



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

TESIS DOCTORAL
DOCTORADO EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

LAS COMEDIAS BIZANTINAS DE LOPE DE VEGA:
CARACTERIZACIÓN GENÉRICA, TRADICIÓN Y
TRASCENDENCIA

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

DIRECTORES:

ALBERTO BLECUA PERDICES Y RAMÓN VALDÉS GÁZQUEZ

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA
2016

A mis padres

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha sido posible gracias a una beca FPU-AP2012 del Ministerio de Educación (marzo de 2013-febrero de 2017) y a dos becas de estancia predoctoral otorgadas en 2014 y 2015 por el mismo organismo, al que quiero expresar mi reconocimiento. También he contado con la ayuda del personal de la Biblioteca d'Humanitats de la UAB, la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze y la Taylor Institution Library: todos me han atendido siempre muy amablemente.

A mí me gusta pensar que soy tan despistado como previsor. Pero mis padres, que están mejor informados, insisten más en lo primero. Me temo que estos agradecimientos les darán la razón. Siempre imaginé que los escribiría a la vista de un documento en mi ordenador en el que me habría tomado la molestia de ir anotando puntualmente los nombres y apellidos de todas aquellas personas que me han echado una mano a lo largo de estos cuatro años. Pero el tiempo fue pasando, y esos nombres y esos apellidos los fui escribiendo, sí, pero sueltos, aquí y allá, esparcidos en papeles, apuntes, correos... Solo en el verano de 2016, acuciado por la presencia de unos amenazantes archivos que fueron abriéndose paso en mi escritorio informático (recuerdo con particular nitidez uno llamado «Conclusiones», altivo y adusto, y otro, «Índice provisional», algo más condescendiente), me decidí por fin a inaugurarlos: «Agradecimientos Tesis», tecleé. De inmediato me vinieron a la memoria infinitos y muy gratos recuerdos de amigos, compañeros, colegas y profesores que en algún momento del camino han tenido la amabilidad de prestarme su tiempo, su ayuda y su consejo para que esta tesis llegara a buen puerto. Por todo ello, doy las gracias a Roberta Alviti, Fausta Antonucci, Miguel Ángel de Bunes, Luis Castellví, Daniele Crivellari, Natalia Fernández, Alejandro García-Reidy, Julián González-Barrera, José Enrique López, Stefano A. Moretti, Natalio Ohanna, Joan Oleza, Raúl Orellana, Rafael Ramos, Eva Rodríguez, José Javier Ruiz Ibáñez, Adrián J. Sáez, Antonio Sánchez Jiménez, Luis Sánchez Laílla, James Skinner, Juan Udaondo y Alicia Vara. También quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Diana Berruezo, Isabel Hernando, Patricia Marín y Fernando Rodríguez-Gallego, que me resolvieron todas mis dudas sobre becas y estancias, y a Catalina Valdés, que me ayudó con el diseño. A Davide Conrieri, Felipe Pedraza y Germán Vega, por su amabilidad. A Francesca Suppa, porque ya perdí la cuenta de las rondas que le debo. A todos ellos los vuelvo a evocar, ahora, con afecto y gratitud, pero también con el miedo de que alguno se haya quedado en la memoria (ninguno en el olvido), a la espera de ser recordado en mejor ocasión.

Doy las gracias con particular cariño a mis amigos de la Autònoma, por todo su apoyo y generosidad, sobre todo a Sònia Boadas, Alba Carmona, Beatriz Ferrús, Carlos Peña, Ana Isabel Sánchez y Omar Sanz. A Santiago Restrepo, que espero que vuelva pronto, y a Guillermo Gómez, que por fin es de los nuestros. A mis maestros Gonzalo Pontón, Francisco Rico y Guillermo Serés. Y a toda la familia de PROLOPE, de aquí y de allá, sobre todo a Laura Fernández, porque, como todo el mundo sabe, sin ella PROLOPE no sería PROLOPE.

Hay algunas personas a las que esta tesis debe mucho. Jonathan Thacker y Salomé Vuelta me acogieron muy amablemente durante mis estancias de investigación en Oxford y en Florencia, por lo que les estoy muy agradecido. Pero sobre todo quiero expresar mi gratitud hacia mis directores, Alberto Blecua y Ramón Valdés, que durante estos años me han guiado y me han enseñado muchas cosas, no solo sobre la filología, sino también sobre la vida (aunque ellos no lo saben).

*Siempre, antes de llegar a la luz que a ratos veía parpadear allá al final,
me perdía, y eso que había leído y releído todos los libros recomendados en la bibliografía.*

David Fernández Villarroel, *Futuro imperfecto*

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	15
PRIMERA PARTE: LAS COMEDIAS BIZANTINAS DE LOPE	21
1. PRESENTACIÓN DEL CORPUS	23
1.1. <i>EL GRAO DE VALENCIA</i> (1590)	25
1.2. <i>JORGE TOLEDANO</i> (1595-1596)	25
1.3. <i>VÍUDA, CASADA Y DONCELLA</i> (22 de octubre de 1597)	26
1.4. <i>EL ARGEL FINGIDO</i> (1599)	28
1.5. <i>LOS TRES DIAMANTES</i> (1599)	28
1.6. <i>LA POBREZA ESTIMADA</i> (1600-1603)	30
1.7. <i>LOS ESCLAVOS LIBRES</i> (Finales de 1602)	31
1.8. <i>LA DONCELLA TEODOR</i> (1608-1610)	33
1.9. <i>VIRTUD, POBREZA Y MUJER</i> (1615)	33
2. ESTUDIO TEMÁTICO Y ARGUMENTAL	35
2.1. OBSTÁCULOS Y DIFICULTADES PARA LOS ENAMORADOS	35
2.1.1. Oposición familiar al amor de la pareja 35; 2.1.2. Separaciones y reencuentros 36; 2.1.3. El reto de la fidelidad amorosa 38	
2.2. CORSARIOS Y PRISIONEROS	42
2.3. CAUTIVOS Y ESCLAVOS	57
2.3.1. El cautiverio: realidad histórica y tema literario 57;	
2.3.2. La venta como esclavos 61; 2.3.3. La vida en el cautiverio 65; 2.3.4. Palos y maltratos 70; 2.3.5. Cautivos virtuosos, ejemplares y admirados 79; 2.3.6. Los altos servicios de los cautivos 83; 2.3.7. Moros enamorados, fieles cautivas 86; 2.3.8. Moras enamoradas, fieles cautivos 90; 2.3.9. Terceras y mediadores 92; 2.3.10. El cautiverio como cárcel de amor 93; 2.3.11. Soledades y añoranzas 96; 2.3.12. Fugas, rescates y liberaciones 100	
2.4. MOROS Y CRISTIANOS	105
2.4.1. Musulmanes conversos y cristianos renegados 105;	
2.4.2. Amistad y generosidad entre cristianos y musulmanes 113; 2.4.3. Diferencias culturales 118	
2.5. LA LIBERTAD ESPACIAL Y TEMPORAL	129
2.5.1. Viajes y travesías 129; 2.5.2. El tiempo dramático 132	

2.6. GALERAS, SOLDADOS Y MARINEROS	141
2.7. TORMENTAS Y NAUFRAGIOS	148
2.8. LA FALSA MUERTE	158
2.9. LA ANAGNÓRISIS	167
3. COMEDIAS, Y NO DRAMAS	173
3.1. UNAS COMEDIAS DE AMOR Y AVENTURAS CON TINTES MORALES	173
3.2. EL TIEMPO HISTÓRICO Y LA CONDICIÓN LITERARIA	175
4. LA TÉCNICA TEATRAL Y LA PUESTA EN ESCENA: UNA PROPUESTA PARTICULAR DE TEATRO POBRE	179
4.1. LA DOBLE FOCALIZACIÓN	180
4.2. LA ELEVADA CANTIDAD DE PERSONAJES	183
4.3. LA SEGMENTACIÓN	190
4.4. LA ABUNDANCIA DE CUADROS DÉBILES	191
4.5. EL ESCASO NÚMERO DE ESCENAS	197
4.6. EL VESTUARIO Y LOS DISFRACES	198
4.7. LOS DECORADOS	207
4.8. LAS ESCENAS MARÍTIMAS	210
4.9. LA MÉTRICA	216
4.10. LA BAJA MEDIA DE VERSOS POR RÉPLICA	218
5. ESQUEMA DE LOS RASGOS CARACTERÍSTICOS	221
SEGUNDA PARTE: HACIA LAS COMEDIAS BIZANTINAS	223
1. LA TRADICIÓN Y EL CONTEXTO	225
1.1. LAS RAÍCES CLÁSICAS: LA NOVELA GRIEGA	225
1.1.1. Técnicas y artificios 226;	
1.1.2. Temas y motivos 231;	
1.1.3. Difusión y valoración en el Siglo de Oro 246	
1.2. LOS NOVELLIERI	249
1.2.1. Francesco Sansovino, <i>Cento novelle scelte</i> 257;	
1.2.2. Giovanni Boccaccio, <i>Decameron</i> 262;	
1.2.3. Masuccio Salernitano, <i>Il Novellino</i> 270;	
1.2.4. Giovanni Sabadino degli Arienti, <i>Le Porretane</i> 273;	
1.2.5. Agnolo Firenzuola, <i>I Ragionamenti</i> 275;	
1.2.6. Girolamo Parabosco, <i>Diporti</i> 280;	
1.2.7. Ortensio Lando, <i>Alcune novelle</i> 284;	
1.2.8. Matteo Bandello, <i>Novelle</i> 285;	
1.2.9. Giovan Battista Giralaldi Cinzio, <i>Gli Ecatommiti</i> 291;	
1.2.10. Sebastiano Erizzo, <i>Le sei giornate</i> 296;	
1.2.11. Ascanio de' Mori, <i>La prima parte delle novelle</i> 299	

1.3. HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES	302
1.4. LA NOVELA BIZANTINA ESPAÑOLA	305
1.4.1. Núñez de Reinoso, <i>Clareo y Florisea</i> 306; 1.4.2. Contreras, <i>Selva de aventuras</i> 308	
1.5. NOVELAS CORTAS BIZANTINAS Y EPISODIOS BIZANTINOS INTERCALADOS	312
1.5.1. Gil Polo, <i>Marcelio y Alcida (Diana enamorada)</i> 313; 1.5.2. Salazar, <i>Novelas</i> 314; 1.5.3. Timoneda, <i>Patraña IX (El patrañuelo)</i> 315; 1.5.4. Cervantes, <i>Timbrio y Silerio (La Galatea)</i> 317; 1.5.5. Gracián Dantisco, <i>El gran Soldán (Galateo español)</i> 317; 1.5.6. Alemán, <i>Ozmín y Daraja (Guzmán de Alfarache)</i> 318	
1.6. EL ABENCERRAJE Y EL GÉNERO MORISCO	319
1.7. LAS RELACIONES DE SUCESOS	321
1.8. LOS ROMANCES DE CAUTIVOS Y FORZADOS	325
1.9. TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI	328
1.9.1. Berrío y las comedias «de moros y de cristianos» 336; 1.9.2. Cueva, <i>El degollado</i> 338; 1.9.3. <i>Los cautivos</i> 343; 1.9.4. Cervantes, <i>El trato de Argel</i> 345; 1.9.5. Loyola, <i>Miseno</i> 352; 1.9.6. Herrero, <i>La cautiva de Valladolid</i> 355; 1.9.7. <i>La venganza piadosa</i> 356; 1.9.8. Cepeda, <i>La española y El amigo enemigo</i> 359; 1.9.9. «Lope de Vega», <i>Los cautivos de Argel</i> 370	
1.10. LA TRADICIÓN Y EL CONTEXTO: RECAPITULACIÓN	375
2. EL PROCESO DE REESCRITURA: ANÁLISIS DE CASOS	379
2.1. DEL PAPEL A LAS TABLAS: <i>VIUDA, CASADA Y DONCELLA</i> Y <i>LOS NOVELLIERI</i>	379
2.1.1. La oposición al matrimonio y la pendencia (Giraldi) 379; 2.1.2. La tormenta y el naufragio (Firenzuola) 383	
2.2. <i>MISENO</i> Y <i>LA POBREZA ESTIMADA</i> : UN TIRA Y AFLOJA CON LO BIZANTINO	391
3. LAS COMEDIAS BIZANTINAS: UNA PROPUESTA DE GÉNERO	399
3.1. LA AMPLIACIÓN DEL GÉNERO: NOVELAS Y COMEDIAS BIZANTINAS	399
3.2. LOS PROBLEMAS CRONOLÓGICOS DEL ADJETIVO <i>BIZANTINO</i> (UN ESCRÚPULO TERMINOLÓGICO)	402
3.3. OTRAS POSIBLES DENOMINACIONES	404
3.4. LAS COMEDIAS BIZANTINAS EN EL SISTEMA GENÉRICO DE LOPE	408
3.5. <i>COMEDIAS BIZANTINAS</i> : LÍMITES Y PROBLEMAS DE UNA DENOMINACIÓN GENÉRICA	414
3.6. LA EVOLUCIÓN DE LAS COMEDIAS BIZANTINAS DE LOPE	421

3.7. ALGUNOS CASOS AFINES: COMEDIAS EXCLUIDAS DEL CORPUS	422
3.7.1. <i>El favor agradecido</i> (1593) 422;	
3.7.2. <i>El mayorazgo dudoso</i> (1598-1603) 423;	
3.7.3. <i>El tirano castigado</i> (1599) 423;	
3.7.4. <i>La Santa Liga</i> (1598-1600) 424;	
3.7.5. <i>La nueva victoria del marqués de Santa Cruz</i> (1604) 425;	
3.7.6. <i>Lo que hay que fiar del mundo</i> (h. 1610) 425;	
3.7.7. <i>Los Ponces de Barcelona</i> (1610-1612) 426;	
3.7.8. <i>La palabra vengada</i> (1628-1629) 426;	
3.7.9. Las comedias <i>de moros y cristianos</i> y las <i>moriscas</i> 428	
TERCERA PARTE: LA TRASCENDENCIA DE LAS COMEDIAS BIZANTINAS DE LOPE EN EL SIGLO DE ORO	431
1. LA REPRESENTACIÓN Y LA PUBLICACIÓN	433
1.1. EL PASO POR LAS TABLAS	433
1.2. LA PUBLICACIÓN EN LAS <i>PARTES</i> DE LOPE (1617-1625)	434
1.2.1. ¿Una apuesta por un género al alza? 435;	
1.2.2. El posible aprecio por parte de Lope 443;	
1.2.3. Balance de la difusión en papel 444	
2. EL TEATRO	447
2.1. APOGEO ESCÉNICO DE LAS COMEDIAS BIZANTINAS BAJO LA BATUTA DE LOPE (1590-1615)	447
2.1.1. Las <i>Ocho comedias</i> (1615) de Cervantes 448;	
2.1.2. Ricardo de Turia, <i>La fe pagada</i> 458	
2.2. LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO BIZANTINO Y EL TEATRO POSTERIOR (1615-1680)	460
2.2.1. Las convenciones de los géneros cómicos. Las <i>comedias bizantinas</i> , ¿un género pasado de moda? 461;	
2.2.2. La posible incidencia de la expulsión de los moriscos (1609-1614) 464;	
2.2.3. La dispar evolución del género bizantino en las tablas y en las prensas: la importancia de la dimensión escénica 469;	
2.2.4. Tragedias bizantinas y dramas religiosos bizantinos 471;	
2.2.5. Las adaptaciones de novelas bizantinas 479;	
2.2.6. El influjo de las comedias bizantinas de Lope en el teatro posterior: unas calas 482	
3. LA NOVELA BIZANTINA	491
3.1. <i>EL PEREGRINO EN SU PATRIA</i>	491
3.2. NOVELAS BIZANTINAS DE OTROS AUTORES	499

4. LA NOVELA CORTA BIZANTINA	503
4.1 «TIENEN LAS NOVELAS LOS MISMOS PRECEPTOS QUE LAS COMEDIAS»	503
4.2. LAS NOVELAS CERVANTINAS	505
4.3. <i>SUUM CUIQUE</i> (LOPE Y CERVANTES EN SU SITIO)	508
4.4. LAS <i>NOVELAS A MARCIA LEONARDA</i>	511
4.5. LA NOVELA CORTA BIZANTINA DEL SIGLO XVII	519
4.6. EPISODIOS BIZANTINOS INTERCALADOS	530
4.7. CRONOLOGÍA CONTRASTADA	532
4.8. EL CÍRCULO DE LOPE, MOTOR DEL GÉNERO BIZANTINO	533
4.9. EL LIBRERO ALONSO PÉREZ	536
CONCLUSIONES	539
CONCLUSIONI	555
APÉNDICE: TABLAS DE SEGMENTACIÓN	571
RESUMEN	627
ABSTRACT	629
BIBLIOGRAFÍA CITADA	631

INTRODUCCIÓN

La clasificación genérica del ingente corpus dramático de Lope de Vega constituye sin duda uno de los mayores desafíos para los estudiosos del teatro del Siglo de Oro, y es por ello una labor a la que en los últimos años se han dedicado cada vez mayores y mejores esfuerzos. La urgencia de tan ardua empresa no se explica por el capricho de unos cuantos filólogos empeñados en ordenar y clasificar todo cuanto llegue a sus manos, ni por el intento de contrarrestar el pavor que pueda provocar la sobreabundante producción del ‘monstruo de naturaleza’, como lo apodó Cervantes con todas las de la ley; muy al contrario, tiene su razón de ser en la necesidad de conocer a fondo los textos de Lope, sin caer en apriorismos o en lecturas demasiado generalistas.¹ De esta convicción nació justamente la presente tesis doctoral, que tiene por objeto de estudio una pequeña parcela, formada por nueve comedias, del inagotable caudal del Fénix de los ingenios, y que pretende asimismo estudiar su tradición y trascendencia en el Siglo de Oro.

En la primera parte me he propuesto caracterizar las obras analizadas en tanto que *comedias bizantinas*. Con este fin, llevaré a cabo una exhaustiva descripción de sus rasgos comunes y particulares, tanto desde el punto de vista textual (motivos, tópicos, conflictos, personajes, etc.) como de la técnica teatral y la puesta en escena, siguiendo así el método empleado por los especialistas en el sistema genérico de Lope. En cambio, no contemplaré tan de cerca nociones pragmáticas como el género autorial, el crítico y el de la recepción, a pesar de que para determinados acercamientos teóricos resulten indispensables a la hora de acometer el estudio de un género literario.² Hay que decir, sin embargo, que las aproximaciones totales, globales y omniscientes al género como categoría pragmática —por ejemplo, la que efectúa Cabo Aseguinolaza [1992], razón por la que su libro constituye un tratado a medio camino entre la presentación histórico-crítica de un género y un estudio de teoría de la literatura— no son las más habituales, y abundan en cambio las aproximaciones parciales, que, no obstante su parcialidad, pueden alcanzar gran extensión, complejidad y

¹ «Concebir la “comedia” del Siglo de Oro como un todo homogéneo impide hacerse cargo de la variedad de unas fórmulas dramáticas sustentadas, ciertamente, en una base común, pero divergentes en muchos aspectos esenciales. Hay distintos subgéneros, sometidos a convenciones diversas: la interpretación de una obra habrá de tener en cuenta el peculiar sistema de convenciones que la estructura» (Arellano 1988:28).

² Para Cabo Aseguinolaza [1992:147], por ejemplo, «el género es una categoría eminentemente pragmática y no una serie de rasgos o una agrupación de obras», de modo que «ha de guardar un contacto estrecho con ciertas características textuales de una obra dada, pero no se identifica directamente con ellas ni se puede decir tampoco, sin más aclaración, que dicha obra ‘pertenezca’ a tal género por poseer unas características y no otras».

exactitud. Así sucede en el caso de la mayoría de estudiosos que se han ocupado de analizar el sistema genérico del teatro de Lope de Vega.³

En particular, dedicaré especial atención a estudiar los temas, tópicos y motivos que considero característicos de las obras del corpus, en relación fundamentalmente con la novela bizantina. En este aspecto concreto partiré, pues, de las consideraciones de Julián González-Barrera, el único investigador que en diversos trabajos ha estudiado como tales tres de las obras que conforman nuestro corpus y ha señalado sus conexiones con novelas como las *Etiópicas*, *Leucípa* y *Clitofonte* o *El peregrino en su patria*. A su zaga, algún que otro crítico se ha referido a los rasgos bizantinos de alguna de estas piezas, pero se trata de casos muy puntuales, que valoraremos en el apartado correspondiente.

Considero oportuno centrarme en privilegiar el análisis de los temas, tópicos o motivos —no entraremos en disquisiciones teóricas para deslindar unos y otros—, toda vez que constituyen una herramienta de creación básica para los dramaturgos de la época, así como uno de los principales instrumentos críticos para la delimitación de los distintos géneros del teatro áureo:

Los motivos condensan acontecimientos prototípicos en una unidad breve y a la vez completa de la intriga, y todos los conocedores de la *Comedia Nueva* sabemos que estos dramas se sustentan sobre configuraciones de motivos. Una cantidad limitada de estos motivos, pero hoy todavía inabarcada en nuestros estudios, constituye la combinatoria básica de estas piezas dramáticas, pues son motivos que se repiten de pieza en pieza, algunos son exclusivos de tal o cual género, y otros pueden aparecer en cualquier obra, sea cual sea su género. [...] Los motivos, si se repiten de forma sistemática en un número significativo de obras, pueden llegar a caracterizar a todo un género (Oleza 2009:323-325).

Esta técnica de escritura basada fundamentalmente en un procedimiento combinatorio de tópicos y motivos literarios se explica por diversas razones. Entre las más relevantes, cabría citar la propia naturaleza del espectáculo teatral, un negocio en constante renovación que necesita surtirse de novedades a cada paso: «El poeta, acuciado por un mercado ávido y exigente, construye sus obras con materiales tópicos ya manejados en otras piezas» (Pedraza 1996:221); «La rescritura y el ensamblaje de estos motivos escénicos permite la composición rápida que exige el mercado al que sirve» (Pedraza 1998:110). Pero no menos importante al respecto resultan las apetencias del público, que impone un gusto y se deleita reconociendo estructuras, tópicos o personajes, que además le ayudan a seguir y comprender el argumento de las obras.

³ No obstante, el enfoque de Cabo Aseguinolaza ha sido aplicado por Santiago Restrepo [2016] en su modélica tesis doctoral, dedicada a las comedias picarescas de Lope y dirigida por Ramón Valdés.

Por lo que respecta a la técnica teatral y a la puesta en escena, partiré fundamentalmente de las consideraciones de Joan Oleza [1986], que establece unas pautas de estudio muy útiles para la distinción entre unos géneros y otros. No pretendo, ni mucho menos, realizar un análisis exhaustivo de la teatralidad de las obras estudiadas, sino centrarme en aquellos aspectos que las dotan de una personalidad propia y contribuyen en mayor grado, por tanto, a establecer su caracterización genérica.

En esta primera parte se tendrá muy en cuenta también el contexto histórico de las comedias del corpus, particularmente en lo que atañe a motivos como el ataque de los corsarios o el cautiverio en tierras africanas. La peculiar relación entre la realidad histórica de los fenómenos aludidos y su representación sobre las tablas constituye un elemento imprescindible a la hora de interpretar las obras examinadas, según se podrá comprobar.

Partimos de la base de que la delimitación de un género dramático no debe aspirar en ningún caso a alcanzar verdades absolutas e irrevocables. La «fundamental labilidad del género» (Cabo 1992:144) no es sino un acicate para el diálogo crítico y el intercambio de opiniones. Y es que, como admite Joan Oleza [2013:723], «a medida que uno se adentra en la selva de la producción dramática de Lope, y más aún, en la del teatro barroco español, con sus miles de obras, va formando la convicción de que no es posible encerrar toda esa complejidad en un sistema cerrado de opciones y rasgos». A pesar de estas dificultades, que podrían parecer insalvables, precisamente Joan Oleza ha aceptado el reto de intentar organizar y sistematizar ese complejo, abundante, casi inmanejable corpus que constituye el teatro completo de Lope. En esa línea, lo que aquí se pretende es presentar al lector la propuesta de un género más dentro del sistema de géneros que a lo largo de su carrera tuvo presentes, creó o cultivó Lope de Vega, para tratar así de comprender mejor el surgimiento y la naturaleza de las comedias estudiadas.

El segundo gran objetivo de esta tesis doctoral consiste en reconstruir el complejo entramado de tradiciones literarias y teatrales en que se inscriben las comedias del corpus. A esa labor está dedicada la segunda parte, que se encuadra en el marco de la Historia de la Literatura, cuyo fin consiste en «explicar los textos en sus contextos», al decir de Alberto Blecua [2006:475]. En el Siglo de Oro aún no se han encumbrado nociones como la originalidad o el genio creador, y la literatura está férreamente regida por la batuta de la *imitatio*, como recuerda un Lope socarrón: «Que si no se hubiera de decir lo dicho, dichoso el que primero escribió en el mundo».⁴ De ahí la urgencia de acometer el estudio de

⁴ Cito por Pedraza [1998:109].

posibles fuentes y modelos. El origen de estos capítulos nace de la siguiente pregunta: ¿qué textos y espectáculos teatrales permiten explicar la gestación de estas comedias?

No se me escapa que resulta difícil reconstruir con total exactitud y pieza por pieza tan inmensa arquitectura de libros y puestas en escena. No obstante, sí creo que es posible trazar, siquiera parcialmente, una constelación de obras y autores, de la que quizá Lope no llegara a manejar todos y cada uno de los eslabones y aunque no siempre podamos precisar cuáles conoció, pero en la que se entrecruzan los hilos con los que nuestro poeta tejió las comedias que denominaremos bizantinas.

Para ello, se rastrearán a fondo algunas de las tradiciones literarias y dramáticas que más peso tuvieron en la configuración de estas obras (la *novella*, el teatro de la generación de los años ochenta, la novela bizantina, etc.). En definitiva, pretendo adentrarme en el taller de escritura de Lope, que, como cualquier otro autor, «elige entre los modelos de su época y de las anteriores, no sin tener presentes con frecuencia, y hasta simultáneamente, una pluralidad de paradigmas» (Guillén 2005:165).

Trataré de no descuidar la dimensión puramente material de la lectura y del mercado del libro, sobre todo en el caso de autores extranjeros (¿cómo pudo Lope conocer la obra de tal escritor?; ¿qué ediciones circulaban por España?; ¿existía una traducción castellana?, etc.) y, en el caso de las obras dramáticas, no solo tendré en cuenta su difusión impresa, sino también la escénica (¿están atestiguadas representaciones de un determinado título?; ¿tuvo ocasión Lope de asistir a tal o cual espectáculo?).

Entre otras obras y autores, procuraré analizar con particular esmero las novelas griegas de Heliodoro y Aquiles Tacio, origen remoto de la tradición aquí abordada; la *novella* italiana, terreno en el que aún queda mucho camino por desbrozar y que resulta especialmente fértil en nuestro campo de estudio; la novela bizantina, larga y corta; y los precursores teatrales de Lope.

Para este último fin, será imprescindible acudir al concepto de práctica escénica, noción que resulta fundamental a la hora de abordar el fenómeno teatral en el siglo XVI y que ha sido empleada por varios estudiosos, como Joan Oleza o Teresa Ferrer. Un estudio de estas características contribuye a desterrar la imagen romántica de un Lope genial que un buen día decidió echarse a sus espaldas la creación *ex nihilo* de la Comedia Nueva. Por fortuna, la crítica ha ido abandonando esta concepción, sustituyéndola paulatinamente por la de un Lope capaz de recoger los frutos de distintas tradiciones literarias y prácticas escénicas, pero sigue siendo necesario descubrir modelos concretos, desenterrar obras olvidadas, reorientar esquemas críticos, etc. Mi investigación viene así a cubrir una pequeña

parcela de los albores de la Comedia Nueva, época fascinante que depara aún muchos misterios, pero que en los últimos años ha cobrado un interés creciente para la crítica.⁵

A lo largo de esta investigación he topado con muchos críticos que han resaltado los lazos de tal o cual comedia o novela corta con las novelas bizantinas, aunque a menudo sin asignarles directamente esa identidad genérica. En mi trabajo defenderé la necesidad de ampliar el canon de textos adscritos al adjetivo ‘bizantino’, canon por lo común limitado a las obras de Heliodoro y Aquiles Tacio, a novelas como *El peregrino en su patria* o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y, en menor medida, a alguna novela corta. Con ese fin se aducirán los argumentos que, a mi juicio, invitan a concebir la existencia de un ‘género bizantino’ en el que se engloben textos y obras pertenecientes a distintos cauces literarios, uno de cuyos ejemplos son las comedias estudiadas. Por otra parte, se argumentará la pertinencia de ampliar el canon de comedias bizantinas propuesto por González-Barrera y se discutirán otras denominaciones empleadas por la crítica para designar parte o la totalidad de las comedias analizadas, tales como la de ‘comedias novelescas’, empleada por Joan Oleza y el grupo ARTELOPE, o ‘comedias de cautivos’.

Más allá también del ámbito del teatro lopesco, el rastreo de las fuentes y modelos de las comedias que conforman nuestro corpus obliga a replantear el papel que tuvieron dramaturgos hoy poco conocidos, la importancia de ciertos grupos como la generación de los años ochenta o la considerable difusión de ciertos *novellieri*.

Con las mismas convicciones y metodología que la anterior, pero con fines distintos, en la tercera parte de la tesis se abordarán la repercusión y trascendencia de las comedias analizadas. No se trata ahora de buscar sus fuentes, sino de indagar sobre su posterior fortuna. El estudio se centrará tanto en el teatro como en la novela, larga y corta, del Siglo de Oro. En el caso del teatro, trataré de esbozar la evolución del género bizantino en el siglo XVII. No existe, que yo sepa, un acercamiento crítico de estas características, por lo que las conclusiones no dejan de ser provisionales, pero justamente por ello me parece oportuno asumir esta tarea.

Por lo que respecta a la narrativa, me centraré en ilustrar la importancia que, a mi parecer, tuvieron las comedias del corpus en el nacimiento y el desarrollo de la novela bizantina y de la novela corta bizantina. Por lo demás, confío en que este apartado corroborará la pertinencia crítica de concebir la existencia de un «género bizantino» que no solo abarque novelas como el *Peregrino* o el *Persiles*, sino que tenga un alcance mucho más amplio.

⁵ Remito al admirable recorrido crítico e histórico trazado por Gonzalo Pontón [2013].

PRIMERA PARTE
LAS COMEDIAS BIZANTINAS DE LOPE

1. PRESENTACIÓN DEL CORPUS

El teatro del Siglo de Oro constituye un inmenso maremágnum de obras y autores, imposible de abarcar exclusivamente desde planteamientos panorámicos. De ahí que en los últimos años, la crítica especializada haya privilegiado al análisis de los géneros dramáticos, de modo particular en el caso del tan prolífico Lope de Vega. Esta perspectiva permite huir de viejos tópicos generalistas y afinar nuestro conocimiento sobre tan vasto fenómeno teatral y literario. La labor más ambiciosa en este sentido la ha desempeñado Joan Oleza, que en diversos trabajos ha ofrecido una minuciosa división genérica de la vasta producción dramática de Lope. Su propuesta ha sido retomada y plasmada por el grupo de investigación ARTELOPE —dirigido por el propio Oleza— en su útil y valiosa base de datos.¹

Varios géneros teatrales cuentan ya con una nutrida bibliografía y cierta fortuna crítica, como es el caso de las comedias urbanas y palatinas. En esta tesis doctoral pretendo llevar a cabo una propuesta genérica y un estudio de uno de los muchos géneros en los que sobresalió Lope de Vega, que denominaré *comedias bizantinas*. En la primera parte, examinaré los rasgos más característicos de las piezas del corpus a partir de su confrontación con los de la novela bizantina, para tratar así de delimitar y justificar los títulos que, a mi juicio, cabe inscribir en este patrón genérico.

Las obras que voy a considerar han sido agrupadas en conjuntos mayores, como las ‘comedias novelescas’ o las ‘comedias de cautivos’, pero veremos que comparten una serie de rasgos que las distinguen de otras piezas y que permiten analizarlas, de una manera muy productiva, en tanto que ‘bizantinas’. Así lo revelan sus temas, motivos y procedimientos comunes, o sus fuentes específicas, que a mi entender les otorgan una identidad propia. Nuestro estudio, con todo, no pretende echar por tierra otras clasificaciones, sino presentar una propuesta, no exenta de límites y matices, como es natural en una investigación de esta naturaleza. De todo ello nos ocuparemos con mayor detalle más adelante, a la hora de tratar la cuestión del género de las comedias bizantinas. Baste por ahora señalar que, en esta primera caracterización del corpus, nos fijaremos en rasgos compartidos con un género ya consolidado críticamente en el ámbito de la prosa narrativa: la novela bizantina.

No querría que la definición del género funcionara como un *a priori*, sino que fuera más bien una conclusión. En todo estudio genérico, no obstante, es necesario partir de una

¹ Para mayor rigor, y salvo que se indique lo contrario, en todas las búsquedas en la base de datos ARTELOPE realizadas para esta tesis me he ceñido a las obras «de autoría fiable», categoría que aparece especificada en la pestaña «Datos bibliográficos>Autoría».

cierta convención, que en este caso ha consistido en la fijación de un corpus. Así es, pero contamos con una premisa y unos estudios previos: la bibliografía crítica sobre la novela bizantina y la reciente propuesta de González-Barrera [2006 y 2015], quien delimita tres comedias bizantinas lopescas (*Viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*), corpus que me propongo ampliar, estudiar y argumentar en profundidad.

En la segunda parte, analizaré los distintos modelos en los que pudo basarse el poeta, enmarcando estas obras en la tradición que les es propia; además, como decía, expondré la necesidad de contemplar la existencia de un ‘género bizantino’, no circunscrito únicamente al terreno de la prosa y las novelas largas (el *Peregrino*, el *Persiles*...), a las que suele adjudicarse de manera preferente o exclusiva esa identidad genérica. También se discutirán otros marbetes manejados por la crítica para referirse a los títulos examinados. Finalmente, en la tercera y última parte estudiaré la huella de las comedias del corpus en la literatura española del Siglo de Oro.

Por de pronto, ofrezco a continuación un listado de las comedias que denominaré *bizantinas*, así como los datos e indicios acerca de sus fechas de composición y de representación (más adelante nos ocuparemos de su publicación), que comento a renglón seguido:²

- EL GRAO DE VALENCIA (1590)
- JORGE TOLEDANO (1595-1596)
- VIUDA, CASADA Y DONCELLA (22 de octubre de 1597)³
- EL ARGEL FINGIDO, Y RENEGADO DE AMOR (1599)⁴
- LOS TRES DIAMANTES (1599)
- LA POBREZA ESTIMADA (1600-1603)
- LOS ESCLAVOS LIBRES (Finales de 1602)
- LA DONCELLA TEODOR (1608-1610)
- VIRTUD, POBREZA Y MUJER (1615)

² Se completan y corrigen aquí varios de los datos ofrecidos en Fernández Rodríguez [2015b].

³ En la copia Gálvez, el título completo es *El casado sin casarse / La viuda casada y doncella* (Feit y McGrady 2006:43), pero el propio Lope parece decantarse por la segunda parte del mismo, pues el titulillo que antecede al segundo acto de la comedia en el manuscrito Gálvez lee únicamente *La viuda, casada y doncella*, y los últimos versos de la obra aluden al nombre de la pieza en esos mismos términos: «... Y la historia bella / aquí fin puede tener, / pues se ha visto una mujer / viuda, casada y doncella» (vv. 2975-2978). La comedia fue impresa en la *Parte VII* con este mismo título de *La viuda, casada y doncella*, y todos los testimonios conservados de la época, entre ellos el propio Lope en el catálogo de comedias del *Peregrino* de 1618 (en el de 1604 no aparece recogida), así como los autores de varias licencias de representación —que comentaremos enseguida—, la citan como *La viuda, casada y doncella* o, con menor frecuencia, en su versión abreviada, *La viuda casada*. Más discutible es la decisión de Feit y McGrady de no conservar el artículo femenino: (La) *Viuda, casada y doncella*. Me atengo, sin embargo, a la decisión de los editores.

⁴ De aquí en adelante, se citará siempre como *El Argel fingido*.

1.1. *EL GRAO DE VALENCIA* (1590)

· Fecha de composición y datos de representación:

Morley y Bruerton [1968:216-217] situaron su fecha de composición entre 1589 y 1595, pero aceptaron como probable el período 1589-1590, tradicionalmente asumido por la crítica, a raíz de la estancia de Lope en la capital del Turia durante esos años. A raíz del estudio de diversos aspectos técnicos de la obra —tales como el tratamiento de los personajes, el número de escenas, la elaboración de la comicidad, el índice de versos por réplica y la presencia de acotaciones totales y de attrezzo—, Joan Oleza [1986:302] dató la redacción de la comedia en torno al año 1589.⁵ En ARTELOPE (sección «Tiempo histórico») se indica que «la famosa boda referida en clave en la Jornada II es la de D^a Lucrecia de Moncada, hija del marqués de Aitona, y D. Francisco de Palafoix, señor de Ariza, que se celebró en Valencia el 14 de septiembre de 1590, con fastos celebrados por el Canónigo Tárrega en su comedia *El Prado de Valencia*». De ser así (y parece muy verosímil), lo más probable es que fuera escrita en otoño de 1590.

Por lo demás, se desconoce qué autor de comedias llevó a las tablas por primera vez *El Grao de Valencia*, cuya trayectoria sobre los escenarios no ha dejado huella alguna en la documentación exhumada en el DICAT.

· Edición moderna empleada:⁶

· *El Grao de Valencia*, eds. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, en *Obras completas. Comedias*, III, Turner, Madrid, 1993, pp. 457-548.⁷

1.2. *JORGE TOLEDANO* (1595-1596)

· Fecha de composición y datos de representación:

Tal y como nos informa Lope en la *Parte XVII*, la comedia fue estrenada por el autor de comedias Gaspar de Porres, con el toledano Agustín Solano en el papel de galán

⁵ Al fechar la comedia, Oleza tuvo en cuenta asimismo la influencia que debió de ejercer en Lope *El prado de Valencia*, de Francisco Agustín Tárrega, escrita probablemente ese mismo año (Canet Vallés 1985:25-26).

⁶ Las citas presentes en la tesis proceden siempre de las ediciones reseñadas en este capítulo. En caso necesario, se ha modernizado la ortografía y modificado la puntuación, para lo cual se han seguido los criterios ortográficos y normas de transcripción de Prolope [2008:26-42]. Las intervenciones de mayor calibre se indicarán siempre en nota.

⁷ En el caso de *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano* y *La pobreza estimada*, citaré siempre por el número de versos y no de páginas, aun cuando estas ediciones no contengan una numeración por verso. El motivo que me ha llevado a tomar esta decisión es la próxima aparición de ediciones críticas de estas tres piezas (inminente en el caso de *Jorge Toledano* y *La pobreza estimada*): las citas por páginas habrían quedado obsoletas enseguida, mientras que los números de los versos, dejando de lado algún posible y leve desajuste (por ejemplo, debido a un recuento distinto de los pasajes estragados), se corresponderán con los de las futuras ediciones críticas del grupo PROLOPE, llamadas a ser canónicas.

(Case 1975:182),⁸ quien entró en la compañía de Porres en 1595.⁹ El *terminus ad quem* lo proporcionan dos documentos accesibles en el DICAT. Por un lado, contamos con una escritura, fechada el 28 de febrero de 1597, en la que consta que Porres vende el texto de *Jorge Toledano* a varios representantes. Existe otro documento, fechado asimismo el 28 de febrero de 1597, gracias al cual sabemos que Solano formaba parte por aquel entonces de la compañía de Nicolás de los Ríos. Por consiguiente, la fecha más probable para *Jorge Toledano* es 1595-1596. Coincido en este sentido con Wilder [2004:191], quien señaló que a esas alturas Solano ya no era tan joven, puesto que en el reparto de *El tirano castigado* de julio de 1599 hizo el papel de viejo rey, por lo que debió de representar el papel de Jorge Toledano «con bastante seguridad en 1595 o 1596, y como el papel de Jorge es muy joven, tan temprano como sea posible» (Wilder 2004:192).¹⁰ Por su parte, Morley y Bruerton [1968:44] dan como fecha los años 1595-1597.

Una búsqueda en el DICAT no proporciona más datos acerca de las representaciones de *Jorge Toledano*.

· Edición moderna empleada:

· *Jorge Toledano*, ed. Emilio Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), Tipografía de la “Revista de archivos”, Madrid, 1928, VI, pp. 607-647.¹¹

1.3. *VIUDA, CASADA Y DONCELLA* (22 de octubre de 1597)

· Fecha de composición y datos de representación:

Gracias a la copia realizada por Ignacio de Gálvez, sabemos que la comedia fue escrita el 22 de octubre de 1597 (Iriso 1997:107).¹² Así pues, debió de contarse entre las últimas que escribiera Lope antes del cierre de los teatros, decretado en noviembre de ese mismo año para la corte y en mayo de 1598 para toda España, y cuya vigencia expiraría en abril de 1599. Todo apunta a que el autor encargado de llevarla a las tablas fue Luis de Vergara, «general en todo género de representaciones» (*El peregrino en su patria*, p. 649),

⁸ «Hacia el *Jorge Toledano* aquel insigne representante de Toledo, Solano, a quien en la figura del galán, por la blandura, talle y aseo de su persona nadie ha igualado».

⁹ La presencia de esta comedia dentro del repertorio de Porres —descubierto por Wilder [1952 y 2004]— en la lista de *El peregrino en su patria*, confirma que fue su compañía la encargada de estrenarla.

¹⁰ El artículo original de Wilder es del año 1952, pero por razones de accesibilidad he consultado la traducción española de Guillem Usandizaga.

¹¹ Véase la nota a la edición de *El Grao de Valencia*.

¹² Morley y Bruerton [1968:406] transcriben erróneamente la fecha como 27 de octubre de 1597, según se señala en la base de datos ARTELOPE.

según se infiere de diversos datos, que detallo a renglón seguido. En primer lugar, existe una obligación fechada en Zaragoza el 13 de enero de 1599 mediante la cual el autor Mateo de Salcedo y los actores Lope de Avendaño y Jerónima Salcedo se comprometían a no representar varias comedias (muchas de ellas lopescas) pertenecientes a Vergara, entre las que se contaba «*La viuda casada*» (DICAT). Además, una licencia de representación presente en el manuscrito Gálvez, fechada el 14 de enero de 1614, concede el permiso de su puesta en escena a Vergara (Feit y McGrady 2006:144). Que fue este autor de comedias quien se encargó de su estreno lo corrobora el hecho de que *Viuda, casada y doncella* se cuente entre el grupo de obras («sacadas y copiadas de sus originales») que el 29 de febrero de 1616 Francisco de Ávila adquirió de parte de un tal Juan Fernández,¹³ quien a su vez se las había comprado a María de la O, viuda de Luis de Vergara y actriz de su compañía, la cual aseguró que esas piezas habían sido escritas para su marido.¹⁴ Son veinte largos años que dan cuenta de una dilatada trayectoria de la pieza en el repertorio de Vergara, probablemente un indicio de su éxito sobre las tablas.

Pero, como decía, el manuscrito Gálvez contiene otras licencias de representación, que paso a mencionar.¹⁵ La primera de ellas va firmada por Tomás Gracián Dantisco a 15 de octubre de 1600. La siguiente, a cargo de Francisco Martínez de Rueda, está fechada el 2 de abril de 1602 en Granada. El responsable de la tercera es el doctor Salcedo, y fue emitida en Jaén el 14 de enero de 1614 junto a la del licenciado Gonzalo Guerrero, en cuyo texto se alude a Vergara, según se ha dicho ya. Estos datos coinciden con varias etapas del itinerario de su compañía, minuciosamente descrito por Ferrer Valls [2005] y accesible en el DICAT, que ahora debe completarse con las páginas que le dedica Santiago Restrepo [2016:67-68].

· Edición moderna empleada:

· *Viuda, casada y doncella*, eds. Ronna S. Feit y Donald McGrady, Juan de la Cuesta, Newark, 2006.¹⁶

¹³ Esta transacción daría pie al famoso pleito que Lope perdió, del que nos ocuparemos más adelante.

¹⁴ Comenta estos documentos Ferrer Valls [2005]. Sobre el repertorio de Vergara en relación al testimonio de María de la O, remito a García Reidy [2007], que demuestra cómo dos de esas comedias fueron compuestas para el autor Baltasar de Pinedo, y no para Vergara. Por último, en Fernández Rodríguez [2014:285-289] se despejan algunas de las incógnitas relacionadas con la identificación y la fecha de varias piezas lopescas estrenadas por Vergara.

¹⁵ Para más detalles, remito a la edición de Feit y McGrady [2006:191].

¹⁶ Hay una edición posterior, sin cambios sustanciales, al cuidado de los mismos editores (Feit y McGrady 2008), pero en la que el prólogo y las notas son más breves, por lo que citaré siempre por la primera.

1.4. *EL ARGEL FINGIDO* (1599)

· Fecha de composición y datos de representación:

Morley y Bruerton [1968:78] dan por buena la fecha de 1599, tradicionalmente aceptada por la crítica debido a las minuciosas alusiones al matrimonio de Felipe III, celebrado ese mismo año. Su editor más reciente, Guillermo Serés [2009:577], acepta asimismo esta fecha.¹⁷ Tal y como recuerda Lope al final de *El peregrino en su patria* (pp. 649-650), *El Argel fingido* fue estrenada por Luis Vergara, y así lo corrobora su presencia en el repertorio de este mismo autor de comedias en la lista del *Peregrino*.¹⁸ *El Argel fingido* aparece además en la misma escritura de 1616 que *Vinda, casada y doncella*; ambas piezas, por tanto, tuvieron un recorrido escénico y un destino editorial parejos (según veremos, se publicaron en las *Partes VII* y *VIII* por iniciativa de Francisco de Ávila).

· Edición moderna empleada:

· *El Argel fingido y renegado de amor*, ed. Guillermo Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2009, II, pp. 575-721.

1.5. *LOS TRES DIAMANTES* (1599)

· Fecha de composición y datos de representación:

Morley y Bruerton [1968:50] situaron la redacción de la comedia entre los años 1599-1603, basándose en la presencia en el texto del personaje de Lucinda —trasunto de Micaela de Luján— y en la aparición de *Los tres diamantes* en el catálogo de *El peregrino en su patria*, con aprobación a 25 de noviembre de 1603 (Giuliani 2004:126).¹⁹ Pero Lope debió de escribir la comedia antes de 1603, tal y como señaló su editora, María Isabel Toro Pascua [1998:1403]: «uno de los sonetos de la obra (vv. 383-396) se imprimió apenas sin cambios entre las *Rimas* de 1602 con el número 102, por lo que debe ser anterior a la fecha de su aprobación, el 30 de noviembre de ese año».²⁰ En cuanto al *terminus a quo*, no hay constancia de alusiones a Micaela de Luján en obras de Lope anteriores a 1599, de modo que los estudiosos han manejado esa fecha como el inicio de la pasión de Lope por Camila

¹⁷ En cualquier caso, la comedia es anterior a 1602, ya que, como señaló Montesinos [1924:309], el soneto que ocupa los versos 1766-1779 se imprimió ese mismo año, con algunas variantes, en las *Rimas* de Lope.

