Y VOLÚMENES COLECTIVOS

APELLIDO, Nombre (año), *Título del libro en cursiva*, Lugar de edición, Editorial.
APELLIDO, Nombre / APELLIDO, Nombre (año), *Título del libro en cursiva*, Lugar de edición, Editorial.
APELLIDO, Nombre (ed.) (año), *Título del libro en cursiva*, Lugar de edición, Editorial.

CONTRIBUCIONES EN VOLÚMENES COLECTIVOS

APELLIDO, Nombre (año), "Título del artículo entre comillas", en Nombre y Apellido del editor (ed.), *Título del libro en cursiva*, Lugar de edición, Editorial (página inicial-página final).

ARTÍCULOS EN REVISTAS

APELLIDO, Nombre (año), "Título del artículo entre comillas", *Título de la revista en cursiva*, Lugar de edición, Editorial (página inicial-página final).

DOCUMENTOS EN INTERNET

APELLIDO, Nombre (año), "Título del documento entre comillas", en http://www. [Url completa] (Fecha en que se visitó la página).

ENTREGA DE MATERIALES

1. El contenido textual de los manuscritos ha de entregarse en formato word o compatible.

2. El contenido gráfico (esquemas, gráficos, tablas, cuadros cronológicos, etc.) de los manuscritos ha de entregarse en formato de imagen jpeg.

3. El contenido ilustrado (pintura, fotografías, ilustraciones, etc.) de los manuscritos ha de entregarse en formato de imagen jpeg.

SUMMARY

PRESENTATION

Image and political power in the Golden Age. The European festive dimension between representation and instrumentalisation
María Luisa LOBATO
XX

ABSTRACTS

Authors, institutions, titles, abstracts and key words of the published articles
XX

I
DIALOGUES

"The relations between the festive culture of the Golden Age and the image of political power": interview with Carmen Sanz Ayán (María Luisa LOBATO)
XX

II
STUDIES

Jéssica CASTRO RIVAS
The oath of prince Baltasar Carlos: exaltation and political propaganda in *La banda y la flor* by Pedro Calderón de la Barca
XX

Emma HERRÁN ALONSO
A book for the emperor: *El Caballero del Sol* by Pedro Hernández de Villaumbrales, a spiritual chivalric narration of the Golden Age
XX

María Luisa LOBATO
"Cante Himeneo, pues calla Mercurio": theatrical feasts for the receiving of Mariana of Austria in Madrid (1649)

XX
Manuel PÉREZ
Political iconography of the sea in *Neptuno alegórico* by Sor Juana
XX

Francisco SÁEZ RAPOSO
The courtier theater of Agustín Moreto
XX

Oana Andreia SAMBRIAN
The feasts of other: festive representations of Christians, Moors and Indians in Spanish Baroque theater
XX

Carmen SANZ AYÁN
Elements for the construction of the image of an ideal Christian prince "of border": Segismundo Bathory, prince of Transilvania
XX

Sorina Dora SIMION
The retoric of discourse in *El prodigioso príncipe transilvano* by Lope de Vega
XX

III
EX LIBRIS ANTIQUIS

Francisco Cervantes de Salazar, *Túmulo Imperial de la gran ciudad de México*
XX

IV
FRESH INK

Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma: poder y literatura en el Siglo de Oro* (Ana ALONSO HORMIGO)

José Mª Díez Borque (dir.); Esther Borrego Gutiérrez y Catalina Buezo Canalejo (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro* (Esther BORREGO GUTIÉRREZ)

Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero (eds.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro* (Adrián J. SÁEZ)

Judith Farré Vidal (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias* (Judith FARRÉ VIDAL)

María Luisa Lobato (coord.), *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro* (Emilio PASCUAL BARCIELA)

Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrence (dir.), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares* (Rocío MARTÍNEZ LÓPEZ)

Hugo Hernán Ramírez Sierra, *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores* (Amalia IRIARTE NÚÑEZ)

Francisco Sáez Raposo (ed.), *"Monstruos de apariencias llenos". Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español* (Guillermo GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER)

Manfred Tietz y Gero Arnscheidt en colaboración con Beata Baczyńska (ed.), *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Wrocław, 14-18 de julio de 2008* (José Luis LOSADA PALENZUELA)

News 1: Mª Soledad Arredondo, *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*.

News 2: José María Díez Borque (dir.); Inmaculada Osuna y Eva Llergo (eds.), *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*.

V
ACADEMIC THEATER

El autor. Estatus intelectual y social en el Siglo de Oro español. Coloquio Internacional e Interdisciplinar, Vercelli, 1-4 December 2010 (Marcella TRAMBAIOLI)

International congress *La voz de Clío: instrumentos y representaciones del poder en la comedia histórica barroca*. Sibiu, 13-15 October 2011 (Oana Andreia SAMBRIAN)

VI
CODA

About the peer review process of *Hispania Felix*
Style sheet of presentation

VII
SUMMARY