¹⁸ Este repertorio fue descubierto por Wilder [1952 y 2004]; véase, ahora, Fernández Rodríguez [2014:285].

¹⁹ Puede consultarse una edición facsímil del catálogo de *El peregrino en su patria* en el apéndice de PROLOPE [2004], que incluye un útil índice de títulos para su rápida localización.

²⁰ Recuérdesse que «las versiones dramáticas son en general anteriores a la publicación del poemario» (Pedraza Jiménez 1993:I, 17).

Lucinda.²¹ Por su parte, Thornton Wilder [2004:194] fijó la redacción de *Los tres diamantes* en 1599, que es la fecha que adopto aquí.

Varias son las razones que me han llevado a aceptar su propuesta. En primer lugar, Wilder [2004:194] puso de relieve que en el texto de la comedia se asegura que el primer galán es un «bravo mancebo», alusión que confirma el *terminus a quo* de 1599:

En mayo de 1598 los teatros de España cerraron sus puertas durante once meses por la acción de los censores y más tarde debido a los meses de duelo por la muerte de Felipe II. Durante este tiempo Pinedo abandonó la compañía de Porras²² y le sucedió Pedro Morales, el amigo de Cervantes. Este hecho nos proporciona un límite temporal: Morales era joven y apuesto y todos los papeles que Lope escribió para el primer galán mientras permaneció en la compañía contienen abundantes referencias a esas cualidades: es de «tierna edad» y «más bello que Apolo»; los que escribió para Pinedo están llenos de potencialidades trágicas, pero no están acompañados por palabras de alabanza a su persona; como mucho, recibe de vez en cuando un tibio «buen talle» (Wilder 2004:191).

Como es sabido, Wilder descubrió que muchos de los títulos que aparecen en el catálogo de *El peregrino en su patria* están ordenados en función del autor de comedias al que fueron vendidos los textos. *Los tres diamantes* figura en la lista de Gaspar de Porres,²³ pero, tal y como reconoció el propio Wilder [2004:194], no hay evidencia externa de que fuera él el encargado de estrenar la comedia. Una consulta en la base de datos del DICAT, sin embargo, nos permite asegurar que, en efecto, fue Porres quien adquirió el autógrafo de Lope. Según se puede leer en *El diario de un estudiante de Salamanca*, el día 19 de diciembre de 1604 la compañía de Porres llevó a cabo una representación de *Los tres diamantes*.²⁴ La temprana fecha de representación, así como el hecho de que la comedia figure en la lista de Porres de *El peregrino en su patria*, son razones suficientes para establecer que, en efecto, fue él quien la llevó a las tablas por vez primera.

Pues bien, Wilder apoya su datación de *Los tres diamantes* en la ausencia de la figura del gracioso. La comicidad de la obra se reparte entre diversos personajes, los cuales ejercen de ‘bobos’ o ‘rústicos’ y apenas si inciden en el devenir de la trama: «en el primer acto, Belardo se acerca al bobo; en el tercer acto, el Hermano Crispín recibe un tratamiento elaborado de baja comedia, afín al tipo del bobo rústico más que al del gracioso» (Wilder 2004:194). Este dato es fundamental, puesto que Gaspar de Porres no pudo contar con un

²¹ Sobre Micaela de Luján y su trasunto literario, véanse los clásicos estudios de Bruerton [1937] y Castro y Rennert [1969:401-430].

²² En la documentación conservada alternan las formas «Porres» y «Porras».

²³ En Fernández Rodríguez [2014:293-299] se amplía este repertorio y se resuelven algunos de los muchos misterios que aún depara.

²⁴ Girolamo Da Sommaia, *Diario de un estudiante de Salamanca*, p. 147. El dato fue descubierto por Haley [1971:262].

actor capaz de ejercer de gracioso hasta 1600, cuando las comedias que Lope escribió para su compañía dejan de lado papeles menores como el del bobo o el rústico e incorporan ya la figura del gracioso como uno de los personajes más relevantes:

Porras no pudo encontrar un actor de esa clase hasta 1600. Antes de ese año las comedias que puso en escena presentaban personajes cómicos —rústicos ridículos, villanos fanfarrones y bobos, escuderos maduros y excéntricos y guardadamas, incluso papeles cortos para criados cínicos— pero la prueba de estar ante un gracioso no es sólo que tenga los rasgos que asociamos a esa figura, sino que aparezca en cada acto, que salga en la escena final y que el público lo perciba como un personaje tan importante como los principales (Wilder 2004:191).

En vista de estos datos, pues, lo más probable es que *Los tres diamantes* fuera compuesta en 1599, pero una consulta en el DICAT no arroja más información acerca de la vida escénica de esta comedia, que se publicó diez años después en la *Parte II* de Lope.

· Edición moderna empleada:

· *Los tres diamantes*, ed. María Isabel Toro Pascua, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, III, pp. 1401-1558.

1.6. LA POBREZA ESTIMADA (1600-1603)

· Fecha de composición y datos de representación:

Morley y Bruerton establecieron para *La pobreza estimada* un periodo de composición que abarcaba los años 1597-1603. Tras localizar este título en la lista del *Peregrino* adjudicada a Gaspar de Porres, Wilder [2004] pudo precisar su fecha de redacción en los años 1600-1603 a partir de datos internos de la comedia y de las características de la compañía de Porres. En primer lugar, el texto alude a unos alfileres que las mujeres llevaban en el pelo, moda probablemente importada a España por Margarita de Austria tras su boda con Felipe II en mayo de 1599. Por lo que respecta al elenco de personajes, la presencia de un criado gracioso y una criada graciosa invita a retrasar la fecha de composición cuando menos hasta 1600, año en el que la compañía de Porres comenzó a incorporar esos papeles. Algo parecido sucede con el galán protagonista, descrito como «más bello que Apolo» y de «tierna edad», lo que permite suponer que fueron Pedro Morales o, quizá, Salvador Ochoa —entraron en la compañía de Porres en 1599 y 1603 respectivamente— quienes encarnaron al personaje, pues ese tipo de alusiones no encaja con las que Lope prodigó para Baltasar Pinedo, encargado de ejercer el papel de galán en la

compañía de Porres antes de que se decretara el cierre de los teatros en 1598.²⁵ La única duda que podría cernirse sobre el sólido planteamiento de Wilder es que, como él mismo reconoce, «no hay pruebas independientes de que esta obra fuera propiedad de Porras» (Wilder 2004:194), más allá de su inclusión en su repertorio dentro del catálogo del *Peregrino*. Con todo, son muy pocos los casos en que la posición de algún título no se corresponde con el autor de comedias encargado de su estreno,²⁶ por lo que, en mi opinión, hay razones fundadas para aceptar las fechas propuestas por Wilder. Por desgracia, una búsqueda en DICAT no permite vislumbrar la vida escénica de *La pobreza estimada*, pues no contamos aún con datos sobre sus representaciones en el Siglo de Oro.

· Edición moderna empleada:

· *La pobreza estimada*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, en *Obras de Lope de Vega*, XXX, Atlas (BAE, CCXLVI), Madrid, 1971, pp. 405-469.²⁷

1.7. LOS ESCLAVOS LIBRES (Finales de 1602)

· Fecha de composición y datos de representación:

En las primeras ediciones de *El peregrino en su patria* (p. 649) y de *Los esclavos libres* (p. 567), comedia impresa en la *Parte XIII*, figura una breve alusión al actor y director a quien Lope vendió su texto: se trata del madrileño Antonio Granados (1570-1641), cuya compañía representó entre 1602 y 1604 varias comedias del Fénix (García Reidy 2009:269). Morley y Bruerton [1968:50] le asignaron la fecha 1599-1603, pero la presencia de la obra en un documento firmado por Antonio Granados el 18 de enero de 1603 aconseja considerar la fecha de finales de 1602 como la más probable.²⁸ Según el citado documento, Antonio Granados y Pedro de Valdés unen sus compañías teatrales para un proyecto común de representación por un período de dos años. Ambos autores se comprometen a aportar a la compañía todas aquellas *comedias nuevas* (es decir, los autógrafos de las mismas) de que dispongan; en el momento de firmar el acuerdo, Granados aporta cinco comedias «nuevas e que no se han representado, ni persona alguna tiene de ellas traslado»,²⁹ entre las

²⁵ Para más detalles, remito al artículo citado de Wilder.

²⁶ Pueden consultarse en Fernández Rodríguez [2014].

²⁷ Véase la nota a la edición de *El Grao de Valencia*.

²⁸ El contrato fue transcrito por San Román [1935:71-76], y puede consultarse parcialmente en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dirigido por Teresa Ferrer Valls [2008]. Presotto [1997:154] comenta varios aspectos del mismo. Sobre la relación entre Lope y Granados, véase García Reidy [2006 y 2009].

²⁹ Cito por San Román [1935:75].

cuales figuran tres de Lope: *El cuerdo loco*, *Los esclavos libres* y *El príncipe despeñado*.³⁰ Que el 18 de enero de 1603 *Los esclavos libres* aún no hubiera sido representada invita a pensar en una fecha cercana, conjetura aún más razonable si tenemos en cuenta que los autógrafos de *El cuerdo loco* y *El príncipe despeñado* están fechados en noviembre de 1602.³¹ Así pues, lo más probable es que *Los esclavos libres* fuera compuesta también hacia finales de 1602, tal y como ya sugirieron José Prades y López [2000:137] y Panzeri [2006:232]. Esta hipótesis cuenta además con otro indicio a su favor: el lugar que ocupa *Los esclavos libres* en la lista de comedias estrenadas por Granados en el catálogo del *Peregrino*. Resulta que dicha lista está organizada siguiendo un orden cronológico más o menos estricto.³²

+ <i>El cuerdo loco</i>	11 de noviembre de 1602 (autógrafo fechado)
+ <i>Los esclavos libres</i>	Finales de 1602
+ <i>El príncipe despeñado</i>	27 de noviembre de 1602 (autógrafo fechado)
+ <i>El Arenal de Sevilla</i>	29 de enero - 17 de mayo de 1603 ³³
+ <i>La gallarda toledana</i>	Finales de enero - principios de noviembre de 1603 ³⁴
+ <i>La corona merecida</i>	1603 (autógrafo) ³⁵
+ <i>Pedro Carbonero</i>	26 de agosto de 1603 (autógrafo fechado)

Los esclavos libres figura en el catálogo de *El peregrino en su patria* entre dos comedias escritas en noviembre de 1602 y antes que las compuestas en 1603, hecho que viene a confirmar que Lope debió de emprender su redacción a finales de 1602.

Por otra parte, en 1606 Antonio Granados entregó a sus colegas Juan de Arteaga y Juan Osorio varias comedias de su repertorio, entre ellas *Los esclavos libres*, a cambio de que no representaran otras muchas piezas en su poder (DICAT).

· Edición moderna empleada:

· *Los esclavos libres*, eds. Omar Sanz y Ely Treviño, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández, Gredos, Madrid, 2014, I, pp. 537-709.

³⁰ Las otras dos comedias no se han conservado: se trata de *Roldán casado*, de Alonso Remón, y *El español de más fuerzas*, de Damián Salustio del Poyo.

³¹ En concreto, el 11 y el 27 de noviembre respectivamente. Para los autógrafos de Lope, remito siempre a Presotto [2000].

³² Véase Fernández Rodríguez [2014], donde se aportan más indicios para defender que existe un orden cronológico. El repertorio fue descubierto por Wilder [1952 y 2004].

³³ Sobre *El Arenal de Sevilla*, véanse los múltiples datos reunidos por Cornejo [2012:461-466].

³⁴ Para la fecha de redacción de *La gallarda toledana*, véase Fernández Rodríguez [2015c:417-423].

³⁵ *La corona merecida* se ha conservado en un autógrafo al que le faltan las últimas páginas. La fecha de 1603 nos ha llegado gracias a un índice manuscrito preparado por Agustín Durán (Menéndez Pelayo 1898:cxxiv).

1.8. *LA DONCELLA TEODOR* (1608-1610)

· Fecha de composición y datos de representación:

Morley y Bruerton [1968:314] aportaron como fecha probable de composición los años 1610-1612. Sin embargo, a partir de una serie de marcas realizadas por Lope en el manuscrito autógrafo, Fichter [1941] demostró que la obra probablemente fue escrita entre abril de 1608 y abril de 1610, hipótesis que acepta González-Barrera en su edición de la obra:

Según el investigador norteamericano, existen tres criterios que justificarían su decisión: primero, las invocaciones religiosas a la cabeza de cada hoja, recto y vuelto, del autógrafo (J[esús] M[aría] y J[esús] M[aría] J[osé]) nos llevaría al período entre 1602-1610; segundo, en los autógrafos entre 1610-1617 aparece un pequeño dibujo de dos ángeles arrodillados ante un cáliz con la sagrada Hostia dentro, siempre en la esquina superior derecha de la primera página de cada acto; y tercero, en los autógrafos entre 1610-1617 leemos la frase «Loado sea el Santísimo Sacramento» (*L s s / L s e S S*), que tampoco aparece en el manuscrito de nuestra comedia. Con todo esto, teniendo en cuenta que Lope de Vega ingresa en la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento en el verano de 1609, la horquilla quedaría definitivamente asentada entre los autógrafos de *La batalla del honor* (18 abril 1608), donde está escrita otra dedicatoria final «Laus deo matri virgini omnibus sancti» (*L d m v o s*) y *La hermosa Ester* (5 abril 1610), primer autógrafo donde aparece el dibujo de los ángeles y la Eucaristía (González-Barrera 2008:31).

Así pues, la fecha de redacción más probable para *La doncella Teodor* se sitúa entre los años 1608 y 1610. Por el contrario, no sabemos qué autor de comedias se encargó de estrenarla, y el DICAT no recoge ningún dato sobre sus puestas en escena.

· Edición moderna empleada:

· *La doncella Teodor*, ed. Julián González-Barrera, Reichenberger, Kassel, 2008.³⁶

1.9. *VIRTUD, POBREZA Y MUJER* (1615)

· Fecha de composición y datos de representación:

Para Morley y Bruerton [1968:269], la obra se escribió entre 1612 y 1615, pero dan como fecha más probable el año 1615. El más reciente editor de la comedia, Donald McGrady [2010:152], ha podido confirmar la hipótesis de Morley y Bruerton a partir de una referencia interna del texto. La clave reside en un pasaje en el que se elogia a varios nobles, entre ellos a Rodrigo de Silva y Mendoza (1585-1626), duque de Pastrana, y a su hermano Pedro Gómez de Silva y Mendoza (1571-1639):

³⁶ También he consultado la edición anterior del mismo autor (González-Barrera 2007).

JULIO Para el duque de Pastrana
no hay disculpa: llega, dobla
esa condición esquivada.

ISABEL Julio, no me descompongas.

JULIO El arzobispo, su hermano
(adonde España atesora
tantas virtudes y letras,
que ya lo es de Zaragoza),
con llanto igual de Granada
viene con él. ¿Qué te asombras?
(Virtud, pobreza y mujer, vv. 1507-1516)

El hermano del duque de Pastrana, Pedro Gómez de Silva, no fue arzobispo de Zaragoza hasta 1615, por lo que la comedia no pudo escribirse antes de ese año (McGrady 2010:7). Este dato, unido a las conclusiones de Morley y Bruerton, permite situar su fecha de composición en 1615.

En cambio, no es posible deducir para qué compañía se compuso *Virtud, pobreza y mujer*, de cuyo paso por los escenarios no ha quedado huella alguna en la documentación contenida en el DICAT.

Edición moderna empleada:

· *Virtud, pobreza y mujer*, ed. Donald McGrady, Juan de la Cuesta, Newark, 2010.

2. ESTUDIO TEMÁTICO Y ARGUMENTAL

2.1. OBSTÁCULOS Y DIFICULTADES PARA LOS ENAMORADOS

El amor es uno de los ejes fundamentales de la Comedia Nueva, y las obras de nuestro corpus no son ninguna excepción. Estas, con todo, presentan algunos motivos característicos, relacionados con el tema amoroso y emparentados con el género bizantino, que trataré de desgranar en el presente capítulo. Se trata de obstáculos que los amantes deben superar para poder estar juntos.

2.1.1. OPOSICIÓN FAMILIAR AL AMOR DE LA PAREJA

La primera traba con la que topan los amantes es el rechazo por parte de la familia de la joven. Así ocurre en *El Grao de Valencia*, *Vinda, casada y doncella*, *El Argel fingido*, *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*. De un modo u otro, este primer conflicto de intereses desata las aventuras que vivirán los protagonistas. Así, en *El Grao de Valencia* el padre de Crisela decide llevársela a una torre ubicada en Moncofa, cerca de Castellón, donde espera resguardarla del enamorado don Félix, ocasión que aprovechan unos moros para raptarla. En las otras cuatro comedias, la dama desoye el mandato de la figura que representa la autoridad. Los celos de Liberio y Rosardo, los galanes elegidos por Albano para su hija Clavela (*Vinda, casada y doncella*) y por Aureliano para su hermana Flérida (*El Argel fingido*), provocan un brote de violencia: Liberio y los suyos irrumpen armados en la noche de bodas (episodio que se salda con la muerte de su hermano a manos de Feliciano, que se ve obligado a huir), y Rosardo secuestra a Flérida y se la lleva a una isla.

La oposición familiar al amor elegido por los hijos es un tema muy arraigado en géneros como la comedia urbana —generalmente, como ocurre en *Vinda, casada y doncella* y *El Argel fingido*, por motivos de desigualdad social o de capacidad adquisitiva—, por lo que no se trata de un rasgo distintivo de las que cabría definir como bizantinas. Sin embargo, no es menos cierto que dos de estas piezas, *La doncella Teodor* y *Los tres diamantes*, muestran un gran parecido con el modelo griego: en ellas, los amantes deciden asimismo emprender la huida para evitar el matrimonio impuesto, huida que trae consigo la primera de las muchas peripecias por las que habrán de pasar. En el caso de *La doncella Teodor*, son notables las analogías con *Teágenes y Cariclea*, puesto que en ambas obras encontramos la misma secuencia: raptó consentido de la joven por parte del protagonista + huida +

captura de ambos. También Lisardo (*Los tres diamantes*) es hecho prisionero cuando se separa de Lucinda y se adentra en la mar en busca del anillo perdido.

Todas las situaciones aludidas se saldarán, tarde o temprano, con la separación de los amantes, elemento imprescindible en el género bizantino, como veremos enseguida.

2.1.2. SEPARACIONES Y REENCUENTROS

En mayor o menor medida, la acción de las comedias del corpus se articula en torno a la separación y al reencuentro de la pareja de enamorados. Comenzaré por examinar las separaciones forzadas, que son las más habituales y las que siguen más de cerca el patrón bizantino, y acto seguido comentaré las particularidades de otros casos.

En *El Grao de Valencia, Viuda, casada y doncella* y *Los tres diamantes*, el alejamiento de los amantes se produce en el primer acto, y el reencuentro no tiene lugar hasta el desenlace. En la primera comedia, al poco de empezar la acción, el capitán Leonardo decide llevarse a su hija Crisela lejos de Valencia, a una torre en Manzofa, decisión que appena a don Félix. Allí acuden las tropas de Jarife, que la llevan presa. Don Félix y Crisela no se vuelven a ver hasta el final del tercer acto, cuando Crisela regresa a Valencia como trueque por Guadamo.

Por lo que respecta a *Viuda, casada y doncella*, la separación se produce tras la muerte del hermano de Liberio, pretendiente de Clavela, a manos de Feliciano, que decide embarcarse hacia Italia para huir de la justicia. En el transcurso del viaje naufraga y llega a una isla; allí, un corsario lo captura y lo lleva consigo a Tremecén. Al final del tercer acto consigue regresar a Valencia a tiempo de interrumpir la boda de Clavela con Liberio y casarse con ella.

La separación de Lisardo y Lucinda en *Los tres diamantes* se produce cuando, lejos ya del hogar de la dama, aquel parte tras el ave que se ha llevado un tafetán con sus joyas. Durante la persecución se adentrará en alta mar, y allí, tras una fuerte tormenta, será secuestrado por Amurates. El reencuentro se produce en Provenza, tierra de Lisardo, donde Lucinda ha fundado un hospital al que él llega tras más de dos años de cautiverio en Persia.

En *La doncella Teodor* y *Los esclavos libres* se producen dos separaciones y dos reencuentros. En la primera comedia, don Félix y Teodor se alejan dos veces, «una en el primer acto cuando el galán, desesperado por la noticia del casamiento concertado, se alista en los tercios de Italia, y la otra en la segunda jornada, cuando la doncella es llevada como esclava a Constantinopla» (González-Barrera 2005:82). El primer reencuentro se produce a

finales del primer acto, cuando don Félix y Teodor deciden escapar juntos para que ella no tenga que casarse con Foresto, mientras que la reunión definitiva tiene lugar al final de la obra, una vez Teodor ha conseguido vencer a los sabios.

La separación de *Los esclavos libres* ocurre nada más empezar la obra, con el rapto de Lucinda. La pareja se reencuentra en Bizerta al principio del segundo acto, y en el tercero vuelven a distanciarse cuando son vendidos como esclavos para, finalmente, coincidir de nuevo en el palacio del Virrey de Nápoles. En esta última escena ambos revelan su identidad y vuelven a ver a sus respectivos padres.

En *El Argel fingido*, la separación de los amantes se produce en el segundo acto, cuando Rosardo rapta a Flérida, Flavia y Aureliano. El reencuentro no se hace esperar, pues Manfredo y Leonido acuden enseguida disfrazados de frailes a la isla donde Rosardo tiene cautivas a sus amadas, pero el captor, al igual que las damas, los reconoce, por lo que manda prenderlos. Todos permanecerán cautivos de Rosardo hasta el final del tercer acto, cuando logran escapar.

Estas seis obras siguen muy de cerca las pautas del género bizantino, en el que los corsarios son los principales responsables del alejamiento de los amantes, que se verán obligados a recurrir a su maña y astucia para fugarse o rescatar a su ser querido. Las otras tres comedias ponen en juego interesantes innovaciones respecto a esta tradición. Para empezar, las tres separaciones son voluntarias.

En *Virtud, pobreza y mujer*, Carlos abandona a Isabel una vez ha gozado de ella. Durante una partida de cartas, el galán mantiene una disputa con otro jugador, al que termina matando. Isabel lo visita en la cárcel, pero Carlos no quiere saber nada de ella. Más tarde lo llevan a Orán, donde será capturado por un moro y llevado a Tremecén. El cautivo declara su amor por Isabel, que al final del tercer acto acude en persona a rescatarlo. Ambos se reconcilian en un monte cercano a Tremecén.

En *La pobreza estimada*, la separación de Leonido y Dorotea (que ya están casados, al igual que Carlos e Isabel en *Virtud, pobreza y mujer* y a diferencia del resto de parejas) no ocurre hasta el principio del tercer acto, cuando Leonido le comunica a Dorotea su decisión de partir en busca de fortuna para remediar su pobreza. El reencuentro se produce en el desenlace de la obra: Leonido regresa a Valencia con Aurelio, padre de Dorotea, al que ha liberado del cautiverio.

Un caso excepcional es *Jorge Toledano*, pues la separación no se produce entre dos enamorados, toda vez que Laudomia no ama a Jorge, sino a Riberio. Cuando las tropas de Arafe se llevan cautivo a Antonio, padre de Laudomia, ella promete casarse con quien lo

traiga de vuelta. Con esa intención parte Jorge a Argel, deseoso de que Laudomia se convierta en su esposa. Sin embargo, al final de la obra, tras su regreso, se descubre que en realidad Jorge y Laudomia son hermanos. Así pues, el esquema de la separación y el reencuentro típicamente bizantino presenta en *Jorge Toledano* algunas novedades respecto a los cánones del género.

En definitiva, a partir del momento en el que se produce la separación, los enamorados deben superar una serie de obstáculos y mantenerse fieles el uno al otro hasta el ansiado reencuentro final, cuando por fin ya nada les impide estar juntos. El final feliz constituye una recompensa para la pareja por su tesón y fidelidad, así como una distensión dramática para el público, que ha asistido con interés y expectación al desarrollo de los acontecimientos. El dramaturgo mantiene en ascuas a los espectadores hasta que, tras idas y venidas y vencidas todas las dificultades, respiran aliviados gracias a la reunión final.

Los muchos lances y aventuras que viven los protagonistas (raptos, separaciones, cautiverios, naufragios...), típicos del género bizantino, representan el modo particular en que se concreta una estrategia general del teatro de Lope y sus seguidores:

La comedia va a jugar, precisamente, con esa inquietud del público para crear la tensión y el suspense dramáticos. Entre sus técnicas fundamentales está la construcción de una trama pródiga en acontecimientos, con incidentes múltiples, que contrastan con la monotonía o la pobreza argumental del teatro clasicista del siglo XVI (Pedraza 2016:351).

En todas las piezas del corpus, el primer alejamiento de los enamorados provoca el inicio de sus peripecias, así como su padecimiento y la compasión por parte del público. En aquellas que recrean con mayor fidelidad el patrón bizantino (*La doncella Teodor*, *Los esclavos libres*, *Los tres diamantes* y *Vinda, casada y doncella*), la separación se produce ya en el primer acto, y lo mismo sucede en *El Grao de Valencia* y *Virtud, pobreza y mujer*.³⁷ *La doncella Teodor* y *Los esclavos libres*, que adoptan escrupulosamente el esquema bizantino clásico, incluyen una reunión y una separación más antes del reencuentro final. Las principales innovaciones respecto a este esquema vienen dadas por la voluntariedad de la partida y por la condición de la pareja protagonista (*La pobreza estimada*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Jorge Toledano*).

2.1.3. EL RETO DE LA FIDELIDAD AMOROSA

La crítica ha subrayado a menudo que uno de los rasgos distintivos del género bizantino es la defensa a ultranza de la castidad y la fidelidad amorosa. La razón por la que

³⁷ La separación de la pareja en *El Grao de Valencia* es típicamente bizantina, pero en otros aspectos la comedia marca ciertas distancias con el género, como iremos viendo.

considero que constituye también una seña característica de nuestras comedias puede resumirse en la siguiente reflexión de González Barrera a propósito de *La doncella Teodor*:

En el caso de *La doncella Teodor*, el parentesco con la narrativa clásica queda establecido no por el mero hecho de la salvaguarda de la castidad femenina, [...] sino por los continuos desafíos, peligros y tentaciones que ambos deberán afrontar contra distintos pretendientes, que no dudarán en recurrir a engaños, promesas y chantajes para conseguir sus propósitos (González Barrera 2005:83).

En efecto, el rasgo característico de las comedias estudiadas —heredado de la tradición que parte de la novela griega— radica no tanto en la defensa de la castidad en sí como en el modo en que los personajes se comportan y las situaciones que se ven obligados a afrontar: la separación a la que se ven forzados convierte su fidelidad en todo un desafío, particularmente en aquellas situaciones, típicas del género bizantino, en que los amantes se encuentran cautivos y, aun así, rechazan los favores y chantajes de sus amos. En estas piezas, pues, la fidelidad amorosa está íntimamente ligada a dos motivos también característicos de la tradición en la que se inscriben: la separación de los amantes y el cautiverio. A continuación me propongo examinar una a una las obras objeto de estudio. No obstante, los casos en que los amantes están presos —presentes en todas ellas, salvo en *La pobreza estimada*— se abordarán en el capítulo dedicado al tema del cautiverio.

En *Los tres diamantes*, Leonato, criado del duque de Provenza, trata de obtener los favores amorosos de Lucinda, pero en el corazón de la dama solo habita Lisardo, por el que piensa seguir llevando una vida de santa, a pesar de que hace más de dos años que desapareció sin dejar rastro y todos lo dan por muerto:

Leonato intenta chantajear a Lucinda al proponerle que mantenga relaciones amorosas con él a cambio de no difundir las falsas acusaciones vertidas en los vv. 2314-2319,³⁸ y le garantiza que será discreto en lo que concierne a sus relaciones (en los vv. 2226-2229 le ofrecerá, además, una vida cómoda, diferente a la que hasta ahora ha llevado en el hospital de peregrinos) (Toro Pascua 1998:1545, n. 2324).

En *Vinda, casada y doncella*, la fidelidad amorosa constituye asimismo un duro revés para los amantes, que pasan largo tiempo lejos el uno del otro. Mientras Feliciano se encuentra preso en Tremecén, Clavela permanece en Valencia, donde rechaza una y otra vez a su pretendiente Liberio y desoye los consejos y los ruegos de su familia y criados, que la instan a casarse («Vieja o moza, hasta la muerte / le he de querer de esa suerte», vv. 1458-1459). Incluso cuando se le anuncia el fallecimiento de Feliciano en un naufragio, Clavela se

³⁸ Estas acusaciones consistían en afirmar que Lucinda había ejercido la prostitución.

mantiene firme en su amor. Finalmente, ante las amenazas de su padre, y urgida por Laurencio, al que Liberio ha liberado de prisión con la condición de que la convenza,³⁹ acaba aceptando resignada el matrimonio, no sin antes amenazar con hacerse monja. Su extrema fidelidad hacia Feliciano ha sorprendido a propios y extraños: «Vengan todos a Valencia: / verán en una mujer / milagros, fama, poder / y castidad en ausencia» (vv. 2572-2575).

La protagonista femenina de *Virtud, pobreza y mujer*, Isabel, hace honor al título de la obra desde el primer momento, ya que no deja entrar a Carlos en su aposento hasta que este no le promete ante notario que será su esposo. Tras haber gozado de ella, Carlos la abandona, pero Isabel afirma que siempre le amará (más adelante, Carlos se arrepentirá de su comportamiento). La dama vuelve a hacer gala de su virtud cuando, durante dos meses, se defiende de las pretensiones amorosas de su dueño Hipólito, al que se ha vendido como esclava a fin de cobrar el dinero suficiente para que su criado rescate a Carlos del cautiverio: «Dos meses ha que peleo / con ella y con mi deseo» (vv. 1952-1953). No sin razón la llamará Carlos «Penélope famosa» (v. 2459). A lo largo de la obra se insiste constantemente en la virtud y la fidelidad de Isabel: «Aquel divino ejemplo de firmeza / lo que veis me enseñó, donde están juntas / la virtud, la hermosura y la pobreza» (vv. 2480-2482).

Tan virtuosa como Isabel se muestra Dorotea, la protagonista de *La pobreza estimada*. Tras la partida de su esposo Leonido en busca de fortuna, Ricardo, que ya la había pretendido antes de que la pareja contrajera matrimonio, no hace más que acecharla, intentando por todos los medios obtener su favor. Sabedor de los apuros económicos por los que atraviesa desde hace ya más de un año, trata de chantajearla ofreciéndole dinero, pero la dama lo rechaza una y otra vez. Abrumado al fin por su comportamiento irreprochable, termina por abandonar sus pretensiones, y anuncia su intención de retirarse a un monasterio:

¡Que en ausencia de tu esposo,
dinero no te ha vencido,
y en los tiempos que te ha sido
para el sustento forzoso!
¡Que toda mi diligencia
ha sido en balde, enemiga,
ni mi presencia te obliga,
ni de Leonido la ausencia!
Mas ¿qué me quejo de ti,
santa, honrada, casta, hermosa,

³⁹ Laurencio, hermano de Feliciano, fue llevado a prisión para pagar el crimen cometido por su hermano, que había matado a Alberto, hermano de Liberio.

pues has sido poderosa
que hoy vuelva a vivir en mí?
(*La pobreza estimada*, vv. 3051-3062)

El ensalzamiento del comportamiento de Dorotea por parte del Fénix ha llevado a Frédéric Serralta [2014] a sostener, con muy buen tino, que *La pobreza estimada* «acaba por ser interpretable como el reflejo, por lo menos a grandes rasgos, de una verdadera comedia de santos». En fin, todas estas damas se avienen a la perfección con el consejo dado por Lope en el *Arte nuevo*, en que recomienda pintar «las acciones virtuosas: / que la virtud es dondequiera amada» (vv. 329-330).

El único protagonista que, al verse separado de su ser amado, no guarda la fidelidad prototípica del género bizantino es don Félix en *El Grao de Valencia*. Si bien en un primer momento el cautiverio de Crisela le sume en la más honda tristeza («Muerto soy para el placer / y vivo para el pesar», vv. 1462-1463), lo cierto es que enseguida se deja convencer por su amigo Ricardo de la necesidad de divertirse. Comienza entonces a rondar a una mujer casada y se olvida de Crisela: «Estense allá cautivos mis amores, / que yo ni tengo fustas ni dineros / para poder matar los robadores / ni navegar los mares extranjeros» (vv. 1596-1599). Estos versos constituyen una parodia de los cánones de la tradición bizantina, como tendremos ocasión de comprobar. A diferencia precisamente de lo que ocurre en cinco de las comedias analizadas (*El Argel fingido*, *Jorge Toledano*, *Los esclavos libres*, *La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*), en las que varios personajes surcan el mar con el objetivo de rescatar al ser amado del cautiverio,⁴⁰ don Félix se conforma con la situación y prefiere distraerse con otras mujeres. Como se señala más adelante, *El Grao de Valencia* puede considerarse una pieza híbrida, a caballo entre la comedia urbana y la bizantina, y fue escrita además en una fecha muy temprana (hacia 1590), circunstancias que podrían explicar el comportamiento de don Félix, cuestión sobre la que habremos de volver.

Salvo él, todos los demás personajes se esfuerzan por mantener intacta su castidad y guardan una fidelidad extrema hacia sus seres queridos, los cuales se encuentran cautivos y muy lejos del hogar, rasgo característico de nuestras comedias y propio del género bizantino. Mucho más abundantes, en cambio —e igualmente prototípicas de esta tradición—, son las situaciones en que los propios cautivos se mantienen fieles a sus seres amados pese a ser objeto de todo tipo de coerciones. Se trata de un gran reto, que los

⁴⁰ Para más detalles, véase el apartado «2.3.12 Fugas, rescates y liberaciones». En el caso de *Jorge Toledano*, Jorge pretende rescatar a Antonio, padre de Laudomia, quien ha prometido casarse con aquel que traiga de vuelta a su padre.

protagonistas superan con creces hasta verse recompensados con la reunión final. En el capítulo dedicado al cautiverio analizo con más detalle estas escenas.

2.2. CORSARIOS Y PRISIONEROS

En todas las comedias del corpus está presente la amenaza que suponían los corsarios en la España de entre siglos. No en vano, los años en que fueron escritas representan la edad dorada del corso en el Mediterráneo, toda vez que el inicio del «boom dell'attività corsara» (Bono 1993:134) suele fijarse en torno a los años ochenta, con la tregua de 1581 entre España y el imperio turco como uno de sus hitos fundamentales:⁴¹

La Monarquía Hispánica y el Imperio Otomano entran en esta década en un proceso de recesión, tanto por problemas internos como por la aparición de otros estados que pugnan por adquirir importancia dentro de las zonas antiguamente controladas por los dos colosos, por lo que se dejan a un lado los planes de la expansión marítima y terrestre por el *Mare Nostrum* (García y Bunes 1992:107).

Esta situación «propicia que el frente abierto en estas aguas se disuelva, dando inicio a la edad dorada del corso berberisco» (Martínez Torres 2004:33).⁴² Si los corsarios de Argel, Túnez o Bizerta campaban a sus anchas por el Mediterráneo y las costas españolas, resulta del todo natural que surcaran asimismo las páginas de los libros y los escenarios de los corrales. El público estaba naturalmente interesado en un fenómeno, el corso y la piratería, que constituía un verdadero problema para la sociedad española de la época y, en el caso de las poblaciones costeras, una amenaza tan conocida como cotidiana.⁴³ Por otro lado, el rapto por parte de piratas y corsarios era un tópico literario antiguo y uno de los motivos más socorridos en las novelas griegas de amor y de aventuras, la novela bizantina

⁴¹ «La tregua del 1581 tra impero turco e impero spagnolo aprirà le porte del Mediterraneo al dominio della corsa e della pirateria» (Fiume 2009:3).

⁴² Sin ánimo de distinguir entre las distintas etapas del corso, materia discutida entre especialistas, los historiadores coinciden en destacar que el periodo que se abre a partir de los años setenta y ochenta del siglo XVI, y que se alarga hasta por lo menos el primer tercio del siglo XVII, constituye «el momento de mayor peligro para los habitantes de las poblaciones de la costa española, así como para el conjunto de personas que viven en el resto de los territorios que componen la Monarquía hispánica» (Martínez Torres 2004:152). Para un seguimiento de las etapas del corso a partir de la batalla de Lepanto, véanse, entre otros, Friedman [1983], García Arenal y Bunes [1992] y Martínez Torres [2004].

⁴³ Se trataba de un «fenomeno di vita quotidiana delle popolazioni costiere di tutte le sponde del Mediterraneo sia cristiano che musulmano» (Pennazzi Catalani 2010:183). «Clearly, piracy was a threat to all residents of the coasts of peninsular Spain, whether they ventured out on the high seas or remained close to home» (Friedman 1983:4). «Dans la mesure où la captivité fut une réalité courante, subie par toutes les couches de la société, et dont la probabilité ne se bornait pas seulement aux populations côtières et frontalières, elle devint l'un des malheurs qui pouvait arriver à n'importe quel homme de l'époque – ce qui n'empêche pas son caractère extrêmement douloureux et très coûteux pour les familles et les proches qui payaient la rançon» (Tarruell 2013:§2).

española o las *novelle* de inspiración bizantina, por poner solo algunos ejemplos. Como en el caso del cautiverio, vida y literatura se dan cita en Lope a la hora de recrear los ataques de corsarios turcos y berberiscos en las costas españolas.

En *La doncella Teodor*, *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano*, los raptos se producen en las costas valencianas. Como es sabido, Lope residió entre 1588 y 1590 en la capital del Turia, donde a buen seguro tuvo que conocer de primera mano casos como los que pueblan estas comedias. *El Grao de Valencia*, de hecho, fue escrita por el Fénix durante su estancia en esa ciudad, a juzgar por los datos ofrecidos por varios investigadores, que la fechan en torno a 1590. Hacia el final del tercer acto, el capitán Leonardo revela que mucho tiempo atrás unos moros⁴⁴ raptaron a su hijo en las costas de Manzofa:⁴⁵

Este tan tierno niño que te cuento
estaba con su ama en esta orilla,
cuando de ciertos moros que escondidos
estaban de esta tierra en una cueva
y entre los olivares y armenjales
fue cautivo y llevado a Argel, adonde,
si no murió en la mar, que es lo más cierto,
debió, sin duda, de tornarse moro,
que un niño tan pequeño no podía
guardar la ley que nunca vio ni tuvo.

(*El Grao de Valencia*, vv. 2698-2707)

Del mismo modo, al final del primer acto vemos cómo Jarife y Zulema secuestran a Crisela en Manzofa y se la llevan rápidamente a sus galeras:

ZULEMA	Amaina, amaina; apresta el barco, apresta.
CRISELA	¡Ay, mísera de mí!
JARIFE	Calla, cristiana.
CRISELA	¡Favor, padre, favor!
ZULEMA	¡Qué bien se ha hecho!
	Jarife, demos velas a los vientos.
JARIFE	Entra de presto, y mueran a tus manos treinta remeros. ¡Boga, boga, perros! ¡Iza, canalla, que nos siguen, boga! Que a cualquier espalder yo le prometo

⁴⁴ En este trabajo se emplea el término ‘moro’ en el sentido genérico de ‘musulmán’, que era una de las varias acepciones que tenía la palabra en el Siglo de Oro, época en la que «puede designar en general al musulmán como contraposición al cristiano» (Sola y De la Peña 1995:51). Aunque no se aplicara a cualquier etnia o cultura que profesara la fe de Mahoma, sí se usaba, de manera a menudo indistinta, para designar a árabes, turcos o persas, entre otros. Lope, por ejemplo, denomina en no pocas ocasiones ‘moros’ a los turcos (McGrady 2006:217, n. 1328), y en *Los tres diamantes* (vv. 2560, 2872+, 3148 y 3200) designa así a los persas.

⁴⁵ Se trata de Moncofa, municipio de la provincia de Castellón, de cuya capital se encuentra a 20 km, en dirección a Valencia.

dar libertad si salgo de este aprieto.

(*El Grao de Valencia*, vv. 1085-1093)

Este fragmento es un buen ejemplo de la afición de Lope por acumular términos náuticos,⁴⁶ que confieren rapidez a la escena y un gran efectismo desde el punto de vista sonoro. A los gritos de socorro de Crisela y a las precipitadas órdenes de Jarife les siguen los lamentos del capitán Leonardo, que aparece junto a sus soldados en cuanto los moros abandonan el tablado:

CAPITÁN ¿A dónde estaba mi hija? ¿Qué es aquesto,
 airado cielo? ¿En qué lugar o parte?
 Que sola fue la desdichada presa,
 ricos despojos de esta guerra infame.

SOLDADO 1.º Dicen que estaba al fresco de la puerta,
 porque toda la tarde caminando
 en extremo venía melancólica.

CAPITÁN Ya van bogando, ¡ay, triste!, disparadles,
 pues no pueden ser más los arcabuces;
 matad siquiera alguno, alguno muera
 porque les cueste un hombre tal victoria,
 y yo entre el fuego nuestro y el despecho
 echareme a apagarle al mar furioso,⁴⁷
 que no es muy grande hazaña para padre.

SOLDADO 2.º Tente, señor, por Dios. ¿Qué es lo que haces?

(*El Grao de Valencia*, vv. 1094-1108)

Acto seguido, aparece un soldado que anuncia la llegada de varios condes del reino de Valencia. El listado de nombres referidos («de Buniol,⁴⁸ de Nules, de Cañete, / de Faura y de Puzol y de Monviedro», vv. 1115-1116) aporta colorido local a la escena, pero también no poca verosimilitud. Los soldados tienen que sujetar al padre de Crisela para que no cometa una imprudencia. Este mismo esquema (huida de los moros con la doncella raptada + lamentos del padre) se repite en *Los esclavos libres* nada más empezar la obra.⁴⁹

En *Jorge Toledano* el rapto tiene lugar también al inicio de la obra. Antonio y su hija Laudomia charlan tranquilamente cuando, de pronto, son sorprendidos por los hombres de Argán y de Arafe, que estaban escondidos. Se trata de una escena ágil, en la que la actriz que interpretara a Laudomia debía abandonar rápidamente el tablado, seguida por Argán:

ARAFE ¡Ea, capitán valiente,

⁴⁶ Comento más ejemplos en el capítulo sobre tormentas y naufragios y en el dedicado a la puesta en escena.

⁴⁷ *echareme*: el manuscrito de Palacio lee *echarame* (lectura que adoptan J. Gómez y P. Cuenca, que leen *echárame*), pero la enmienda de E. Cotarelo, *echareme*, es a todas luces correcta.

⁴⁸ Añado la diéresis por mi cuenta, necesaria para el recuento silábico.

⁴⁹ El cuadro inicial de *Los esclavos libres* se examina con más atención en el capítulo sobre la puesta en escena.

ríndete!
 LAUDOMIA ¡Ay, Dios! ¡Ay de mí!
 ARAFE ¡Seguilda!
 ARGÁN Déjame a mí.
 ANTONIO ¡Criados, soldados, gente!⁵⁰
 ARAFE Capitán, date a prisión,
 que cuantos más llames, más
 nuestra presa aumentarás.
 ANTONIO ¿Sois más?
 ARAFE Ciento en escuadrón.
 Dejo en la mar diez fragatas
 de gente y armas lucidas.
 ANTONIO Si tuvieras cien mil vidas
 no las compraras baratas.
 ARAFE Ya conozco tu nación;
 mas si comienza a faltar
 gente en tierra, ha de quedar
 despoblado Castellón,
 aunque yo entrarle pudiera;
 sabe que vienes aquí
 vendido.

(Jorge Toledano, vv. 188-206)

No hay que tomar a chirigota las amenazas de Arafe, pues están documentados casos en los que los corsarios llegaron a arrasar poblaciones enteras de las costas valencianas.⁵¹ Una escena similar a la de *Jorge Toledano* se produce en *La doncella Teodor*. Félix, Teodor y Padilla están descansando en la costa, en un lugar indeterminado cerca de Cartagena,⁵² cuando de pronto son capturados por Zaide, Alí y unos cuantos moros, que se habían quedado escondidos al otro lado del escenario:

TEODOR Agora comeré contenta.
 FELIS Mira
 que te adoro, mi bien.
 ZAIDE ¡Dispara!
 ALÍ ¡Tira!
 ZAIDE Daos a prisión.
 FELIS ¡Ay, cielo! ¿Así me tratas?
 LEONELO Cautivos somos.
 TEODOR Con razón temía.
 PADILLA ¡Ay, mísero Padilla!
 ZAIDE ¡A las fragatas!

⁵⁰ *Criados*: incorporo la diéresis, necesaria para el recuento silábico.

⁵¹ Véase Friedman [1983:21]. «Oltre a partecipare alle campagne della flotta turca nel Mediterraneo occidentale, le galere corsare operavano piccole e rapide incursioni, predavano borghi e case isolate, portavano via gli abitanti, qualche capo di bestiame, provviste di legna» (Bono 1993:143)

⁵² Allí sitúa la escena la última indicación al respecto, que se encuentra en los versos 893-897.

ALÍ	¡Al mar, echa la plancha! ¡Boga, cía!
ZAIDE	Bella mujer ¡por Dios!
FELIS	¿A un ángel atas?
ZAIDE	¡Camina, perra!
TEODOR	¡Ay, dura estrella mía!
PADILLA	¿Que voy donde no hay vino ni tocino? ¡Trágueme el mar!
ALÍ	¡Camina!
PADILLA	Ya camino.

(La doncella Teodor, vv. 1071-1080)

Casos como estos, situados en las costas levantinas, apelaban a la experiencia personal del público de las ciudades costeras y a las noticias recibidas por los habitantes del interior. Los raptos en la costa, incluso en tierra firme o «right in their home regions» (Friedman 1983:4), no eran nada extraños en la época, especialmente en el reino de Valencia, que padecía «the greatest vulnerability to corsair attack» (Friedman 1983:11).

Los tres diamantes y Viuda, casada y doncella contienen dos raptos producidos en sendas islas del Mediterráneo. El primer caso se refiere en apenas tres versos:⁵³ unos hombres del sultán de Persia han capturado a Enrique y lo llevan ante Lisardo, su viejo amigo. Enrique andaba justamente tras sus pasos, por lo que el reencuentro los colma de alegría. En *Viuda, casada y doncella*, la captura de Feliciano y Celio tiene lugar en la isla a la que han llegado tras un terrible naufragio. Haquelme, el capitán de los corsarios, se interesa por la clase social de los cristianos «con vistas a exigir rescate» (Feit y McGrady 2006:261). Feliciano afirma ser caballero, pero ante los recelos de Celio, que le recuerda su condición de hidalgo pobre («¿Con qué te has de rescatar?», v. 1240), Feliciano finge ser médico para así poder salvar el pellejo («Celio, vive si pudieres», v. 1259), sabedor tal vez de lo muy valorados que estaban los médicos entre los árabes y de lo bien que se solía tratar a los cautivos que desempeñaban tal oficio.⁵⁴ Admirado por los presuntos conocimientos de Feliciano, Haquelme decide llevarlo consigo para que cure a una esclava suya de la que anda enamorado. Por último, en *Virtud, pobreza y mujer* Carlos es capturado durante un ataque a Orán, adonde lo habían mandado como prisionero (vv. 1093-1101). Antes de comentar aquellos casos en los que el rapto se produce en alta mar, detengámonos brevemente en algunos detalles de las obras comentadas.

En varias de estas comedias alude Lope a los sistemas de defensa de las costas españolas contra los corsarios y piratas. Las atalayas, cuya función era avistar las naves hostiles, aparecen citadas a menudo. Una vez divisado el enemigo, las torres se transmitían

⁵³ «¿Adónde te cautivaron? / En unas islas me hallaron / tres moros» (vv. 2427-2429).

⁵⁴ Friedman [1983:68-69], Temprano [1989:83-84] y Feit y McGrady [2006:164, n. 1243-1247].

el mensaje encendiendo un fuego.⁵⁵ Esto mismo es lo que nos cuenta un alarmado don Félix, que acaba de perder a su querida Crisela:

Mirad aquesa torre y Micalete
haciendo fuegos uno, y dos, y cuatro,
y desde aquí por infinito número.
Señal es esta que en la costa hay moros,
que, según se da prisa el atalaya,
ya deben de haber hecho alguna presa.

(*El Grao de Valencia*, vv. 1065-1070)

En este texto se menciona la Torre del Miguelete (en valenciano, *Torre del Micalet*), buena prueba del gusto de Lope por trufar el texto de referencias concretas a la ciudad de Valencia, tal y como es habitual en géneros como la comedia urbana. El sistema de alerta de las atalayas valencianas aparece mencionado asimismo en *Viuda, casada y doncella*.⁵⁶ Cabe apuntar, no obstante, que, por lo general, en la época estos mecanismos de defensa no eran muy útiles (Friedman 1983:35).⁵⁷ En *La doncella Teodor*, los moros Zaide y Manzor se refieren no solo a las atalayas, sino también a los jinetes que salían al paso ante las incursiones de los corsarios en tierra firme:

ALÍ	No tiene el reino de Valencia parte más peligrosa que este valle y playa.
ZAIDE	Ya sé de la manera que reparte el jinete veloz y la atalaya, pero bien sabes que la industria y arte donde más fuerzas y defensas haya sale con lo que intenta.
ALÍ	En esta costa no hay recodo ni cala más angosta.

[...]

Quise que Zaide, mi alcaide,
hombre que la costa corre
de Europa, desde Alicante
a Barcelona mil noches,
por mucho que los jinetes
con el pendón de San Jorge

⁵⁵ Véase Bono [1993:166].

⁵⁶ «Alcaide de Tremecén, / señor de diez galeotas, / con ellas discurro el mar, / y por mi nombre en sus costas / enciende Valencia fuegos, / y Málaga se alborota» (vv. 1317-1322).

⁵⁷ Según Bono [1993:165], «l'avvistamento era esercitato costantemente, mentre la difesa lo era soltanto in rare occasioni». Además, «la difesa era anzitutto autodifesa della torre da un eventuale assalto» (Bono 1993:165). Esta situación se mantuvo a lo largo de los siglos XVI y XVII: «The limited coastal defense system of the sixteenth century seems to have decayed even further in the seventeenth» (Friedman 1983:41).

y del mar las atalayas
con sus fuegos se lo estorben,
trujese algunas cautivas.

(*La doncella Teodor*, vv. 1033-1040 y 1140-1148)

En *La pobreza estimada* encontramos un pasaje similar en boca de Zulema, que le refiere a su padre la jornada de corso que acaba de llevar a cabo junto a otros moros:

Con Alimo y Arnaúto,
Elizbey, Limami y otros,
las márgenes de Valencia,
de Denia a Tortosa corro:
vi a Córcega y a Cerdeña,
y de españoles y corsos
tres barcas y tres tartanas
con cuarenta esclavos tomo.
Cuando las torres hacían
humos, riendo nosotros,
mirábamos desde el agua
los caballos perezosos.

(*La pobreza estimada*, vv. 1838-1849)

Este tipo de descripciones tiene la intención de situar al espectador en el marco concreto de la España de la época, y sirve también para actualizar y poner al día un motivo literario tan antiguo como el rapto por parte de unos piratas.⁵⁸

En *El Grao de Valencia*, Lope emplea las voces *de dentro* para simular las órdenes del capitán Leonardo, que trata de ahuyentar a sus enemigos:

CAPITÁN	¿Serán, sin duda, pensamientos vanos? ¡Aprisa, disparadles!
GUADAMO	¡Mahoma ingrato! Sin duda quieres bien a los cristianos.
CAPITÁN	De aquesta vez mi pérdida rescato; gente a la mar, que no se escape un hombre; tocad esas campanas a rebato, que no hay cosa que al moro más asombre.

(*El Grao de Valencia*, vv. 1357-1363)

⁵⁸ Véanse estos otros fragmentos de *El Grao de Valencia* y *Los esclavos libres*, muy similares: «Pondré mis cuatro galeras / a vista de la ciudad / aprestadas y ligeras, / corriendo con libertad / sus márgenes y riberas, / para que al tiempo que vayas / a ver las cristianas playas / por donde otras veces corres, / levanten fuego las torres / y griten las atalayas» (*El Grao de Valencia*, vv. 627-636); «Verán mis rojos faroles / el catalán y andaluz; / traeré esclavos españoles / que están sirviendo la luz / de tus eclipsados soles. / Verá Valencia en sus playas / mis remos y gallardetes / en sus márgenes y rayas, / aunque salgan sus jinetes / y griten sus atalayas» (*Los esclavos libres*, vv. 343-352).

Una de las comedias que mejor recrea el ambiente de tensión y miedo entre la población ante la inminente llegada de los corsarios es *Jorge Toledano*. En una escena situada al final del primer acto, Lope se esfuerza en describir con sumo detalle los mecanismos de defensa de Castellón, así como las dudas que genera el avistamiento de unos moros y el hecho de que el fuego de las atalayas permanezca apagado:

SERVIO Mira si es justo que quede
 puesto en armas Castellón.

RIBERIO ¿Cómo así?

SERVIO Con razón velas.

RIBERIO ¿Pues qué ha habido?

SERVIO Trece velas
 se miran desde la playa.

RIBERIO ¿No hace fuego la atalaya?

SERVIO ¿Que se descuida recelas?

RIBERIO ¿Si es Arafe el que ha venido
 a tratar de este rescate?

JORGE Él puede ser que haya sido.

SERVIO Del fresco viento y embate
 navega favorecido.
 Tal, que se tiene por cierto
 que podrían tomar puerto
 si se atreven a saltar.

RIBERIO La condición de la mar
 es no tener tiempo cierto.
 Con todo eso, en Castellón
 estará la gente alerta
 y en la plaza el escuadrón,
 los caballos a la puerta
 y con buena guarnición.
 Esta noche en partes varias
 haréis poner luminarias
 para salir y correr.

(Jorge Toledano, vv. 1098-1122)

La incertidumbre generada por la cercanía del enemigo, las dudas sobre el buen funcionamiento de las atalayas, los comentarios acerca del estado de la mar, la convicción de que la ciudad estará bien protegida... Lope recrea una escena que debió de presenciar en más de una ocasión durante su estancia en Valencia, y que debía de resultar familiar a gran parte del público, sin duda con la intención de explotar dramáticamente el miedo y la

inquietud que suscitaban los ataques de piratas y corsarios.⁵⁹ La escena continúa con la recreación de una falsa alarma:

LAUDOMIA ¿Qué alboroto es este?
RIBERIO Es un arma falsa y vana
 porque la gente se apreste
 y ande brüosa y lozana;⁶⁰
 porque salgan los caballos
 a dar en aquellos perros,
 perezosos de no usallos,
 y se les limpien los hierros
 que ciñen los duros callos.
LAUDOMIA ¿Cómo, si desde una almena
 he visto ya la mar llena
 de velas y de enemigos?
 (*Jorge Toledano*, vv. 1156-1167)⁶¹

Sin duda es *Jorge Toledano* la comedia más rica en este tipo de escenas. Al final del tercer acto se anuncia la llegada del general de Argel, que trae consigo al cautivo Antonio. En realidad, el general no es otro que Jorge. Laudomia no cabe en sí de alegría al enterarse de la noticia y accede a recibir al general como huésped. Riberio, sin embargo, no las tiene todas consigo, por lo que manda preparar la defensa de la ciudad:

Ve, Servio amigo, y tóquense las cajas,
pónganse a punto los soldados todos
y estén en escuadrón treinta caballos
por la puerta que entrare, y luego ciérrese.
Fuera de eso, también el pueblo alerta;
con las armas estén siempre en las manos,
que quien el daño por venir previene
segura tiene la defensa.

⁵⁹ La crítica ha insistido no poco en el miedo y el terror que debía de sentir la población de la costa: «Secoli di incursioni e di terrore; e proprio il terrore degli abitanti, pronti piuttosto a fuggire e nascondersi che a reagire e a difendersi, aveva in tante occasioni determinato il successo dei corsari, anche quando – come spesso accadeva – non erano che un gruppo sparuto di uomini» (Bono 1993:151). «El corso berberisco logra todos los objetivos que vienen impuestos por la práctica de esta actividad, que van desde el agotamiento económico de sus víctimas y el desdoblamiento de las zonas costeras hasta la extensión del miedo entre la población afectada por sus acciones, que en esta ocasión es todo el perímetro de los dominios españoles» (García Arenal y Bunes 1992:217). Resulta muy ilustrativo al respecto el título de un trabajo fundamental de Ricardo García Cárcel [1994]: «La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro».

⁶⁰ *brüosa*: añadido la diéresis para adaptar el verso a los usos ortológicos de Lope (Poesse 1949:42 y 44).

⁶¹ En esta comedia abundan los comentarios en torno al saqueo de ciudades y al peligro de los corsarios: «es tal, que con cuatro alarbes / de Denia a Alicante admira, / ha saqueado Algecira / y tiemblan de él los Algarves» (vv. 690-693); «y que no estando avisados / se pudo entrar Castellón» (vv. 846-847). También en *Los esclavos libres* encontramos referencias de este tipo: «[...] pero déjame que espante / con los pinos de esta selva, / desde Tortosa a Alicante, / que oirás decir maravillas. / ARBOLÁN Alá te vuelva, Medoro, / vitorioso a estas orillas. / LEONARDO Tocarán, a fe de moro, / en el mismo grao las quillas» (vv. 1815-1822).

(Jorge Toledano, vv. 3287-3294)

Las órdenes de Riberio son puestas en marcha enseguida, como advierte el criado Servio, que describe detalladamente el sistema de defensa:

Ya está todo apercebido;
veraslo si a verlo bajas,
con otras nuevas ventajas.
¿No oyes aquel ruido
de los pífaros y cajas?
Bravos mozos, bravos talles
se aperciben a espantalles
cuando a seguilles aprietes,
y ya los bravos jinetes
desempedrando las calles.
Todos van con esperanzas
de vencer si los alcanzas.
Hasta las flacas mujeres,
por conservar sus haberes,
hacen escudos y lanzas.

(Jorge Toledano, vv. 3328-3342)

Pero los corsarios, claro, acechan también en alta mar. Los abordajes formaban parte de la vida cotidiana en el Mediterráneo, y alimentaron la curiosidad, la imaginación y el miedo de generaciones de españoles.⁶² Una de las consecuencias más terribles de estos episodios —y también una de las más frecuentes— era la toma de cautivos.⁶³ En *El Argel fingido* y *Los esclavos libres* incluye Lope minuciosas descripciones al respecto. El primer caso se produce a mediados del segundo acto, cuando el celoso Rosardo decide hacerse pasar por moro y surcar el mar con sus galeras:

Cuando de parte de tierra
una galeota viene,
que estaba en alguna cala
de esos moros tremecenes.
Porque, si del mar viniera,
súbite nos diera enfrente,
por más que amainar quisiera,
árbol, mesana y trinquete.

⁶² «Gli scontri fra corsari o di corsari con navi mercantili restarono, per tutto quel secolo e il seguente ancora, una realtà quotidiana, che destava apprensione e curiosità nel pubblico interessato ad averne notizia» (Bono 1993:135).

⁶³ En palabras de Fortunati [2010:115], «il cadere in schiavitù, per chiunque prendesse il mare in un'epoca ancora caratterizzata dalle scorrerie dei pirati barbareschi e dall'affermarsi della guerra di corsa» era «un evento tutt'altro che improbabile».

Cuando Aureliano y tu dama,
y la ocasión de mi muerte,
conocen velas y casco,
gritan, lloran, claman, temen.
A tierra vuelven la proa;
mas como a la tierra vienen,
más apriesa les dan caza,
y más presto los detiene.
Saltan en ella seis moros
con las hojas relucientes
de los desnudos alfanjes,
y a los tristes acometen.
Los de adentro por los lados
a los arcabuces fuertes
ponen la cuerda, y apuntan
para ver si se defienden.
Yo, que morir por mi Flavia
tuviera por dulce suerte,
pido a mi barquero infame
que a los contrarios me acerque.
Pero el medroso villano,
viendo el peligro presente,
hacia la tierra camina,
cuando al mar digo que reme.

[...]

Enojose el renegado
y, arremetiendo a cogirme,
las palabras que responde
todas fueron plomo ardiente.
Arrojeme al mar cual ves,
y, como la anguila suele,
que, herida del pescador,
la cabeza saca y mete,
escapé de aquel peligro,
allegándome hacia el fuerte,
a cuyas peñas cerradas
mi alma de hoy más se ofrece.

(*El Argel fingido*, vv. 1526-1557 y 1618-1629)

Ante la dificultad de representar secuestros marítimos en los corrales de comedias, Lope prefiere que sea uno de los personajes el encargado de relatar los hechos acontecidos. En el relato de Manfredo se pueden apreciar algunos de los motivos compartidos con las tormentas y naufragios del propio Lope, como por ejemplo la acumulación de términos navales (*árbol, mesana, trinquete, velas, casco*) y de gritos de desesperación (*gritan, lloran, claman,*

temen), según veremos. A continuación se describe el asalto de los corsarios y el comienzo del combate. El arrojo de Manfredo contrasta con la cobardía del barquero; a aquel, sin embargo, no le queda más remedio que huir, no sin antes haber jurado liberar a su amada. Este tipo de relatos servirían para mantener en vilo a la audiencia, que escucharía con atención las aventuras y peripecias de los personajes de la comedia; por otro lado, escenas como esta —pese a su carácter novelesco— no diferían mucho de las que se vivían en el tumultuoso mar Mediterráneo.⁶⁴

En *Los esclavos libres*, son corsarios cristianos los que asaltan y capturan a la tripulación enemiga.⁶⁵ El capitán de las naves musulmanas no es otro que Leonardo, que con tal de rescatar del cautiverio a su amada Lucinda se ha tenido que hacer pasar por moro; tras la captura de sus naves, ambos son vendidos como esclavos. El arráz Arbolán, contrincante amoroso de Leonardo, nos describe esta escena marítima:

Dispáranse cañones y mosquetes;
ciérrase el cielo de humo y de él las luces
lloran agua en el mar; a los trinquetes
saltan mil castellanos y andaluces,
rómpense banderolas, gallardetes,
cansados de encender los arcabuces,
que, asidos de los bordes y las velas,
ya esgrimen las espadas y rodelas.

Desde el estanterol a la crujía
dicen que el renegado y vil Medoro,
defendiendo la popa, discurría
dónde llevó sin duda mi tesoro,
mas siendo tan crüel la batería,
como en el coso agarrochado toro,
dicen que se rindió, y a honor y gloria
de la cruz de San Juan, cantó vitoria.

(*Los esclavos libres*, vv. 2690-2705)

Durante este tipo de descripciones, el público de los corrales centra su atención en la palabra del actor, y no tanto en el aspecto visual:⁶⁶ se trata de relatos de unos hechos pasados que no tienen lugar en escena. Por este motivo, tal y como ocurría en el pasaje comentado de *El Argel fingido*, Lope se muestra especialmente cuidadoso en la selección del

⁶⁴ «Una storia, quella degli scontri corsari nel Mediterraneo, fatta dunque di innumerevoli episodi, di vittorie e sconfitte, di assalti coraggiosi o temerari, di fughe prudenti o precipitose» (Bono 1993:137).

⁶⁵ No debe perderse de vista que «caer cautivo es un riesgo que corren todas las personas que viajan por el Mediterráneo occidental, ya sean cristianos o musulmanes» (Bunes 1989:149), por mucho que comúnmente se asociara corso y piratería con los turcos (debido, claro está, al peligro que representaban para los países cristianos).

⁶⁶ Aunque el actor encargado de llevar a cabo este parlamento bien podría acompañarlo con posturas y gestos propios de un espadachín o un arcabucero, por ejemplo.

léxico naval (*trinquetes, banderolas, gallardetes, bordes, velas, estanterol, crujía*) y bélico (*cañones, mosquetes, arcabuces, espadas, rodelas, batería*). La falta de una representación escénica de estos abordajes se suple con unas exposiciones muy efectistas y sonoras.

En *Los tres diamantes*, las galeras de Amurates capturan a Lisardo cuando su nave estaba a punto de naufragar. En este caso la descripción es muy escueta, pues Lisardo centra su relato en el naufragio, y solo al final añade:

pero de aqueste trabajo
me libró fortuna a cuenta
de otras muchas, pues llegando
de Amurates las galeras,
troqué el peligro en prisión
y la mar de Italia en Persia,
donde ha dos años que vivo:
señor, mi tragedia es esta.

(*Los tres diamantes*, vv. 1432-1439)

En *Jorge Toledano* es el protagonista, Jorge, quien por encargo del rey de Argel alcanza con sus naves al renegado Arafe, que pretendía huir con la cristiana Celima. Se trata del único caso en nuestro corpus —a excepción de Rosardo en *El Argel fingido*, claro— en que uno de los protagonistas, como si de un corsario se tratase, surca el mar y captura a sus enemigos. El abordaje tiene lugar supuestamente en el segundo entreacto, y la obra se reanuda con los vítores a Jorge por el éxito obtenido en su empresa (pp. 634-635).

Un caso distinto al del resto de comedias se da en *La pobreza estimada*. Alara, hija del rey de Argel, Audalla, es raptada con apenas seis años por un caballero cristiano y vendida más tarde como esclava. Por una vez, Lope nos presenta la tragedia del curso desde el punto de vista del ‘enemigo’.⁶⁷ Zulema refiere al respecto las pocas averiguaciones que ha podido llevar a cabo en su viaje:

Era muerto el caballero
que robó del barco solo
tu hija y mi hermana Alara,
de seis años, con diez moros.
Por el nombre Castelví
y cruz de Malta, le informo:
de suerte que hallé esta nueva,
y no del precioso robo;
aunque algunos me dijeron
que en su almoneda (que es como

⁶⁷ Por otro lado, al iniciarse la obra Aurelio se encuentra ya cautivo en Argel, pero en ningún momento se refieren las circunstancias concretas en las que fue hecho prisionero.

decir nosotros vender
bienes de muerto en el zoco)
fue vendida a una doncella.⁶⁸
Su nombre y su casa ignoro.
(*La pobreza estimada*, vv. 1866-1879)

Los raptos suelen tener como consecuencia la separación de los amantes y familiares, por lo que constituyen una de las mayores trabas para damas y galanes. Esto es lo que sucede en *El Argel fingido*, *Los esclavos libres*, *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano*. En *La doncella Teodor* y en el tercer acto de *Los esclavos libres*, la pareja de amantes es capturada conjuntamente, y acto seguido sus destinos se desligan.⁶⁹ A menudo, el rapto es el motor principal de las aventuras que viven los protagonistas, quienes, hasta que no se ven sorprendidos por los corsarios, no se alejan del marco urbano y la vida familiar. Así sucede en *El Argel fingido*, *Los esclavos libres*, *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano*. *La pobreza estimada* constituye un caso particular, puesto que tanto la captura de Alara como la de Aurelio han tenido lugar antes del inicio de la acción dramática. Al final de la obra se produce el reencuentro entre Aurelio y su hija y entre Alara y su hermano, que desde que fueron hechos cautivos no habían vuelto a ver a sus familias. En *La doncella Teodor*, *Los tres diamantes*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Viuda, casada y doncella* los protagonistas viven otras peripecias —típicas también del género bizantino, como la huida o el naufragio— que anteceden a la captura por parte de los corsarios, peripecias que pueden ser resumidas mediante el siguiente esquema:

- Huida de Feliciano + naufragio + rapto (*Viuda, casada y doncella*).
- Huida de los amantes + naufragio + rapto (*Los tres diamantes*)
- Huida de los amantes + rapto (*La doncella Teodor*)
- Prisión + rapto (*Virtud, pobreza y mujer*)

La importancia de los corsarios es fundamental, pues solo a partir de su intervención se produce el cautiverio, motivo omnipresente en nuestras comedias y principal escollo para los protagonistas. Pero es obvio que, por mucho que estos textos reflejen una realidad de la época, el peligro de los corsarios y piratas era también un tópico literario heredado de la tradición bizantina, del mismo modo que los naufragios o la huida de los amantes, como veremos en la segunda parte de la tesis. A modo de ejemplo, sirva el siguiente esquema del inicio de las aventuras en las novelas de Heliodoro y Aquiles Tacio:

⁶⁸ *vendida a*: restituyo la preposición *a*, embebida en el texto.

⁶⁹ A Teodor la venderán como esclava, alejándola de don Félix, mientras que Leonardo y Lucinda en *Los esclavos libres* serán vendidos como esclavos a diferentes dueños.

- Huida de los amantes + rapto (*Teágenes y Cariclea*)
- Huida de los amantes + naufragio + llegada a una isla + rapto (*Leucipa y Clitofonte*)

Las circunstancias en las que se producen varios de los raptos y cautiverios del corpus acentúan sin duda el carácter literario de los mismos. Me refiero, por ejemplo, al hecho de que los raptos de *El Argel fingido*, *Los esclavos libres*, *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano* tengan su razón de ser en el amor que sienten, respectivamente, Rosardo, Arbolán, Jarife y Selín por las protagonistas.⁷⁰ De modo semejante, en *La doncella Teodor* Zaide secuestra a Teodor cuando recorre las costas españolas en busca de una esposa para Celindo. En cambio, en los aprisionamientos llevados a cabo en *La pobreza estimada*, *Los tres diamantes* y *Virtud, pobreza y mujer* no interviene en absoluto el factor amoroso.⁷¹ El tópico del rapto por amor aparece en muchos de los textos abordados en esta tesis, incluido uno de los modelos del género bizantino, *Las Etiópicas*. Todo esto lo sabía muy bien Lope:

DARAJA No son tus intentos vanos,
que mil veces los romanos
y griegos, si verlo quieres
en historias, por mujeres
surcaron los mares canos.
(La doncella Teodor, vv. 859-863)

Dada su importancia, vale la pena analizar brevemente el lugar en el que aparecen las escenas que venimos comentando. En *Los esclavos libres* y *Jorge Toledano*, los secuestros se sitúan al principio del primer acto, nada más empezar la acción de manera abrupta (*Los esclavos libres*) o tras unos breves diálogos (*Jorge Toledano*). Este tipo de comienzos busca captar rápidamente la atención del espectador, que desde el primer momento se ve así arrastrado por la precipitación de los acontecimientos. En *La doncella Teodor* y *El Grao de Valencia* las escenas del rapto se sitúan en los últimos versos del primer acto. En este caso, parece que Lope trata de despertar la intriga en el público, que tiene que esperar a la reanudación de la obra para saber qué ha ocurrido con los personajes. En *Los tres diamantes* y *Virtud, pobreza y mujer*, la captura de los protagonistas se relata al principio del segundo acto, por lo que el espectador deduce que ha tenido lugar en el salto temporal del primer entreacto. En *Viuda, casada y doncella* se representa al principio del segundo acto, tras el

⁷⁰ En el caso de Selín, rey de Argel en *Jorge Toledano*, se trata de un amor de oídas —tema eminentemente literario—, tal y como se recuerda en diversos lugares de la obra (vv. 85, 321, 706, 799-801 y 895-897): «Mi Rey adora su fama / y no ha visto su persona» (vv. 212-213). El tópico del amor de oídas ha sido bien definido por Ynduráin [1983:589]: «El amor de oídas [...] funciona como una exquisitez sentimental: la excelencia de la dama —y la sensibilidad del caballero— es tal que puede producir amor por sólo la fama». Bravo-Villasante [1955] rastrea la presencia de estas ideas en el teatro del Siglo de Oro.

⁷¹ Un caso particular es *Viuda, casada y doncella*, en la que Haquelme captura a Feliciano para que cure la enfermedad de Fátima, de la que está enamorado.

naufragio y la llegada a una isla del Mediterráneo, mientras que en *El Argel fingido* se retrasa hasta el ecuador de la pieza. Finalmente, en *La pobreza estimada*, Alara y Aurelio son hechos cautivos antes de que comience la acción, según se ha advertido.

Estas escenas, así pues, tienen lugar o bien en el primer acto o bien a principios del segundo, puesto que su función es desencadenar las peripecias, la separación y el cautiverio de los protagonistas. La única excepción es *El Argel fingido*, circunstancia que cabe relacionar con su carácter híbrido desde el punto de vista genérico; en ella, el rapto funciona a modo de eje: antes del ataque de Rosardo, se desarrolla como una típica comedia urbana; tras el mismo, deviene bizantina.⁷² Asimismo, al final del segundo acto de *Los esclavos libres* tenemos noticia del aprisionamiento de Leonardo y Lucinda por parte de las tropas cristianas, que constituye un obstáculo más para la pareja y origina la segunda separación a la que se ven sometidos.⁷³

En conclusión, los raptos perpetrados por los corsarios representan uno de los rasgos más distintivos, definatorios y de mayor importancia en las comedias analizadas. Para componer estas escenas, Lope se basa tanto en unos modelos literarios definidos —se trata de uno de los motivos predilectos e indispensables de la novela bizantina— como en la realidad histórica de la época, realidad que pudo conocer de cerca durante su estancia en Valencia. De este modo, al contrario de lo que le sucederá al encarar el tema del cautiverio —enseguida nos ocuparemos de ello—, a la hora de dramatizar las incursiones de los corsarios musulmanes en tierras levantinas cuenta con unas experiencias más o menos cercanas. Ficción y realidad, literatura y vida, van muy de la mano.

2.3. CAUTIVOS Y ESCLAVOS

2.3.1. EL CAUTIVERIO: REALIDAD HISTÓRICA Y TEMA LITERARIO

En la España del Siglo de Oro, el cautiverio en tierras musulmanas constituye tanto un fenómeno de la realidad cotidiana como un tema literario heredado de la tradición. Abundaban las noticias y relaciones en torno a la vida de los esclavos cristianos,⁷⁴ amén de

⁷² «A partir del Acto II, con el secuestro en el mar de algunos de los protagonistas, con la ficción por Rosardo y sus criados de renegar de su fe y transformarse en corsarios, con su ocupación de una isla para la cautividad de los caballeros y damas secuestrados, con la llegada de los falsos frailes, nos situamos en un ámbito de fantasía y aventuras, con un episodio de cautivos (aunque fingidos) propio de la comedia novelesca» (ARTELOPE, «Género»). Más adelante volveré sobre esta cuestión.

⁷³ Recuérdese que, en *Los esclavos libres*, nada más iniciarse la acción, Arbolán captura a Lucinda.

⁷⁴ Véanse, a modo de ejemplo, los documentos que estudia Martínez Ruiz [1967].

una incipiente literatura de cariz documental escrita por los propios cautivos. El caso más ilustre es el de Miguel de Cervantes, pero fueron muchos otros los que decidieron trasladar al papel sus vivencias en los baños de Argel u otras ciudades. Del siglo XVI datan el anónimo *Viaje de Turquía*,⁷⁵ en el que se describe con gran detalle la vida de los turcos y se incide en la crueldad y la miseria vividas durante el cautiverio, y la *Descripción de África* (Granada, 1573), obra autobiográfica en la que Luis del Mármol y Carvajal cuenta sus aventuras y peripecias en distintos países africanos tras ser apresado en 1544 por las tropas argelinas. El primer escritor en llevar sus experiencias autobiográficas —aunque mezcladas siempre con buenas dosis de ficción—⁷⁶ al terreno de la novela y, mucho antes, al teatro, fue Miguel de Cervantes. Al decir de Camamis [1977:53], *Los tratos de Argel* supone «la primera escenificación realista de la vida de los cautivos».

Pero junto a este cautiverio de base real, a menudo fundado en experiencias personales, existe un cautiverio que podríamos denominar «literario», heredado de la tradición desde tiempos antiguos. En sus valiosos *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, obra a la que en tantas ocasiones me habré de referir, George Camamis ha llevado a cabo una distinción fundamental entre lo que él denomina «las dos modalidades del cautiverio literario»:

Al estudiar el tema de los cautivos en los diversos autores de los siglos XVI-XVII, podemos distinguir dos tipos de cautiverio muy diferentes: uno basado en la realidad histórica del Siglo de Oro, con sus cautiverios en África del Norte y Constantinopla (*Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel*, *La Gran Sultana*, etc.), y otro muy relacionado con el tema tal como aparece en la novela griega y bizantina. En algunos autores, como Lope de Rueda, Timoneda y Núñez de Reinoso, el tema pertenece enteramente al mundo de la literatura griega y latina, sin ninguna referencia a los acontecimientos contemporáneos; en otros escritores [...] se trata sobre todo de obras autobiográficas, que son fiel reflejo de la vida de su época. Cervantes, en cambio, se resiste, como en todo, a cualquier intento de encasillamiento fácil. En sus obras sobre el cautiverio, junto a la realidad dolorosa de las mazmorras de Argel, aparecen temas que tienen sus raíces en la novela bizantina (Camamis 1977:14).

⁷⁵ En la época no llegó a publicarse, pero en su manuscrito más antiguo figuran las fechas de 1557 y 1558. Véase la edición de Ortola [2000].

⁷⁶ Ténganse en cuenta las consideraciones de Márquez Villanueva [2010:30]: «Sería ingenuo tomar una pieza como *El trato de Argel* a modo del reflejo o documento fiel de la realidad que por demasiado tiempo ha circulado por moneda corriente a un nivel de vulgarización. Cervantes simplemente nunca pensó, como un romántico o el incorregible exhibicionista que era Lope, en hacer de su obra una proyección directa de la propia experiencia vivida. La trama de sus comedias se toma toda suerte de libertades sobre un fondo manipuladamente impreciso y supone una cronología llena de omisiones e inexactitudes que no han escapado a la atención de la crítica».

El cautiverio —«uno de los temas más antiguos y constantes de la literatura universal» (Camamis 1977:12)— hunde sus raíces en la literatura de Grecia y Roma,⁷⁷ y constituye uno de los motivos principales de las dos novelas griegas de amor y aventuras más leídas en el Siglo de Oro en España, *Las Etiópicas*, de Heliodoro, y *Leucípa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, pero aparece también en otras no tan conocidas en la época, como *Las Efesíacas*, de Jenofonte de Éfeso:

En estas tres obras la intriga consiste en el amor cruzado entre una pareja de amos musulmanes, moros o turcos, y dos de sus esclavos, una pareja de cautivos cristianos. El marido moro o turco se muere de amores por su esclava cristiana y la mujer igualmente arde en deseos deshonestos por su cautivo cristiano. Para conseguir el objeto de sus deseos concupiscentes, el marido emplea al cautivo como intermediario, y su mujer se vale de su esclava para el mismo propósito. De modo que los cautivos cristianos, el galán y su amante, se ven en la difícil y asombrosa situación de ser terceros de sí mismos; es decir, el cautivo, intermediario de su propia amada, y la esclava, de su propio galán. Los dos acceden a las demandas de sus respectivos amos, y se fingen terceros, para poder verse y hablarse sin que sus amos sospechen de ellos (Camamis 1977:15-16).

Si bien buscan provocar la empatía y la compasión del lector, estas obras no se recrean en la descripción de trabajos y maltratos; en cambio, se complacen en emplear los mecanismos del enredo y los engaños al servicio del entretenimiento del público, al tiempo que tratan de ofrecerle una lección de virtud y fidelidad por parte de los cautivos cristianos, que se mantienen castos y leales.⁷⁸ Esta es exactamente la modalidad del cautiverio que practica Lope, convenientemente actualizada y situada en el marco del curso mediterráneo y de la esclavitud en tierras musulmanas. En esta puesta al día, fueron muchos los autores y tradiciones literarias que le precedieron, de los cuales daremos cuenta en la segunda parte.

Pero en la raíz del florecimiento del motivo del cautiverio en la literatura del Siglo de Oro se halla no solo el peso de unos modelos en el ámbito de la ficción, sino la realidad histórica de la época:

Ya en la novela clásica se constituye en una de las más difíciles pruebas para los protagonistas, pero el motivo se intensifica notablemente en nuestra literatura como

⁷⁷ Seguramente apareció ya en el teatro griego, pero desgraciadamente se han perdido muchas obras, como *Los cautivos*, de Sófocles. Sí se han conservado, en cambio, varias piezas de dramaturgos latinos, basadas en gran medida en autores griegos, que abordan el tema, como por ejemplo las plautinas *El persa*, *El mercader*, *Poenulus* o *Los cautivos* (Camamis 1977:23-24).

⁷⁸ Aquí radica una de las claves del éxito y de la defensa de la novela griega en el siglo XVI entre los círculos humanistas y erasmistas: se trata de un género que permite conjugar el *delectare* con el *prodesse* y que, por tanto, se aviene a la perfección con el *otium cum dignitate* ciceroniano. Sobre esta cuestión, que retomaré más adelante, véanse Bataillon [1950:620-622], González Rovira [1996:13-19], Fernández Mosquera [1997:66-68] y González-Barrera [2005:77-79].

manifestación artística de una realidad verosímil, en cuanto verdadera y profusamente documentada en la época, el cautiverio en Argel (González Rovira 1996:140).

Un escritor como Lope, siempre atento a los gustos e intereses de los asistentes a los corrales, no podía dejar pasar la oportunidad de llevar a las tablas uno de los asuntos más candentes en el Siglo de Oro:⁷⁹ «El temor al cautiverio en manos de los turcos pasa a ocupar el primer plano de la actualidad y, en consecuencia, la literatura incorpora este suceso histórico al mundo de la ficción tratando de ofrecernos una visión, a veces idílica otras penosa, de la existencia de este hecho» (Teijeiro Fuentes 1987:27). El dramaturgo toma buena nota de las preocupaciones de su público y lleva dicho tema a las escenas, pero perpetuando en buena medida —como tantos otros escritores— la tradición de los clásicos, pues opta por un cautiverio idealizado y de corte novelesco, con intrigas y enredos amorosos. Las conclusiones de González Rovira en relación a la novela bizantina española son perfectamente aplicables a las comedias de nuestro corpus:

A pesar de la base real del cautiverio argelino, estos episodios aparecen codificados según una serie de rasgos de indudable procedencia literaria y folklórica, especialmente en lo que concierne a las relaciones amorosas. En este sentido, son escasas, por no decir nulas, las noticias que podemos hallar sobre el ambiente argelino u oriental. No hay ningún intento de aproximación real a ese mundo distinto, ni siquiera rasgos costumbristas, ya que el ambiente no difiere al de otras cortes (González Rovira 1996:142).

El cautiverio constituye sin duda el motivo más recurrente en las comedias examinadas, al que Thomas E. Case ha dedicado un estudio que abarca también otras obras de Lope, y que nos permite ir entrando en materia:

The usual pattern for services is the following: A Christian is captured by corsairs and taken to Algiers or a similar Muslim stronghold. After a while, he or she attracts the attention of a king, sultan or other ruler and after some sort of success, like saving the ruler's life, is placed in a position of authority, such as advisor, doctor or general. In some cases, he triumphs magnificently and becomes the favorite of the Muslim nation. Cultural and linguistic factors do not seem to figure in the make-up of these heroes and only occasionally is religion an obstacle on the surface. The Christian, we must assume, learns to speak Arabic or all speak a *lingua franca* mixture common to the area. Love is also another factor, as Muslim women are easily attracted to Christian men and Muslim men are constantly trying to seduce Christian women. Conversion to Islam does not occur in any play, however, as the Spanish public of the time would not tolerate apostasy. It is curious that their Christian faith is never questioned and no character presents himself upon his or her return to Spain to be cleared by the Inquisition. At the end of the play, the successful

⁷⁹ Para un repaso exhaustivo de la bibliografía en torno al cautiverio y la esclavitud en el Mediterráneo, véase el artículo de Salvatore Bono [2002], uno de los grandes expertos en la materia.

hero or courtier returns home to his Christian surroundings rewarded with his freedom and sometimes with wealth and marriage (Case 1995:27).

2.3.2. LA VENTA COMO ESCLAVOS

Una circunstancia estrechamente relacionada con el cautiverio que en algunas ocasiones sí se describe al detalle es la venta de esclavos en almoneda pública. Una de estas escenas, incluida en *Los esclavos libres*, se sitúa en Nápoles, donde los amantes Lucinda y Leonardo, que se han visto obligados a hacerse pasar por moros, han sido capturados por tropas cristianas. Leonardo no quiere revelar su identidad por miedo a que lo tomen por renegado, ya que no le ha quedado más remedio que enfrentarse a sus captores,⁸⁰ por lo que ambos fingen ser hermanos para que no los vendan por separado. Con ellos se encuentra también el moro Zulema:

FRANCISCO	Este moro es estremado. ¿Estás herido?
ZULEMA	Yo no.
FRANCISCO	¿Y enfermo?
ZULEMA	Estar sano yo, senior, Mahoma loado.
FRANCISCO	Estiende esos brazos.
	<i>Abre los brazos y da a los soldados</i>
ROSALES	¡Ay!
ZULEMA	¿No lo mandar estender? Pos el que mandalde, hacer.
SALINAS	Es recio entre cuantos hay.
FRANCISCO	Paséate.
ZULEMA	Estar cavalio, merar el dente también. ⁸¹
FRANCISCO	¿Tú estás bueno?
LEONARDO	Estoy sin bien.
ZULEMA	Este moro estar vasalio del rey de Argel. No vender, que el Rey logo rescatar.
FRANCISCO	Al Virrey se ha de llevar. Abre esos brazos, a ver. [...] Paséate por ahí.

⁸⁰ Leonardo se había hecho pasar por moro con tal de rescatar a Lucinda del cautiverio. El arráez de Bizerta, Arbolán, mandó a Lisardo al mando de una expedición marítima, y este aprovechó para llevar consigo en su flota a Lucinda, pero en una batalla naval contra tropas cristianas fueron los dos hechos prisioneros.

⁸¹ Aunque el comentario de Zulema resulta burlesco, lo cierto es que era corriente que se examinaran también los dientes de los esclavos, del mismo modo que se hacía con los caballos, aunque con distinto fin, tal y como explica Davis [2003.62]: «They also examined slaves' teeth, not, as horse dealers did, to discover their age, but to see if they would be able to successfully gnaw the tough ship's biscuit and dried beef eaten in the galleys».

SALINAS ¡Con qué gravedad lo hace!
 LEONARDO Eso nace...
 FRANCISCO ¿De qué nace?
 LEONARDO De que con ella nací.
 FRANCISCO ¡Ea, Rosales! Llevad
 auestos dos al Virrey.
 LEONARDO Esto de la guerra es ley,
 pero hacedme una amistad.
 FRANCISCO ¿Cómo?
 LEONARDO ¿A quién nos presentáis?
 FRANCISCO Al señor Duque de Osuna.
 LEONARDO Téngolo a buena fortuna
 que a tan gran señor nos dais,
 pero pues dos han de ser:
 llevad a mí y a mi hermano.
 FRANCISCO No hay tratar.
 LEONARDO ¿Por qué, cristiano?
 FRANCISCO Porque este es medio mujer,
 y es contigo desigual
 para llevar una silla. [...]
 LEONARDO Sin mi hermano, a fe de moro
 de no ir.
 FRANCISCO ¡Perro enemigo!
 ¡Dalde mil coces!
 ROSALES ¡Caminal!
 LEONARDO Muerto me habéis de llevar.
 FRANCISCO Pues, perro, harete matar.
 ROSALES Este galgo desatina.
 FRANCISCO ¡Matalde!
 LEONARDO Matadme, pues.
 LUCINDA Hermano, no te resistas,
 que si tu muerte conquistas,
 mira que dárme la es.

(*Los esclavos libres*, vv. 2382-2445)

La separación de familias y hermanos era moneda de cambio corriente en las transacciones de esclavos, circunstancia que fue dramatizada en varias ocasiones por Cervantes (Friedman 1983:57-58).⁸² Con todo, el tópico de los cautivos que se hacen pasar por hermanos para no verse separados aparece a menudo en la tradición bizantina (con ejemplos tan ilustres como *Leucipa y Clitofonte*), según tendremos ocasión de comprobar. Los versos transcritos muestran el procedimiento típico en este tipo de situaciones, en las

⁸² «Los corsarios y los vendedores de cautivos no atienden a las relaciones familiares existentes entre su nueva pertenencia» (García Arenal y Bunes 1992:224). Resulta muy ilustrativo un testimonio de la época aducido por Bono [1993:178]: «Con gridori e stridi del di del Giudizio si divide il fratello dalla sorella, il marito dalla moglie, il padre dal figlio, la madre dalla figlia, ma, quel che è peggio, i figliuoli perdono li padri e la fede, et le vergini vistose la speranza di uscirne».

que el comprador quiere asegurarse del buen estado físico de su mercancía,⁸³ toda vez que «il prezzo di uno schiavo dipendeva dall'età, dal sesso, dalle condizioni di salute, ma anche dalla sua qualificazione lavorativa e dalla vera o presunta condizione sociale, determinante l'entità del riscatto» (Bono 1993:178).

La primera parte de la escena, en la que el gracioso Zulema divierte al público con sus chistes y su lengua aljamiada, es de carácter netamente burlesco. La presencia del morillo hace buena la tan famosa divisa de Lope en el *Arte Nuevo*: «lo trágico y lo cómico mezclado».⁸⁴ En la segunda parte, en cambio, vemos cómo los destinos de Leonardo y Lucinda se alejan. Tal y como advertiera Albert Mas [1967:I, 441], «les scènes de captifs sont surprenantes dans cette pièce car les plus cruelles se déroulent en terre chrétienne». En efecto, son caballeros cristianos quienes, lejos de compadecerse de Lucinda y Leonardo, no muestran ningún tipo de miramiento a la hora de separar a dos hermanos. Aunque no conviene exagerar el alcance político o reivindicativo de esta escena, lo cierto es que muestra a las claras lo que resulta obvio para los estudiosos en la actualidad, pero quizá no tanto para los españoles de la época: el trato que recibían los esclavos cristianos en el norte de África no se distinguía en absoluto del recibido por los musulmanes en los «Argeles cristianos» (Braudel 1953:II, 98).⁸⁵ Sin ir más lejos, al rato vemos salir a Leonardo «con el correón al cuello de la silla y el palo de ella» (v. 2809+).⁸⁶ Asimismo, en *El Grao de Valencia* el capitán Leonardo monta en cólera cuando Guadamo se niega a ofrecer sus galeras a cambio de su hija Crisela, por lo que manda quitarle las ropas, ponerle una cadena y herrarle los pies (vv. 2254-2289). La acotación es explícita: «Sale Guadamo con una cadena al pie» (v. 2531+). Por otro lado, en *Virtud, pobreza y mujer* el mercader Hipólito intenta aprovecharse sexualmente de su esclava Isabel, a la que cree mora.

Virtud, pobreza y mujer contiene un episodio semejante al de *Los esclavos libres*, que esta vez tiene lugar en España. Por mucho que la venta de esclavos conforme un motivo habitual en la literatura de corte bizantino, no hay que perder de vista que Lope pudo presenciar a menudo escenas como esta. Isabel —que tiene a su esposo Carlos cautivo en

⁸³ Davis [2003:59-65] recoge varios testimonios de la época que ilustran el funcionamiento de la compraventa de esclavos.

⁸⁴ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 174.

⁸⁵ «En la cristiandad también existen baños y galeotes musulmanes que pueden contar historias similares a las de los que vivieron en Argel. El cautivo, independientemente de la ribera del Mediterráneo que habite, es la fuerza de trabajo, los brazos que mueven las galeras o los hombres que extraen el mineral de las minas. Es el botín de guerra, la representación del adversario político y religioso» (Bunes 1989:152). «Las condiciones de vida de los cautivos eran difíciles para todos aquellos que tuvieron la mala fortuna de ser apresados, independientemente del color o de los símbolos del pabellón de la nave que los apresara» (García Arenal y Bunes 1992:212). Véanse, además, los comentarios de Friedman [1980:617-618] y Larquie [1996].

⁸⁶ Como anotan sus editores, «es posible que se refiera a la *silla de manos* con la que algunos esclavos portaban a algún personaje real, o de la nobleza, cuyo asiento se amarraba con unos *correones* por los hombros, además de las varas o *palos* con que el esclavo aguantaba el peso».

Berbería— decide venderse como esclava en Sevilla con el fin de reunir así el dinero suficiente para pagar su rescate, tarea encomendada a Julio, criado de Carlos. Se trata, evidentemente, de un caso puramente novelesco;⁸⁷ con todo, la escena recrea a la perfección el ambiente de la venta pública, con los intentos de regateo por parte de los compradores:⁸⁸

FINARDO ¿Pues comprarla queréis?
HIPÓLITO ¿Quién no codicia
 tanta hermosura?
MERCADER 2º Doy los cuatrocientos.
MERCADER 1º Parece que los distes de malicia.
MERCADER 2º Rufino, en el comprar no hay cumplimientos.
HIPÓLITO ¿Qué piden de la esclava?
MERCADER 1º Si es justicia,
 a mí me la darán.
PREGONERO Piden quinientos,
 y cuatrocientos dan.
HIPÓLITO La esclava es mía.
MERCADER 1º Por vos me huelgo.
MERCADER 2º Hacéisme cortesía.
PREGONERO Pues buen provecho, y buena pro le haga.
JULIO ¿Dónde se ha de acudir por el dinero?
HIPÓLITO En oro, y luego llevaréis la paga.
JULIO Merced me haréis, porque partirme quiero.
 (*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 1927-1938)⁸⁹

En *Virtud, pobreza y mujer* asistimos asimismo a la venta de Carlos de un amo a otro, tal y como sucedía en algunos casos.⁹⁰ El moro Audalla, su captor, lo vende al alcaide de Tremecén, Alí, no sin antes asegurarse de que será bien tratado. Sus palabras dejan sentir la alta consideración que estos cautivos despiertan en sus amos:

AUDALLA Yo te le presento, Alí,
 pero por precio no puedo,⁹¹
 pues a traer mil ducados
 partió un soldado a Toledo,
 que tiene deudos honrados.

⁸⁷ De hecho, veremos que procede de la novela 39 de Masuccio Salernitano.

⁸⁸ Martínez Torres [2004:62] resume del siguiente modo la venta de los cautivos: «Nada más atracar las naves corsarias en las ciudades portuarias de partida, la población se abigarraba en el muelle para acompañar a las cuerdas de cautivos hasta el zoco. Una vez allí, un pregonero voceaba a los curiosos las cualidades de los diferentes presos durante los dos días que duraba la “primera venta”».

⁸⁹ *La doncella Teodor* presenta una escena muy similar: «PREGONERO ¿Quién compra la cautiva que es traslado / de un ángel? ¿Quién la compra? CELINDO Escucha atento. / ALIMO ¡Bella esclava, por Dios! CELINDO ¡Y cómo bella! / PREGONERO Cuatrocientos cequíes dan por ella» (vv. 2107-2110).

⁹⁰ Según ha señalado Bono [1993:197].

⁹¹ ‘No puedo vendértelo por dinero’.

ALÍ Basta, satisfecho quedo.

AUDALLA Demás que le tengo amor,
y si es para tus fragatas,⁹²
será venderle rigor,
que aunque tú no los maltratas,
viviera en tierra mejor,
 que al alcanzar y al huir,
es fuerza azotar y herir.

ALÍ Por Alá, que no es mi intento
echarle al remo.

AUDALLA Esto siento.⁹³ [...]

ALÍ Diez esclavos te daré
por este español.

AUDALLA No sé
cómo negártele pueda:
ya es tuyo, contigo queda.

(*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 1352-1376)

La mayor parte de las veces, sin embargo, no se precisa ninguna venta, puesto que los cautivos obtenidos mediante el corso pasaban a pertenecer directamente a un particular,⁹⁴ como ocurre casi siempre en el corpus estudiado.

2.3.3. LA VIDA EN EL CAUTIVERIO

En este apartado me propongo dar cuenta de cómo Lope lleva a las tablas algunos aspectos propios de la vida en el cautiverio. No son más que pequeños detalles, que aportan cierto color local o, como mucho, algún que otro asomo de verosimilitud, puesto que la voluntad documental es mínima. Ofrecer un retrato de la vida en Argel o el ambiente en los baños, pongamos por caso, le hubiera sido fácil. En la época abundaban los textos y noticias acerca del cautiverio, y Lope, que, como Cervantes, debía de leer hasta los papeles que encontraba por las calles, bien pudo haberse basado en todas esas fuentes a la hora de componer sus comedias. Pero no era esa su prioridad.⁹⁵

En los siglos XVI y XVII existían dos tipos de cautivos: aquellos por los que se esperaba cobrar un rescate (pertenecientes a clases medias y altas), y aquellos otros destinados a todo tipo de labores:⁹⁶ «Mientras que las “gentes del común” serán empleadas

⁹² ‘si lo quieres para que haga de remero en tus fragatas’.

⁹³ *siento*: ‘creo’.

⁹⁴ «Cuando se produce la captura en un enfrentamiento entre armadas oficiales, la titularidad del cautivo será del estado, mientras que si la acción es la propia de una empresa corsaria puede convertirse en un esclavo de un particular o del gobernante de la plaza corsaria» (García Arenal y Bunes 1992:222).

⁹⁵ Mas [1967:390-391 y 465-467] llega a conclusiones muy similares al contraponer el uso de los temas turcos en Cervantes y Lope.

⁹⁶ En sentido estricto, la condición de los segundos era la de esclavos, y no la de cautivos (Fontenay 2008:21), pero en el Siglo de Oro la distinción no estaba muy clara (Brooks 1928:233 y Tarruell 2013:§18).

para realizar los oficios necesarios en las urbes corsarias, desde la propulsión de las embarcaciones hasta el servicio doméstico, los de “rescate” serán encerrados dentro de los baños para impedir que mueran o que logren escapar» (García Arenal y Bunes 1992:224).⁹⁷ El estatus de los cautivos de estas comedias es bastante excepcional. Muchos de ellos parecen encontrarse en una especie de limbo, en el sentido de que no sabemos a cuál de los dos grupos pertenecen. Los «oficios» que desempeñan son muy escasos, lo que, en principio, se aviene con la condición de los protagonistas, en su mayoría pertenecientes a la hidalguía y a la nobleza media: «A los hidalgos y personas de alcurnia no se les suele mandar a trabajar, residiendo constantemente en los baños, para que no enfermen o mueran» (Bunes 1989:171). Pero tampoco se menciona en ningún momento que se espere cobrar un rescate por ellos⁹⁸ y, como veremos, no parece que pasen mucho tiempo en los baños. Por consiguiente, se trata más bien de prisioneros novelescos, cautivos idealizados cuya alta consideración les lleva incluso a ejercer de reyes, capitanes, consejeros, etc.

Por lo que respecta a los hombres, su misión puede consistir en ejercer de terceros de algún moro, como les sucede a Carlos en *Virtud, pobreza y mujer* y a Feliciano en *Viuda, casada y doncella*.⁹⁹ Tanto a él como a Carlos se les promete la libertad en caso de que su labor resulte exitosa, lo que entronca a estas dos comedias con el cautiverio estilizado y amoroso de raigambre bizantina. Feliciano ha fingido ser médico, razón por la cual es tenido en mucha estima por Haquelme. Ciertamente, los médicos cristianos eran muypreciados por los árabes,¹⁰⁰ pero Feliciano, que le diagnostica mal de amores a su captor y acabará siendo su tercero, no lo es de profesión sino por acomodo y fingimiento. En *Los tres diamantes*, Lisardo se hace pasar por intérprete de sueños, que no era, claro está, ocupación muy corriente entre cautivos. Los de nuestras comedias están tan altamente valorados que sus dueños no tienen ningún interés en que lleven a cabo tareas propias de un esclavo o en cobrar un rescate por ellos.¹⁰¹ No hay rastro de las labores típicamente desempeñadas por los varones, ni de las más duras (remar en las galeras, extraer sal o minerales), ni tampoco de las más llevaderas (tareas domésticas).¹⁰²

⁹⁷ Véase también Davis [2003:70].

⁹⁸ La única excepción es Carlos en *Virtud, pobreza y mujer*, por el que Audalla espera cobrar «mil y docientos ducados» (v. 1101). Pero ya a principios del segundo acto se lo vende a Alí, que espera que convenza a Fátima de que le ame.

⁹⁹ De hecho, Jorge es un cautivo fingido, pues está compinchado con Argán, su supuesto amo. Con todo, el rey de Argel le advierte a menudo de las terribles consecuencias si intentara huir (vv. 2716-2720, 2764-2765 y 2781-2783).

¹⁰⁰ Temprano [1989:83-84] y Feit y McGrady [2006:164, n. 1243-1247].

¹⁰¹ Una excepción es una escena de *El Argel fingido* en la que Manfredo, Flavia y Aureliano van por leña y agua durante su cautiverio (vv. 2575-2595 y 2619).

¹⁰² Un resumen de estas tareas puede verse en Martínez Torres [2004:63-67].

Las mujeres, por su parte, se encuentran cautivas por culpa de la ciega pasión que sienten sus amos, quienes pretenden ganar su favor. Ese es el caso de Crisela en *El Grao de Valencia*, Lucinda en *Los esclavos libres*, Flérida en *El Argel fingido* y Teodor en *La doncella Teodor*. Parece que en la realidad se dieron muchos casos semejantes: «Las cautivas que eran jóvenes y bellas se destinaban a los serrallos de acaudalados musulmanes, quienes las instaban a renegar para casarse con ellas» (Martínez Torres 2004:66-67).¹⁰³ Pero si las protagonistas juegan ese papel es por la tensión y el enredo amoroso que provocan, que es lo que verdaderamente interesaba a Lope. Nunca las vemos desempeñar las ocupaciones propias de las cautivas cristianas, como las labores domésticas o el cuidado y la educación de los niños (Martínez Torres 2004:66). El caso de Lucinda es muy revelador: para zafarse de las pretensiones amorosas de Arbolán, le pide que la envíe junto al resto de sus esclavas a dedicarse a sus tareas: «Allá estaré yo mejor / con tus cautivas, sirviendo / en una y otra labor, / que no viéndote y oyendo / transformaciones de amor» (*Los esclavos libres*, vv. 443-447).

En nuestras comedias, jamás se describe cómo era la vida en los llamados *baños*, prisiones en las que se acumulaban hasta cientos y miles de cautivos, tanto los que pertenecían al Estado como los que eran de propiedad privada (Friedman 1983:59),¹⁰⁴ y que podían ser de muy distintas clases:

El baño es un recinto donde se recogen [...] los cautivos por la noche y en los días que no realizan ninguna actividad laboral. Éstos pueden ser desde barrios, como en el caso de Marrakech, edificios semejantes a cárceles, simples corrales cercados por empalizadas u oquedades excavadas por ellos mismos en el suelo (García Arenal y Bunes 1992:233-234).

La presencia de los baños se reduce a brevísimas alusiones. Cabe pensar que los cautivos no viven en ellos, algo que era habitual en el caso de las mujeres,¹⁰⁵ pero un privilegio excepcional, reservado para algunos nobles por los que se esperaba obtener una generosa recompensa (Friedman 1983:71), en el de los varones. Parece ser que eran precisamente los propietarios pobres quienes alojaban a sus cautivos en casa, puesto que para mantenerlos en los baños era necesario pagar (Bono 1993:198 y Martínez Torres 2004:64). Los que nos ocupan parecen albergarse en las casas y palacios de sus dueños, no debido a una cuestión económica, sino por las funciones que desempeñan (terceros, consejeros, herederos al trono...) y por el amor que sienten hacia ellas sus amos. Las pocas

¹⁰³ Véanse, además, Temprano [1989:84] y Davis [2003:73].

¹⁰⁴ Para una descripción de la vida en los baños, véase Temprano [1989:91-98].

¹⁰⁵ «I bagni sono, in ogni caso, riservati agli uomini: le donne spesso non passano nemmeno dal mercato, ma vengono vendute riservatamente in case private» (Fiume 2009:50).

referencias explícitas al respecto se hallan en *El Grao de Valencia*, pues sabemos que Crisela vive en casa de su amo Zulema (vv. 1241 y 1294).

Decíamos que raramente se aclara si los cautivos viven en los baños. Únicamente topamos con menciones esporádicas y que afectan a personajes secundarios, como en el caso de Antonio, padre de Laudomia en *Jorge Toledano* (v. 2303), y de Mendoza, cuyo papel en *Los esclavos libres* (vv. 553-554) se reduce a intentar que Lucinda corresponda al amor de Arbolán. Una excepción podría ser Jorge, que, aun siendo como es capitán general del ejército, reside, según el rey de Argel, en los baños.¹⁰⁶ Esta circunstancia, que a primera vista podría resultar extraña, no lo es tanto si tenemos en cuenta que «hasta mediados del siglo XVI solo permanecían en los baños los cautivos “del rey”» (Martínez Torres 2004:64), y que hubo de pasar un tiempo hasta que comenzaron a llenarse de cautivos procedentes de otros propietarios. Todo lo cual se explica y comprende mejor sabiendo como sabemos que los baños estaban muy bien equipados, pues solían disponer de «pequeños hospitales, capillas y tabernas donde se podía comprar ropa y alimentos» (Martínez Torres 2004:64). Además, los cautivos de rescate eran precisamente los mejor tratados por sus dueños, «ya que su muerte supone perder una suma de dinero considerable» (García Arenal y Bunes 1992:224).¹⁰⁷ Con todo, en el caso de Jorge es posible que el rey no esté en lo cierto y que aquel no viva en los baños, puesto que el joven ha llegado a Argel en calidad de cautivo fingido, compinchado con Argán. Nada de eso aclara Lope, que no parece interesarse por estas cuestiones. El Fénix gusta de mencionar aquí y allá la palabra «baño», aludiendo por ejemplo a los miles de esclavos hacinados en ellos, pero sin mayor trascendencia y únicamente para dar una capa de barniz local al ambiente de estas obras.¹⁰⁸

Las acotaciones no indican explícitamente en ningún momento que la acción transcurra en los baños, por lo que hay que suponer que o bien tiene lugar en el interior de las dependencias de los amos o bien en un jardín o espacio exterior.¹⁰⁹ Por mucho que la puesta en escena fuera responsabilidad de los autores de comedias —y sin perder de vista la «labilidad de los interliminares» (Morrás y Pontón 1995:42), inherente a la transmisión del

¹⁰⁶ «Y mira lo que te advierto: / que del mismo español puerto / a los baños donde estás / te haré volver si te vas, / o preso, o por fuerza, o muerto» (vv. 2716-2720).

¹⁰⁷ Las relativas comodidades de los baños no deben hacernos subestimar las penalidades sufridas por el amontonamiento de cautivos, la exposición a múltiples enfermedades y la falta de libertad (García Arenal y Bunes 1992:226-227).

¹⁰⁸ Véanse, a modo de ejemplo, los siguientes versos de *El Grao de Valencia*: «¿Seis cristianos me promete? / Ve, que yo te ofrezco siete; / escógelos de mis baños, / que los dos tengan veinte años / y los demás, diez y siete» (vv. 1153-1157); «Pero quite los esclavos, / que es mucho lo que he pedido, / que de mi baño escogidos / los puedo poner más bravos» (vv. 1902-1905).

¹⁰⁹ En *Virtud, pobreza y mujer*, por ejemplo, hay unos versos que parecen sugerir que Carlos se encuentra en la calle: «¡Qué buen encuentro al salir / del baño!» (vv. 1827-1828); «De aquí a mi casa podrás, / aunque fuera de ella estás» (vv. 1856-1857). El *baño* citado no alude al lugar donde se amontonaban los cautivos, sino a un baño público, tal y como anota McGrady.

teatro áureo—, no deja de ser significativa la ausencia de acotaciones que remitan al espacio en el que debían de representarse este tipo de escenas. Pero mucho más relevante aún es la ausencia de referencias por parte de los personajes al lugar en el que se encuentran, algo achacable, esta vez sí, a Lope. La consiguiente vaguedad contribuye a reforzar la sensación de encontrarnos ante un cautiverio puramente literario, con un vago anclaje en la realidad histórica. A título de excepción, al final del primer acto de *Los esclavos libres* hay una escena que podría suceder en unos baños. En ella, Arbolán y sus criados interrogan a Mendoza, un cautivo que, según se aclara poco antes, vive en ellos («Un cautivo hay en tus baños / astuto, sabio y maestro...», vv. 553-554): sin embargo, no sabemos si Arbolán y los suyos se han trasladado hasta allí o si lo han hecho llamar a su presencia. En principio, parece más lógica la primera opción, en vista de este diálogo entre el criado Zarte y su señor, en el que Zarte parece indicar que el cautivo Mendoza, tras su jornada de trabajo, se retira a los baños de Arbolán: «ARBOLÁN Hablarle quiero. ZARTE Pues ven, / que vendrá de trabajar (vv. 568-569).

Ningún protagonista tiene la desgracia de ser confinado a las galeras —la peor suerte que podía correr un cautivo—,¹¹⁰ que, como sucede con los baños, solo se mencionan de pasada. En distintos lugares de *El Argel fingido* (vv. 2259-2266, 2417, 2643 y 2846), *Los esclavos libres* (v. 3038) y *Virtud, pobreza y mujer* (v. 2302), la condena a las galeras constituye una amenaza que no se llega a cumplir. En *Virtud, pobreza y mujer*, además, se alude a ellas en un par de ocasiones más. En la primera, Audalla le ruega a Alí que no confine a Carlos al remo (vv. 1358-1360); en la segunda ocurre todo lo contrario: desdeñada por Carlos, Fátima le ruega a Alí que lo mande a galeras (vv. 2189-2191). Alí, en cambio, prefiere matar a Carlos para asegurarse así el amor de Fátima, pero el joven logra escapar. En *La pobreza estimada* (v. 1058) se menciona de pasada la condena al remo, pero, de nuevo, no aparece ningún personaje realizando tan ingrata tarea. De hecho, el único esclavo que desempeña las labores de galeote es Mendoza,¹¹¹ que, como ya se ha dicho, es un personaje muy secundario.

Por lo visto hasta aquí, se diría que nuestros cautivos viven en un estado de semi-libertad, algo que en la vida real solo estaba al alcance de unos pocos, particularmente de aquellos que trabajaban como sirvientes, en su mayoría mujeres: «One may assume that, in their daily lives, such privileged slaves passed their time much like their free counterparts in

¹¹⁰ Sobre la vida en galeras, véanse García Arenal y Bunes [1992:229-233] y Lomas Cortés [2013].

¹¹¹ *Los esclavos libres*, vv. 783-784, 957-958, 1210-1211 y 2658-2661.

the great households of baroque Europe» (Davis 2003:72).¹¹² Resultan muy ilustrativos al respecto dos fragmentos de *La doncella Teodor*:

MANZOR	No desvíes aquestos tres del palacio ni vuelvan al mar.
JARIFA	Permite que anden con hierro en Orán. ¹¹³
MANZOR	Pues, Jarifa, tú lo pides...
JARIFA	Tengo lástima a cristianos.
MANZOR	Por ti mando que anden libres.
ZAIDE	A decirte venía lo que mandas hacer de estos cautivos que andan libres. (<i>La doncella Teodor</i> , vv. 1309-1315 y 1773-1774)

A modo de conclusión, en las obras objeto de estudio el tema del cautiverio le interesa a Lope en tanto que motor capaz de generar temores, pasiones, separaciones, reencuentros, celos, aventuras, etc. Si recurre a él es porque cuenta con unos modelos literarios que lo avalan y porque constituye un aspecto de máxima actualidad en la España de la época, pero su voluntad documental o histórica es mínima. Nuestros cautivos son prisioneros de sus amos y se ven privados de su tierra y de sus seres amados, pero las condiciones materiales en las que se desarrolla su cautiverio se corresponden con una versión edulcorada del mismo, que bebe de una tradición literaria muy asentada, fundamentalmente la bizantina, por mucho que en la realidad pudiera darse algún que otro caso semejante.

2.3.4. PALOS Y MALTRATOS

Salvo en contadas excepciones, Lope renuncia a describir con detalle los rigores y miserias de la esclavitud, en consonancia con muchos de sus modelos literarios. A diferencia de Cervantes, que trasladó en varias obras sus propias vivencias en los baños,¹¹⁴ Lope carecía de ese estímulo vital, por lo que podía muy bien permitirse el lujo de presentar

¹¹² Ténganse en cuenta asimismo las consideraciones de Márquez Villanueva [2010:31] en torno al caso de Miguel de Cervantes, extensible a otros cautivos: «Aunque ocasionalmente conociera el peso de la cadena, el imaginarlo ahorrado en una mazmorra por espacio de cinco años es incompatible con la marejada de datos que presuponen su libertad de acción y movimiento. Según solía permitirse a los cautivos de rescate, tenía la mayor parte del tiempo a la ciudad por cárcel y, al parecer, su reclusión más prolongada no pasó de cinco meses como pena reconocidamente benigna dada la gravedad de su cuarto intento de fuga».

¹¹³ *hierro*: 'una argolla'.

¹¹⁴ Conviene sin embargo no exagerar la voluntad documentalista de Cervantes, ya que, como recordó Canavaggio [1977:66], en su obra «met souvent en jeu un système très complexe de références littéraires».

un cautiverio idealizado y en gran medida despojado de sus crueldades.¹¹⁵ A propósito de las comedias estudiadas, Aurelio González [2015] recuerda que «para Lope, el tema del cautiverio era un rico campo de creación por el cual se movía con gran libertad y así lo hace a lo largo de un amplio periodo de su producción dramática».

Antes de examinar los textos conviene no obstante recordar que el trato recibido por los cautivos en la vida real no era el mismo en todos los casos: «Se daban sin duda muchos actos de crueldad con los cautivos, pero sería abusivo el tomarlos por norma» (Márquez Villanueva 2010:28). Frente a la imagen que los presenta como seres constantemente maltratados y sometidos a mil y una penurias y penalidades, hay que tener presente que «el cautiverio no fue un fenómeno uniforme», puesto que «las condiciones de vida del cautivo dependían de factores tan aleatorios como el sexo, la edad, el estatus socioeconómico, el carácter del propietario y el lugar de retención» (Martínez Torres 2004:60). En lo que atañe a los de rescate, el negocio consistía precisamente en obtener los máximos réditos económicos de su venta,¹¹⁶ por lo que sus propietarios eran los primeros interesados en mantenerlos a salvo del hambre y las enfermedades:

The North Africans regarded their Christian prisoners as the most valuable type of corsair booty. Captives were prized both as slave labor and for their potential ransoms, and a conscious effort was made to keep them alive and healthy. For this reason, while instances of cruelty undoubtedly did occur, in general the treatment of captives in North Africa was at least consistent with the standards of the age (Friedman 1983:55-56).

El propio Cervantes, voz autorizada como pocas en materia de cautiverios, da la razón a Friedman y reconoce que aquellos cautivos por los que se esperaba cobrar buena recompensa serían bien tratados:

La blandura o la aspereza
de las manos nos da muestra
de la abundancia o pobreza
de vosotros. Muestra, muestra,
no las huyas, que es simpleza:
porque si eres de rescate,
será ocasión que te trate
con proceder justo y blando.

(*Los baños de Argel*, vv. 1087-1094)

¹¹⁵ De hecho, una de las obras representa nada más y nada menos que un *Argel fingido*.

¹¹⁶ «La riduzione in schiavitù, accantonate ormai le ragioni di fede, era divenuta soprattutto una questione di soldi, un proficuo affare economico, in cui entrambe le parti avevano interesse ad ottenere il rilascio del prigioniero: lo schiavo per ritornare ovviamente in possesso della propria libertà, il suo detentore per procurarsi il beneficio patrimoniale derivante dal pagamento del riscatto» (Fortunati 2010:117).

No es ningún secreto que muchos de los documentos que daban cuenta de la vida en el cautiverio exageraban a conciencia las penalidades y miserias sufridas, y que existía un obvio «desiderio di accentuare le tinte fosche del fenomeno della schiavitù cristiana — presentata, soprattutto nelle opere a stampa, come una situazione violentissima e sanguinosa— in funzione di una propaganda antimusulmana a sfondo politico-religioso» (Cresti 2001:422). Los religiosos eran los principales interesados en recalcar los horrores del cautiverio por razones puramente económicas, esto es, «per suscitare la pietà del lettore e incrementare le elemosine in favore della liberazione degli schiavi» (Cresti 2001:422).¹¹⁷

Así pues, conviene evitar generalizaciones y ser precavidos con las fuentes documentales de la época. Pero si bien es cierto que «non si deve dunque immaginare che gli schiavi fossero costantemente sottoposti a maltrattamenti e crudeltà, e che sempre e dovunque la loro vita fosse un calvario di sofferenze» (Bono 1993:200), la norma en nuestro corpus es justamente la contraria, pues son escasísimas las menciones a la violencia ejercida sobre los cautivos. Las condiciones en las que se desarrolla el cautiverio obedecen al ámbito amable y tranquilo de la comedia, lejos de las desgracias que podríamos esperar en obras de corte trágico. En las contadas ocasiones en que Lope incide en la violencia que los amos ejercen sobre sus esclavos, lo hace de un modo sesgado, sin recrearse en detalles escabrosos de ningún tipo. Los siguientes pasajes de *La pobreza estimada* y de *Los tres diamantes* constituyen sin duda las menciones más explícitas que se permite al respecto, una excepción dentro del corpus:

AURELIO Por libertad dejaban
los reyes sus imperios,
los sabios sus haciendas y regalos;
que, en efecto, llamaban
del alma cautiverios
las cortes en quien viven tantos malos.
Pues qué, si tantos palos,
si tanta sed y hambre,
si tantos bofetones,
si tan feas razones
con que se acorta la vital estambre,
en un Argel sufrieran,
¿qué hicieran, qué dijeran, qué sintieran?
Si calabozos, baños,
mazmorras y sagenas
vieran en Susa, Trípol y Biserta,
hierros, prisiones, daños,
no hicieran de sus penas

¹¹⁷ La misma opinión sostienen, entre otros, Bono [1993:192-193] y Martínez Torres [2004:59].

comparación con nuestra vida muerta,
 cama y comida incierta,
 el vestido un jaleco,
 el trabajo en la tierra,
 un hacha, un remo en guerra,
 el agua hedionda, el pan bizcocho y seco;
 y aun esto poco fuera,
 si otras memorias de dolor no hubiera.

(*La pobreza estimada*, vv. 1036-1061)

Aurelio describe minuciosamente la miserable vida de un cautivo sometido a todo tipo de atrocidades y penurias: los castigos inclementes, los duros trabajos, la escasa comida, las muchas incomodidades, etc. El fragmento finaliza con un sonoro y lacónico endecasílabo en el que da cuenta de su incapacidad para recordar todos los rigores sufridos. Veamos ahora estos fragmentos de *Los tres diamantes*:

SOLDÁN	¿Que tienes esclavo?
AMURATES	Habrá dos años.
SOLDÁN	¿Y que es tan acertado y tan discreto?
AMURATES	Si de esclavo, señor, no son engaños, que es un José de Egipto te prometo. ¹¹⁸ Con un pobre sustento y viles paños le maltrato y castigo, sólo a efeto de que deje su ley.
SOLDÁN	Eso condeno; que no es razón, cuando el esclavo es bueno.
CAMBISES	Quiere Amurates darle a su Sidora y hacerle capitán de sus galeras, y no hay remedio que la ley que adora quiera dejar de burlas ni de veras.
	(<i>Los tres diamantes</i> , vv. 1276-1287)
LISARDO	Hoy levanto un testimonio a un traidor que me ha maltratado tanto. Hoy los hierros, la cadena, el no comer, los azotes me ha de pagar. [...] ¿Vos hacerme renegar? ¿Vos no dejarme un cabello?
	(<i>Los tres diamantes</i> , vv. 1552-1557 y 1565-1566)

¹¹⁸ «Alusión a José, hijo de Jacob, famoso por su capacidad para la interpretación de sueños, tal como se narra en *Gen* 40 y ss.» (Toro Pascua 1998:1537).

pretensiones amorosas y las promesas de convertirla en una mujer rica, demandándole ser tratada como una simple cautiva:

ARBOLÁN [...] Traed
un alquicel de cautiva
y a esta esclava le poned.
LUCINDA ¿Es posible que reciba
de tu mano tal merced?
 ¿Es posible que has mudado,
Arbolán, de pensamiento?
 ¿Es posible que me has dado
este primero contento
y este postrero cuidado?

Traigan ropas y quítenle las suyas Amir y Zarte

ZARTE Desnuda acaba.
LUCINDA Sí haré.
AMIR Esto ganas por ingrata.
ARBOLÁN Así es bien, Amir, que esté
una mujer que me mata
por su amor y por su fe.
LUCINDA De regocijo estoy loca.
ZARTE ¿A tal gusto te provoca
el verte de esta manera?
LUCINDA Grande, pues le arroja fuera
el corazón por la boca.

Sale Belaida, mora

BELAIDA ¿Qué es esto, señor, que hacéis
con la cristiana cautiva?
ARBOLÁN Ya, mi señora, lo veis:
quiero que sirva y que viva
en lo que vos la ocupéis.
 Mude, que es razón, de traje,
porque el arrogancia baje
a la tierra de esos pies,
que allá contará después
noblezas de su linaje.
 Pedíale que os sirviera
y con mucha autoridad
se mostró rebelde y fiera.
BELAIDA Yo haré que tenga humildad
o que en el castigo muera.
 ¡Perras cristianas, villanas,
allá pobres y aquí reinas,
locas, arrogantes, vanas!

(Los esclavos libres, vv. 463-500)

En *El Grao de Valencia*, Zulema intenta forzar a Crisela en alta mar, pero esta se defiende y termina por quitarle la vida. Este incidente sirve para ensalzar a la cautiva, que regresa a Valencia como una verdadera heroína, capitaneando sus propias naves y habiendo liberado a los galeotes cristianos (vv. 2811-2883).

En cambio, abundan las escenas de carácter burlesco que tienen por objeto parodiar las torturas y maltratos, a menudo protagonizadas por el gracioso o por figuras afines. En *La doncella Teodor*, el gracioso Padilla brinda al espectador uno de los momentos más divertidos de la pieza cuando, por fin, es capaz de vengarse de los muchos palos que afirma haber sufrido de parte del moro Alí:

Entre Padilla dando de palos a Alí

ALÍ	¡Tente, y mira que me matas!
PADILLA	¡Camine, pues!
ALÍ	Ya camino.
FELIS	¿Qué es esto, Padilla?
PADILLA	Risa, contento, placer, venganza de este perro.
ALÍ	¡Tal mudanza!
PADILLA	Díjete que fuese aprisa juntando ciertos cautivos, y escóndelos el perrazo.
FELIS	¡Bien, por Dios! Córtales un brazo.
ALÍ	¡Oh, españoles vengativos! ¡Señor, yo los sacaré!
FELIS	Ve luego, o ponle en un palo. ¹¹⁹
PADILLA	Agora la espalda igualo, ¹²⁰ de aquí a un poco le daré en la barriga otros tantos.
ALÍ	¿No vive piedad en tí?
PADILLA	¿Tuvístela tú de mí?

(La doncella Teodor, vv. 2057-2073)

El antecedente de estos versos se encuentra al inicio del segundo acto, cuyo autógrafo se inicia con esta acotación: «Don Felis de esclavo, Leonelo y Padilla, y Alí dándolos de palos» (*La doncella Teodor*, 1080+). Por mucho que el autor de comedias tuviera la última palabra, la intervención de un envalentonado Padilla parece indicar que la escena sería más bien de corte cómico, de un aire, quizá, entremesil:

¹¹⁹ *ponle en un palo*: ‘empálalo’.

¹²⁰ *Agora la espalda igualo*: ‘ya le he devuelto todos los golpes que me había dado en la espalda’.

ALÍ Camina sin replicar.
 FELIS Advierte...
 ALÍ ¡Oh, canalla perra!
 FELIS Si así nos piensas tratar
 cuando salimos a tierra,
 déjanos, moro, en la mar.
 LEONELO Aun piedad de hombre no tienes.
 PADILLA Si la mano no detienes,
 ¡vive Dios...!
 ALÍ Perro, ¿tú a mí,
 siendo el más ruin?
 PADILLA ¿Quién, yo?
 ALÍ Sí.
 PADILLA Pues, moro, engañado vienes,
 que de los cuatro que ves
 tú eres el más ruin.
 ALÍ No digo
 sino de vosotros tres.
 FELIS Alí, escucha; escucha, amigo,
 oye y mátame después.
 ¿A qué nos sacan del mar?
 Dime, ¿quiérennos vender?
 ALÍ No, que el Rey os quiere hablar.
 FELIS ¿Qué nos puede el Rey querer?
 ALÍ El Rey se quiere informar
 de la cautiva que halló
 Zaide con vosotros.
 FELIS Yo
 le diré mejor quién es.
 ALÍ Hablaros quiere a los tres.
 Esto, perros, me mandó:
 no hay sino andar adelante.
 PADILLA No me ha dejado costilla.
 ¿Hay desdicha semejante?
 ¿Quién te trujo a ser, Padilla,
 en Orán disciplinante?
 (*La doncella Teodor*, vv. 1081-1110)

Virtud, pobreza y mujer contiene una escena similar protagonizada asimismo por el gracioso. Julio ha mezclado todos los zapatos («más de trescientos», v. 2658) que se encontraban a la entrada de una mezquita, provocando el caos y la confusión, por lo que dos moros le dan de palos.

Uno de los episodios que mejor refleja la concepción cómica del tema del cautiverio en Lope tiene lugar en el primer acto de *Los esclavos libres*. Esta escena, que debió de provocar no pocas carcajadas entre el público de los corrales, constituye un divertidísimo

antídoto contra una realidad tan lastimosa como la esclavitud. Desesperado por alcanzar el favor amoroso de Lucinda, Arbolán pide consejo a Mendoza, que urde una disparatada triquiñuela para despertar la compasión de la cautiva:

ZARTE ¿Yo qué he de hacer?
MENDOZA Darme palos
 hasta no más cuando veas
 que viene.
ZARTE ¡Por Dios, que empleas
 tu espalda en lindos regalos! [...]
ARBOLÁN ¡Lucinda!

Sale Lucinda

LUCINDA A servirte vengo.
MENDOZA ¡Ay, ay, ay!
ZARTE Perro cristiano,
 ¿qué lloras, que aún no te toco?
MENDOZA (¡Hola, Zarte! Amaina un poco,
 que asientas mucho la mano.)
 ¡Triste de mí! ¿Aquesta es vida?
 Estoy por desesperar.
ARBOLÁN A esto te hice llamar,
 mujer desagradecida.
 Ansí los esclavos trato,
 esto espero hacer contigo;
 ya el amor volvió castigo
 tu villano pecho ingrato.
 ¡Dalde, y lo que pasa vea!
ZARTE ¡Ah, perro!
MENDOZA ¡Ay, ay, ay de mí!
ARBOLÁN Yo me voy, bien está ansí.
LUCINDA Tu esclava soy.
MENDOZA (Que yo sea
 de piedra has imaginado.
 ¡Crüel ha estado el jüez,¹²¹
 que darme sola una vez
 habíamos concertado!)

(Los esclavos libres, vv. 737-772)

Mendoza refiere a renglón seguido los supuestos tormentos que sufre desde que su amo Arbolán se ha visto desdeñado por ella. Es muy revelador que uno de los pasajes en que más se insiste en este tipo de padecimientos sea fruto de un engaño:

¹²¹ Añado por mi cuenta la diéresis en *jüez* para completar el octosílabo, pues un supuesto hiato entre *ha* y *estado* (dos vocales átonas) contradice los hábitos ortológicos de Lope (Poesse 1949:67-68).

MENDOZA Pero quiero os suplicar
 que templéis ese desdén
 con Arbolán desde agora,
 que nos tratan mal, señora,
 porque no le queréis bien.
 Apenas acá algún día
 no le mostráis afición,
 cuando por vuestra ocasión
 pasamos todos crujía.
 Estamos en ese puerto
 de hierro y de hambre cargados,
 de un cómitre gobernados
 eternamente despierto
 y de la tierra de Judas.
 Mirad vos, ¿cómo podremos
 pasar entre hierro y remos
 con estas buenas ayudas?
 Hoy me sacaron a tierra
 a darme esta colación.

(*Los esclavos libres*, vv. 832-850)

Sin duda, el trato que reciben los cautivos de Lope obedece mucho más a una concesión literaria —con los modelos bizantinos de fondo— y a la fantasía que a la realidad histórica. Y hay un motivo fundamental que determina la ausencia de cualquier tipo de violencia: la voluntad de reflejar la superioridad de los cristianos sobre los musulmanes, convicción muy arraigada en la época que se manifiesta fundamentalmente en la admiración que los cautivos suscitan entre los moros y el amor que despiertan entre sus amos. Case ha resumido algunas de estas ideas, con las que nos adentramos ya en los próximos apartados:

We find Spaniards far superior to their captors and who are able to overcome their bondage and not only survive but succeed marvelously simply because for the Spanish public any Spaniard was superior. It is ironic that the enemy praises the qualities Spaniards hold dear, and it is the ultimate irony that captivity does not produce the cruelty and injustice that should be associated with it, but just the opposite, for it becomes an opportunity for otherwise unexceptional Christians to excel (Case 1995:35).

2.3.5. CAUTIVOS VIRTUOSOS, EJEMPLARES Y ADMIRADOS

El buen trato que reciben estos cautivos se debe a la admiración que despiertan entre sus dueños, en la que se insiste continuamente. El ejemplo más claro es sin duda alguna *Jorge Toledano*, cuyo argumento está construido en torno al comportamiento ejemplar del protagonista, dechado de virtud. El siguiente diálogo entre el rey de Argel y Arafe, un

cristiano renegado, da buena cuenta del valor y el aprecio que todos los moros del lugar sienten por él:

REY (¿Es aqueste aquel cautivo
que me alabas de galán?
ARAFE Por él envidioso vivo
y algunos moros lo están.
Después de ser cual le ves,
asentado en el bauprés¹²²
serenaba el mar y el cielo
con música que en el suelo
música del cielo es.
Es valiente y es discreto,
y armado a pie y a caballo
un caballero perfecto.
REY ¿Cómo pudo cautivallo?
ARAFE Por un engaño, en efeto.
REY ¿Hasle visto ejercitar
esas cosas?
ARAFE Y probar
otras muchas que no digo.
Trátale Argán como amigo.
REY Bien merece ese lugar.)
¿Cómo has nombre?
JORGE A tu servicio
es Jorge, señor, mi nombre.
REY Das de quien eres indicio.
(Por mi fe que es gentilhombre.
ARAFE Hale dado honroso oficio.
Sus caballos le regala,
y en el mejor se pasea.
REY Ya no es la presa tan mala.)
ARAFE Justo es que el Rey te posea,
pues ningún dueño le iguala.
REY Dile a Argán que digo yo
que gustaré de tenerte.
(Jorge Toledano, vv. 1566-1596)

El retrato de Jorge esbozado por Arafe es el de un perfecto cortesano con aptitudes artísticas y guerreras. La admiración y la envidia que despierta es tal que Arafe no puede por menos que creer que si lo cautivaron fue mediante algún sutil «engaño». Quien ha pergeñado tal embuste no es otro que el propio Jorge, que se ha hecho pasar por cautivo

¹²² 'Palo grueso, horizontal o algo inclinado, que en la proa de los barcos sirve para asegurar los estayes del trinquete, orientar los focues y algunos otros usos' (DRAE).

del moro Argán —con quien está compinchado— para así poder rescatar a Antonio, el padre de su amada Laudomia.

Lope se esfuerza por demostrar la virtud de los cautivos, que incluso en las situaciones más adversas son capaces de mantener un comportamiento ejemplar. En *El Argel fingido*, Flérida no da su brazo a torcer ante las amenazas de Rosardo y los ruegos de los demás presos, y decide mantenerse fiel a su amado Leonido:

ROSARDO ¡Ea, quitaos los vestidos!
 Vengan hábitos de esclavos,
 y esos rostros atrevidos
 queden, con eses y clavos,
 afeados y ofendidos.
 Veamos si mi furor
 ablandará su dureza.

FLAVIA ¡Flérida, ablanda el rigor!
AURELIANO ¡Ten lástima a esa belleza!
FLÉRIDA No hay remedio, esto es amor.
 Cuando me vea Leonido
 con estos hierros y vea
 que, en fin, por su causa han sido,
 no he de parecerle fea.

FLAVIA ¡Loca estás!
AURELIANO ¡Perdió el sentido!
FLAVIA ¿Que así quieres ver herrado
 tu rostro?

FLÉRIDA Pues ¿qué más gloria?
 Llega, infame renegado,
 que yo quedo con vitoria
 y tú quedas afrentado,
 y esos hierros que me pones
 son mis armas y blasones.

(*El Argel fingido*, vv. 1843-1864)

Un caso semejante es el de Lucinda, que se niega a ceder a los ruegos amorosos y a las suculentas promesas del alférez Arbolán:

ARBOLÁN Permite ya que se atajen
 tantas penas, no permitas
 que al infierno de amor bajen.
 Haré en tu nombre mezquitas
 y pondré en ellas tu imagen.
 Cubriré de perlas y oro
 tu altar, Lucinda, y al moro
 de nuestro Alcorán y seta
 haré dejar su profeta

por el ídolo que adoro.
Cubrirán telas de Italia
tu cuerpo; arderá en tu honor
ámbar, que afina el algalia,
con cuantas hierbas de amor
tiene el monte de Tesalia. [...]

Y si te quieres volver
mora, te tendré a ti sola
por mi querida mujer
a la costumbre española
y al cristiano proceder. [...]

LUCINDA Ponme vestidos serviles,
ponme en los oficios bajos
y de tu casa más viles,
porque con estos trabajos
me deshagas y aniquiles.

Parezca yo tu cautiva,
que es a lo que vengo aquí. [...]

Antes, si te doy contento
y deseas procurarme
algún bien, es buen intento
darme trabajos y darme
eterna pena y tormento.

(*Los esclavos libres*, vv. 328-402)

En una muestra inequívoca de virtud, Lucinda renuncia al oro y a una vida regalada y prefiere sufrir los trabajos del cautiverio antes que convertirse en la mujer de un moro y renunciar a la fe cristiana. Este es uno de los muchos casos en que los cautivos rechazan todo tipo de riquezas e incluso imperios enteros, en ocasiones mediante las más intrincadas triquiñuelas, como la falsa profecía que perpetra Lisardo:

SOLDÁN Deja tu ley y tendrás
mi imperio, y, si puedo, más;
pide, aunque imposible sea.
Y, aunque no dejes tu ley,
si es de tí tanto estimada,
te daré mi hija amada
y te haré de Arabia rey.

LISARDO Mil veces la tierra beso
adonde pones las plantas,
pues hoy, tras mercedes tantas,
haces tan notable exceso;
mas, deseando tu vida,
te aconsejo lo contrario.

SOLDÁN ¿A mi vida es necesario
que el casamiento se impida?

LISARDO Sí, señor.
SOLDÁN ¿De qué manera?
LISARDO Por que después no te diese,
 el hijo que procediese
 de los dos, la muerte fiera.
 (*Los tres diamantes*, vv. 1903-1921)

Este tipo de artimañas sirve para dar cuenta de la entereza moral y de la fidelidad de los cristianos a su religión y a la persona amada, pero también para dejar en ridículo a los moros, que son presa fácil del ingenio de los cautivos. Celindo reconoce todas estas virtudes en Teodor, que fue capaz de engañarle para no tener que casarse con él, ya que estaba prometida con don Félix:

HAMETE ¿Pues tú para qué la quieres?
CELINDO Para darla libertad
 por ejemplo de lealtad
 entre españolas mujeres,
 que por no ofender su esposo
 sorda y loca se fingió,
 cuando le ofrecía yo
 un reino tan poderoso.
 (*La doncella Teodor*, vv. 2183-2190)

En resumidas cuentas, se hace patente la superioridad de los cautivos respecto a sus amos, tanto desde el punto de vista de la moral y la religión como del ingenio, todo lo cual remite a la tradición bizantina. Lejos de pasar inadvertidas, sus muchas virtudes son muy apreciadas por los moros, de ahí que reciban tan buen trato por su parte. Dos son las reacciones que provocan los cautivos: a) en los moros del sexo opuesto, desatan el amor más desaforado; b) entre los de su misma condición, suelen despertar una admiración profunda y un tierno afecto, hasta el punto de que a menudo se ven recompensados con tentadoras propuestas —que los cautivos, en un alarde de integridad moral, suelen rechazar— en forma de vastos imperios, generosos matrimonios o suculentas herencias. Tanto en un caso como en otro, las buenas aptitudes de los cristianos son a menudo causa de recelo y rencor por parte de los moros, que ven cómo los recién llegados pueden hacer tambalear su jerarquía social o su correspondencia amorosa.

2.3.6. LOS ALTOS SERVICIOS DE LOS CAUTIVOS

Los cautivos que aquí nos interesan gozan del favor y la protección de grandes señores, con quienes incluso mantienen una relación de amistad. Y en vez de padecer bajo el yugo de la esclavitud o sufrir la crueldad de un tirano, a menudo ejercen de consejeros

para sus amos o de capitanes de sus ejércitos. No se trata de una traición a la patria, sino de un medio para sobrevivir mientras tratan de fugarse o de rescatar a sus seres queridos. Por otro lado, la gran consideración que se labran entre sus captores obedece a una estrategia «to entertain his *corral* audiences by showing the superiority of the dominant culture of Spanish Catholic nobility over the “other”, in this case Muslim nobility, which at first seizes and makes it a prisoner» (Case 1995:25).

Admirado de su virtud, el rey de Argel nombra a Jorge Toledano capitán general del ejército, pues no ha querido ceder a los ruegos amorosos de Celima, una esclava cristiana a su servicio. Ante la insistencia de esta, Jorge —que ama a Laudomia— apela a la lealtad hacia el monarca para así poder zafarse de sus requerimientos. Ello provoca la hiperbólica reacción del rey:

REY Tuyo es mi cetro y corona,
cuando no por tu lealtad,
por la mucha calidad
de tu nobleza y persona;
que quien así despreció
prenda de un rey y tan cara,
señal es, y señal clara,
que es mucho mejor que yo.

[...]

JORGE Yo, señor, soy tu cautivo,
que no es razón que sea más.
REY ¿Mi cautivo? Eres mi rey.
 ¿Cómo mi rey? Mi Mahoma.
 (*Jorge Toledano*, vv. 2047-2068)

En *Los tres diamantes*, el sultán de Persia, agradecido por los servicios del cautivo Lisardo —que ha sabido apañárselas para hacer ver que es capaz de interpretar los sueños del sultán y ganarse así a su favor—, no duda en proclamar:

SOLDÁN ...no habrá cosa,
por grave y dificultosa,
que no la hiciese por ti.
Traelde una ropa aquí
y una cadena preciosa.
Manda en mi reino a mi lado
como si fueras mi igual;
de hoy más, está a él sentado.
 (*Los tres diamantes*, vv. 1585-1592)

Lisardo pasa así de ser un simple cautivo a convertirse en la persona de máxima confianza del sultán y su amigo máspreciado:¹²³

ENRIQUE Mucho te quiere el Soldán.
LISARDO Soy su rey y capitán;
de laurel mi frente enramo.
 Pero toda esta grandeza,
sin mis padres ni mi esposa,
es, Enrique, humilde cosa,
y en mis intentos bajeza.
ENRIQUE ¿Cómo no te vas?
LISARDO No puedo;
más que a su reino me estima.
 (*Los tres diamantes*, vv. 2531-2539)

En *La pobreza estimada*, Aurelio ostenta el cargo de ‘consejero’ de Audalla, como lo ponen de manifiesto las generosas palabras del rey moro, que afirma incluso no ser capaz de gobernar sin su ayuda:

 Aurelio, haberte estimado
para mi amigo y gobierno,
la libertad te ha quitado
cuando más piadoso y tierno
me ha tenido tu cuidado.
 ¿Cómo te puedo dejar,
si apenas sé gobernar
mi familia sin tu acuerdo?
 (*La pobreza estimada*, vv. 1085-1092)

Audalla le propone casar a su propio hijo, Zulema, con su hija Dorotea, ofrecimiento que Aurelio rechaza por motivos religiosos (vv. 1105-1126).

Los cautivos cristianos llegan a ser tan queridos por sus amos que estos incluso se niegan a cobrar el precio del rescate (vv. 2706-2724).¹²⁴ Al fin y al cabo, su liberación no supone más que un motivo de tristeza, aun cuando el esclavo sea objeto de deseo por parte de la amada de su señor.

En *La doncella Teodor*, el rey de Orán pretende casar a su sobrina Jarifa con el cautivo don Félix y nombrarlo así su heredero: «...No hay más que decir / de que por hijo le quiero. [...] / ¡Guárdete Alá, rey de Orán!» (vv. 1913-1918); pero este no da crédito a su suerte y desconfía de que un mísero cautivo pueda llegar a convertirse en rey. Lope parece

¹²³ «Locura desvanecida / de toda Persia, que adora / un esclavo» (*Los tres diamantes*, vv. 1492-1494).

¹²⁴ Se transcriben estos versos en el capítulo titulado «Moros y cristianos».

corpus. La ausencia de tormentos físicos se ve compensada por las constantes acechanzas amorosas por parte de los moros, que en todo momento ponen a prueba la entereza moral de los cristianos. Ese es el verdadero peligro que afrontan estos cautivos, que deberán demostrar su virtud, hasta el punto de que muchos de ellos se convertirán en personas ejemplares, como Jorge Toledano o Isabel, la protagonista de *Virtud, pobreza y mujer*. Las conclusiones de González Rovira [1996:141] a propósito de las novelas bizantinas son válidas también para estas comedias lopescas: «La pérdida de la libertad supone una dura prueba, quizá la definitiva, para los protagonistas, quienes la soportan estoicamente gracias a la constancia amorosa y a una fe inquebrantable».

En *El Grao de Valencia*, *El Argel fingido*, *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor*, las cautivas desdeñan las pretensiones amorosas de sus amos.¹²⁸ Se trata de personajes muy poderosos, como el rey de Argel en *El Grao de Valencia*, el arráez de Bizerta en *Los esclavos libres* y el sucesor del rey de Orán en *La doncella Teodor*. Pero ellas se mantienen fieles a su amor y religión y no ceden a las pretensiones de sus dueños, que, como ya hemos visto, les prometen todo tipo de riquezas y una vida lujosa y regalada.¹²⁹

Crisela protagoniza un caso ejemplar en *El Grao de Valencia* al ser objeto del deseo de todos los moros con un papel relevante en la trama: Guadamo, Jarife, Zulema y el rey de Argel. Dos corsarios, Guadamo y Jarife, pretenden gozar del favor de la dama, pero es este último quien consigue raptarla en las costas valencianas. Sin embargo, a su llegada a Berbería, el rey de Argel se enamora perdidamente de ella («hermosa, honesta y sabia», v. 1124), lo que provoca la ira de Jarife, quien, por amor a Crisela, terminará yendo a Valencia en busca de don Félix, el prometido de la dama. Por su parte, Guadamo es capturado por el capitán Leonardo, padre de Crisela, que lo retiene como rehén. El renegado Zulema también se siente atraído por ella, e intenta forzarla en el viaje de vuelta. Se observa ya que las terribles pasiones que despierta la cautiva son el móvil fundamental del argumento. Crisela no titubea en ningún momento y siempre se mantiene fiel a su amado don Félix, y no duda en matar al despiadado Zulema cuando este intenta forzarla (vv. 2811-2825).

Uno de los momentos culminantes de *El Argel fingido* se basa nada menos que en la fidelidad amorosa de Flérida hacia Leonido, que contesta con un bello soneto de estructura diseminativa-recolectiva a las amenazas de Rosardo:¹³⁰

¹²⁸ Además, Isabel —que se hace pasar por mora— se resiste a los ruegos amorosos de su dueño Hipólito en *Virtud, pobreza y mujer*, como se ha dicho anteriormente.

¹²⁹ Sola y De la Peña [1995:64] refieren casos semejantes, ocurridos en el siglo XVI, de hombres bien situados en la sociedad berberisca que se casaron con cautivas.

¹³⁰ Véanse las notas de Guillermo Serés [2009:661] para un comentario más extenso y detallado del soneto.

ROSARDO Hoy te tengo en mi poder,
donde has de ser mi mujer
o morir en el tormento.

FLÉRIDA Si todas las espadas que en diez años
desnudó sobre Troya el bando griego;
si de Roma abrasada todo el fuego,
si de España perdida tantos años;
si el toro de metal, si los estraños
caballos del gran Diomedes ciego:
si el arco y flechas, que no admiten ruego,
y del cobarde Ulises los engaños
me hiriesen, me abrasasen y afligiesen,
me atormentasen juntos y engañasen,
mostrando en mi flaqueza el poder suyo,
tengo por imposible que pudiesen,
si todos contra mí se conjurasen,
mudar mi amor y condenarme al tuyo.

(*El Argel fingido*, vv. 1762-1778)

La fidelidad amorosa que se profesan Flérída y Leonido es la fuerza con la que cuentan los amantes para soportar las penas del cautiverio:

No pienses que estos hierros y cadena,
en un alma que es firme y amorosa,
menos que gloria son, porque es la pena,
Flérída, para mí dulce y sabrosa
en estas islas de desierta arena.
Cualquier fruto de amor, cualquiera cosa
le sabe al corazón, de angustias lleno,
*más que la fruta del cercado ajeno.*¹³¹

(*El Argel fingido*, vv. 2369-2376)

Lejos de ser un mero lance del argumento o un amorío pasajero, la arrebatada pasión de los moros por las cristianas constituye a menudo el germen del conflicto dramático. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *El Grao de Valencia* y *Los esclavos libres*: debido a su gran belleza, Crisela y Lucinda son raptadas ya en el primer acto (en el caso de Lucinda, nada más empezar la acción), secuestro que da pie a un sinfín de peripecias. En *El Argel fingido*, toda la ficción urdida por Rosardo tiene su origen en el amor que siente por Flérída. Es muy significativo que el único soneto de *El Grao de Valencia* —el cual apareció

¹³¹ Los versos en cursiva proceden de la *Égloga tercera* (vv. 305-306) de Garcilaso.

porque de una misma suerte
me hallarás en todo igual,
en trabajo, en bien, en mal,
pena, gloria, vida o muerte.

(*El Grao de Valencia*, vv. 1730-1745)

Crisela toma buena nota de la campanuda declaración de amor de Jarife y le pide que le traiga a don Félix, su prometido: a aquel no le queda más remedio que acatar su promesa. Crisela ha conseguido así convertir al enamorado Jarife en su mejor aliado.

Las escenas en que Celindo, hermano del rey de Orán y su sucesor al trono, trata de convencer a Teodor de que se case con él se reducen al inicio del segundo acto. La protagonista es la elegida para ser su esposa, pero el matrimonio no llega a celebrarse porque Teodor se finge sorda y boba: «¡Ay, divina discreción / que con tales invenciones / defiendes tu castidad!» (*La doncella Teodor*, vv. 1180-1182).

2.3.8. MORAS ENAMORADAS, FIELES CAUTIVOS

En *Vinda, casada y doncella*, *Los tres diamantes*, *La doncella Teodor* y *Virtud pobreza y mujer*, los cautivos resisten los embates amorosos de las moras,¹³⁶ hijas de los amos de los protagonistas.¹³⁷ Se trata de un motivo literario que Lope hereda de la tradición, pero Cervantes debió de conocer de cerca algún que otro caso: «las moras no se dejan ver de ningún moro ni turco, si no es que su marido o su padre se lo manden. De cristianos cautivos se dejan tratar y comunicar aun más de aquello que sería razonable» (*Don Quijote*, p. 518). De nuevo, los cautivos muestran una fidelidad absoluta hacia sus damas, incluso en aquellos casos en los que el matrimonio les proporcionaría el poder absoluto sobre todo un imperio.

Los tres diamantes es un caso excepcional, toda vez que se trata de la única comedia en la que un cautivo cristiano acepta una propuesta de matrimonio. El sí de don Félix a Jarifa obedece no obstante a una treta urdida por su prometida Teodor para que, una vez don Félix sea coronado rey de Orán, ambos puedan reunirse en España:

TEODOR Tú en forma de Rey ¿quién duda
 que me darás libertad? [...]
 Tú eres hombre y bien podrás
 saliendo al mar algún día
 irte a España.

(*La doncella Teodor*, vv. 1582-1583 y 1598-1600)

¹³⁶ De modo semejante, en *Jorge Toledano*, Jorge llega a sufrir un verdadero acoso por parte de Celima (vv. 1998-2010), una esclava cristiana del rey de Argel, pero él la rechaza una y otra vez.

¹³⁷ Jarifa es sobrina del rey de Orán (*La doncella Teodor*).

Don Félix se las apaña para no tener que consumir el matrimonio mediante una disparatada y muy ingeniosa triquiñuela, que comentaremos en el próximo capítulo.

En *Los tres diamantes*, el Soldán le ofrece a Lisardo la mano de su hija Celima, profundamente enamorada del cautivo, pero este se las ingenia para fingir una falsa profecía, según la cual el hijo concebido en este matrimonio acabaría con la vida del Soldán (vv. 1866-1937). En *Viuda, casada y doncella*, Feliciano se aprovecha del amor de Fátima para poder fugarse:

FÁTIMA Tengo mal de corazón:
 sosiégale con la mano.

FELICIANO (Este amor, aunque es liviano,
 ha de ser mi redención.
 Yo he de engañar o morir,
 que si el alma no me engaña,
 para ir de África a España
 de puente me ha de servir.) [...]
 Irme a mi tierra quisiera,
 y llevarte allá conmigo.

(*Viuda, casada y doncella*, vv. 1649-1656 y 1673-1674)

Con tal de poder abandonar Tremecén y regresar a España, Feliciano finge estar enamorado de Fátima, a quien incluso llega a abrazar (p. 99); pero no le confiesa que ya está casado hasta que no se encuentran a bordo del barco. También Carlos engaña a una mora llamada Fátima para huir de Tremecén, convenciéndola de embarcar juntos hacia España (*Virtud, pobreza y mujer*). Tanto en una como en otra comedia la mora debe conformarse finalmente con el esposo elegido por el protagonista: el gracioso Celio en *Viuda, casada y doncella* y el moro Alí, alcaide de Tremecén, en *Virtud, pobreza y mujer*. Tal y como ocurría en *La doncella Teodor* y *Los tres diamantes*, los cristianos demuestran poseer un ingenio muy superior a los moros, que creen a pie juntillas sus promesas y no perciben sus embustes:¹³⁸ «su flojedad moral y ridiculez debía atribuirse no sólo a una inclinación personal, sino específica y enfáticamente a su fe mahometana».¹³⁹ Todo ello debía de satisfacer y divertir enormemente al público de los corrales, que veía cómo los cristianos

¹³⁸ Además de los casos comentados, y de otros que saldrán al paso a lo largo de este capítulo, conviene recordar los diversos engaños que padece Haquelme a manos de Feliciano en el segundo acto de *Viuda, casada y doncella*, que lo convierten en un personaje ridículo.

¹³⁹ Son palabras de Zimic [1964:376] a propósito de los personajes musulmanes de *El trato de Argel*.

salían airosos aun de las situaciones más adversas, mostraban su superioridad respecto al enemigo y se mantenían fieles a su amor.

2.3.9. TERCERAS Y MEDIADORES

Nuestros cautivos se ven a menudo impelidos a ejercer de mediadores amorosos para sus amos. Esa, y no otra, es la única tarea que les vemos ejercer como esclavos, buena muestra de que el cautiverio obedece a unos patrones literarios —fijados por la novela griega y toda su descendencia— y no a una realidad histórica, toda vez que el tema sirve fundamentalmente para potenciar el enredo, los engaños, los celos, etc.

Virtud, pobreza y mujer constituye un muy buen ejemplo al respecto, puesto que la libertad del cautivo depende enteramente de su éxito como intermediario amoroso, según se ha dicho ya. Nada más comprar a Carlos, Alí asegura que su intención no es «echarle al remo» (v. 1366), pero no revela abiertamente su plan hasta la siguiente escena en que aparecen juntos amo y esclavo: «Ya ves que a Fátima adoro: / si negocias que me quiera, / que será mi boda espera / tu rescate. A fe de moro, / yo te daré libertad» (vv. 1789-1793).

En *Los esclavos libres*, Arbolán le pide a Lucinda que finja amar a Medoro —que no es otro que Leonardo, su prometido, disfrazado de moro—, para que así su mujer no sienta celos de ella. El mismo ruego le hace a Leonardo, pero esta vez en calidad de amigo, y no de cautivo. Un caso semejante ocurre en *Jorge Toledano*, cuyo protagonista ha pactado con Argán hacerse pasar por su esclavo y ayudarle a conseguir el favor de Celima a cambio de la liberación de Antonio: interpreta, pues, el mismo rol de intermediario amoroso, solo que en beneficio de su anfitrión y no de su señor. Finalmente, en *Viuda, casada y doncella* Feliciano desempeña una función similar, pues Haquelme le encomienda curar la tristeza de su amada Fátima.

Estas mediaciones amorosas a cargo de los cautivos resultan particularmente fructíferas para el argumento: las moras se enamoran de los terceros, lo que da pie a todo tipo de malentendidos, burlas y situaciones cómicas, como ocurre a lo largo del segundo acto de *Los esclavos libres* y de *Viuda, casada y doncella*. En *Jorge Toledano*, los insistentes ruegos de Celima sirven para realzar la virtud de Jorge, que propicia la admiración del rey de Argel. El amor que despiertan los cautivos provoca los celos de los señores, que se percatan de los verdaderos sentimientos de sus amadas e intentan deshacerse de sus esclavos. Eso es lo que sucede en *Los esclavos libres* (Arbolán envía a Leonardo a España al mando de una galera),¹⁴⁰

¹⁴⁰ En este caso no es una mora quien siente amor por Leonardo, sino Lucinda, su prometida, a la que también ama Arbolán.

Jorge Toledano (Argán, Arafe y Malafo quieren tantear a Jorge con la corona para luego acusarlo de traición) y *Virtud, pobreza y mujer* (Carlos huye de la muerte gracias a las advertencias de Fátima, que le revela las intenciones de Alí). Estos ejemplos bastan para observar que los cautivos se convierten en el centro de los enredos y las maquinaciones amorosas. Como tantas otras *comedias* del Siglo de Oro —me refiero ahora en particular a las piezas cómicas, aquellas que se oponen a los *dramas*—¹⁴¹, las que tomamos en consideración aquí se valen también de todos estos elementos para entretener al público.

2.3.10. EL CAUTIVERIO COMO CÁRCEL DE AMOR

Una prueba palpable del carácter literario del tema del cautiverio, y de la concepción idealista del mismo, es la constante presencia de metáforas en torno a la esclavitud real y a la amorosa, que remiten en última instancia al famoso tópico de la cárcel de amor.¹⁴² Desde luego, se trata de imágenes muy habituales en la Comedia Nueva, como retrata Lope con mucha gracia en *Lo fingido verdadero*: «GINÉS Una comedia tengo que se llama / *El cautivo de amor*. DIOCLECIANO Nombre genérico: / ¿esa no ves que convendrá con todas, / pues en todas habrá, por fuerza, amantes».¹⁴³ Pero no en todas, claro, los amantes están cautivos, por lo que estas metáforas cobran en las que venimos comentando una nueva significación.

Un buen ejemplo es un pasaje de *Jorge Toledano* en el que Celima, echando mano del vocabulario de galanteo habitual en la Comedia Nueva, no solo se permite tildar a su cautivo Jorge de *dueño* (esto es, ‘dueño de su amor’), sino que decide llevar la metáfora hasta sus últimas consecuencias, aludiendo a la *ese* y a los *clavos* con que se solía marcar el rostro de los esclavos en la época,¹⁴⁴ señales que Celima exhibirá en su alma, como corresponde a una ‘esclava de amor’:

CELIMA ¡Ay, mi dulcísimo esclavo,
 si has de ser mi dueño al cabo,
 porque este nombre te doy,
 ponme ya, pues tuya soy,
 hasta en el alma *ese* y *clavos*».

(*Jorge Toledano*, vv. 1870-1874).

¹⁴¹ Según la distinción establecida por Joan Oleza en diversos trabajos y seguida en ARTELOPE. Más adelante abordaremos la adscripción de las piezas del corpus al macrogénero de la comedia.

¹⁴² Carlos Mata [2011] ha estudiado el mismo fenómeno en el contexto del teatro del Siglo de Oro acerca de la conquista de Arauco.

¹⁴³ Tomo la cita de Pedraza [2016:454-455].

¹⁴⁴ Véase Brooks [1928:234-235]. Se trata del mismo símbolo que aparece actualmente en el dólar.

Unos versos antes Jorge había empleado la misma metáfora para expresar el amor que sienten los esclavos por Argán, su amo:

CELIMA No traes hierro ni cadena;
 ¿dante acaso buena vida?
JORGE Mi señora, a mí, escogida;
 mas él no la pasa buena.
 De esta suerte sus esclavos
 le adoramos y queremos,
 que hasta en el alma traemos
 las señales de sus clavos.

(*Jorge Toledano*, vv. 1383-1390)

Lejos de buscar un tono dramático o de denuncia social —por emplear un término moderno—, Lope prefiere estilizar las circunstancias del cautiverio, adaptándolo así al «programa irrealista» propio del universo de las piezas cómicas, en el que «la intriga se despliega poniendo entre paréntesis las condiciones materiales mismas de la vida» (Oleza 1990:207).

En *Virtud, pobreza y mujer*, Isabel se ve forzada a tener que pedir limosna para reunir el dinero suficiente y costear así el rescate de Carlos, cautivo en Orán. Sus ruegos propician toda una serie de metáforas en torno al cautiverio y a la cárcel de amor por parte de las damas y galanes que pasan ante ella, que no parecen tomarse muy en serio su situación. Uno de los caballeros, Ludovico, incluso llega a referirse a Isabel como un «dulce Argel, / que cautiva y enamora»:

ISABEL Suplico a vuestras mercedes
 den su bendita limosna
 para rescatar un hombre.
OTAVIA Si esos ojos le aprisionan,
 ¿quién le basta a rescatar?
CELIA ¡Qué belleza!
LUDOVICO Milagrosa.
 Si me queréis por esclavo,
 tendré por dicha y por honra
 serlo de tan dulce Argel,
 que cautiva y enamora.
ISABEL Requeibros, señor hidalgo,
 vicio son, que no limosna.
 Mirad que está allí mi hermano.
LUDOVICO Las ofensas amorosas
 merecen perdón. Tomad.
ISABEL ¡Págueos Dios la buena obra!
ROSELO Esto recibid de mí,

¡y dichoso del que goza
de tal prisión!

(*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 1606-1625)

En *Los esclavos libres*, el alférez Arbolán contrapone el cautiverio del cuerpo al del alma, feliz síntesis de una situación —la de los moros enamorados de sus cautivas— que se repite en varias comedias:

ARBOLÁN Robé a un capitán famoso
 una gallarda cristiana,
 y más rico que dichoso
 volví a la playa africana,
 preso de su rostro hermoso.
 Vencedor, le di la palma,
 porque a un mismo tiempo fue,
 que, estando mi vista en calma,
 yo el cuerpo le cautivé
 y ella cautivome el alma.

(*Los esclavos libres*, vv. 1188-1197)

Por su parte, Dorotea compara el matrimonio —cautiverio de amor— con la esclavitud que padece Aurelio, su padre: «Mañana a mi padre escribo, / y de esto cuenta le doy: / de quien él me diere, soy / cautiva, como él cautivo» (*La pobreza estimada*, vv. 909-912). Pero incluso los propios cautivos relatan sus experiencias en esos términos, tal y como ocurre en este monólogo de Teodor: «Terrible cosa ha sido / mi cautiverio, pero mayor fuera / si en el de aquel marido / para mayores penas estuviera, / porque no hay Berbería / como una aborrecida compañía» (*La doncella Teodor*, vv. 1480-1485).

Los ejemplos, en fin, podrían multiplicarse.¹⁴⁵ A menudo, estas metáforas tienen una aparición fugaz, sin que los interlocutores las provean de un desarrollo retórico. Es en esos fragmentos donde se percibe con mayor nitidez que las miserias de la esclavitud y el cautiverio han quedado supeditadas al lenguaje lírico de la Comedia Nueva. Un botón de muestra: «Su esclavo seré encubierto / de quien tu alma lo ha sido» (vv. 1743-1744). Con esas palabras acepta Jorge Toledano ser esclavo de la amada de su señor.

¹⁴⁵ Véase solamente el diálogo que se produce en *Los tres diamantes* cuando Matilde va a ver a Enrique a prisión: «ENRIQUE ¡Ay, cielo! ¿Quién está aquí? / MATILDE Yo soy. ENRIQUE ¿Vos, señora mía? / Pues ¿cómo, y en mi prisión? / MATILDE Porque también estoy presa. / ENRIQUE ¿Por quién? MATILDE Por vos [...] / ENRIQUE ¿Qué vida como esta muerte? / ¿Qué cárcel como esos ojos?» (*Los tres diamantes*, vv. 2070-2074 y 2082-2083).

2.3.11. SOLEDADES Y AÑORANZAS

Como no podía ser de otro modo, los esclavos lamentan su amarga suerte. Así, abundan los motivos de la añoranza de la patria y la falta de libertad («el bien mayor que al hombre el cielo ha dado»),¹⁴⁶ asociados a menudo a la pérdida del amor. Estos temas se habían popularizado gracias, entre otras cosas, a la moda de los romances de cautivos, que hallaron una calurosa acogida entre los españoles de la época y que, sin duda, contribuyeron no poco a que Lope, conspicuo cultivador de romances, se decidiera a llevar a las tablas las penas y lamentos de tan desdichados personajes. El siguiente soneto, perteneciente a *Virtud, pobreza y mujer*, constituye uno de los momentos de mayor patetismo en la representación de la obra:

Desde estas playas bárbaras y costas
que miran la desierta Berbería,
toma por verte, España, cada día
alas el alma, y la esperanza postas.
Amor, que la más verde selva agostas
de las que tiene quien en ti confía,
pues si a tus puertas el engaño guía,
de entrar son anchas, de salir angostas.
¿Cuándo veré mi patria? ¿Cuándo el claro
Tajo, que baña de cristal sonoro
la gran ciudad que fue de España amparo?
¿Cuándo, al opuesto de su Atlante moro¹⁴⁷
serán sus torres de mis naves faro?
Que de la libertad no es precio el oro.

(*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 1813-1826)

Estos versos constituyen un buen ejemplo de una famosa declaración de Lope en el *Arte nuevo* (v. 308): «el soneto está bien en los que aguardan». Carlos ansía que llegue el día en que pueda regresar a su patria. De modo parecido, en estos tercetos («son los tercetos para cosas graves», se recuerda también en el *Arte nuevo*, v. 311), el cautivo Antonio expresa el lógico sufrimiento que comporta la pérdida de la libertad y la lejanía de su familia:

¡Qué cara eres de ver, oh, dulce España,¹⁴⁸
donde me vi tan lleno de alegría
y por quien lloro ausente en tierra extraña!
Cuando la larga edad cansada mía

¹⁴⁶ *El Grao de Valencia*, v. 2249.

¹⁴⁷ *al opuesto de*: 'frente a'; *su Atlante moro*: se refiere al Atlas, la cadena montañosa que separa Marruecos y Argelia.

¹⁴⁸ Este verso es un recuerdo evidente del mismo estribillo («¡Cuán cara eres de haber, oh dulce España!») que Cervantes incluyó en el romance «A las orillas del mar», en *Los baños de Argel* (vv. 1382-1407).

era razón que descansase, llo
el bien perdido que tener solía;
aquí, cautivo de un alarbe moro,
la hija llo que perdida de
de vida y honra singular tesoro.
Lleno de mal y faltar de consejo
todo es suspiros, y llorar es todo.

(Jorge Toledano, vv. 2275-2285)

También en *Vinda, casada y doncella* la falta de libertad y la añoranza de la patria van inseparablemente ligadas al recuerdo de los seres amados: «¿Qué vida o remedio espero? / ¿Cómo, cielos, no me muero, / tantas leguas de Clavela?» (vv. 1626-1628). En *El Argel fingido*, el dolor que conlleva el cautiverio es para Flavia una pesada carga, que le permite equiparar la vida a la muerte:

FLAVIA Cansada barca que a morir navega,
cárcel cruel y cautiverio largo
donde la muerte tiene puesto embargo,
mientras el plazo de su deuda llega.
Confuso caos, Babilonia ciega,
pesada carga y temeroso cargo,
dulce al dichoso, al desdichado amargo,
que a uno escusa el morir y a otro le niega.
¡Qué largas esperanzas son aquestas
con que vive la vida entretenida
con el alma en demandas y respuestas!
Dicen que hasta la muerte es todo vida;
mejor dijeran muerte manifiesta,
hasta que el alma en su lugar resida.

(*El Argel fingido*, vv. 2600-2613)

Alega Felipe Pedraza [2016:527] que los sonetos «se convertían fácilmente en un momento de la función que quedaba en el recuerdo». Este bien podía ser uno de ellos, pronunciado por Flavia sola ante los espectadores.

Sin duda, el mayor canto a la libertad se encuentra en el primer cuadro del segundo acto de *La pobreza estimada*. Se trata de una escena con una gran carga afectiva, que busca despertar la compasión del público. Tras un primer acto enteramente escrito en redondillas, lleno de enredos y lances de capa y espada, Lope echa mano de la canción, forma estrófica mucho más grave y acorde con el patético monólogo que pronuncia Aurelio. Transcribo los primeros versos, en los que el cautivo reflexiona sobre la naturaleza de la libertad:

¡Oh libertad preciosa,
que el oro de la tierra

es precio vil para poder comprarte!
¡Oh virtud generosa,
descanso de la guerra,
que a la naturaleza ha dado el arte!
¡Oh siempre en toda parte
diosa adorada y santa,
a la salud querida
igual y parecida,
pues cuando falta, la que hace es tanta,¹⁴⁹
que vuelve a un hombre loco,
y cuando sobra más se tiene en poco!

(*La pobreza estimada*, vv. 997-1009)

En el lamento de Aurelio, el poeta conjuga recursos como la anáfora, los apóstrofes y las exclamaciones, muy ponderados en el *Arte nuevo* (vv. 314-318). En los siguientes fragmentos de *Los tres diamantes* se nos refieren las cuitas de Lisardo, a quien el cautiverio ha alejado de aquello que más quiere:

Tras eso, en las mazmorras donde mora,
indignas de habitar rústicas fieras,
se suele estar un mes, no digo un día,
llorando con mortal melancolía.

SOLDÁN Lloro su libertad.

AMURATES A voces llama
a una mujer.

SOLDÁN Amor, sin duda, es eso;
que todos son efectos de quien ama,
y con razón, ausente, pierde el seso.

(*Los tres diamantes*, vv. 1288-1295)

LISARDO Aguarda, escucha, no hay orden...
Fuese. Bien hay que pensar,
Amor, en qué ha de parar
mi paciencia y tu desorden.
¿No basta mi cautiverio,
tan a pique de morir?
¿No me basta resistir
una mujer y un imperio?
¿No se contentan tus aras
con las lágrimas vertidas?
Si tuviera dos mil vidas,
otras tantas me quitaras.
Aquí vivo sin saber

¹⁴⁹ *la que hace es tanta*: entiéndase ‘la falta que hace es tanta’, por zeugma.

de aquel ángel verdadero.

(*Los tres diamantes*, vv. 1986-1999)

Estos versos hacen bueno aquel consejo de Lope en el *Arte nuevo* (vv. 272-273): «describa los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha». Según advierte Felipe Pedraza [2016:455], «el término *afecto* alude tanto al sentimiento íntimo como a su manifestación exterior». Los padecimientos de Lisardo, cuyas preguntas no obtienen respuesta alguna, debían conmover al público, no solo gracias a los sentidos versos de Lope, sino también mediante los gestos y la expresión del actor que interpretara al cautivo.

El regreso a la patria es ocasión de júbilo por parte de los recién liberados. En estos versos de *La pobreza estimada*, Aurelio celebra la decisión de Audalla de dejarle regresar a su tierra, donde por fin podrá ver a su hija:

AURELIO	Si hay verdad entre bárbaros, no dudes que está en Audalla. ¡Oh mi querida patria! ¿Es posible que pudo mi desdicha vencerse así, trayéndome a gozarte? [...]
LEONIDO	Ya, señor, se acabaron tus trabajos; ya quiere el cielo que descanses libre de cautiverio de tan largos años. Estas son las campañas fertilísimas del reino de Valencia; este camino nos llevará a poner mañana en ella.

(*La pobreza estimada*, vv. 2821-2830)

La llegada a tierras españolas se asocia a menudo con la inminencia del reencuentro con el ser amado, como en estos versos de *Viuda, casada y doncella*, en los que Feliciano expresa su alegría al pisar de nuevo la calle en la que vive Clavela:

FELICIANO	De poner la planta en ella, un nuevo aliento he cobrado.
CELIO	Sin duda el aire te ha dado de tu esposa airosa y bella; ya vas tomando el humor.
FELICIANO	Que no me mate alegría de verme en vos, calle mía, como en ausencia el dolor. ¿No te parece que entramos a un jardín lleno de flores?
FÁTIMA	A la calle dice amores: ¡con buena luna llegamos!

FELICIANO ¡Oh, rejas que de mi llama
sois testigos y mis quejas!
FÁTIMA Si eso dices a las rejas,
¿qué has de decir a la dama?
(*Vinda, casada y doncella*, vv. 2692-2707)

Crisela besa la arena de las playas como expresión de gratitud por haber podido regresar sana y salva a la añorada patria:

CRISELA ¡Oh, muros de mi patria valencianos!
¡Oh, deseada tierra! ¡Oh, blanda arena!
Toque mi boca tus menudos granos,
que me parece que de perlas llena
hasta la parte do el lugar alumbra,
tanto me alegra la pasada pena.
(*El Grao de Valencia*, vv. 2826-2831)

Todos estos pasajes tienen una alta carga retórica, y servirían para lucir las dotes de los actores. Se trata en su mayor parte de monólogos, recitales poéticos que buscan despertar la compasión del público al apelar a temas universales como la melancolía, la soledad o la nostalgia, que en el contexto del curso mediterráneo habían adquirido mucho lustre literario y afecto popular, en particular gracias a los romances de cautivos.

2.3.12. FUGAS, RESCATES Y LIBERACIONES

En el Siglo de Oro, los esclavos cristianos podían liberarse del cautiverio por diferentes vías, tales como el pago de un alto rescate —en el caso de las familias más acaudaladas—, la fuga y, sobre todo, mediante la intervención de las órdenes redentoras.¹⁵⁰ En las comedias estudiadas, la fuga es el medio más habitual para obtener la libertad. Se trata, desde luego, de la solución más novelesca y aventurera.¹⁵¹ En *Vinda, casada y doncella* y *Virtud, pobreza y mujer*, el cautivo puede escapar gracias a la ayuda de la mora enamorada, motivo cuyas raíces se hunden en una larga tradición literaria y folclórica (Márquez Villanueva 2010:111).¹⁵² La fuga de Fátima, Celio y Feliciano en *Vinda, casada y doncella* se produce en el segundo entreacto. Por orden de Fátima, Ardín le cuenta a Haquelme que se

¹⁵⁰ Quedan fuera de este estudio —al igual que del argumento de nuestras comedias— las liberaciones producidas en conquistas, enfrentamientos navales, naufragios, etc. Al respecto, véase el artículo de Salvatore Bono [2013].

¹⁵¹ Pese a los conocidos intentos de evasión por parte de Cervantes, «el mito del cautivo buscando mil argucias para intentar escapar de sus captores es más un episodio novelesco que real. El miedo a las penas que supondría el fracaso de sus intentonas, así como la aceptación de su rol vital, son las causas que impiden tales acciones» (Bunes 1989:151). En Bennassar [1989:516-531] se documentan y analizan diversas evasiones.

¹⁵² Véanse Márquez Villanueva [1975:92-96 y 134-146] y Montaner Frutos [2005-2006].

acerca un barco cargado de seda. Haquelme parte a capturarlo, facilitando así la huida de Fátima y Feliciano, pero regresa y los sorprende en actitud amorosa. Feliciano asegura que la requebró con el fin de darle un susto que la curara de la tristeza producida por la partida del moro, y por el momento se ve obligado a aplazar su regreso, con el que se abre el tercer acto.¹⁵³

En *Los esclavos libres*, Leonardo aprovecha que Arbolán le ha asignado el mando de una galera para llevarse consigo a Lucinda con la intención de regresar en secreto a España. Para ello cuenta con la ayuda de Belaida, esposa de Arbolán, que está al corriente de sus sentimientos. Por último, al final del tercer acto de *El Argel fingido*, los cautivos Manfredo, Flavia y Leonido consiguen escapar, sin que sepamos cómo se las han apañado. En el caso de Leonido, él solo se basta para que los moros huyan despavoridos:

Vanse y salen los moros buyendo, y Leonido tras ellos, dándoles voces

PIALÍ ¡Guarda el loco! ¡Guarda el loco!
CIDÁN A decillo al jeque voy.

(El Argel fingido, vv. 2866-2868)

Por mucho que en la época alguna que otra evasión llegara a ser exitosa,¹⁵⁴ es evidente que los modelos en los que se basa Lope pertenecen al campo de la ficción literaria. En efecto, la fuga de cautivos es un tópico de las novelas bizantinas.

En la España del Siglo de Oro, «el grado máximo de intervención en el proceso de rescate se producía cuando los propios familiares se desplazaban hasta los lugares de cautiverio de sus allegados para tratar de negociar directamente con los dueños de los cautivos» (Andújar Castillo 2008:153). Se trata del tema central de la comedia *Virtud, pobreza y mujer*, sobre el que se articula gran parte de la trama: en un primer momento, Isabel decide pedir limosna con el fin de obtener el dinero suficiente para pagar el rescate de Carlos. Por muy fantasioso que pueda parecer este episodio, lo cierto es que en la época hubo casos parecidos, a juzgar por los datos que ofrece Martínez Torres [2004:120]: «Son abundantes las licencias otorgadas a sus familiares [los de los cautivos] para mendigar por las poblaciones del interior peninsular los fondos que necesitaban sus parientes». Indudablemente literaria, en cambio, es la resolución que adopta Isabel al verse incapaz de reunir el dinero necesario para el rescate, que consiste en hacerse pasar por mora y venderse como esclava. Con el dinero obtenido mediante la venta, Julio, criado de Carlos,

¹⁵³ Los editores del texto, Feit y McGrady, opinan que la fuga se produce mediante un vuelo mágico, teoría que he rebatido en Fernández Rodríguez [2016a:47-51].

¹⁵⁴ «Salvo circostanze eccezionalmente favorevoli, la fuga era molto difficile e in caso di insuccesso la punizione era severa» (Bono 1993:209). Véase Temprano [1989:177-178].

viaja hasta Tremecén. Allí acuden también Isabel e Hipólito, el mercader que la ha comprado y que, conmovido al escuchar su verdadera historia, decide ayudarla «cargando un bergantín de granas y oro» (v. 2471) con el que poder sufragar la liberación.

En consonancia con los modelos bizantinos, el rescate por parte de familiares, amantes y amigos sin que medie negociación alguna aparece en muchas de las comedias. Jorge Toledano acude al rescate del capitán Antonio, y Leonardo hace lo propio para auxiliar a Lucinda en *Los esclavos libres*, lo mismo que Leonido y Manfredo en *El Argel fingido*, que viajan para rescatar a Flavia, Flérida y Aureliano. En *La pobreza estimada*, Leonido captura a Audalla, rey de Argel, y una vez descubre que este tiene cautivo a Aurelio, pactan el trueque.¹⁵⁵ En *La doncella Teodor*, Leonardo, padre de la joven, y Foresto, un catedrático que pretende la mano de Teodor, se disponen a liberarla pagando su rescate (p. 239),¹⁵⁶ para lo cual acuden disfrazados de mercaderes hasta Orán, aunque finalmente será el soldán de Persia quien la libere.

En la época, lo más corriente es que fueran mercaderes o, sobre todo, frailes de las órdenes redentoras los encargados de rescatar a los cautivos, como parte de un proceso complejo que solía incluir trámites administrativos y diversas gestiones.¹⁵⁷ Los primeros tuvieron siempre un papel activo en esa misión, si bien a finales del siglo XVI era tarea encomendada en gran medida a las ya mencionadas órdenes redentoras:

La redención en los albores de la Edad Moderna, al igual que el propio corso, mantiene las maneras y los esquemas desarrollados en el medievo. Por lo tanto, eran empresas promovidas esencialmente por particulares, bien por medio de un intermediario civil (factor o mercader) o por uno religioso (una orden redentora o mendicante). [...] En la época de Felipe II, se decide que las redenciones sean realizadas casi exclusivamente por órdenes religiosas constituidas para este fin en la Edad Media, es decir, mercedarios, trinitarios y franciscanos. El desarrollo de la redención oficial no impidió que siguieran existiendo esfuerzos individuales para lograr la libertad de sus familiares, intentos que los llevan a la práctica comerciantes españoles, italianos y franceses que mantienen tratos con el Magreb (García Arenal y Bunes 1992:274-275).

¹⁵⁵ Al contrario que el resto de personajes, Leonido no viaja con la intención expresa de llevar a cabo un rescate, sino que su encuentro con Audalla es fortuito.

¹⁵⁶ Sin la ayuda económica de Foresto, Leonardo no podría haber reunido la cantidad suficiente para pagar el rescate, tal y como reconoce Teodor: «Cuando allá mi padre trate / de querer daros rescate, / es tan pobre que no puede» (vv. 1365-1367).

¹⁵⁷ Como señala Pardo Molero [2008:166], «una larga serie de eslabones se activaban a la hora de rescatar a un miembro de la comunidad cristiana capturado por los corsarios musulmanes». Valga el somero recorrido trazado por Fortunati [2010:117]: «La trasmissione della notizia dell'accaduto alla famiglia, la raccolta dei fondi necessari per pagare il riscatto, le trattative e l'accordo definitivo sul prezzo, il pagamento e la liberazione del prigioniero erano le fasi di un rituale quasi standardizzato e per questo facilmente prevedibile». Sobre estas cuestiones, véanse los distintos trabajos recogidos en Kaiser [2008].

El ínfimo papel que se concede a las órdenes redentoras en las piezas del corpus constituye una muestra más de su carácter eminentemente literario. Las liberaciones por parte de una orden religiosa solamente aparecen mencionadas esporádicamente. En *Jorge Toledano*, por ejemplo, Riberio asegura que «ya he dado un grande rescate / a los padres mercedarios, / con los medios necesarios / para que luego se trate» (vv. 3046-3049),¹⁵⁸ pero Antonio y Jorge han sido liberados gracias a la astucia de este último: como recompensa por su lealtad, Jorge consigue que el rey de Argel le conceda el deseo de liberar a dos cautivos, y acto seguido aparecen él mismo y Antonio vestidos como tales. A Lope le interesan ante todo los casos sorprendentes e ingeniosos.

El Fénix solo acude al rescate de cautivos por intervención de una orden religiosa para crear una de esas escenas amorosas de disfraces tan típicamente lopescas.¹⁵⁹ En *El Argel fingido*, Leonido y Manfredo acuden al rescate de Flavia, Flérída y Aureliano disfrazados de frailes redentores. Esta artimaña da pie a un gracioso diálogo en el que Leonido trata de enmendar el comportamiento de su amada en términos religiosos, hasta que Flavia y Flérída reconocen a sus amantes tras los disfraces:

LEONIDO	Deo gratias.
FLAVIA	¿Cómo?
MANFREDO	Deo gratias.
FLAVIA	Oye.
LEONIDO	Deo gratias, señoras.
FLÉRIDA	Padres míos, ¿qué pasa aquí?
LEONIDO	Habemos dado al través en un patachuelo inglés ¹⁶⁰ y al fin surgimos aquí.
FLÉRIDA	¡Sea Dios loado!
FLAVIA	Creo que consuelo nos envía.
LEONIDO	Dárosle por Dios querría, que ese solo es mi deseo. Diome licencia Numén y contome vuestra historia.
FLÉRIDA	Muy bien la tiene en memoria.
LEONIDO	Como vos vuestro desdén. Espántome que seáis tan hermosa, sabia y noble, y vuestro pecho no doble ver el peligro en que estáis.

¹⁵⁸ También en *La doncella Teodor* se alude a dichas órdenes: «Si algún fraile me rescata, / después pagarele yo, / o por corto o largo plazo» (vv. 1370-1372). Sobre la orden de la Merced, véase Brodman [1986].

¹⁵⁹ A modo de ejemplo, véanse escenas análogas en *El maestro de danzar* o *El domine Lucas*, entre otras muchas comedias. Sobre el uso de disfraces en el primer Lope, remito a Carrascón [1997].

¹⁶⁰ *habemos dado al través*: 'hemos encallado'; *patachuelo*: patache, un tipo de embarcación.

Es muy poca cristiandad
querer que esta alma se pierda,
pues del cielo no se acuerda
por vuestra inhumanidad.
Pues que sabéis le dejó¹⁶¹
y a Él se quiere volver,
porque seáis su mujer,
ya que por vos le negó. [...]

FLÉRIDA Padres, yo no pretendía
olvidar mi antiguo esposo,
ni al tirano poderoso
rendir mi honesta porfía.
Mas pues que vos me encargáis
la conciencia, veo que es justo
y que quiero hacer su gusto,
pues tantas almas ganáis.

LEONIDO ¡Ah, falsa, que eso quería!
Pues no harás, que vivo estoy.

FLÉRIDA Burleme, a fe de quien soy.
Di la verdad, Flavia mía.

FLAVIA Ya os habemos conocido

(*El Argel fingido*, vv. 2172-2226)

Mucho mayor interés que la intervención de una orden religiosa tienen para Lope las asombrosas y masivas liberaciones de cautivos por parte de los protagonistas. Durante el viaje de vuelta de Crisela en *El Grao de Valencia*, tras haberse zafado del malvado Zulema, despoja de sus cadenas a «mil cautivos cristianos» que iban a bordo de las galeras (v. 2883). En *Jorge Toledano*, el rey de Argel decide premiar la lealtad de Jorge cubriéndolo de tesoros, pero el cristiano pide que lo recompense liberando a los cautivos, hecho que el rey acepta sin pensárselo dos veces, concediendo la libertad a quinientos de ellos (v. 2977). Ese mismo deseo concede Manzor a don Félix en *La doncella Teodor*, hasta el punto de que Leonelo llega a afirmar que «no queda esclavo en Orán» (v. 2078). Por último, también Audalla, rey de Argel, libera a un buen grupo de cautivos cristianos en *La pobreza estimada* (v. 3176).

Si bien en ocasiones el dueño de un cautivo accedía a liberar a su esclavo (García Arenal y Bunes 1992:225), se trataba obviamente de casos excepcionales. En *Los tres diamantes*, Amurates libera a Enrique (que se había quedado de rehén para que Lisardo pudiera ir a ver a Lucinda y a su familia) con el fin de que este pueda casarse con Matilde. En *El Grao de Valencia* asistimos a las negociaciones por intercambiar a los prisioneros Guadamo y Crisela. Finalmente, el rey de Argel acepta entregar a la cautiva cristiana y

¹⁶¹ *le dejó*: a Cristo. Leonido está hablando de Numén (nombre que ha adoptado Rosardo al hacerse pasar por renegado), que les ha prometido que volverá a abrazar la fe cristiana si consiguen que Flérída le ame.

recuperar así a Guadamo (y apropiarse además de toda su flota). Si bien es verdad que en la época el intercambio de prisioneros no era infrecuente,¹⁶² lo cierto es que Lope, de nuevo, ofrece una visión edulcorada del asunto, pues en la decisión del rey de Argel pesa no poco el amor que siente por Crisela: «pero si quiero bien esta cautiva, / ¿qué mayor muestra le daré del alma / que dejarla volver a España libre / y al pecho de su padre y a su casa?» (vv. 2310-2313). Escenas como estas, que cuentan con diversos antecedentes literarios (*El Abencerraje*, los *novellieri*, etc.), permiten al público fantasear con un triunfo clamoroso de la religión cristiana sobre el islam, al tiempo que ofrecen una idílica imagen de concordia entre personas de distintas religiones.¹⁶³ Ahondaremos en todo ello en el próximo capítulo.

Así pues, el cautiverio de nuestro corpus tiene poco que ver con la realidad histórica, y mucho, en cambio, con la tradición bizantina. Por un lado, Lope muestra muy poco interés en ofrecer una descripción detallada de la vida en los baños o en ciudades como Argel; por otro, los cautivos obtienen el favor y la protección de reyes y grandes señores moros y despiertan las más encendidas pasiones entre sus amos. El universo del cautiverio pone en marcha toda una serie de mecanismos típicamente bizantinos (fugas, enredos, mediaciones amorosas, rescates...) y permite que los esclavos hagan gala de su ingenio y de su fidelidad amorosa.

2.4. MOROS Y CRISTIANOS

En este capítulo abordaré algunas particularidades de estas comedias derivadas de la presencia en todas ellas de personajes musulmanes, que las emparentan con géneros como las comedias de moros y cristianos y las moriscas. En particular, me centraré en los aspectos religiosos y culturales, así como en la llamada maurofilia.

2.4.1. MUSULMANES CONVERSOS Y CRISTIANOS RENEGADOS

La coexistencia de moros y cristianos en las comedias que nos ocupan provoca que la religión sea mucho más relevante que en géneros afines como las urbanas o palatinas.

¹⁶² «En los textos estudiados también suelen ser frecuentes las noticias de canjes entre prisioneros. Cuando algún moro o turco conoce el apresamiento de un familiar, suele comprar un cautivo cristiano y mandar un mensaje, por medio de un mercader, para establecer las condiciones en las que se realizará el trueque» (Bunes 1989:177).

¹⁶³ En el caso de *Jorge Toledano* y *La doncella Teodor*, por ejemplo, son los propios señores moros quienes acceden a la liberación masiva de cautivos como recompensa por las virtudes de los cristianos.

Como es natural dado el contexto en que fueron escritas, escenifican el triunfo del cristianismo sobre el islam, según se ha ido viendo en el capítulo precedente.

Son varios los personajes musulmanes que deciden convertirse a la fe católica. Este tópico aparece en no pocos textos de la época, por ejemplo en la novela bizantina (González Rovira 1996:143). Al final de *La pobreza estimada*, cuando se descubre que la criada Isabel es en realidad Alara, hija del rey de Argel, esta se apresura a advertir que no abandonará el catolicismo. Zulema, su hermano, le confiesa entonces que tanto él como Audalla pretenden hacerse cristianos:

ISABEL	Este es mi nombre; por él el Rey lo que soy entienda. Soy cristiana.
ZULEMA	Ya él lo sabe. Entra y sabrás su intención, ¹⁶⁴ que a tu fe tiene afición.
ISABEL	Solo en ella verdad cabe.
ZULEMA	Cristianos queremos ser.

(*La pobreza estimada*, vv. 3161-3167)

Se trata de una mera concesión a la mentalidad del público de la época, puesto que nada en el argumento de la obra justifica tal voluntad de conversión. En *Virtud, pobreza y mujer* y en *Vinda, casada y doncella*, las moras —ambas llamadas Fátima— se enamoran de los cautivos cristianos, razón por la que comienzan a instruirse en el nuevo credo:

De su ley principios tengo,¹⁶⁵
que como me tiene el alma
dentro de la suya, aprendo
esa ley de los cristianos.

(*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 2569-2572)

FÁTIMA	¡Ha! ¡Si no fueras galga! Mientes, Celio, que ya estoy aprendiendo los Artículos. ¹⁶⁶
--------	--

(*Vinda, casada y doncella*, vv. 2649-2650)

También Zulema, el morisco gracioso de *Los esclavos libres*, decide pasarse a la religión católica (vv. 3281-3282), según es norma y tradición en los personajes moriscos del

¹⁶⁴ El texto editado por Menéndez Pelayo lee «tu intención», lectura a todas luces incorrecta, pues Zulema se refiere a la voluntad de Audalla de convertirse al cristianismo.

¹⁶⁵ *ley*: ‘religión’.

¹⁶⁶ *Artículos*: «Artículos de la Fe, los que se proponen al cristiano, que debe tener y creer» (*Covarrubias*).

teatro lopesco (Belloni 2012:90-97). Del mismo modo, el renegado Arafe en *Jorge Toledano* no duda en abrazar de nuevo la fe (v. 2251), aunque su plan finalmente se vea truncado. Otro tanto ocurre en *El Grao de Valencia* con Jarife, quien, nada más enterarse de que en realidad es hijo de cristianos, decide al instante abandonar la senda de Mahoma:

CRISELA Álzate y dame esa mano.
 CAPITÁN ¡Qué más gloria y regocijo!
 Eres cristiano y mi hijo.
 CRISELA Eres mi hermano y cristiano.
 JARIFE ¿Tú eres mi padre?
 CAPITÁN Yo soy;
 que pequeño te perdí.
 JARIFE Digo que, si moro fui,
 me vuelvo a Dios desde hoy.
 (*El Grao de Valencia*, vv. 2961-2968)

A lo largo de la pieza Lope va sembrando pistas acerca del verdadero origen de Jarife:¹⁶⁷ los cristianos que tratan con él quedan impresionados por su aspecto («De su buen talle me espanto», v. 2189) y sus buenas maneras («que excedes a los cristianos / en noble, honrado y cortés», vv. 1804-1805).

Todas estas conversiones, en fin, pretenden exaltar la fe católica y apuntalar su triunfo sobre la secta mahometana.¹⁶⁸

En cambio, los protagonistas de nuestras comedias jamás ceden a la tentación de la apostasía, pese a la insistencia de los moros. Es el caso de don Félix en *La doncella Teodor* (vv. 1739-1741), que consigue aplazar la conversión incluso una vez ha aceptado el matrimonio con Jarifa y es proclamado futuro rey de Orán:¹⁶⁹

MANZOR Resta que sepamos
 si dejarás tu ley.
 FELIS Tomaré luego
 el hábito de moro, la ley mía
 dejaré el día que tuviere hijos,
 que no es justo dejarla hasta tenerlos.
 (*La doncella Teodor*, vv. 1737-1741)

¹⁶⁷ Jarife fue uno de esos niños —descritos por Gentili [2009:507]— que, al ser capturados de muy pequeños, aceptaban sin rechistar el islam: «debió, sin duda, de tornarse moro, / que un niño tan pequeño no podía / guardar la ley que nunca vio ni tuvo» (*El Grao de Valencia*, vv. 2705-2707).

¹⁶⁸ Sanz Hermida [2008] ha llegado a idénticas conclusiones en un artículo dedicado a las conversiones de grandes señores musulmanes descritas en relaciones de sucesos.

¹⁶⁹ Don Félix afirma que antes de convertirse al islam «primero / mil muertes pienso sufrir» (*La doncella Teodor*, vv. 1911-1912).

Poco antes de nombrar a Jorge Toledano capitán general de su ejército, el rey de Argel le pregunta si no desearía convertirse al islam. Jorge logra esquivar la cuestión con un argumento que deja absolutamente convencido a su interlocutor:

REY ¿Quieres, español galán,
dejar tu ley por la mía,
y verás desde este día
lo que estos brazos te dan?

JORGE Antes, si acaso te agrada
mi servicio, ínclito Rey,
el día que mude ley
no te sirvas de mí en nada,
que mal te puedes fiar
de un hombre que así dejó
la ley misma en que vivió
en ningún tiempo y lugar,
pues esto arguye incostancia,
bajeza y mal nacimiento.

REY Es honrado pensamiento,
y para mí de importancia.

(Jorge Toledano, vv. 2111-2126)

Más que las exigencias de renunciar a la fe cristiana, los cautivos padecen constantes acechanzas amorosas por parte de los musulmanes. El siguiente pasaje de *Los tres diamantes* resulta muy ilustrativo:

SOLDÁN Deja tu ley y tendrás
mi imperio, y, si puedo, más;
pide, aunque imposible sea.
Y, aunque no dejes tu ley,
si es de ti tanto estimada,
te daré mi hija amada
y te haré de Arabia rey.

(Los tres diamantes, vv. 1903-1909)

Lo que más le importa al Soldán es casar a su hija con Lisardo, del mismo modo que lo que más le interesa a Lope es el enredo amoroso y las artimañas que tendrá que llevar a cabo Lisardo para no tener que casarse con Celima, artimañas que, dicho sea de paso, consisten en una disparatada profecía. En *Los esclavos libres*, el moro Arbolán le propone matrimonio a Lucinda, pero no parece que la conversión al islam sea un requisito indispensable,¹⁷⁰ sino más bien una posibilidad, según solía suceder en la época:¹⁷¹

¹⁷⁰ También Audalla en *La pobreza estimada* se muestra muy flexible con la fe religiosa de su cautivo Aurelio: «Sigue tu ley y tu Dios, / que él sabe cuál de las dos / es más razón que se crea» (vv. 1127-1129).

Y si te quieres volver
mora, te tendré a ti sola
por mi querida mujer
a la costumbre española
y al cristiano proceder.

(*Los esclavos libres*, vv. 353-357)

En estos casos, los cautivos pueden sortear fácilmente las exigencias religiosas; no así los ruegos amorosos, verdaderos agentes creadores de la trama. Aun así, encontramos algún que otro caso en el que la resistencia a la conversión sirve para ensalzar las virtudes del protagonista, que soporta con una entereza moral ejemplar los castigos infligidos:

Con un pobre sustento y viles paños
le maltrato y castigo, solo a efeto
de que deje su ley.

SOLDÁN

Eso condeno;

que no es razón, cuando el esclavo es bueno.

CAMBISES

Quiere Amurates darle a su Sidora
y hacerle capitán de sus galeras,
y no hay remedio que la ley que adora
quiera dejar de burlas ni de veras.

(*Los tres diamantes*, vv. 1280-1287)

En el Siglo de Oro, fueron muchos los cautivos que se vieron impelidos a adaptarse a las nuevas costumbres: «il secolo d'oro della corsa è anche il secolo d'oro dell'apostasia» (Fiume 2009:73).¹⁷² No obstante, ninguno de nuestros protagonistas reniega de la fe cristiana, en consonancia con muchas otras ficciones de la época, singularmente las de corte bizantino (González Rovira 1996:142-143). Se trata de una consecuencia más del cautiverio idealizado que estas comedias presentan ante el espectador.

¹⁷¹ «Although the treatment of Spanish and other Christian captives in North Africa was, in general, typical of the treatment of prisoners and slaves in western Europe, it was exceptional for the period in the matter of religion. [...] Toleration in matters of conscience was public policy and applied not only to free non-Muslims who resided in or visited the region, but to Christian captives as well. [...] As a rule, [...] the North Africans did not encourage conversion. The reason for this was that the economic value of slaves who converted was significantly reduced, since the redemptionist friars would not rescue renegades, and limitations were placed on the type of labor that these captives could be forced to do. For example, they could not be sent to row in the galleys. The owners of Christian slaves, therefore, did not want them to become Muslims» (Friedman 1983:77 y 89-90). De la misma opinión se muestra, entre otros, Salvatore Bono [1993:200]: «Falsa, o almeno esagerata, è stata la credenza piuttosto diffusa che i musulmani esercitassero lusinghe e pressioni, fino alla violenza più accanita, per indurre gli schiavi cristiani a rinnegare la loro fede e ad abbracciare l'Islàm». De hecho, García Arenal y Bunes [1992:246] advierten que «la crónica de cautiverio está repleta de casos en los que las conversiones promovidas por la búsqueda de una vida mejor o por los intentos de huida son prohibidas por las autoridades políticas y religiosas de las ciudades corsarias».

¹⁷² En la época parece ser que entre un cuarto y un tercio de los cautivos terminaba renegando (García Arenal y Bunes 1992:244).

Lope no solo omite la posibilidad de la apostasía, sino que no se esfuerza lo más mínimo por mostrar las razones sociales y económicas que empujaban a los cautivos a renegar.¹⁷³ No existe ningún tipo de conflicto interior al respecto. Los renegados pertenecen sencillamente al grupo de personajes ‘malvados’, y como tales reciben el debido castigo por parte del dramaturgo, exigido por el público.¹⁷⁴ En *El Grao de Valencia*, Zulema muere a manos de Crisela cuando aquel intenta forzarla (vv. 2811-2825).¹⁷⁵ En Jorge Toledano, el renegado Arafe, secundado por los moros Argán y Malafo, trata de seducir a Jorge ofreciéndole el trono real para luego acusarlo de traición, pero Jorge avisa a tiempo al monarca, que comprueba su lealtad y la maldad del renegado. Solo la virtud y la bondad de Jorge son capaces de salvar a Arafe de la ira del rey (vv. 2822-2836). En esta comedia aparece la cautiva cristiana Celima, «la amiga del Rey» (v. 59) y, según Argán, «hermosa renegada» (v. 300). Pero no recibe un trato negativo por parte de Lope, toda vez que, según ella misma asegura, pese a llevar años viviendo en Argel, ha mantenido en secreto su fe:

REY	Que el tiempo que fuiste mía de ser mía te preciaste, pero ya que te trocaste volvió a la ley que solía. [...]
CELIMA	No dudes, aunque así estoy, cristiana en el alma soy, que aún no he perdido la fe; y así, do quiera que veo cosas de mi ley, las amo.

(Jorge Toledano, vv. 2083-2096)

En un fragmento transcrito más arriba, señalaba Case [1995:27] que «it is curious that their Christian faith is never questioned and no character presents himself upon his or her return to Spain to be cleared by the Inquisition». Esta circunstancia tiene que ver de nuevo con el «programa irrealista» propio de la Comedia Nueva, por emplear los términos de Oleza. Sin embargo, hay una pieza en la que sí se tiene en cuenta esta cuestión. En *Los esclavos libres*, Leonardo se hace pasar por moro a fin de rescatar a Lucinda. Cuando, en el segundo acto, lo destinan a España como capitán de una galera mora, aprovecha para

¹⁷³ «Gli schiavi cristiani, che ripudiavano la propria fede per abbracciare quella islamica, non solo cercavano una via di scampo alle proprie sofferenze, ma coglievano altresì nell’abiura la seducente opportunità di un’autoaffermazione economica» (Gentili 2009:503). Sobre los renegados, véanse Bunes [1989:184-199], Bennassar [1989], García y Bunes [1992:238-251] y Fiume [2009:70-78].

¹⁷⁴ «Spanish public of the time would not tolerate apostasy» (Case 1995:27).

¹⁷⁵ Zulema es presentado como uno de esos renegados que habían llegado a Argel huyendo de la justicia: «Cuando cristiano fui, que fui cristiano / y natural vecino de Mallorca / antes que me librase un muerto hermano / en Barcelona de cuchillo y horca, / porque a cierta mujer corté la mano / por la codicia de una gruesa ajorca...» (*El Grao de Valencia*, vv. 477-482).

llevarse consigo a su amada. En el transcurso del viaje los asaltan tropas cristianas: a Leonardo no le queda más remedio que responder al ataque, y finalmente es capturado junto a Lucinda y todos sus acompañantes. Ante el miedo a ser tomado por un renegado, no osa revelar su condición de cristiano:

Soy cristiano, verdad es,
y de alto y noble linaje,
pero vine en este traje
con las galeras que ves,
donde, desnuda la espada,
teñí sus blancos aceros
en algunos caballeros
de la religión cruzada.
Y después de resistir
las galeras de Arbolán
como honrado capitán,
con ánimo de morir,
fui cautivo como moro
y aquí a Nápoles traído,
donde, altamente nacido,
recibí la fe que adoro.
Pero si digo quién soy
dirán que soy renegado,
y que entre moros he estado
de la manera que estoy.
Y como cautivo he sido
en guerra y enemistad,
y no con mi voluntad
a nuestra fe reducido,
puesto en estrecha prisión,
sin más delito que el traje,
infamaré mi linaje
y moriré sin razón.
De suerte que soy cristiano
y no lo puedo decir.

*(Los esclavos libres, vv. 2270-2299)*¹⁷⁶

Así las cosas, Leonardo será vendido como un esclavo moro, aunque finalmente, como era de esperar, se restaurará el orden y nadie dudará ni un momento de su entereza moral. Pero resulta muy significativo que, antes de darse a conocer a su hijo, el conde Fabricio quiera cerciorarse de que no ha caído en la apostasía, falta imperdonable que mancillaría su honor:

¹⁷⁶ Más adelante Leonardo insiste de nuevo en la misma cuestión: «pero cuando volvía fui cautivo / de aquellos caballeros, y el silencio / que he tenido en callar que soy cristiano, / fue miedo de pensar que me tendrían / por renegado, viéndome en su traje / y pelear en sus galeras» (vv. 3262-3267).

Sin duda que es el que pienso.
¿Qué es lo que mi pecho aguarda,
que no le digo quién soy?
Mas no es razón; teneos, alma,
que si es mi hijo, y dejó
su ley por la seta falsa
del vil Mahoma, no es justo
que me cause tanta infamia,
y mejor es encubrillo
hasta ver en lo que para,
que el determinarse presto
largo arrepentirse causa.

(*Los esclavos libres*, vv. 3084-3095)

El temor de Leonardo y las reticencias del conde Fabricio muestran a las claras el gran pecado que suponía para la mentalidad de la época renegar de la fe cristiana y seguir la «secta falsa del vil Mahoma».¹⁷⁷ La mala fama que arrastraban los renegados es tal que Lope incluso llega a censurarlos en boca de los moros. Un pasaje muy ilustrativo al respecto se encuentra en *El Grao de Valencia*. El moro Guadamo se dirige al renegado Zulema en estos términos:

¡Oh, infame! ¡Mal haya el rey
por a quien ser comenzaste¹⁷⁸
de nuestra morisca grey,
que, pues que tu ley dejaste,
no eres honrado en tu ley.
Bien en tus obras se muestra
que tu bajeza te adiestra
a ser por fuerza pagano,
que nunca honrado cristiano
dejó su ley por la nuestra.

(*El Grao de Valencia*, vv. 612-621)

Mención aparte merece el tratamiento de los renegados en *El Argel fingido*, comedia en la que se ofrece una visión muy particular del asunto. Uno de los protagonistas de la obra es nada más y nada menos que un falso renegado, Rosardo, el *Renegado de amor* que aparece en el título de la pieza. Aunque el espectador es consciente de que la presunta

¹⁷⁷ Ante los rumores de que Flérida ha renegado, su hermano Aureliano exclama: «¡Matarla es poco, / si es verdad que [a] queso llega!» (*El Argel fingido*, vv. 2714-2715).

¹⁷⁸ Entiéndase ‘por quien a ser comenzaste’.

apostasía no es sino una de las muchas astucias del personaje,¹⁷⁹ su supuesta conversión al islam le hace despreciable a ojos de los demás:

[...] Que amor te sujete
a dejar tu Dios, tu patria
y el servicio de tus reyes
no es para el mundo disculpa;
y si tú lo dices, mientes.
Porque el ser tú mal nacido
a dejar tu Dios te mueve,
de quien te vendrá el castigo
que tu insolencia merece.
Y por mis manos, que yo
haré que el mundo te afrente.

(*El Argel fingido*, vv. 1587-1597)

En conclusión, ninguno de nuestros protagonistas renuncia a la fe cristiana, y los pocos renegados que aparecen reciben un trato negativo por parte de Lope, en consonancia con las expectativas y convicciones del público de los corrales, pero en contra de la realidad histórica de la época, pues muchos cautivos se vieron empujados a renegar, fundamentalmente para medrar en la escala social. De acuerdo también con los ideales de la España del Siglo de Oro, abundan las conversiones por parte de los personajes musulmanes. Todo ello se ajusta a los patrones de varios géneros, entre ellos el bizantino.

2.4.2. AMISTAD Y GENEROSIDAD ENTRE CRISTIANOS Y MUSULMANES

En estas comedias se atisban indicios de la llamada «maurofilia» literaria, que cabe relacionar con la herencia del romancero y la novela morisca (el anónimo *Abencerraje* y las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita).¹⁸⁰ En ellas, sin embargo, no encontramos plenamente desarrollada la figura del caballero moro idealizado y sentimental, que Lope describe ante todo en las que Carrasco Urgoiti bautizó como «comedias moriscas» (tales como *El remedio en la desdicha* o *El bidalgo Bencerraje*),¹⁸¹ pero sí varios ejemplos de concordia y generosidad entre moros y cristianos, presentes también en otros géneros y en obras de diversa índole.¹⁸² En *Los tres diamantes*, el sultán de Persia, conmovido por el caso de Enrique, decide ponerlo en libertad para que pueda llegar a tiempo de casarse con Matilde:

¹⁷⁹ Los más allegados a Rosardo saben perfectamente que jamás abandonó la fe católica, como él mismo se encarga de repetir en varias ocasiones («Dejar a Dios; eso no, / ni a su ley divina y santa», vv. 1748-1749; «Yo, Mauricio, a Dios adoro», v. 1990).

¹⁸⁰ En la segunda parte nos ocuparemos de analizar esta tradición literaria.

¹⁸¹ Más adelante trataré esta cuestión con más detenimiento.

¹⁸² Un buen ejemplo es *La octava maravilla*, editada por Ramón Valdés y María Nogués [2010].

ENRIQUE Hallome con mil lágrimas un día;
preguntome la causa, y dije que era
amor de una mujer que se casaba
dentro de un mes que yo le di de término;
en fin, supo los días que faltaban,
y, como es tan gran príncipe, me envía
a que remedie el mal, si llego a tiempo.

(*Los tres diamantes*, vv. 2893-2899)

El sultán demuestra su nobleza y sensibilidad permitiendo que el cautivo regrese a su patria, decisión que propicia las alabanzas de Enrique. *Jorge Toledano* contiene varios fragmentos que dan buena cuenta de la gran amistad entre el rey de Argel y Jorge, en prueba de la cual el musulmán, que le está sumamente agradecido por la lealtad demostrada, dispensa todo tipo de favores y regalos al cristiano. La escena en que Jorge le ruega que le deje marchar junto al cautivo Antonio, padre de su amada Laudomia, ejemplifica a la perfección el afecto que se profesan: «REY Pero di: si te la doy [la libertad], / ¿no me volverás a ver? / JORGE Harelo a fe de quien soy, / so pena de no lo ser» (vv. 2926-2929). Es un momento lleno de ternura, en el que dos amigos, dejando de lado cualquier diferencia religiosa y cultural, prometen volver a verse. Acto seguido, el rey le propone a Jorge ser el padrino de su boda, e incluso le ofrece la mano de su hermana para que así pueda sucederle en el trono. Jorge rechaza la oferta cortésmente, por lo que el rey decide colmarlo de oro. En el enésimo alarde de virtud, Jorge le ruega trocar el dinero por la liberación de cristianos cautivos, a lo que el rey accede prometiendo la libertad nada menos que de quinientos cautivos, ofreciéndole asimismo toda clase de regalos, en un alarde de generosidad («y aun con esto no restauo / lo que debo a tu valor, / digno de corona y lauro», vv. 2986-2988). Jorge siente por el monarca un profundo afecto,¹⁸³ como se observa en los últimos versos de la comedia, en los que, ya de vuelta en Castellón, se acuerda de su amigo: «que mañana de aquesto y de mi boda / al rey de Argel escribiré una carta» (vv. 3522-3523).

En *La pobreza estimada*, el también rey de Argel Audalla tiene al cautivo Aurelio por consejero, y en diversos pasajes menciona la amistad que los une, razón por la cual no ha querido desprenderse de él:

¹⁸³ Otro tanto se puede afirmar respecto a Jorge y Argán, aunque este último termina traicionándolo por celos: «JORGE Cuando esclavo aquí me quede / por tu causa, ¿qué otro bien / mejor darme el cielo puede? / ARGÁN Pues, Jorge, el premio te den / que a la amistad se concede. / Ninguna cosa le da / al hombre más rico Alá / ni la hay en el universo / si en lo próspero y adverso / igual y conforme está. / En lo incierto he conocido / como eres amigo cierto / y un español bien nacido» (*Jorge Toledano*, vv. 1730-1742).

Aurelio, haberte estimado
para mi amigo y gobierno
la libertad te ha quitado
cuando más piadoso y tierno
me ha tenido tu cuidado. [...]
Como amigo y como a viejo,
pedirle,¹⁸⁴ Aurelio, podrás. [...]
Dile que el Rey de Argel, cuando la escribas,
te dio el consejo, porque bien te quiere.¹⁸⁵
(*La pobreza estimada*, vv. 1085-1089, 1136-1137 y 1334-1335)

En *El Grao de Valencia*, el capitán Leonardo, afrentado porque unos moros acaban de raptar a su hija Crisela, acoge en su casa a Guadamo, al que ha hecho prisionero:

CAPITÁN	Arráez, yo soy contento de tratarte como a tal, porque el hombre principal merece igual tratamiento. [...]
GUADAMO	Pues vamos, yo soy contento: despacharé al mensajero.
CAPITÁN	Dentro de mi casa quiero que tengas alojamiento.

(*El Grao de Valencia*, vv. 1424-1439)

En efecto, el capitán le trata como a un invitado: «¿Así pagas mi mano generosa / y el sentarte a mi mesa aquestos días?» (vv. 2278-2279).¹⁸⁶ Más adelante el capitán se alía con Zarte, que promete ayudarle a encontrar al hijo que permanecía cautivo desde niño en poder de sus correligionarios. En el desenlace de esta misma comedia, el rey de Argel concede la libertad a Crisela, y, aunque la liberación se produce a cambio de las galeras de Guadamo, el amor que siente por ella es sincero: «pero si quiero bien esta cautiva, / ¿qué mayor muestra le daré del alma / que dejarla volver a España libre / y al pecho de su padre y a su casa?» (vv. 2310-2313). Como ocurre en otras piezas, la cautiva se marcha colmada de regalos: «Denle cuatro vasos / de fina algalia y de ámbar otros cuatro; / denle treinta alcatifas de oro y seda / y cuarenta almaizales con aljófara» (vv. 2321-2324).

El final de *Virtud, pobreza y mujer* brinda otro ejemplo de amistad entre un moro y un cristiano. Allí, alcaide de Tremecén, está enamorado de Fátima, pero la mora prefiere a Carlos, esclavo de Alí. Enojado, el moro decide finalmente matar a Carlos, pero para

¹⁸⁴ ‘pedirle consejo’.

¹⁸⁵ En efecto, Aurelio alude a su amistad en la carta que le escribe a Dorotea: «Al Rey de Argel, mi señor, / hija, tu carta he leído, / para pedirle consejo, / que es cuerdo, viejo y amigo» (vv. 1704-1707).

¹⁸⁶ Este buen trato llega a su fin cuando el capitán descubre que Guadamo se niega a ofrecer sus galeras a cambio de su hija, Crisela (vv. 2254-2289).

entonces este ya ha conseguido huir, ayudado por Fátima. En ese momento aparece Hipólito con el dinero del rescate, que Carlos, en un acto de buena voluntad, quiere pagar a pesar de haberse escapado. Alí se arrepiente de su comportamiento y se muestra liberal y generoso: rechaza el dinero de Carlos, otorga la libertad a su criado, Julio, y les ofrece cuantiosos regalos.

HIPÓLITO Que Carlos es caballero
 tan noble, y te quiere tanto,
 que para que entiendas cuánto,
 te quiere dar el dinero,
 pudiendo no le pagar.
 Pero, aunque en ley enemigo,
 sin que entiendas que es tu amigo
 no quiere pasar el mar.

ALÍ Carlos fue de mí estimado,
 Carlos muy bien me sirvió,
 Carlos nunca me ofendió,
 pero fue Carlos amado
 de una bárbara que adoro.
 Matarle determiné
 porque le olvidase, y fue
 todo amor, a fe de moro,
 que llegado a ejecución,
 antes la muerte me diera
 que a Carlos. Y de que huyera
 de mi amistad y prisión,
 solo estoy triste por mí.
 Y en prueba de esta verdad
 le di que la cantidad
 del oro le vuelvo así,
 que la mitad dé a su esposa
 para galas, y a su hermana
 la otra.

(*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 2698-2724)

Tras esta escena Carlos y Alí se reúnen y se abrazan, sellando su amistad. Agradecido, Carlos convence a Fátima de casarse con Alí.

Al final de *La pobreza estimada* el moro Audalla hace gala asimismo de su generosidad y manda a Zulema para que les entregue los regalos a Leonido y los suyos, tal es su contento por haber descubierto que la criada de Dorotea es en realidad su hija Alara:

Diez mil ducados en oro
te traigo, y otros diez mil
en joyas, por la gentil

prenda cristiana de un moro,
y esto fuera del rescate,
que aparte traigo a Leonido.

(*La pobreza estimada*, vv. 3143-3148)

El desenlace de *Los esclavos libres* es otro buen ejemplo de entendimiento entre moros y cristianos, que en este caso es posible gracias a generosidad de Leonardo, tal y como han destacado Sanz y Treviño [2014:542]:¹⁸⁷

LEONARDO Arbolán, yo que soy cristiano y noble,
 si gusta Su Excelencia, darte quiero
 libertad, y tenerte por mi huésped,
 de la suerte que allá yo lo fui tuyo.
 Darete un gran presente que le lleves
 a Belaida, en mi nombre y de Lucinda.

ARBOLÁN ¡Tus pies quiero besar!

(*Los esclavos libres*, vv. 3283-3289)

Un caso aparte lo constituye un pasaje de *La pobreza estimada*. Leonido no cabe en sí de contento, pues acaba de recibir la noticia de que Aurelio, aconsejado por el moro Audalla, le ha escogido a él como marido para su hija, motivo por el cual entona la siguiente alabanza:

¡Oh moro discreto y sabio,
.....
moro filósofo y noble,
moro hermoso, moro lindo!
Cuando tengas el tormento,
temple el cielo tu martirio,
por este santo consejo
y piedad de tu cautivo.
Si la lengua de Trajano,
porque siempre verdad dijo,
quedó fresca siendo muerto,
de ti se cuente lo mismo.
¡Oh morito de mis ojos,
tu ingenio alabo y bendigo,
beso desde aquí tus manos,
y a tus alfombras me inclino!

(*La pobreza estimada*, vv. 1740-1755)

¹⁸⁷ En el último cuadro de *El Argel fingido* tiene lugar una escena semejante, con la diferencia de que, evidentemente, Rosardo es un moro fingido: en una muestra de piedad, Leonido y Manfredo le perdonan la vida a aquel, que los había esclavizado («porque vea / la sangre hidalga de mi pecho noble», vv. 3208-3209).

Este encendido elogio de Audalla se inscribe en la tradición de la maurofilia literaria, que tan buenos frutos había dado en la literatura española. Al respecto, vale la pena recordar unas palabras de Carrasco Urgoiti a propósito de *El remedio en la desdicha*, comedia lopesca basada en el *Abencerraje*:

Al tratarse de una novela breve, hubo de introducir ampliaciones. Éstas demuestran su empatía con las directrices, tanto literarias como éticas de una obra que refleja el efecto de un comportamiento caballeresco capaz de construir la amistad como un puente tendido sobre los enfrentamientos colectivos y las diferencias que separan a moros y cristianos (Carrasco Urgoiti 1997:494).

Aunque piezas como *El remedio en la desdicha* obedecen a una tipología distinta, en varias obras del corpus es posible rastrear pasajes que remiten a esta misma sensibilidad. Por lo demás, que escenas como las de *Los esclavos libres*, *Jorge Toledano*, *La pobreza estimada* o *Virtud, pobreza y mujer* se sitúen al final de la trama no solo concuerda con el obligado *happy ending*; con ellas, Lope transmite además una imagen de concordia y entendimiento entre moros y cristianos, irreal e idealizada, que solo se entiende a la luz de unos patrones literarios concretos, que analizaremos detenidamente en la segunda parte de la tesis.

2.4.3. DIFERENCIAS CULTURALES

La convivencia de moros y cristianos tiene como consecuencia que menudeen las alusiones a determinados contrastes culturales, lugares comunes bien conocidos por el público de la época. Las referencias que Lope prodiga con mayor gusto tienen que ver con la dieta de los musulmanes, o, mejor dicho, con lo poco que los españoles sabían al respecto. Abundan, por ejemplo, las burlas en torno a la prohibición de probar el cerdo y el vino. Una de las escenas más representativas se encuentra en *Los esclavos libres*: las tropas españolas han hecho prisionero al morisco Zulema, que, con tal de demorar su pena de muerte, asegura conocer el paradero de un tesoro. Para poder recordar dónde se encuentra escondido exactamente, ruega a los españoles que le den de comer y de beber; el morillo no duda ni un instante en saltarse a la torera la ley islámica, dando lugar a una escena llena de comicidad:

ZULEMA	¿Qué traer?
CARPIO	Vino y jamón.
ZULEMA	¿Jamón qué ser?
CARPIO	De la pierna del tocino.
ZULEMA	¿Del tocino?

ENRIQUE ¿No lo comerá?
 ZULEMA ¿Estar tierna?
 CARPIO Como un agua.
 ZULEMA ¿E ser el vino
 bono?
 CARPIO Es de rica taberna.
 ZULEMA Darne, probamos jamón.
 CARPIO Pues, ¿tu ley no lo prohíbe?

Danle que coma

ZULEMA Caliar con la maldición.
 En cuanto en ella se esgribe,
 nonca he oído tal razón.
 Jamón, no; tocino, sí.
 AVENDAÑO Buen moro, come.
 ZULEMA ¡Estar bono!
 ¿E el vino estar por ahí?

Danle la bota

ENRIQUE Vino pide.
 GÓMEZ ¡Yo le abono!
 ZULEMA ¿No tener botilia?
 CARPIO Sí.
 ZULEMA Pues probamus un gotilia.
 CARPIO Toma y di de este tesoro.

Beba

ZULEMA ¿Empinamos el botilia?
 CARPIO ¡Ala, ela! Es para hoy, moro.
 ZULEMA ¡Qué bon terra estar Sevilla!

(Los esclavos libres, vv. 247-267)

Como afirma Benedetta Belloni [2012:97-98], «la alusión al consumo del vino y del tocino representa pues, en el teatro, un recurso muy eficaz para propiciar las carcajadas del público», recurso ampliamente utilizado en el corpus.¹⁸⁸ A menudo estas referencias son traídas a colación por los graciosos, debido a su proverbial glotonería y a su pasmosa afición por el vino.¹⁸⁹ En nuestras comedias se alude asimismo a los alimentos comúnmente

¹⁸⁸ Belloni [2012] se limita a estudiar las comedias lopescas en las que aparece un personaje morisco —entre las cuales figura *Los esclavos libres*—, pero sus conclusiones son perfectamente aplicables a las obras aquí estudiadas.

¹⁸⁹ Véanse, entre otros, los siguientes ejemplos: *El Argel fingido* (vv. 1977-1986, 3305-3307), *La doncella Teodor* (v. 1079), *Los esclavos libres* (vv. 2375-2382, 2819-2821 y 2830-2834), *Vinda, casada y doncella* (vv. 1293-1304) y *Virtud, pobreza y mujer* (vv. 1944-1945). Pueden verse más textos de la época en Herrero García [1927:576-579].

asociados con los musulmanes.¹⁹⁰ El gracioso Julio, por ejemplo, que ha acudido a Tremecén a rescatar a Carlos, se lamenta de la frugal dieta a la que tendrá que acostumbrarse muy a su pesar:

ALÍ	También regalaros pienso.
JULIO	¿Habré cosa de pernil?
ALÍ	¿Qué es pernil?
JULIO	Puerco.
ALÍ	¿Qué es puerco?
JULIO	Cochino.
ALÍ	¿Cómo?
JULIO	Tocino.
ALARJA	Aquí no se trata de eso. Arrope, miel y alcuzcuz hasta no más os daremos. ¹⁹¹
JULIO	¡Alcuzcuz! Ahora bien, vamos. ¡Ah, España, tierra del cielo!

(*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 2354-2362)

La poligamia es otro de los aspectos que Lope aborda en estas comedias. Según *El Corán* (IV, 3), los musulmanes pueden tener hasta cuatro mujeres, tal y como explica Haquelme, el alcaide de Tremecén en *Viuda, casada y doncella* (vv. 1323-1326): «Casado soy cuatro veces, / porque legítimas, solas / nuestro Corán nos permite / cuatro mujeres hermosas» (*Viuda, casada y doncella*, vv. 1323-1326).¹⁹² En esta misma obra, Celio alude al castigo con el que la Inquisición sancionaba la bigamia en España: «Hermana, en aquesta tierra / no se casan como allá, / que hay Inquisición que da / sus docientos y destierra» (vv. 2304-2307). En *Virtud, pobreza y mujer*, la monogamia propia de los países cristianos es objeto de burla:

ALÍ	Cuatro mujeres y más tienen los moros: bien puedo.
ISABEL	En la ley de los cristianos, por inviolable decreto, una se permite sola. Y aun hay casados tan buenos que una les parece mucho,

¹⁹⁰ Además del fragmento que se cita a continuación, véanse los siguientes pasajes: *Viuda, casada y doncella* (vv. 2158-2159) y *Virtud, pobreza y mujer* (vv. 2678-2685).

¹⁹¹ *hasta no más*: «en gran cantidad» («hasta que digáis *no más*»)» (Feit y McGrady 2010:162, n. 2360).

¹⁹² Donald McGrady [2006:217, n. 1323-1326] aporta una posible fuente para Lope: «Este dato, junto con muchos otros sobre el Islam, figura en *La leyenda dorada* (cap. 181; 809a-811a) de Jacobo de Vorágine, una obra popularísima seguramente conocida por Lope. Es de notar, sin embargo, que sólo los musulmanes pudientes (como Haquelme) llegaban a darse el lujo de la poligamia («Si no las [mujeres] podéis sostener con decoro y equidad, no toméis más que una, o limitaos a vuestras esclavas», *El Corán*, IV, 3)».

y que dura un siglo entero,
y más cuando tienen suegra.

(*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 2596-2604)

Uno de los temas predilectos de Lope son los celos, que campan a sus anchas en todas sus comedias. Fátima expone una curiosa teoría acerca de por qué las musulmanas no padecen ese mal, que tiene que ver precisamente con la poligamia: «Las moras nunca somos muy celosas, / que como nunca solas nos quisieron, / sufrimos con paciencia estas desdichas» (vv. 2604-2606). En cambio, los musulmanes sí son celosos, como se encarga de exponer puntualmente Arbolán, que reflexiona acerca del trato distinto que reciben las moras y cristianas y de cómo su comportamiento no debe ser valorado del mismo modo:

¡Extraños son mis recelos!
Bien dicen, y no se engaña
quien ha visto entrambos cielos,
que el amor nació en España,
y en el África, los celos.

Sabe el español amar
y sabe el moro guardar;
el cristiano solo arder,
el africano, temer;
servir uno, otro celar.

Acá cerramos las puertas,
allá las dejan abiertas;
acá a nadie se confían,
allá de amigos se fían,
con fianzas siempre inciertas.

Acá no hay luz en las salas,
allá están de rejas llenas,
troneras de tantas balas;
acá por fuerza son buenas,
y allá por vicio son malas.

Aunque pierdan la salud,
pasan aquí su inquietud,
y así, la que allá es honrada,
merece ser estimada,
porque es por propia virtud.

(*Los esclavos libres*, vv. 1743-1767)

Arbolán, que acaba de sorprender a Leonardo y Lucinda abrazándose, se siente arder en celos. Tratando de ofrecer una explicación racional para sus sentimientos, el alférez de Bizerta concluye que se deben a la naturaleza celosa de los moros. La libertad en que viven las mujeres españolas en comparación con las musulmanas —asegura Arbolán— propicia que la virtud deba ser estimada en aquellas mucho más que en estas, que ni

siquiera tienen la opción de incurrir en el vicio y el pecado. Una reflexión muy semejante se halla en *Virtud, pobreza y mujer*:

ALÍ Dificil es de creer.
Yo pienso que amor te engaña:
en la libertad de España
virtud, pobreza y mujer
no puede ser.

CARLOS Las que aquí son virtuosas,
alcaide, sonlo forzadas:
en España son honradas
por sí mismas, siendo hermosas.
Y pues que llega a tener
Isabel, con tal belleza,
tanto honor en tal pobreza,
virtud, pobreza y mujer,
bien puede ser.

ALÍ Si aquí con tanto recato
aun no podemos vivir,
donde el dejarlas salir
es de muchos hombres trato,
¿cómo, libres, puede haber
lo que falta a quien las cierra?
Mira, Carlos, que en tu tierra
virtud, pobreza y mujer
no puede ser.

CARLOS Hay tantas allá tan buenas,
que con esa libertad,
de ejemplos de honestidad
están las ciudades llenas.

(*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 1687-1713)

Mientras que Alí asegura que la libertad de que gozan las mujeres españolas se encuentra irremediabilmente reñida con su virtud (más aún si son pobres, como Isabel), Carlos argumenta —como Arbolán— que las moras solo son virtuosas porque no les queda otro remedio, en tanto que las españolas lo son por convicción. Alí acaba por darle la razón a Arbolán y admite la condición extremadamente celosa de los moros, que ni siquiera la severa reclusión de sus mujeres es capaz de apaciguar («si aquí con tanto recato / aun no podemos vivir»).

Como vamos viendo, las diferencias culturales respecto al matrimonio y al trato entre hombres y mujeres constituyen una cantera de útiles materiales para Lope. En una escena de *La doncella Teodor*, el dramaturgo va más allá y, para regocijo de los espectadores, hace que el astuto don Félix se invente una extravagante ley vigente en España, a fin de

retrasar el momento en que deba consumir el matrimonio con la mora Jarifa. La escena es otro buen ejemplo de cómo los ingeniosos cristianos se burlan de los torpes moros, que sería muy del agrado de los asistentes a los corrales:

JARIFA Pues ¿qué ley tenéis allá
 cuando os casáis?

FELIS Claro está
 que es distinta de la vuestra.

JARIFA ¿Cómo?

FELIS No hay mujer tan rara
 que no tenga algún defeto
 en su persona secreto
 y que a nadie le declara.
 Encubrirlos al marido
 se tiene por gran pecado
 y así, aunque se hayan casado,
 no puede ser consumido
 el matrimonio hasta ver
 el marido estos defetos. [...]

 (¿Qué te parece
 de la invención?)

LEONELO (Que merece
 mil premios esta invención.
 Con extraño desatino
 el matrimonio dilatas.)

 (*La doncella Teodor*, vv. 2024-2056)

Pero todavía no hemos dado respuesta a una pregunta obvia: ¿cómo es que españoles y extranjeros se entienden con tanta facilidad? Al fin y al cabo, en ningún momento se observan deficiencias comunicativas entre unos y otros.¹⁹³ Se trata, claro está, de una convención de la época, un pacto de ficción entre el dramaturgo y los espectadores.¹⁹⁴

Con todo, en algunos casos Lope se toma la molestia de bregar con la realidad histórica, y explicita cómo es posible que se establezca una comunicación tan fluida entre españoles, árabes y turcos. Así, en *La pobreza estimada* demuestra conocer de cerca la realidad de muchos cristianos valencianos en lo que atañe al contacto lingüístico con los

¹⁹³ La única excepción es el morisco Zulema de *Los esclavos libres*, cuya jerga constituye un recurso cómico a lo largo de la pieza. Al respecto, véanse Belloni [2012] y Sanz [2015].

¹⁹⁴ Más allá de que existiera una *lingua franca* que, según la describe Cervantes en el *Quijote*, «en toda la Berbería y aun en Constantinopla se halla entre cautivos y moros, que ni es morisca ni castellana ni de otra nación alguna, sino una mezcla de todas las lenguas, con la cual todos nos entendemos» (*Don Quijote*, p. 519). Al respecto, véanse Case [1995:27, n. 8] y Márquez Villanueva [2010:27].

moriscos, razón por la que Leonido domina el árabe.¹⁹⁵ En *Los esclavos libres*, Leonardo parece dar a entender que ha empleado esa misma lengua en su estancia en Bizerta: «Que habiéndome este moro cautivado / mi esposa, de Luján, como veis, hija, / la fui a sacar, hurtando lengua y traje» (vv. 3259-3261).¹⁹⁶ Un caso muy particular se halla en *El Grao de Valencia*, pues el moro Jarife afirma conocer la lengua valenciana («Tomaré traje cristiano, / mezclareme entre otra gente, / que sé razonablemente / el lenguaje valenciano», vv. 1834-1837), lo que quizá constituye una pista acerca de su verdadero origen. Por lo demás, las particularidades lingüísticas del corpus quedan reducidas a la presencia, aquí y allá, de palabras de origen árabe y al empleo de expresiones como *por Alá* o *por Maboma*, que sirven para colorear el lenguaje.

En el plano más puramente espectacular,¹⁹⁷ destaca una escena de *La doncella Teodor* en la que unos músicos interpretan una *zambra* («Canten los músicos y ellas bailen esta zambra», v. 1938+), «antigua danza morisca [que] se bailaba al son de la dulzaina y con los danzantes asidos de las manos» (Alín y Barrio Alonso 1997:361).¹⁹⁸ También debía de funcionar muy bien sobre las tablas una pequeña escena de *El Argel fingido* en la que se juega con el distinto protocolo empleado por moros y cristianos, que los actores se encargarían de exagerar convenientemente:

MIRENO	Valiente jeque, alcaide de Melilla.
ROSARDO	No hagas, necio, así la reverencia, vuelto el pie atrás, doblando la rodilla.
MIRENO	Pues ¿qué he de hacer, llegando a tu presencia?
ROSARDO	Cruza los brazos, la cabeza baja.
MIRENO	Dos ermitaños vienen de Valencia.
ROSARDO	¿Qué me dices, Mireno?
CIDÁN	Este trabaja por parecerse moro hasta en las nuevas.

(*El Argel fingido*, vv. 1992-1999)

Obsesionado con que su *Argel fingido* sea una réplica exacta del original, Rosardo no puede por menos que corregir las reverencias de sus súbditos, que aún no han adoptado el modo de los árabes, entre quienes «el saludo a los superiores en rango y dignidad consiste, efectivamente, en cruzar los brazos y mirar al suelo» (Serés 2009:669, n. 1996). También se

¹⁹⁵ «Del cielo fue clemencia / aprender el arábigo en Valencia» (vv. 2609-2610); «Cualquier cristiano que en los pueblos trate / de moriscos del reino de Valencia, / la aprende como yo» (vv. 2713-2715).

¹⁹⁶ Ya en el primer acto había anunciado su propósito de aprender el árabe, «porque la lengua no sé, / que esta yo la aprenderé, / Zulema amigo, de tí» (vv. 622-624).

¹⁹⁷ En el capítulo dedicado a la técnica teatral y a la puesta en escena me ocuparé del vestuario y los disfraces.

¹⁹⁸ Recoge la cita González-Barrera en su edición de *La doncella Teodor* [2008:317, n. 1935].

menciona la incapacidad de Rosardo y sus servidores de adaptarse a otras costumbres, por ejemplo la de no sentarse a la mesa para comer o la de emplear extrañas vestiduras.¹⁹⁹

La pobreza estimada contiene un pasaje muy interesante en el que Audalla y Aurelio descubren coincidencias y disparidades entre sus culturas y religiones. Cuando Aurelio le muestra la carta que le ha enviado Dorotea, Audalla no oculta su extrañeza ante ciertas costumbres cristianas:

La fecha dice: “En Valencia”.
Los cristianos escribís
al revés del moro; en todo
de nuestra ley diferís.
AURELIO El vuestro es bárbaro modo
(pero tal como vivís).
AUDALLA ¿Por qué arriba ponéis cruz?
AURELIO Porque para todo es luz
que alumbra al hombre más ciego.
(*La pobreza estimada*, vv. 1154-1162)

Un poco más adelante, Audalla le hace saber a Aurelio algunos puntos en común entre sus religiones:

AURELIO ¿Con la Escritura acotas?
AUDALLA Luego ¿dudas
que no la lee el moro?
AURELIO Si la sabes,
mira el valor de los hebreos, mira
el libro de los Reyes y Jüeces.
AUDALLA Antes que a vuestro Cristo maltratasen,
tuvieron gran valor; mas mira ahora
que son esclavos del cristiano y turco.
AURELIO Luego ¿conoces el valor de Cristo?
AUDALLA Y le adoro también como a profeta,
y a su Madre Santísima, que el moro
confiesa en vuestra fe muchos artículos.
(*La pobreza estimada*, vv. 1318-1328)

En más de una ocasión, Lope se permite algún que otro chiste a costa de la religión islámica, «esa supersticiosa ley fingida» (*La doncella Teodor*, v. 2130). Tras haberse hecho pasar por médico y haberle diagnosticado mal de amores a Haquelme con solo tomarle el pulso, Feliciano y su criado Celio se burlan de Mahoma:

¹⁹⁹ «Cansado estoy de sentarme / en el suelo. Haced ponerme / mesa alta, que no han de verme»; «Coma yo en mesa alta luego» (vv. 1972-1974 y 3304); «¡Gracias a Dios que ya puedo / dejar estos paños viles, / almaizares y almalafas!» (vv. 3300-3302).

HAQUELME ¡Echarme quiero a tus pies!
Médico sin duda es.

CELIO (Y agora la borla toma,²⁰⁰
graduado por Mahoma,
porque es milagro al revés.) [...]

FELICIANO (Ya soy doctor confirmado.

CELIO ¿Por dónde tienes la borla?

FELICIANO Por la gran casa de Meca²⁰¹
y el zancarrón de Mahoma.²⁰²

(*Viuda, casada y doncella*, vv. 1270-1274 y 1397-1400)

En *La doncella Teodor*, Lope llega a poner en boca del rey de Orán y de su hermano un verdadero halago de los gobiernos de los países occidentales, elogiados por su piedad, en contraste con la crueldad propia de los turcos:

MANZOR ¡Por los cielos soberanos,
que cuando en el Asia veo
entre sus reyes tiranos
el uso sangriento y feo
de dar muerte a sus hermanos,²⁰³
que quisiera haber nacido
en el Arabia desierta!²⁰⁴

CELINDO Tú, rey de Orán, has vivido
como de Europa a la puerta,
que luz de tu ingenio ha sido.
El estar cerca de gente
tan política y humana
te ha hecho humilde y prudente,
porque la nación cristiana
es en gobierno excelente.
Viven con humanidad
sujetos a la razón;
aborrecen la crueldad
porque tienen por blasón
las leyes de la piedad.

²⁰⁰ *borla*: «la insignia de los graduados de doctores y maestros en las universidades y estudios generales» (*Autoridades*).

²⁰¹ «Feliciano contesta que su grado es de Meca, la ciudad natal de Mahoma, o de su famosa mezquita, la Kaaba (adonde todo musulmán debe ir en peregrinaje al menos una vez en su vida). O sea, su grado es pura mentira [...]» (Feit y McGrady 2006:168 n. 1399).

²⁰² «Era una creencia popular (y no solamente en España) que los moros adoraban un zancarrón del profeta Mahoma, cuyo cuerpo reposaba en una caja suspendida en el aire (mediante el uso de imanes y un cajón de hierro) en la mezquita en Meca» (Feit y McGrady 2006:168, n. 1400).

²⁰³ En nota al texto, González-Barrera remite a varios lugares de la *Silva de varia lección* que refieren «la costumbre turca de matar a los hermanos para así poder ascender en la línea sucesoria» (González-Barrera 2008:235).

²⁰⁴ *Arabia Desierta*: «una de las tres regiones en las que Ptolomeo en su gran obra *Geografía* dividió la península arábiga: Arabia Pétreo –zona occidental–, Arabia Feliz –meridional– y Arabia Desierta –central y septentrional» (González-Barrera 2008:235).

Tu hermano soy: bien pudiera
 temer que el llamarme fuera
 asegurar tu corona
 de mi bienquista persona,²⁰⁵
 con darme la muerte fiera.

Mas, fuera de tu valor,
 este vivir en Orán
 asegura mi temor,
 que sus vecinos te dan
 piadoso ejemplo, señor.

(*La doncella Teodor*, vv. 679-708)

Manzor ha hecho llamar a Celindo para casarlo con una de sus sobrinas y, de este modo, proclamarlo su sucesor. Pero una de ellas, Jarifa, le recuerda a su tío que hasta hace poco Celindo estaba en guerra contra él, por lo que podría resultar peligroso. Instado por Jarifa, el rey Manzor envía a Celindo a Constantinopla con una carta para el sultán Selín, firmada por el propio monarca, en la que se asegura que su portador pretende envenenarlo. Aunque el comportamiento del rey de Orán puede ser leído sin más como un ejemplo de la crueldad de los turcos, a la luz de su proceder parece lícito interpretar en un sentido irónico el extenso pasaje transcrito, en el que Celindo afirma estar convencido de que Manzor se habrá dejado imbuir por esa supuesta «humanidad» propia de la «nación cristiana»: quizá para Lope el error de Celindo no solo estriba en confiar en un gobernante musulmán (por mucho que sea su hermano), sino en tener demasiada fe en las presuntas bondades de los países cristianos.

Hay un pasaje de *Los esclavos libres* que resulta muy interesante en este sentido, por lo que vale la pena transcribirlo íntegro:

PAJE 2	[...]	¿De qué suerte, Guzmán, en Meca está el pernil mohoso del señor don Mahoma?
PAJE 3		Enamorado dicen que andaba este bestial profeta de una judía, y el marido y padres cogiéronle entre puertas, como a perro, y diéronle paliza temeraria; viéndole muerto, hicieronle pedazos, reservando una pierna y la cadera, rogando a la judía que dijese que una noche, gozándola, se había subido al cielo, y que ella, por tenerle, le asió de aquella pierna, que en reliquias

²⁰⁵ *bienquista*: 'estimada, popular'.

le dejó, y se llevó lo más del cuerpo.
Creyéronlo los moros, y escapáronse
de ellos, con este engaño, los judíos;
tomaron, pues, la pierna, y allá en Meca,
entre piedras imanes la pusieron,
cuya virtud la tiene y la sustenta,
aunque ellos piensan que es milagro.

ZULEMA ¡Ah, berros,

de Mahoma decer beliaquerías!

PAJE 2 ¿Y lo del trigo cuando predicaba,
que enseñó una paloma que viniese
a comelle los granos en la oreja,
y ellos pensaban que le hablaba entonces?

PAJE 1 ¡Que son cosa de risa esos milagros!
De un corral hizo dos este profeta,
con una tapia en medio.

PAJE 2 ¡Ese fue bravo!

Otra vez se comió de caracoles
un plato y le dejó lleno de cáscaras.

ZULEMA ¡Hacer moy ben si estar con so caldilio!
Bécaros potos, ¿qué decer de moros,
e los más de vosotros decendientes
estar de ellos?

PAJE 3 Yo no; Guzmán me llamo.

PAJE 1 Yo, Toledo.

PAJE 2 Yo, Viedma.

ZULEMA Aliá en Espania

logo decer: «Yo estar Bazán, Toledo,
Borto Carrilio, Gárdenas, Gozmanio,
Borríquez, Pemintel, Sandoval, Cerda»,
e estar ayer so agüelo en un cantilio
echándole soletas al alcanzas.

¡Yo conocemus ben españolicos!

(Los esclavos libres, vv. 2769-2809)

El pasaje reviste sumo interés puesto que, si bien por un lado Lope no tiene ningún reparo a la hora de acumular chistes y comentarios jocosos en torno a la figura de Mahoma, por otro se vale del morisco Zulema para parodiar la obsesión por la limpieza de sangre tan típicamente española. No es el único caso en que los moros critican algún rasgo del carácter español. En *Los esclavos libres* (vv. 498-507) y *Jorge Toledano* (vv. 2595-2596), por ejemplo, se alude a su arrogancia y soberbia. En otro pasaje de *Jorge Toledano* (vv. 1333-338), la cautiva Celima lamenta su hipocresía, hecho que contradice la imagen que de sí mismos tenían los españoles, que se consideraban sinceros y fidedignos.²⁰⁶

²⁰⁶ Véase Herrero García [1966:63-64].

Lope recoge un puñado de lugares comunes acerca de los musulmanes y se hace eco de algunas diferencias culturales entre moros y cristianos con varios objetivos. En muchos casos, su intención no es otra que la de provocar la risa, como por ejemplo mediante las alusiones al vino y al tocino. En otros, pretende aportar cierto color local a la ambientación en ciudades como Argel, Tremecén o Constantinopla. Las referencias al trato tan distinto que reciben las cristianas y musulmanas, y a los celos que sienten sus maridos, constituyen un ornato para el discurso lírico y sentimental. Lope, por otra parte, no escatima burlas y chanzas en torno al islam, del mismo modo que no tiene ningún reparo en criticar abiertamente algún que otro rasgo del carácter español. En resumidas cuentas, el dramaturgo enriquece la trama con diálogos y escenas que solo son posibles merced a la coexistencia de españoles y musulmanes, circunstancia que estas comedias comparten con géneros como las moriscas o las de moros y cristianos.

2.5. LA LIBERTAD ESPACIAL Y TEMPORAL

En este capítulo abordaremos dos aspectos de las comedias del corpus que contradicen las férreas leyes neoaristotélicas: la ruptura de la unidad de tiempo y la de lugar. Comenzaré por analizar los viajes y travesías que tienen lugar en sus agitadas tramas, y examinaré después el tiempo dramático, es decir, la duración de la acción representada en escena.²⁰⁷

2.5.1. VIAJES Y TRAVESÍAS

Nuestras comedias no respetan en absoluto la unidad de lugar, como era habitual en el teatro del Siglo de Oro. En su *Arte nuevo*, Lope no se refiere a esta cuestión, y solo alude a los desplazamientos espaciales de los protagonistas en relación a la posibilidad de extender el tiempo dramático más allá de las rigideces neoaristotélicas:

Pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años;
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o si fuere fuerza
hacer algún camino una figura,

²⁰⁷ Tomo el concepto de «tiempo dramático» de Couderc [2005], que a su vez se basa en Ruano de la Haza [2002:541].

cosa que tanto ofende a quien lo entiende;
pero no vaya a verlas quien se ofende.

(*Arte nuevo*, vv. 193-200)

En su admirable edición, Felipe Pedraza [2016:341] comenta que «esta alusión al *viaje* es la única referencia en el *Arte nuevo* a la unidad de lugar, de la que tampoco habló Aristóteles, aunque sí algunos ocasionales aristotélicos, como Cervantes», que en el *Quijote* se burló, con su habitual gracejo, de la libertad espacial de la Comedia Nueva:

¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y, así, se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? (*Quijote*, p. 606)

Apresurémonos a señalar que las piezas examinadas encajan a la perfección en el hiperbólico retrato esbozado por Cervantes, mediante el cual censura una tendencia generalizada en el teatro de su tiempo, pero más propia de unos géneros que otros. Pues bien, unas obras como las que aquí nos ocupan debieron de resultar particularmente proclives a levantar suspicacias y aspavientos entre clasicistas y aristotélicos, toda vez que «lo que en géneros como la narración bizantina era algo consustancial, en la comedia —por el contrario— parecía mal este continuo ir y venir, impropio del teatro para los partidarios de la antigua escuela» (Madroñal 2011:188).

El propio Madroñal [2011] define *La doncella Teodor* como una «comedia de viaje». Sin duda, se trata de la obra del corpus con mayor número de travesías. Los protagonistas, don Félix y Teodor, se trasladan de Toledo a Valencia y a Cartagena, donde son hechos prisioneros y llevados hasta Orán. En su periplo, llegarán incluso hasta Constantinopla y Persia (al igual que otros personajes, como Foresto y Leonardo, que van en su busca). Pero no solo esta obra se acoge al patrón bizantino de viajes y peripecias.

El argumento de *Los tres diamantes* tiene lugar tanto en Nápoles y Provenza como en Persia, donde Lisardo permanece cautivo. Tras sus pasos anda Enrique, que, en uno de sus viajes, cae preso de los dueños de Lisardo. De regreso, ambos desembarcan (por separado) en la isla de Saona. Como en *La doncella Teodor*, varios personajes de *Los tres diamantes* realizan uno o varios viajes: Lucinda (Nápoles-Provenza), Lisardo (Nápoles-Persia-Provenza) y Enrique (Nápoles-Provenza-Persia-Provenza).

En *El Grao de Valencia*, la trama se reparte entre el reino de Valencia y Argel, pero a lo largo de la pieza se producen múltiples viajes. En el primer acto, Crisela se traslada desde Valencia a Moncofa, lugar al que se desplazan Jarife y Zulema, que antes se encontraban en

tierras argelinas. El mismo trayecto han realizado Guadamo y Zarte, que no aparecen en Moncofa hasta el segundo acto. En el primer entreacto, se produce el viaje de vuelta a Argel de Jarife y Zulema con la cautiva Crisela. Antes de terminar el segundo acto, Zarte ha regresado a la ciudad africana para negociar el rescate de la cautiva de parte del capitán Leonardo. En el segundo entreacto, se supone que han tenido lugar dos viajes: el de Jarife, que ha llegado a Valencia con la intención de encontrar a don Félix, y el de Zarte a Moncofa con la respuesta del rey de Argel. Finalmente, en el tercer acto se produce el regreso de Crisela a Moncofa.

La acción de *La pobreza estimada* se divide asimismo entre Valencia y Argel, ciudad en la que se encuentra preso Aurelio. Tras un naufragio, Leonido llega a las costas argelinas, donde captura a Audalla y, una vez hecho el trueque por Aurelio, ambos regresan a Valencia. Ya en España, en el camino hacia su ciudad natal los asaltan unos bandidos.

Viuda, casada y doncella alterna asimismo los escenarios valencianos y africanos, a los que añade una isla desconocida del Mediterráneo. Feliciano se embarca hacia Italia, pero naufraga y es capturado en una isla por Haquelme y llevado a Tremecén, de donde conseguirá escapar en el tercer acto y regresar a Valencia.

En *Virtud, pobreza y mujer*, Isabel viaja desde Toledo a Sevilla pasando por Madrid. Carlos, por su parte, es capturado en Orán y vendido más tarde en Tremecén, adonde se desplazan Isabel, Hipólito y Julio para rescatarlo.

La acción de *Los esclavos libres* comienza en Perpiñán con el rapto de Lucinda por parte de Arbolán, que la lleva a Bizerta. Al rescate acude Leonardo, pero en su huida son asaltados y llevados a Nápoles, ciudad en la que transcurre el tercer acto.

Por último, en *El Argel fingido* y *Jorge Toledano* se produce un rapto que lleva a los protagonistas a viajar desde Córcega hasta una isla cercana y desde Castellón a Argel, respectivamente, con el fin de llevar a cabo el rescate. La trama de *El Argel fingido* termina en esa misma isla, mientras que Jorge y Antonio regresan a Castellón en el tercer acto.

Así pues, la acción de todas las comedias del corpus se desarrolla como mínimo en dos países distintos, buena prueba de su plena libertad —bien acogida por la mayor parte del público— respecto a los espacios dramáticos, frente a la severa unidad de lugar promulgada por los neorristotélicos. En algunos casos se producen varios viajes, que son emprendidos por diversos personajes (*La doncella Teodor*, *Los tres diamantes*, *El Grao de Valencia*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Los esclavos libres*). En otros son solo de ida y vuelta, algunos más accidentados que otros (*La pobreza estimada*, *Viuda, casada y doncella*, *El Argel fingido* y *Jorge Toledano*). El mar Mediterráneo, el norte de África y el Próximo Oriente son

los escenarios principales en los que se desarrollan todos ellos. En cambio, escasean los viajes por el interior de España, salvo en *La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*. Los territorios bajo dominio musulmán permitían hacer mucho más interesantes y fantasiosas las peripecias de los personajes, y eran necesarios para poder desarrollar el motivo del cautiverio.

En el primer acto de *La doncella Teodor* y *Los tres diamantes*, la pareja protagonista emprende un primer viaje para evitar así la imposición de un matrimonio no deseado por parte del padre de la joven, al igual que en la novela de Heliodoro. A excepción de *Viuda, casada y doncella* y *La pobreza estimada*,²⁰⁸ en todas las comedias se repite el siguiente esquema: tras el rapto perpetrado por los corsarios, uno de los protagonistas se embarca en una travesía para liberar a su ser querido. Todos los viajes, en fin, están estrechamente vinculados con otros motivos afines al género bizantino, y a menudo conllevan nuevos obstáculos para la pareja protagonista, como los asaltos de corsarios y bandidos en *Los tres diamantes*, *Los esclavos libres* y *La pobreza estimada*, o las tormentas y naufragios, de que hablaremos en otro capítulo.

2.5.2. EL TIEMPO DRAMÁTICO

En el caso particular de la unidad de tiempo, Lope recuerda en el *Arte nuevo* que para los preceptistas más severos la acción de una obra debía ceñirse a las veinticuatro horas de un día.²⁰⁹ El poeta matiza esa postura y ofrece una propuesta que se adapta a los gustos del público y que, en verdad, no atentaba contra lo afirmado por Aristóteles, sino por los humanistas y neoristotélicos:²¹⁰

No hay que advertir que pase en el periodo
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,
porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica.
Pase en el menos tiempo que ser pueda,
si no es cuando el poeta escriba historia
en que hayan de pasar algunos años;
que estos podrá poner en las distancias
de los dos actos, o si fuere fuerza

²⁰⁸ En estas obras los viajes se producen por la necesidad de hacer acopio de fortunas y de huir de la justicia, respectivamente.

²⁰⁹ Arellano [1988:30] ofrece un breve repaso de las distintas opiniones expuestas por la preceptiva.

²¹⁰ El filósofo se limita a describir la concisión temporal de la tragedia y el tiempo ilimitado de la epopeya. «Constata, pues, un hecho; no aspira a imponer un criterio. Los que convirtieron en obligado precepto esta observación fueron los humanistas italianos comentaristas de la *Poética*» (Pedraza 2016:325).

hacer algún camino una figura,
cosa que tanto ofende a quien lo entiende;
pero no vaya a verlas quien se ofende.
¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
de ver que han de pasar años en cosa
que un día artificial tuvo de término;
que aun no quisieron darle el matemático!²¹¹
Porque considerando que la cólera
de un español sentado no se templa
si no le representan en dos horas
hasta el final juicio desde el *Génesis*,
yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
con lo que se consigue es lo más justo.
El sujeto elegido escriba en prosa,
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día.

(*Arte nuevo*, vv. 188-210)

Lope recomienda que cada acto se corresponda con un día natural, pero contempla asimismo la posibilidad de que la acción representada transcurra a lo largo de varios años si el argumento así lo requiere («en función del argumento»)²¹² o si un personaje ha de realizar algún viaje (*hacer algún camino una figura*). Aconseja además que los saltos temporales tengan lugar en los entreactos (*las distancias de los dos actos*). Veamos el tratamiento que recibe el tiempo dramático en nuestras comedias.

Aparte de las alusiones, más o menos precisas, esparcidas aquí y allá por Lope, para el examen de la duración del tiempo dramático se tendrán especialmente en cuenta los viajes realizados por los personajes, que constituyen los lances argumentales que más permiten ampliar el lapso temporal. Así pues, conviene en primer lugar ofrecer unos pocos datos acerca de la duración real, en la España del Siglo de Oro, de algunos de los trayectos aludidos en el corpus objeto de estudio. Según me indica en correspondencia personal uno de los mayores especialistas en los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en el Mediterráneo del Siglo de Oro, Miguel Ángel de Bunes Ibarra,

no existen referencias bibliográficas específicas para este tema, ya que la duración de los viajes en la Edad Moderna era una de las cuestiones más difíciles de establecer al depender de la época del año, tipo de embarcación, etc. Desde Mallorca a Argel navegando se tardaba una noche y un día, aunque esto procede de lectura de documentación. [...] Con un buen viento y una buena tripulación, si el barco era de remos, en dos días se podía estar en Argel o en Levante Peninsular.

²¹¹ Lope contraponen el día *matemático* ('veinticuatro horas') al *artificial* ('las horas de sol').

²¹² Pedraza [2009:81, n. 198].

Por su parte, Lomas Cortés [2011:205] advierte que «en condiciones meteorológicas normales y una media de ciento sesenta y cuatro forzados por embarcación, las galeras de España empleaban cinco días en cubrir la ruta con escalas entre El Puerto de Santa María y Orán». Lomas Cortés [2011:205] aporta asimismo documentación según la cual estas mismas galeras necesitaban poco más de veinticuatro horas para viajar desde Málaga hasta el Peñón de Vélez.²¹³ En líneas generales, es de suponer que nuestros protagonistas serían llevados cautivos a bordo de naves ligeras, que eran las más apropiadas para el curso; los cálculos, por lo tanto, deberán ser siempre a la baja.

Las pocas pistas que deja Lope acerca de la duración de estos viajes así lo sugieren: en *Jorge Toledano*, Arafe afirma al atardecer en la costa de Castellón que ese mismo día ha tratado con el rey de Argel el rapto de Laudomia.²¹⁴ El viaje de ida, pues, se ha realizado en un solo día, y lo mismo cabe deducir acerca del de vuelta, pues al día siguiente Arafe ya se encuentra en Argel.²¹⁵ Del mismo modo, en *El Grao de Valencia* los múltiples trayectos entre la costa levantina y Argel tienen lugar en un margen de unas veinticuatro horas.

Teniendo en cuenta estos datos, ofrezco a continuación un esquema de la duración del tiempo dramático en nuestro corpus. Para contrastar los datos argumentales y temporales que se ofrecen a lo largo de este apartado es necesario consultar el apéndice con las tablas de segmentación. La mayoría de estas obras presenta un tiempo dramático más extenso de lo habitual, por lo que he preferido centrarme en los datos que dan cuenta de los transcurros temporales más amplios; así, no me he detenido a especificar si la acción de cada acto puede transcurrir en uno o varios días.²¹⁶ Si el texto de una comedia ofrece cifras concretas sobre la duración del argumento, omito la información acerca de las distancias recorridas por los protagonistas, que en parte han sido analizadas en la sección anterior:

· *El Grao de Valencia*: número indeterminado de días.

Un análisis detallado de las marcas temporales de la comedia indica que la acción transcurre a lo largo de unos seis o siete días aproximadamente.

²¹³ Sobre las embarcaciones de la época, véase el completo estudio de Guilmartin [1974].

²¹⁴ «Pero habemos concertado / que si salgo con la presa / que hoy los dos hemos tratado / y llevo esta dama presa, / cuya fama le han contado, / me ha de dar en cambio de ella, / ¡ay, Dios!, a Celima bella, / que es el Argel de mi fe» (vv. 81-88).

²¹⁵ Sabemos que ha pasado un día respecto a los versos transcritos anteriormente gracias a una reprimenda de Celima al rey de Argel «¿Por qué cristiana enviaste / a Arafe ayer tarde?» (vv. 679-680). Si no se trata de una incoherencia por parte de Lope, hay que suponer que *tarde* se refiere aquí a la madrugada del día anterior, cuando debieron de partir las naves de Arafe, el cual aparece en el mismo cuadro que Celima y el Rey (v. 775+).

²¹⁶ Para la delimitación del tiempo dramático de cada pieza he tenido muy presente la sección «Duración» de la base de datos ARTELOPE, que ofrece información detallada para cada acto.

· *Jorge Toledano*: un año.

Según se nos informa en dos ocasiones, entre el ataque de los corsarios —que se produce al principio de la obra— y el tercer acto ha transcurrido un año.²¹⁷

· *Viuda, casada y doncella*: número indeterminado de semanas (más de un mes).

El segundo acto da comienzo con el naufragio de Feliciano y Celio, que al final del primero se habían embarcado hacia Italia. Tras el naufragio, son apresados por unos moros, que los llevan cautivos a Tremecén. Entre el segundo entreacto y el inicio del tercer acto tiene lugar el viaje de regreso de Tremecén a Valencia. Por los vv. 2388-2390 sabemos que ha pasado más de un mes desde el primer acto.²¹⁸

· *El Argel fingido*: número indeterminado de días.

La acción transcurre en unos pocos días. Es la comedia del corpus con un tiempo dramático más breve, semejante al de muchas piezas urbanas y palatinas. En el primer cuadro, cuando menos, se respeta la unidad de tiempo.

· *Los tres diamantes*: entre 2 y 3 años.

En el segundo acto la acción se retoma dos años después de la separación de Lisardo y Lucinda, acaecida al final del primero.²¹⁹ Además, a lo largo del segundo acto han pasado unos dos o tres meses, según nos informa Leonato.²²⁰

· *La pobreza estimada*: 1 año y 3 meses.

En los versos 1446-1447 se nos dice que han pasado tres meses desde el final del primer acto, y por los vv. 2040-2041 sabemos que ha transcurrido un año entre el final del segundo acto y el inicio del tercero.

²¹⁷ «REY Haz retirar esa gente / y ninguno entrar intente / hasta que demos aviso, / que estoy en mi paraíso / después de un año de ausente. / CELIMA Contento me da escucharte / y verte, señor, tan tierno. / REY Quien tiene en tu gloria parte / después de un año de infierno, / ¿qué menos tierno ha de hablarte?» (vv. 2631-2640); «Mas yo, que en un año firme / vi, pensé y hice experiencia / de tu amor, honra y prudencia, / ¿cómo puedo arrepentirme» (vv. 3222-3225).

²¹⁸ «Hija, dura cosa es / que estimes un muerto en tanto, / que basta de un mes el llanto».

²¹⁹ «SOLDÁN ¿Que tienes esclavo? AMURATES Habrá dos años» (v. 1276); «troqué el peligro en prisión; / y la mar de Italia, en Persia, / donde ha dos años que vivo» (1436-1438); «Está medio casada con el hijo / del duque de Ferrara, aunque por falta / de un hijo, que ha dos años que ha perdido, / la querría emplear más altamente» (vv. 1705-1708).

²²⁰ «Pues hay una santa aquí / habrá dos meses o tres» (vv. 1816-1817).

· *Los esclavos libres*: número indeterminado de días o semanas.

No hay marcas que indiquen la duración exacta del argumento. En el primer acto Arbolán y Lucinda y, a los pocos días,²²¹ Leonardo y Zulema viajan desde Perpiñán hasta Bizerta. En el segundo acto, Leonardo y Lucinda huyen en barco hacia España, pero cerca de Bizerta son capturados por unos soldados cristianos, que los llevan hasta Nápoles. Resulta imposible determinar la duración aproximada del tiempo dramático; en mi opinión, no obstante, quizá resulte algo exagerado suponer que la acción transcurre a lo largo de un «número indeterminado de meses» (como se indica en ARTELOPE), puesto que los viajes de Perpiñán a Nápoles y de Bizerta a la ciudad italiana abarcarían muy pocos días. Así pues, me inclino por otorgarle una duración indeterminada de días o semanas.

· *La doncella Teodor*: número indeterminado de semanas o meses.

En el primer acto, los protagonistas viajan desde Toledo a Cartagena y Valencia. Unos moros llevan a Teodor y don Félix hasta Orán en el primer entreacto. En el segundo, Celindo y Teodor viajan desde Orán hasta Constantinopla. Al iniciarse el tercer acto, Foresto y Leonardo se encuentran en Orán, mientras que a mediados del segundo aún estaban en Valencia. En el tercer acto Teodor aparece en la costa de Persia tras haber sufrido un naufragio, y más tarde se encuentra en la corte persa con don Félix, Foresto y Leonardo, que también han viajado hacia allí. Aunque no haya indicaciones temporales determinadas, los múltiples viajes —aun concediendo que algunos puedan producirse simultáneamente— indican que la acción debe de transcurrir a lo largo de varias semanas o meses, probablemente más de un mes. La base de datos ARTELOPE (sección «Duración») se inclina por un «número indeterminado de meses».²²²

· *Virtud, pobreza y mujer*: más de 8 meses.

El primer entreacto representa el transcurso de unos seis meses,²²³ mientras que en el segundo se supone que han pasado otros dos.²²⁴ A ello hay que sumar un viaje desde Sevilla a Tremecén por parte de Julio en el entreacto y de Isabel e Hipólito en el tercer acto.

²²¹ «LEONARDO Ayer, cuando esto pensé, / supe que andaba Sultán / en la costa; haremos señas / desde lo alto de estas peñas / donde se escondió Arbolán, / y acostándose a la orilla, / nos pasarán a Biserta» (vv. 640-646). Parece claro que *ayer* tiene que referirse al día en que Arbolán raptó a Lucinda; sin embargo, no queda claro cuándo emprende Leonardo el viaje.

²²² Las búsquedas en la base de datos ARTELOPE para este capítulo han sido comprobadas el 22 de agosto de 2016.

²²³ «Lloré seis meses su ausencia» (v. 1090).

²²⁴ «Dos meses ha que peleo / con ella y con mi deseo» (vv. 1952-1953).

Si bien son algo imprecisos, estos datos permiten observar que las comedias estudiadas tienden considerablemente a alargar la duración del tiempo dramático. Contrastemos esta información con la que nos ofrece ARTELOPE. Esta valiosa base de datos permite realizar búsquedas acerca de la duración del tiempo dramático, que divide entre «duración determinada» y «duración indeterminada». Según ARTELOPE, existen 153 comedias —en contraposición a los dramas— de autoría fiable.²²⁵ Estos son los datos acerca de la «duración determinada» de las obras del corpus en relación al número total de comedias indudablemente escritas por Lope:²²⁶

· Solo 28 de las 153 comedias presentan una duración igual o mayor a 1 año, incluidas 3 de nuestro corpus (*Jorge Toledano*, *Los tres diamantes* y *La pobreza estimada*).²²⁷

· Solo 38 de las 153 comedias presentan una duración igual o mayor a 6 meses, incluidas 4 de nuestro corpus (*Jorge Toledano*, *Los tres diamantes*, *La pobreza estimada* y *Virtud, pobreza y mujer*).

Analicemos ahora los porcentajes correspondientes a una duración igual o mayor a 6 meses de las comedias del corpus en relación a los géneros cómicos clasificados en ARTELOPE (véase el gráfico incluido al final del capítulo):²²⁸

- 4 de las 9 comedias del corpus (44,44%)
- 14 de las 73 comedias urbanas (19,17%)²²⁹
- 15 de las 54 comedias palatinas (27,77%)²³⁰
- 6 de las 10 comedias novelescas (60%)²³¹

²²⁵ Baso mi análisis en las comedias por ser este el macrogénero en el que se inscriben las obras examinadas, según tendremos ocasión de discutir. No obstante, una búsqueda en dramas arroja datos semejantes: de 162 dramas de autoría fiable, 35 tienen una duración determinada igual o mayor a un año, y 44, una duración igual o mayor a 6 meses. Por otro lado, 35 presentan una duración indeterminada de meses.

²²⁶ En el transcurso de mi investigación, los datos que ofrecía ARTELOPE al respecto han sufrido variaciones, dado que el proyecto se halla en una fase inicial y en constante perfeccionamiento. Así pues, es muy probable que futuros estudios sobre estos mismos asuntos no coincidan exactamente con los datos aquí aducidos, que he ido actualizando a la zaga de ARTELOPE entre los años 2014 y 2016, y cuya última comprobación data del 22 de agosto de 2016, según se ha dicho ya.

²²⁷ La base de datos ARTELOPE no recupera la comedia *Jorge Toledano* en una búsqueda de comedias de duración determinada igual o mayor a un año; en la ficha de dicha comedia, no obstante, se establece que su duración es de «1 año aprox»: las marcas temporales señaladas en la nota correspondiente a esta obra nos llevan a incluirla aquí.

²²⁸ Para realizar estas búsquedas por géneros me he basado exclusivamente en la casilla «género principal», sin emplear la de «géneros secundarios». Pese a que todo cuanto tenga que ver con la resbaladiza cuestión de los géneros no puede ser tomado como una certeza absoluta, creo que los datos que ofrece ARTELOPE resultan muy ilustrativos.

²²⁹ Entre las comedias urbanas se incluyen *El Grao de Valencia*, *Viuda, casada y doncella*, *El Argel fingido*, *La pobreza estimada* y *Virtud, pobreza y mujer*; a las tres últimas se les adjudica una duración mayor o igual a 6 meses.

²³⁰ En el recuento de esas 15 comedias palatinas figura *Los tres diamantes*.

- 2 de las 7 comedias pastoriles (28,57%)
- 0 de las 5 comedias picarescas (0%)
- 1 de las 4 comedias villanas (25%)²³²

Solo las comedias novelescas presentan un porcentaje mayor al de las que forman parte de nuestro corpus. Como iremos viendo, el sistema de géneros establecido por Oleza y seguido por ARTELOPE integra las que nos ocupan entre las novelescas (ya sea en tanto que género «principal» o «secundario»), que presentan características comunes. De hecho, en los comentarios a varias de las comedias novelescas, ARTELOPE establece la larga duración de los hechos representados como uno de sus rasgos definitorios.

La Comedia Nueva, sobre todo en su vertiente cómica, tenderá con el paso del tiempo a constreñir el tiempo dramático, no tanto por un respeto fiel de las directrices neoaristotélicas, sino para admirar al espectador con una acumulación de enredos en un breve lapso temporal.²³³ Por otra parte, los dos géneros cómicos principales, las comedias urbanas y palatinas, tienden hacia una mayor concisión temporal, aunque abundan las excepciones, según se aprecia en el gráfico. ¿Por qué, entonces, las comedias analizadas presentan un tiempo dramático tan extenso?

Para empezar, esta circunstancia permite subrayar la fidelidad amorosa de los protagonistas y hacer aún más emotivos los desenlaces. En *Los tres diamantes*, por ejemplo, se insiste hasta en tres ocasiones en los dos años transcurridos desde la separación de Lucinda y Lisardo. Este dato permite hacer hincapié en la desgracia de los amantes, que durante tanto tiempo se han visto obligados a permanecer lejos el uno del otro (del mismo modo que padres e hijos), despertar la compasión hacia Lisardo, que ha tenido que soportar el cautiverio durante todo ese tiempo («troqué el peligro en prisión; / y la mar de Italia, en Persia, / donde ha dos años que vivo», 1436-1438), y, como ocurre en todas las obras del corpus, intensificar la emoción que supone el reencuentro final.

De modo parecido, en *Jorge Toledano* transcurre un año desde el rapto de Antonio, dato que refuerza la emoción que supone la reunión de padre e hija. Otro tanto se puede afirmar respecto a *Virtud, pobreza y mujer*, toda vez que el reencuentro de Carlos e Isabel no se produce hasta más de ocho meses después de su separación. En esta comedia los datos

²³¹ ARTELOPE contabiliza *Jorge Toledano*, *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor* entre las novelescas, pero solo a la primera de ellas le otorga una duración mayor o igual a 6 meses.

²³² Descuento de las comedias villanas *Fuente Ovejuna*, *El mejor alcalde, el rey* y *Peribáñez*: naturalmente, en ARTELOPE aparecen clasificadas como dramas, pero, sin embargo, figuran como comedias villanas al realizar una búsqueda en este subgénero.

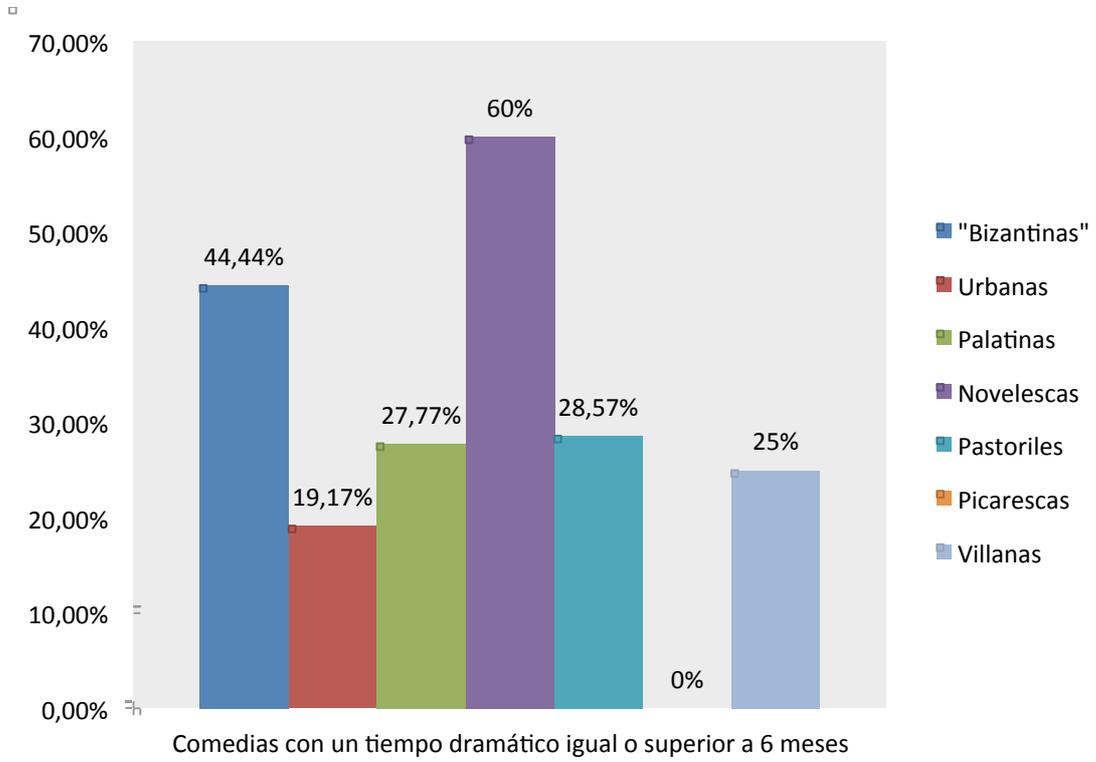
²³³ Retomaremos esta cuestión en el segundo capítulo de la tercera parte.

referidos al tiempo pasado desempeñan además otras funciones: la alusión a los seis meses busca hacer partícipe al público del sufrimiento de Isabel («Lloré seis meses su ausencia», v. 1090), mientras que la referencia a los dos meses en boca de Hipólito resalta una vez más la virtud de Isabel y su fidelidad hacia Carlos («Dos meses ha que peleo / con ella y con mi deseo», vv. 1952-1953).

La pobreza estimada constituye un caso algo distinto. Leonido alude a los tres meses transcurridos en el primer entreacto con tal de resaltar la larga convalecencia que le ha provocado el ataque traicionero por parte de Ricardo, su rival amoroso. Dicha alusión le permite ponderar la emoción que le embarga al encontrarse frente a Dorotea: «y siéntome aquí, que estoy / más flaco de haberos visto / que no del mal que resisto, / bien habrá tres meses, hoy» (vv. 1444-1447). En cambio, la mención al tiempo pasado en el segundo entreacto pretende destacar el hastío de Leonido, que durante un año ha soportado la carga de no poder mantener a su familia en condiciones dignas (vv. 2040-2043).

En el resto de comedias, el tiempo dramático se infiere de los largos y múltiples viajes que realizan los personajes, y por tanto constituye un elemento más de sus peripecias y aventuras (pienso sobre todo en *La doncella Teodor* y *Los esclavos libres*). En el caso de *El Grao de Valencia* y *Vinda, casada y doncella*, durante el tiempo de espera los amantes que se han quedado en tierra encarnan reacciones opuestas: mientras que don Félix enseguida se olvida de Crisela y pretende a otras damas, Clavela defiende férreamente su compromiso con Feliciano.

Así pues, el extenso tiempo dramático de las piezas que venimos considerando está íntimamente ligado a sus motivos y conflictos esenciales (los viajes, la separación de los amantes, el cautiverio, los reencuentros, etc.), y permite resaltar las dificultades que afrontan los protagonistas. En definitiva, la absoluta libertad con que estas obras manejan los códigos temporales y espaciales respecto a los preceptos neoaristotélicos se explica por la voluntad de llevar a las tablas intrincadas historias típicamente bizantinas y por la primacía concedida al gusto de los espectadores.



2.6. GALERAS, SOLDADOS Y MARINEROS

De los peligros que encierran las agitadas aguas del Mediterráneo se ha hablado ya ampliamente al estudiar los raptos y ataques en las costas cristianas por parte de los corsarios, y volveremos sobre ello al analizar el motivo de las tormentas y naufragios que sorprenden a nuestros intrépidos viajeros. Pero en nuestras comedias se percibe también el gusto de Lope por recrear el ambiente y la vida cotidiana de corsarios y marineros, asunto al que están dedicadas estas páginas.

En la siguiente escena de *Los tres diamantes*, dos pilotos, temerosos de la tormenta que se avecina, dialogan entre ellos. En un primer momento tratan de llamar a Lisardo, pero finalmente se ven obligados a abandonarlo a su suerte. Al despertar, el joven se desespera por haberse dormido en una isla desierta, e intenta en vano captar la atención de los pilotos:

[PILOTO] 1 Despertó el viento. ¡Qué hermoso
levante!

PILOTO 2 A la mar camina.

PILOTO 1 Velas dan.

PILOTO 2 ¡Con qué reposo
duerme estotro en la marina!

PILOTO 1 Dale una voz presuroso.

PILOTO 2 ¡Ah de la tierra!

PILOTO 1 ¿Sabías
su nombre?

PILOTO 2 Yo no.

PILOTO 1 ¡Ah, señor!

PILOTO 2 En vano, Ergasto, porfías;
la mar escucha mejor.

PILOTO 1 Responde a las ansias mías.

PILOTO 2 Ya debe de estar allá.

PILOTO 1 Sin duda que en ella está.

PILOTO 2 Velas izan.

PILOTO 1 ¡Leva, leva!

Vanse y sale Lisardo de la marina

LISARDO Voces oigo. ¿Si se leva
la nave? ¡Ay, Dios, que se va!
¡Ya parte! ¡Triste de mí,
que, pensando en mi señora,
sobre un prado me dormí!
El remedio es solo agora
hacer señas desde aquí.

¡Ah de la nave! No giran
la vela; el curso veloz,
por rumbo derecho tiran.
¡Hola, aoh! ¡No oyen mi voz,
ni el lienzo y las señas miran!

(*Los tres diamantes*, vv. 2798-2822)

Pero si el mar es el espacio que separa a los afligidos protagonistas de su querida patria, es también el medio que permite la fuga de la esclavitud y el regreso al hogar.²³⁴ Así ocurre en *Vinda, casada y doncella*. Por orden de Fátima, Ardín le cuenta a Haquelme que se acerca un barco cargado de seda; Haquelme parte a capturarlo, facilitando así la huida de Fátima y Feliciano. Este último y Celio se las han apañado para hacer creer a los moros que uno de los remedios prescritos para Fátima —recuérdese que Feliciano se hace pasar por médico— consiste en contemplar las orillas del mar:

FELICIANO ¿Pártese ya?
FÁTIMA A vela y remo.
FELICIANO ¡Oh, viento, ayudadle vos!
 Ya Celio con la barquilla
 aguardando está a la orilla
 con tus moros en gran suma,
 y el mar volviéndose espuma,
 para argentar tu jervilla.
FÁTIMA Pues ¿con qué los ha engañado?
FELICIANO Dice que tú le has mandado
 que esta noche a punto estén,
 que has de ir desde Tremecén
 por el río al mar salado.
 Que importa a la medicina:
 que te aplico el ver del mar
 la playa, arena y marina.²³⁵
FÁTIMA ¿Y allá podreme embarcar?
FELICIANO Ese remedio imagina.
 Sal una vez por el río,
 que esa barca ha de ser nave
 que nos lleve, en Dios confío.

(*Vinda, casada y doncella*, vv. 1923-1942)

Este diálogo tiene lugar al final del segundo acto de *Vinda, casada y doncella*, pero, poco antes de que termine, el mismo Feliciano expresa sus dudas acerca de que el plan pueda surtir efecto. Sin embargo, al retomarse la acción, Feliciano, Fátima y Celio se

²³⁴ En *Los tres diamantes*, poco después de los largos lamentos de Lisardo, se produce la llegada de Enrique, con quien aquel puede por fin viajar hasta Provenza y reencontrarse con Lucinda.

²³⁵ Entiéndase: ‘que te aplico como remedio ver la playa, la arena y la marina del mar’.

encuentran lejos de Tremecén.²³⁶ Escenas como la que acabamos de comentar tienen la función de generar unas expectativas entre el público, que aguarda impaciente por ver en qué se resuelven las intenciones de los protagonistas, que en este caso tienen planeada una huida marítima.

En los siguientes versos de *Jorge Toledano*, con los que termina el segundo acto, vemos cómo Jorge se apresura a reclutar los hombres necesarios para la misión que le ha encomendado el rey: traer de vuelta a Celima. En esta escena se aúnan la congoja del rey, que teme por la suerte de su cautiva, el arrojo de Jorge, que hace gala una vez más de su valor, y la solicitud de los moros, que muestran una fe inquebrantable en su capitán:

REY	Arafe, que me lleva el alma mía. Socorro, Jorge; a socorrerme presto ve tras Celima. Tú cobra a Celima; con mis fragatas hasta España corre.
JORGE	¿Por dónde lleva la derrota y vía?
TOSIRO	A Italia va.
JORGE	Primero que la torre descubra de Marsella el vil cautivo, si no es que el viento en popa le socorre, yo daré caza al perro fugitivo. Ea, valientes moros, ¿quién se embarca?
ARGÁN	Ya sabes que a servirte me apercibo.
REY	Yo te haré si le vences gran monarca.
JORGE	¿Qué fragatas habrá?
ARGÁN	Seis.
JORGE	Caminemos.
ISMAEL	¡Acosta, acosta, Amir, daca la barca! Con tan buen capitán todos iremos.
JORGE	Municiones y gente se aperciba; rompa velas el aire, el agua remos.
REY	¡Ay, Celima, mi bien! ¡Ay, mi cautiva!

(Jorge Toledano, vv. 2375-2392)

Este tipo de escenas suple la representación sobre las tablas de batallas y persecuciones, difíciles de reproducir en un corral de comedias, y con muy pocos medios se genera la tensión necesaria para mantener interesado al auditorio. Las peripecias marítimas de Jorge quedan esbozadas en el ímpetu y el coraje mostrados por el joven, que reaparece triunfal, una vez que ha logrado su objetivo, tras la pausa entre el segundo y el tercer acto.

En tres comedias del corpus, *Viuda, casada y doncella*, *La pobreza estimada* y *La doncella Teodor*, Lope recrea el ambiente que se vivía en las ciudades y puertos españoles ante la

²³⁶ Comento los problemas que plantea esta escena en el apartado «2.3.12. Fugas, rescates y liberaciones».

llegada de soldados y durante los embarques de los tercios. Los tres cuadros que comentaré a continuación, situados poco antes del final del primer acto (*Viuda, casada y doncella* y *La doncella Teodor*) y a inicios del tercero (*La pobreza estimada*), tienen varios puntos en común.²³⁷ Para empezar, en los tres aparece una compañía de soldados, que se dispone a partir en breve hacia Italia (*Viuda, casada y doncella* y *La doncella Teodor*) y Orán (*La pobreza estimada*). Los tres siguen el mismo esquema: tras una breve escena inicial, en la que se reproducen las conversaciones entre los soldados, tiene lugar la llegada del protagonista. Difieren, en cambio, los motivos por los que Feliciano, don Félix y Leonido deciden enrolarse en los tercios: Feliciano trata de escapar de la justicia tras haber asesinado al hermano de Liberio, su rival amoroso; don Félix busca huir del dolor que le ha provocado la noticia del casamiento entre Teodor y Foresto; por último, Leonido quiere correr mundo en busca de fortuna para remediar la miseria en la que vive su familia. Fijémonos en primer lugar en el embarque de *Viuda, casada y doncella*:

LUPERCIO	Para la embarcación, todos cobardes, y para alojamientos, animosos; esa es cara y vergüenza de españoles. ¡Pasen delante, no se quede nadie, ²³⁸ que al que cogiere en estas cobardías, le colgaré de aquel penol de entena, y por vida del rey, que no sean tratos sino para escarmiento de los otros!
ALFÉREZ	No es esta gente la que te merece, famoso capitán, esas razones, que todos van contentos con extremo, solo en saber que al rey Felipe sirven, que van a Italia, a Nápoles la bella, a la fértil Sicilia y Lombardía, y que al virrey dignísimo acompañan, gloria de los Girones andaluces. ²³⁹
SOLDADO	¿De qué sirven agora esas quimeras, si van, no van, si alojan o se embarcan? ²⁴⁰ Aquí van, ¡voto a Cribas!, seis manchegos ²⁴¹ que bebieran el mar si fuera vino, y se comieran entre seis diez bueyes. ²⁴²

²³⁷ Estas y otras similitudes entre *La doncella Teodor* y *Viuda, casada y doncella* han sido estudiadas por González-Barrera [2015].

²³⁸ Leo *delante* y no *adelante* con tal de corregir la hipermetría. Como siempre, transcribo por la edición de Feit y McGrady [2006], cuyo texto base es el apógrafo realizado por Ignacio Gálvez.

²³⁹ Pedro Téllez Girón, virrey de Nápoles entre 1581 y 1586.

²⁴⁰ La copia Gálvez lee «si van o no van». Omíto la *o* para restaurar el endecasílabo.

²⁴¹ Adopto la enmienda de la *Parte VII (Aquí van)*, que corrige la falta de sentido de Gálvez (*A quien*). Véase el aparato crítico de la obra a cargo de Feit y McGrady [2006:244].

OTRO No hay hombre aquí que tema, seor alférez,
ni galeotas de famosos turcos,
ni gruesas naves del inglés soberbio,
que a seis urcas de bravos rocheleses
bastan ducientos hombres de mi tierra,
que sorbérse las pueden como píldoras.
Si vamos cabizbajos, Dios lo sabe,
y «otro naon», como dicen en Lisboa.

(*Vinda, casada y doncella*, vv. 799-827)

En los primeros versos de este pasaje de *Vinda, casada y doncella* se alude al reparto de hospedajes de los soldados, circunstancia al parecer corriente en el Siglo de Oro, según anota González Barrera [2008:246, n. 873]. El capitán Lupercio acusa a sus hombres de ser los primeros en querer gozar de estos privilegios y luego mostrarse cobardes y timoratos a la hora de embarcarse hacia su destino. Lope retrata la jerga popular de los soldados (*voto a Cribas, seor, ducientos*) y su carácter bravucón, según el tópico del *miles gloriosus*. Veamos ahora un pasaje semejante de *La pobreza estimada*:

Soldados, con caja y bandera, en tropa para embarcarse; Don Francisco, de capitán

CAPITÁN ¡Ea, señores soldados,
alto; a embarcar, a embarcar!

SOLDADO 1.º ¿Comprastes pan, Escobar?

SOLDADO 2.º Y dos gambetes salados.

SOLDADO 1.º ¡Buen vino va en la galera!

SOLDADO 2.º En eso no hay que gastemos
el poco argén que tenemos.²⁴³

SOLDADO 1.º ¿Lleva la Fraila Ribera?

SOLDADO 3.º Con su servicio del diablo
se embarca el pobre señor.

SOLDADO 2.º Callar en diciendo amor.

SOLDADO 3.º Aborrezco su vocablo.

CAPITÁN Caminen, pues. ¡Ea, caminen!

SOLDADO 1.º Entrarán, que no es ganado.

CAPITÁN Entrad vos. ¿Qué hacéis parado?

SOLDADO 3.º Aguardo que me encaminen.

CAPITÁN ¡Hola! Haced que esté el sargento
alerta, no se nos vayan;
porque en viendo el mar desmayan,
y se irán de ciento en ciento.

²⁴² Según Feit y McGrady, todos los testimonios leen *comerán*, lectura que a mi juicio conviene enmendar, evitando así el improbable y molesto acento en quinta sílaba en un endecasílabo y manteniendo la correspondencia con la forma *bebieran* del verso anterior.

²⁴³ *argén*: 'dinero', en germanía.

Ribera, con una mujercilla y un pícaro, con bagajes y una guitarra

RIBERA Haga pucheros ahora
si le parece, probada.
CAPITÁN ¡Hola! ¿Qué es eso?
RIBERA No es nada.
CAPITÁN ¿Va allá también la señora?
RIBERA Si va o no, a Dios daremos
la cuenta, que acá no somos
de los que atientan los lomos;
cara a cara acometemos.
Si hombre es flaco, ¿dónde ha de ir
con las cosas no excusadas?
¿Ha de ir a las arrumbadas?
CAPITÁN Héchome ha ¡por Dios! reír.
La recámara me agrada.

Al pícaro

RIBERA Lleva la guitarra encima,
y no le quiebres la prima,
que llevarás tabalada.
LA MUJER ¡Ay, ay, y qué mar tan grande!
RIBERA ¿Qué te espantas, socarrona,
si en tu golfo de Narbona
no hay ganapán que no ande? [...]
(La pobreza estimada, vv. 2328-2367)

Este fragmento reproduce a la perfección el ambiente rufianesco que impregnaba la vida de los tercios españoles, acentuado en este caso por la presencia de un pícaro y de una prostituta. Y como en el pasaje de *Viuda, casada y doncella*, el capitán insiste en la cobardía de los soldados. Al igual que en aquella comedia, en estos versos de *La doncella Teodor* se nos muestra de nuevo el reparto de hospedajes entre los soldados:

Váyanse y salgan caja, soldados y el capitán Laso, y dos alcaldes villanos dando boletas

CAPITÁN Pasen con orden y una vez, señores.
ALCALDE 1º Señores, ¿de qué sirve tomar tantas,
si han de faltar después para los otros?
SOLDADO 1º Francisco Ruiz, barbero, de una boca.²⁴⁴
¿De una boca no más? Pues ¡vive Cristo!,
que ha de tener de aquí a la noche cuatro
y que han de estar las tres en una pierna.
SOLDADO 2º Rodrigo de Moscoso, de dos bocas.
¿Dos solas a un alférez?

²⁴⁴ *una boca*: «le corresponde el alojamiento de un solo soldado» (González Barrera 2008:246, n. 877).

LEONELO
SOLDADO 2º

¿Es noble?
Tóquela.
(*La doncella Teodor*, vv. 874-904)

El ambiente marítimo que se respira en estas comedias sirve a Lope para adornar las tramas con escenas como esta —que bien podríamos denominar costumbristas—, las cuales satisfacían las necesidades de un público ávido de variedad y que disfrutaba tanto con argumentos fabulosos y novelescos como con las tramas inspiradas en la vida cotidiana de las ciudades españolas. Con la excusa de los viajes proyectados por Feliciano y don Félix hacia Italia y por Leonido hacia Orán, Lope aprovecha para esbozar un pequeño retrato de la milicia —aportando así variedad y colorido a las comedias— y de paso traer a colación temas de actualidad, como las partidas de los tercios hacia el extranjero y el alojamiento y manutención de la tropa en los hogares españoles.

2.7. TORMENTAS Y NAUFRAGIOS

El tópico de la tormenta marítima y el naufragio es uno de los más antiguos de la literatura occidental. Sus raíces se remontan a la *Odisea* de Homero y al *Bellum Poenicum* de Nevio, de los que a su vez deriva uno de los ejemplos de tempestad literaria más conocidos y más imitados por la posteridad: se trata de un pasaje de la *Eneida* (I, 81-156), fuente principal del desarrollo del tópico en la épica latina y de muchas de sus manifestaciones en España ya desde la Edad Media.²⁴⁷ En su origen, pues, constituye un motivo literario asociado a la épica, pero en la literatura del Siglo de Oro llegará a convertirse en un tópico de todos los géneros, repetido hasta la saciedad, tal y como denuncia Tirso de Molina:

Contáraos yo una mortal tormenta, si les fueran permitidos a mi sexo los términos propios de escotas, drizas, trocas, estanteroles, filaretos, izar, amainar, etc., con que se gobierna aquella inanimada bestia, y no fuera tan usado y, por el mismo caso, fastidioso, pintar lo que cuantos cuentan navegaciones y escriben historias, naufragios prodigiosos y

²⁴⁷ Existe una abundante bibliografía sobre la tormenta en la literatura del Siglo de Oro y sus antecedentes clásicos. Flecniakoska [1979] realiza una comparación del tópico tal y como aparece en la novela griega (Heliodoro, Aquiles Tacio, Caritón de Afrodísia) y en diversas manifestaciones de la novela y la novela corta del Siglo de Oro (Cervantes, Lope de Vega, etc.). Cristóbal [1988] lleva a cabo un repaso exhaustivo del tópico desde sus primeras apariciones en la *Odisea*, el *Bellum Poenicum* y la *Eneida* hasta su aclimatación en la epopeya española, pasando por su desarrollo en autores como Ovidio, Lucano o Valerio Flaco. Uno de los trabajos más completos es el de González Rovira [1995b], dedicado a la presencia de la tormenta en la narrativa áurea. Por su parte, Herrero Massari [1997] se ocupa del desarrollo del tópico en la literatura de viajes española y portuguesa de los siglos XVI y XVII. Finalmente, Fernández Mosquera es autor de diversos trabajos que abarcan distintos autores y géneros del Siglo de Oro (crónicas de Indias, Lope, Calderón, Quevedo), que el autor reunió en [2006].

acaecimientos espantables, con que cada día se hace más insolente, aunque menos temido, este rebelde elemento (Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, pp. 357-358).²⁴⁸

Lope, siempre atento a las modas literarias del momento, no dudó en cosechar él mismo buenos ejemplos de tempestades y naufragios, insertándolos en los más variados géneros, como la poesía épica, la novela bizantina o el teatro.

Son siete las comedias del corpus que contienen este motivo: *La doncella Teodor*, *Los esclavos libres*, *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *La pobreza estimada*, *Los tres diamantes* (hasta en tres ocasiones) y *Viuda, casada y doncella*. Las tormentas y naufragios constituyen un elemento esencial, por cuanto representan uno de los mayores reveses de fortuna para la pareja protagonista y desencadenan nuevos obstáculos y aventuras.

En *Jorge Toledano* y *Los tres diamantes*, las tormentas son las encargadas de provocar la separación de familiares y amantes. En los primeros cuadros de *Jorge Toledano*, unos moros raptan a Antonio en las costas de Castellón. Su intención es llevarse también a su hija, pero la fuerte borrasca les impide regresar a la costa, por lo que padre e hija quedan separados. La primera tormenta que tiene lugar en *Los tres diamantes* (vv. 1388-1439) sorprende al intrépido Lisardo, que navegaba en busca del anillo que le robó un águila. Justo cuando está a punto de naufragar, aparecen las galeras de Amurates y lo capturan. A partir de ahí, y hasta el final de la comedia, los jóvenes amantes Lisardo y Lucinda se verán obligados a vivir lejos el uno del otro. Más adelante, Enrique naufraga mientras se encuentra buscando a Lisardo. Con el barco se hunden todas sus riquezas, por lo que se verá obligado a empeñar el anillo que le regaló su amigo. Ello provoca que el duque de Provenza crea que Enrique es el asesino de Lisardo, por lo que aquel será hecho prisionero (cuadro II - 3). La última tormenta que tiene lugar en *Los tres diamantes* impide a Lisardo regresar a Provenza: durante un breve descanso en la isla de Saona, los marineros que le acompañaban deciden reemprender el viaje a toda prisa, abandonándole a su suerte: «Levantose tal tormenta / que remedio no tuvimos, / hasta que al cielo ofrecimos / traerla [la mercadería] por nuestra cuenta» (vv. 2976-2979).

Del mismo modo, en *La doncella Teodor* el naufragio impide a la protagonista regresar a España, toda vez que el mar la devuelve a las costas del Imperio turco (cuadro III - 2). El naufragio de Feliciano y su criado Celio en *Viuda, casada y doncella* los arrastra a una isla, donde son apresados por el corsario Haquelme (cuadro II - 1). En *Los esclavos libres*, una tempestad propicia la llegada a la costa africana de los caballeros del hábito de San Juan (cuadro II - 2), que serán quienes hagan prisionero a Leonardo, disfrazado de moro. En *La*

²⁴⁸ Cita este texto González Rovira [1995b:114].

pobreza estimada, el naufragio le permite a Leonido arribar a las costas de Argel, donde captura al rey Audalla. En este caso, el naufragio implica para Leonido la posibilidad de rescatar a Aurelio, cautivo de Audalla. Como se puede observar, las tempestades marítimas juegan un importante papel en las peripecias que viven los protagonistas.

En las comedias que nos interesan es posible distinguir los dos tipos de naufragios y tormentas que Lope cultivó en sus obras: aquellos que suceden en tiempo real y se representan sobre el escenario, y aquellos otros que son referidos por algún personaje una vez ya han concluido.

En *Vinda, casada y doncella*, escrita en octubre de 1597, Lope se vale de todos los ingredientes que aparecerán, en parte o en su totalidad, en sus obras posteriores. La comedia presenta además los dos tipos de tormentas y naufragios, el primero en el cuadro II - 1 y el segundo en el tercer acto. La escena con que se inicia el segundo acto, que comentaremos más detenidamente en otro capítulo,²⁴⁹ constituye un compendio de los elementos asociados con este tópico. A modo de resumen, podrían enumerarse los siguientes: acumulación de léxico naval, gran confusión y maniobras contradictorias por parte de los marineros, invocaciones a la Virgen y a los santos, descripción de los efectos de la tormenta, la necesidad de alijar la nave, la salvación por medio de una tabla y la llegada a la costa.

Se trata de motivos clásicos, procedentes básicamente de Virgilio y de Lucano. Al respecto, Fernández Mosquera ha advertido cómo en el teatro de Lope dichas reminiscencias resultan más claras que en sus obras de corte épico:

En el teatro, con la alteración que supone cambiar de la poesía épica a la dramática, el sabor de los motivos tradicionales se deja ver más claramente: la propia exigencia de la poesía dramática de comprimir las descripciones en acción, de insinuar más que mostrar abiertamente y la gran ayuda de la acción en las tablas provoca que el tópico sea más visible y más cercano a sus modelos tradicionales (Fernández Mosquera 2006:107).

No resulta en verdad muy difícil reconocer el origen clásico de muchas de las imágenes más socorridas por Lope en las tormentas y naufragios que prodiga en su teatro. En un género como el teatro no era estrictamente necesario que el poeta se esforzara por no repetir servilmente los tópicos más manidos. La razón estriba en el público al que estaban dirigidas estas obras. Un público, el de los corrales de comedias, de lo más variopinto, que albergaba gentes de todas las capas sociales y de muy variada cultura,²⁵⁰ que

²⁴⁹ Se trata del segundo capítulo de la segunda parte, dedicado al proceso de reescritura de algunas fuentes.

²⁵⁰ «Si hoy cada público tiene su teatro (lugares distintos y representaciones distintas), en el siglo XVII, en el mismo lugar de representación, la misma obra teatral estructuraba distintos niveles de significación, y sin

contaría sin duda con lectores de exquisito paladar literario y finos catadores de la obra de Virgilio, pero también con no pocos aficionados al teatro para quienes el mantuario podía ser no más que un nombre o ni eso siquiera:

Pero, además, otro factor esencial puede estar detrás de esta inteligente operación lopesca: su público. Cualquier lector de su poesía épica detectaría de inmediato los ecos de los clásicos, incluso en la más tediosa de sus amplificaciones, y aun ponderaría las variaciones del propio poeta en la tranquilidad de una lectura serena. El espectador del corral, o también de la corte, no podría detenerse en la repetición de un verso, o solamente descubriría los ecos de Virgilio si se apelaba a él directamente o se recordaban motivos bien evidentes, gastados para los cultos, cultos para los menos letrados (Fernández Mosquera 2006:107-108).

En los modelos literarios que sigue Lope para la composición de las comedias estudiadas —a ellos dedicamos la segunda parte de la tesis—, tormentas y naufragios eran moneda corriente y estaban a la orden del día, por lo que su inserción resultaba del todo natural. En este punto debo remitirme de nuevo a las palabras de Fernández Mosquera:

No obstante, el Fénix utiliza otro recurso añadido [...] para marcar la literaturidad del motivo: lo que se podría denominar el *extrañamiento* o *descontextualización genérica*. Para un autor o para un lector del Siglo de Oro, sobre todo si es culto, la tormenta debería insertarse en un ámbito épico, bien siguiendo la tradición épica clásica o su vertiente moderna italiana, o bien en géneros que derivasen de ella, por ejemplo, las narraciones de tipo caballeresco o bizantino. [...] Pero el motivo estaba claramente desgastado, como se ha dicho, al menos a la altura del siglo XVII. [...] Como quiera que la tormenta es ampliamente conocida, habrá que situarla en contextos donde pueda llamar la atención, es decir, en géneros que tradicionalmente no la contenían o no lo hacían con las características propias de la tormenta épica (Fernández Mosquera 2006:87).

En líneas generales, resulta del todo pertinente emplear el término de *extrañamiento* o *descontextualización genérica* en relación a la presencia del tópico aquí analizado en el teatro, según propone Fernández Mosquera. Ahora bien, si se atiende a las diferencias entre géneros, ese extrañamiento o descontextualización es relativo en el caso de las comedias que denominaremos bizantinas, cuyos modelos sí suelen incorporar dicho motivo. La originalidad de Lope y otros cultivadores de este tipo de obras consiste precisamente en desarrollar un género cuyos modelos no son solo teatrales —y, de hecho, los fundacionales y fundamentales no lo son—, como veremos más adelante.

competencia de otros espectáculos públicos, para diversión de los distintos públicos» (Díez Borque 1980:65); «Entre ese público que puede entregar su real al cobrador para que le franquee el paso al corral hay artesanos, soldados, pretendientes en corte, comerciantes, criados, madres e hijas de familia, clérigos, intelectuales laicos, aristócratas e incluso miembros de la familia real» (Pedraza Jiménez 2007:110).

En el capítulo dedicado a la puesta en escena, me ocuparé de describir las tormentas y naufragios que se representan ante el espectador; centrémonos, ahora, en las que toman forma de relato, las cuales aparecen en seis de nuestras comedias. Se trata de descripciones llevadas a cabo por un personaje, normalmente uno de los supervivientes.

La comedia del corpus más temprana que presenta una tormenta de este tipo es *Jorge Toledano*, una de cuyas peculiaridades es que aparece enfocada desde dos puntos de vista, a saber, el de los moros a bordo de la nave que se lleva preso a Antonio, y el de los españoles que contemplan la escena desde las playas de Castellón:

...Cuando un fiero huracán airado emprende
la barca, y las fragatas deja rotas,
que a solo el remo cada cual atiende,
y de las velas larga las escotas.
Ligera entonces por las ondas hiende,
tan presto, que en un punto las remotas
naves parece que tocar querían,
que al trasponer del sol resplandecían.

Llevándola yo a embarcar,
Argán, que entre todos falta,
la mar, a los cielos alta,
hizo al fin como la mar:
alterose de manera
que estando el padre embarcado
dejamos al desdichado
en la enemiga ribera.

Al fin, los árboles rotos,
las velas, jarcias y antenas,
vieron de Argel las almenas
los remeros y pilotos:
unos muertos del rebenque,
otros de mi voz cansados,
que de tablones quebrados
se puede hacer un palenque,
porque en tres horas o menos
habemos corrido el mundo,
visto el cielo, el mar profundo
y de Neptuno los senos.

(*Jorge Toledano*, vv. 542-549 y 802-821)

Estos fragmentos contienen ya algunos de los elementos característicos de las tormentas y naufragios en Lope, tales como la descripción de la quiebra de la nave, la incipiente presencia de un rico léxico náutico o los movimientos de ascenso y descenso de la embarcación («visto el cielo, el mar profundo / y de Neptuno los senos»). Sin embargo,

no aparecen aún muchos de los rasgos más repetidos a lo largo de su producción dramática. De nuevo es *Vinda, casada y doncella* la que ofrece el motivo en todo su esplendor:

Corrí fortuna tan fuerte
que mil veces los penoles
de las cruzadas entenas
bebieron agua salobre.
Como enamorado iba,
los sentidos interiores,
llenos de jarcias de amor,
formaban mil confusiones,
que dentro de la cabeza
traía, entre llanto y voces,
cuanto los árboles tienen
desde el treo hasta los bordes:
racamentos, amantillos,
flámulas de mil colores,
trizas, trozas, aflechates,
escotas, amuras dobles,
entendimiento y memoria
con quimeras y visiones,
las portañolas del alma
llenas de versos de bronce,
del bauprés hasta la popa
discurriendo los temores,
en la jareta enredaban
mis esperanzas disformes.
En esto vi que arrojaban
a la mar cajas y cofres,
que llevaba la carlinga
más agua que Tajo o Tormes.
Vi que los vientos contrarios
con fieras grupadas rompen
el edificio embreado,
y que ya el mar se le sorbe.
Asime a una tabla y fui,
sin saber cómo ni adónde,
llamando a la Virgen pura
y a nuestro patrón San Jorge.
Llegué a un pedazo de tierra,
para que en mi ejemplo notes
que corre fortuna en mar
quien en la tierra la corre.

(*Vinda, casada y doncella*, vv. 2212-2251)

En este relato de Feliciano aparecen muchos de los tópicos que ya se han ido comentando, tales como la proliferación del léxico náutico, la necesidad de alijar la nave, la

descripción de los fuertes vientos, las invocaciones a la Virgen, etc. Pero sin duda lo más destacable es la habilidad del autor para tejer una alegoría del estado de ánimo de Feliciano a partir del vocabulario náutico. Lope era particularmente aficionado a este tipo de piruetas verbales, y no dudaba en exhibir sus conocimientos —reales o fingidos— sobre un determinado campo semántico coloreando el discurso amoroso de sus personajes con las jergas más variopintas.²⁵¹

Los tres diamantes contiene un pasaje que permite asimismo observar muchos de estos tópicos. En él, Lisardo relata la tempestad que estuvo a punto de costarle la vida:

Es la mar como mujer,
blanda al que en sus aguas entra,
mas, para querer salir,
ningún remero aprovecha.
Llevome con cuatro golpes,
no sé si diga seis leguas,
porque en mi imaginación
debieron de ser sesenta.
Alzábanse sierras de agua,
y no me pesaba el vellas,
por ver si vería a mi esposa²⁵²
desde alguna, en otra sierra.
Pero, cuando me abajaban
de su altura a su bajeza,
imaginaba, afligido,
pasar el centro a la tierra,
y que, puesto en la otra parte,
dando a todo el mundo vuelta,
la volviera yo a buscar:
ved lo que un amante piensa.
A la discreción del mar
andaba de esta manera,
con más botes en el agua
que una pelota en la tierra,
temiendo que mi barquilla
sirviese a alguna ballena
lo que el rojo tafetán
al águila de la selva.

(*Los tres diamantes*, vv. 1396-1423)

²⁵¹ A modo de ejemplo, transcribo unos versos tomados de un largo pasaje de *El maestro de danzar* en el que Lope compone una alegoría amorosa mediante el vocabulario relativo a la vihuela: «Son las cuerdas los sentidos, / que cinco sin orden son, / y es el lazo el corazón, / que los prende y trae perdidos; / la tapa, imagino, el pecho, / en que esta armonía se queja / de la puente hasta la ceja, / camino del alma estrecho, / que por trastes, como escalas, / van los suspiros, y vienen / a las clavijas, que tienen / las cuerdas, buenas o malas» (*El maestro de danzar*, vv. 1225-1236).

²⁵² Tal y como anota María Isabel Toro Pascua, es necesario realizar una sinéresis (*veria*)

En este fragmento se observa con especial nitidez la predilección lopesca por la imagen virgiliana de la nave que asciende hacia el cielo para luego hundirse en el mar, inserta aquí en el discurso amoroso de Lisardo, que contempla el mar y las olas pero que es incapaz de olvidar a Lucinda. De nuevo, Lope mezcla el discurso amoroso con la tempestad marítima, tal y como había hecho en *Viuda, casada y doncella*.

En otros casos, los relatos de los naufragios son mucho más escuetos. En *La doncella Teodor*, la protagonista recuerda cómo ha quedado el mar tras la desgracia sufrida:

corriste tantas fortunas,
pasaste tantas desgracias
que, últimamente volviendo
a Persia, ha triunfado el agua
de tus naves, pues ya quedan
por su salada campaña
rendidas, como se ven
después de una gran batalla
las banderas enemigas,
las reliquias de las armas.

(*La doncella Teodor*, vv. 2395-2404)

En el segundo naufragio de *Los tres diamantes* no se describen las borrascas o los vaivenes de la nave, tan solo se alude a la miseria en la que el mar ha dejado sumidos a Enrique y Roberto: «Y hoy ¿qué habemos de comer / si habemos de caminar? / Que aun espadas que empeñar / o capas para vender / no nos ha dejado el mar» (vv. 1615-1619).²⁵³ Se hace referencia asimismo al mal estado físico de uno de los supervivientes: «Aquí está un hombre que en su talle muestra / que el mar le ha echado en esta playa solo» (vv. 1711-1712). En *Los esclavos libres*, unos caballeros del hábito de San Juan se ven obligados a tomar tierra debido a una fuerte tormenta. En este caso, sin embargo, Lope no se detiene en descripciones como las anteriores:

DON FRANCISCO	Atrevimiento ha sido.
DON JULIO	No creyera que fuérades jamás de aqueste voto.
DON FRANCISCO	Tomar tierra, don Julio, fue forzoso, arrojados de la áspera tormenta, que más vale vivir, aunque cautivos, que no morir a manos del mar fiero.

(*Los esclavos libres*, vv. 2109-2114)

²⁵³ Un poco más adelante, Roberto añade: «La furiosa mano / del fiero mar, con una cruel fortuna, / como al fin saltador de mercaderes, / mi hacienda me robó, dejó la vida, / a la cual, como a tabla, viene asido / mi socorro en este anillo» (*Los tres diamantes*, vv. 1716-1721).

En dos pasajes de *Los esclavos libres* y *Los tres diamantes*, Lope recurre de nuevo a este tipo de descripciones, pero en circunstancias muy distintas. En estos fragmentos no se detallan las funestas consecuencias de una tempestad marítima, sino que un personaje reza por que la nave del enemigo naufrague, para lo cual Lope emplea las mismas imágenes que en las escenas ya analizadas. El primer fragmento pertenece a *Los esclavos libres*. En él, el capitán Luján contempla con desesperación cómo una galera mora se lleva a su hija:

¡Plega a los cielos, bárbaro arrogante,
que se alce el mar hasta su manto mismo,
y que desde las nubes al instante
bajes a las arenas de su abismo,
que el esclavo más vil se te levante
de todo aquel rendido cristianismo,
que por los bancos de tus bordes atas
con todas tus galeras y fragatas!
¡El espalder te mate, o vuelva a España,
donde sirviendo un avariento dueño
tenga el quitarte por gloriosa hazaña
de día el sustento y, por la noche, el sueño!²⁵⁴
¡Veas en peñas de una playa estraña,
de la gavía a la quilla, abierto el leño
en que agora...! Mas ¿cómo te maldigo,
cuando todo mi bien llevas contigo?

(*Los esclavos libres*, vv. 69-84)

La imagen virgiliana del ascenso y descenso de la nave se mezcla con el deseo de que los condenados al remo se rebelen. El capitán Luján ansía ver la nave hecha pedazos, pero entonces recuerda que su hija Lucinda se encuentra a bordo: ni siquiera a sus peores enemigos puede desearles el mal. *Los tres diamantes* contiene una escena similar. Una incipiente tormenta —que no se llega a describir— ha provocado que los turcos hayan dejado abandonado en una isla a Lisardo, que se desespera al observar cómo la nave se aleja:

¡Plegue al cielo, navecilla,
que antes que esos viles brazos
echen el ferro en la orilla,
te hagas dos mil pedazos,
desde la gavía a la quilla;
un huracán, aunque goces
agora de esos combates,
en mil asaltos feroces

²⁵⁴ La voz *día* requiere una pronunciación con sinéresis (*díâ*), licencia documentada por Poesse [1949:37].

destruce, pues me deshaces,
escotas, trizas y troces;
 quiebre esa furia esa copa
con que agora vas ligera,
aunque cargada de ropa;
no te quede jarcia entera,
desde el bauprés a la popa!
 En ese golfo perece;
toca en los bancos de Flandes.
¡Triste, ya desaparece!
Mientras doy quejas más grandes,
más pequeña me parece.
 Sólo entre uno y otro canto
el eco a mi voz rebomba.
¡Ea, nave, no corras tanto;
párate y dame esa bomba,
con que desagüe este llanto!
 Aquí mi queja se acabe,
ya no es razón que te nombre;
que ya estás tan lejos, nave,
que me pareces un hombre,
y yo te parezco un ave.

(*Los tres diamantes*, vv. 2833-2862)

Estos versos son otro buen ejemplo de la afición de Lope por trufar los textos de un vocabulario náutico muy técnico, que se complace en la acumulación de términos y sonidos («escotas, trizas y troces»), incluso en momentos de un gran dramatismo. Los últimos dos fragmentos transcritos dan buena cuenta de la importancia de las tormentas en estas comedias, que alejan a los protagonistas de la patria y de los seres queridos, y dan lugar a monólogos cargados de patetismo como los de Lisardo y el capitán Luján.

En conclusión, Lope recurre a las tormentas y naufragios —un motivo prototípico del género bizantino— por tres razones fundamentales: la primera, porque se trata de un recurso eficaz como obstáculo para los enamorados y como generador de nuevas aventuras; la segunda, porque le permiten exhibir su conocimiento de la tradición clásica y dotar a sus comedias de momentos de gran intensidad poética; finalmente, por el gran efectismo audiovisual que proporcionan a las puestas en escena, asunto del que nos ocuparemos más adelante.

2.8. LA FALSA MUERTE

El motivo de la falsa muerte, o muerte aparente, es «uno dei più comuni artifici del romanzo greco» (Calderini 1987:36), que se mantiene con plena vigencia en la novela bizantina del Siglo de Oro.²⁵⁵ No parece casual, pues, que figure en las comedias del corpus que adoptan con mayor fidelidad el patrón bizantino (*Vinda, casada y doncella*, *Los tres diamantes*, *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor*), y que, por el contrario, esté ausente en las que presentan más innovaciones respecto a este modelo (*El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *El Argel fingido*, *La pobreza estimada* y *Virtud, pobreza y mujer*).²⁵⁶

Siguiendo la terminología empleada por Brioso Sánchez [2007 y 2008], en las novelas griegas es posible distinguir entre una muerte falsa en la que se produce un engaño *interno* —que afecta a los personajes de la obra, pero no al lector— y otra en la que el engaño es *externo* —los protagonistas, pero también el propio lector, creen a pies juntillas en la aparente muerte de uno de los personajes.²⁵⁷ Avanzo ya que Lope, en las comedias aquí consideradas, emplea con mucha mayor asiduidad la falsa muerte del primer tipo.

A lo largo de este capítulo, echaré mano de los términos acuñados por Brioso Sánchez, que servirán para resaltar los lazos de las obras examinadas con la tradición bizantina. Ahora bien, no se me escapa que la dimensión escénica del teatro pone en juego posibilidades inexistentes en la novela, como por ejemplo la de engañar visualmente al espectador con la escenificación de la muerte aparente de un personaje. Este recurso lo emplea Juan de la Cueva en *El degollado*, uno de los más claros antecedentes teatrales de las piezas del corpus,²⁵⁸ pero Lope no lo aplica en las suyas.

Así pues, Lope contaba con dos opciones a la hora de poner en funcionamiento los mecanismos de la falsa muerte (ya fuera mediante una escenificación engañosa o, sencillamente, con la información aportada a lo largo de la obra): involucrar únicamente a los personajes o, por el contrario, inducir también al espectador a ser presa del artificio. Esta doble vía del engaño, en un sentido mucho más amplio que el del motivo aquí examinado, era moneda corriente en el teatro de la época, y puede que Lope se refiera a ello —si bien de manera sesgada— en su *Arte nuevo*, según tendremos ocasión de comprobar. Acudamos entonces sin más preámbulos a nuestro corpus; comenzaremos por *Los tres diamantes*, que teatraliza los dos tipos de engaño descritos.

²⁵⁵ Véase González Rovira [1996:127-130].

²⁵⁶ Retomaré esta cuestión en el capítulo titulado «Las comedias bizantinas: una propuesta de género».

²⁵⁷ Para más detalles sobre el motivo de la falsa muerte en Heliodoro y Aquiles Tacio, véase el apartado correspondiente en el capítulo dedicado a la novela griega.

²⁵⁸ Se analiza esta comedia en el capítulo dedicado al teatro español del siglo XVI.

La prolongada desaparición de Lisardo, ocurrida al final del primer acto, hace suponer a propios y extraños que el joven ha fallecido. Las noticias acerca de su muerte se escuchan por primera vez al principio del segundo acto. Según cuenta Rosardo, «cúbrese de triste luto / la tierra que le crió, / porque desde que faltó, / aun los campos no dan fruto» (vv. 1160-1163). En este primer momento, es posible que el público pudiera temer por la vida del protagonista, e incluso dar por cierto su fallecimiento; al fin y al cabo, nada se ha vuelto a saber de él desde el momento en que partió tras un águila que le había robado un tafetán con unas joyas (v. 783). Los posibles interrogantes acerca de su suerte no se despejan hasta pasados más de quinientos versos, cuando el propio Lisardo aparece en escena y refiere sus peripecias. Con todo, en principio los engañados son los personajes, y no necesariamente el lector/espectador. Así pues, más que de un caso de falsa muerte con engaño externo, se trata de una falsa muerte interna con grandes dosis de intriga y suspense, hábilmente sembradas por Lope desde la última intervención de Lisardo (v. 783) hasta su reaparición como cautivo (v. 1316).

Los rumores sobre su muerte se repiten a lo largo de la obra, pero ahora el lector es consciente en todo momento de que Lisardo está vivo. A partir de esta escena el recurso de la falsa muerte no pretende confundir o sorprender al público, conocedor de su paradero, sino contribuir a perfilar la actitud de los protagonistas y las relaciones entre ellos. Este motivo literario funciona en *Los tres diamantes* a modo de cañamazo en el que se entrelazan los distintos personajes y acciones de la obra. Veamos algunos ejemplos. En el cuadro II – 3, Enrique se ve forzado a empeñar un diamante que le regaló Lisardo. El duque reconoce la joya y hace prisionero a Enrique, pensando que ha sido él quien ha matado a su hijo. Por otra parte, la aparente muerte de Lisardo es la causa por la que los duques conocen a Lucinda, a la que acuden para que la santa —tal es la fama que ha adquirido— rece por la vida de su hijo. El motivo de la falsa muerte determina profundamente el carácter de Lucinda, asediada de continuo por la duda y la incertidumbre. Un buen ejemplo lo constituye uno de los sonetos de la obra, que gira en torno a la débil esperanza de hallar a Lisardo con vida: «Y en tantos males sólo un bien recibo, / que yo pienso que estoy sin esperanza, / y debo de tenerla, pues que vivo» (vv. 2159-2161).

Este soneto, enraizado en el motivo de la falsa muerte, cumple a la perfección el cometido que les asigna Lope en su *Arte nuevo*: «el soneto está bien en los que aguardan» (v. 308), es decir, «en los personajes que meditan sobre lo acontecido y lo que está por acontecer mientras esperan a otras figuras del reparto» (Pedraza 2016:523), en este caso la aparición de Lisardo. Como tantos otros sonetos del teatro de Lope, el pronunciado por

Lucinda busca conmover al público mediante la expresión de los *afectos* por parte de la actriz, que en este caso van ligados a la posible muerte de su amante: «Describe los amantes con afectos / que muevan con extremo a quien escucha» (*Arte nuevo*, vv. 272-273). La tenue esperanza albergada por Lucinda contrasta con la resignación de los demás personajes:

MATILDE	Trujeron dos hombres presos por la muerte de Lisardo...
LUCINDA	No digas muerte, que aguardo mejor fin de mi suceso.

(*Los tres diamantes*, vv. 2202-2205)

A mediados del tercer acto, el motivo de la falsa muerte reaparece con más fuerza aún. El hallazgo de los diamantes de Lisardo en el interior de un pez gigante aviva las sospechas y confirma los augurios más aciagos, hasta el punto de que Lucinda se desmaya al escuchar la noticia (vv. 2634-2642). De hecho, poco antes del reencuentro final con Lisardo, todavía la oímos exclamar los siguientes versos: «Muerto es mi bien, bien lo advierte / el cierto fin de mis dichas; / que todas estas desdichas / son correos de su muerte» (vv. 3004-3006).

En resumidas cuentas, el motivo de la falsa muerte juega un papel fundamental en *Los tres diamantes*, pues desde la separación de los protagonistas —esto es, desde el final del primer acto— la creencia o el convencimiento de que Lisardo ha fallecido se cierne constantemente sobre el desarrollo de la trama, y solo se resuelve mediante el reencuentro final. La posible muerte de Lisardo se halla en el germen de las relaciones entre diversos personajes y contribuye a moldear el carácter de sus parientes y amigos y, sobre todo, el de Lucinda, que se debate siempre entre la resignación y la esperanza. El engaño asociado a la falsa muerte en *Los tres diamantes* es de tipo interno, puesto que afecta a los personajes, pero no al lector o espectador, que sigue en todo momento sus pasos (salvo en el espacio situado entre su desaparición y su primera reaparición).

El motivo de la falsa muerte en *Viuda, casada y doncella* es un ejemplo claro de engaño interno, según la terminología empleada por Brioso Sánchez. Clavela y Feliciano se encuentran separados: el galán se ha visto obligado a abandonar Valencia tras haber matado a un hermano de Liberio, su rival amoroso. La nave en la que viaja naufraga, pero el lector sabe que Feliciano ha logrado llegar a una isla asido a una tabla. No así Clavela y su familia, que escuchan la «Relación de los que han muerto / en el naval desconcierto / de la nao llamada Flor» (vv. 1474-1476), en la que aparecen los nombres de aquellos «caballeros y soldados / que se ahogaron y perdieron» (vv. 1481-1482), entre los cuales figura Feliciano

Resulta muy interesante comprobar que un motivo literario tan antiguo —cuyas raíces se hunden en la tragedia griega (Brioso Sánchez 2006)— toma aquí forma de relación de suceso, es decir, que se actualiza mediante el empleo de una realidad cotidiana de la España del Siglo de Oro. Se trata de una nota de verosimilitud, puesto que en Valencia debían de abundar las relaciones acerca de naufragios y otras desgracias navales.²⁵⁹

La reacción de Clavela a la infausta noticia no se hace esperar: «¡Muerto es mi bien, muerta soy! / ¡La mar me quitó mi bien, / y yo seré mar también / de las lágrimas que doy! (vv. 1505-1508). El patetismo de estos versos, de nuevo, apela a los afectos del público. A partir de aquí, y hasta el final de la obra, todos los personajes que se encuentran en Valencia (Clavela, su pretendiente, el padre de la joven, etc.) dan por sentada la muerte de Feliciano. Clavela se niega una y otra vez a casarse con Liberio, hasta que no le queda más remedio que ceder a las presiones familiares. Su fidelidad hacia el presunto fallecido es tal que llega a afirmar que solo aceptaría casarse con el hermano de Feliciano, por ser de su misma sangre.²⁶⁰ Tal y como ocurre en *Los tres diamantes*, Feliciano no puede regresar hasta el desenlace de la obra, cuando se produce el reencuentro entre los amantes y, tras la enorme sorpresa por parte de todos los presentes,²⁶¹ el final feliz en forma de bodas. Tanto en *Los tres diamantes* como en *Viuda, casada y doncella*, el espectador debía esperar con ansia hasta la resolución del enredo para que Clavela y Lucinda salieran de su engaño y descubrieran la verdad. Esto favorecería sin duda que el público se sintiera atraído por el desarrollo del argumento y no pudiera despegar la vista de las tablas. Así pues, el viejo motivo de la falsa muerte aparece en ellas estrechamente vinculado a la suspensión, un modo eficaz de actualizarlo en los revoltosos corrales de comedias. A este respecto resultan muy oportunos los consejos de Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602):

...procurando tener siempre el ánimo de los oyentes suspenso, ya alegres, ya tristes, ya admirados, y con deseo de saber el fin de los sucesos, porque cuanto esta suspensión y deseo fuere mayor, le será más agradable después el fin, por serlo siempre lo que es más deseado.²⁶²

En *Los tres diamantes* y *Viuda, casada y doncella*, claro está, ese final tan deseado sería el reencuentro de la pareja protagonista tras haber superado tantas dificultades y después de que uno de los amantes creyera muerto al otro.

²⁵⁹ En el apartado dedicado a las relaciones de sucesos nos ocupamos con más detenimiento de esta escena.

²⁶⁰ «Con esto yo pensaré / que vive mi Feliciano, / pues es su sangre su hermano, / y está en su sangre mi fe: / pasaré de esta manera / mi alma de un muerto a un vivo» (vv. 2424-2429).

²⁶¹ «FELICIANO ¡Vivo estoy, que muerto no! / CLAVELA ¡Toda me ha cubierto un hielo!» (vv. 2891-2892).

²⁶² Cito por Pedraza [2016:398].

Vinda, casada y doncella contiene además un muy buen ejemplo de cómo Lope es capaz de transformar un motivo literario en un recurso puramente escénico y visual, que debía de funcionar la mar de bien en los corrales. Tras el terrible naufragio, Feliciano y su criado Celio llegan a una isla, cada uno por su cuenta, empapados y asidos a una tabla, según reza la acotación correspondiente (v. 1036+). Los actores encargados de representar dicha escena se situarían cada uno a un lado del escenario, fingiendo no verse el uno al otro, y se irían acercando poco a poco hacia el centro, donde al fin se reconocerían. Me permito transcribir el fragmento casi en su totalidad porque da buena cuenta de las posibilidades dramáticas que dos tópicos como la falsa muerte y el reconocimiento permiten ofrecer en manos de un genio como Lope:

FELICIANO	(¿Si se habrá Celio perdido?)
CELIO	(¿Si se perdió Feliciano?)
FELICIANO	(No pudo ser socorrido.)
CELIO	(Fuera socorrerle en vano, y pensamiento atrevido.)
FELICIANO	(Sorbido le habrá la mar.)
CELIO	(Ya la mar le tendrá dentro. Más piedad fuera acabar, ¡oh mar!, en tu duro centro que verme en este lugar. ¿Qué he de hacer, ¡triste de mí!, sin mi Feliciano aquí?) [...]
FELICIANO	(¿Qué bulto es aquel oculto?)
CELIO	(Allí, ¡ay Dios!, he visto un bulto cubierto de arena y agua. ¿Si es monstruo que el mar desagua? Que ser hombre dificulto.) ²⁶³
FELICIANO	(Hombre parece.) ¿Eres hombre?
CELIO	Hombre soy. Llega esos brazos, que no hay en mí qué te asombre.
FELICIANO	Darete dos mil abrazos por albricias de ese nombre. ¿Eres de aquesta tormenta?
CELIO	De estos soy.
FELICIANO	¿Celio?
CELIO	¿Señor?
FELICIANO	Cese el mal que me atormenta.
CELIO	Tras la nube, el resplandor, ya no hay tormenta que sienta. ¡Señor mío!
FELICIANO	¡Celio amado! (<i>Vinda, casada y doncella</i> , vv. 1050-1085)

²⁶³ 'Tengo por difícil que sea un hombre'.

El público en ningún momento teme por la vida de los protagonistas: la tensión que se genera en el espectador no tiene que ver con la duda de saber si habrán sobrevivido al naufragio, sino con la posibilidad de que los supervivientes, que se creen muertos el uno al otro, se encuentren.

Los esclavos libres contiene asimismo el motivo de la falsa muerte con engaño interno. Sin embargo, su origen no se basa aquí en rumores o noticias erróneas, sino en estratagemas minuciosamente planeadas. A fin de conseguir el favor amoroso de Lucinda, Arbolán se vale del cautivo Mendoza para hacer creer a la cautiva que su amado Leonardo ha fallecido. Como Clavela en *Viuda, casada y doncella* al recibir la noticia de la muerte de Feliciano, Lucinda se desespera. Su reacción debía conmover al espectador:

No quiero vida ni muerte,
sino vivir y morir,
por sufrir y no sufrir
dolor tan áspero y fuerte.

(*Los esclavos libres*, vv. 889-892)

En *Los esclavos libres* el motivo de la falsa muerte contribuye generosamente al enredo dramático. Leonardo, que se ha hecho pasar por moro y goza de la amistad de Arbolán, sabe que Lucinda lo da por muerto. Arbolán le pide que le diga a Lucinda que la ama, para amansar así los celos de Belaida, su mujer, que sospecha de sus sentimientos hacia la cristiana. Por su parte, Leonardo quiere tantear a la cautiva, pues teme que le haya sido infiel con Arbolán. La convicción de Lucinda acerca de la muerte de su prometido provoca no pocas dudas en Leonardo:

Temblando estoy de furor,
aunque tenerme por muerto
parece que la disculpa,
pero aunque fuera muy cierto
ser con un moro la culpa
este liviano concierto.
¡Ay, cuántos males proceden
de un mal! ¿Qué haré, qué diré,
que aquí conocerme pueden?
Y ella, ¿qué hará si me ve?

(*Los esclavos libres*, vv. 1252-1261)

En cuanto comienzan a hablarse, Lucinda se percata de que el tal Medoro —así se hace llamar el joven— se parece mucho a su Leonardo. Cuando ella le pregunta si no es en realidad un conocido suyo, Leonardo hace ver que se indigna y le dice a Arbolán que

Lucinda está loca. En ese momento aparece Belaida, y Arbolán les pide que finjan requiebros amorosos. De este modo, ambos se ven obligados a fingir que aman a la persona que ya adoran. Belaida les pide finalmente que se abracen: Lucinda reconoce a Leonardo, y así se lo hace saber en cuanto los demás abandonan la escena. Este, en cambio, no las tiene todas consigo y la abandona, pues sigue sin estar convencido de que la cautiva le haya sido fiel. Es entonces cuando el morillo Zulema aconseja a Lucinda que se finja muerta, de modo que cuando la cautiva reaparezca Leonardo ya no dude en entregarse a ella. Zulema le hace creer a Leonardo que su amada ha fallecido; desesperado, comienza a dar voces y a punto está de descubrir su verdadera identidad, momento en el que aparece Lucinda y los dos amantes se abrazan. De nuevo, la creencia en la falsa muerte ha sido fruto de un engaño voluntario, esta vez por parte de Zulema. Ambos protagonistas han sido víctimas de las artimañas urdidas por otros personajes. La gran diferencia entre *Los esclavos libres* y el resto de comedias del corpus es que la falsa muerte obedece a un plan previamente trazado, y no a meras suposiciones o rumores. Las dos modalidades se encuentran ya en las novelas griegas y en su larga descendencia (*novelle* italianas, novela bizantina española, etc.), entre las que cabe incluir las comedias aquí analizadas.

Estas escenas de *Los esclavos libres* constituyen un ejemplo claro de cómo el motivo de la falsa muerte obedece a un recurso fundamental en el teatro lopesco, que consiste en asegurarse de que en ocasiones los espectadores estén mejor informados que los personajes. Así nos lo hace saber Lope en el *Arte nuevo* en relación a la capacidad del público de desentrañar los juegos de palabras y las expresiones ambiguas, al contrario que los propios protagonistas: «Siempre el hablar equívoco ha tenido, / y aquella incertidumbre anfibológica, / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo entiende lo que el otro dice» (vv. 323-326). Tal y como ocurría, por ejemplo, en la escena de *Viuda, casada y doncella* protagonizada por Feliciano y Celio, los gritos y aspavientos de los engañados Lucinda y Leonardo debían de tener un gran efecto sobre el público: en unos provocarían tensión y nervios; en otros, regocijo (por sentirse, quizá, más inteligentes y avispados que los protagonistas), y no pocos se sentirían verdaderamente desesperados e impotentes (aquellos que más empatizaran con el sufrimiento de los personajes): en cualquier caso, escenas como estas difícilmente dejarían indiferente al auditorio. Puesto que el público sabría en todo momento que los personajes en cuestión no habían muerto, el efecto estético perseguido por Lope con el recurso de la falsa muerte no estriba en provocar el asombro con su reaparición, sino en generar suspensión en el espectador y en despertar muy variados afectos, tales como la compasión, el distanciamiento o el regocijo. Así

justamente recordaba José Pellicer en la *Fama póstuma* (1636) el teatro de Lope: «alegraba, entristecía, animaba y persuadía los ánimos de los oyentes, haciéndolos cambiar de afectos al compás de lo que cantaba, alegre o triste, apacible o severo, festivo o melancólico...».²⁶⁴

El único caso en el que Lope juega claramente con la credulidad de lectores y espectadores se produce en *La doncella Teodor*. Según ha señalado González-Barrera [2005:87], al final del segundo acto la protagonista insinúa que va a lanzarse al mar, anunciando de este modo un suicidio inminente que, tal y como descubre el lector un poco más adelante, no llega sin embargo a producirse, pues Teodor reaparece al poco de iniciarse el tercer acto:

Yo me mataré, don Felis.
¡Mar, en tus ondas recibe
esta mujer desdichada!
Entre tanto, quejas tristes
id a Felis, decilde
que fue traidor y yo mujer y firme.

(*La doncella Teodor*, vv. 2275-2280)

Estos versos conforman un verdadero clímax dramático, pues con ellos se cierra el segundo acto de la comedia. Suponen tal vez la única escena de *La doncella Teodor* —y, quizá, de todo el corpus—²⁶⁵ en la que el público podía ser víctima de la ilusión, el único momento en el que el Fénix amaga con practicar el denominado engaño externo asociado a la falsa muerte. Al suspense provocado por el posible suicidio de Teodor le seguiría el alivio al verla de nuevo sobre las tablas, tras la obligada pausa correspondiente al entreacto, que avivaría la intriga entre el público. En todos los demás casos, la muerte aparente se circunscribe al ámbito de los personajes (acaso con la salvedad de la primera ausencia de Lisardo en *Los tres diamantes*) y es fruto de una noticia o suposición errónea (*Los tres diamantes* y *Viuda, casada y doncella*), o bien procede de un engaño provocado por algún personaje, del que el público es bien consciente (*Los esclavos libres*). Gracias a la doble focalización, los espectadores gozan del privilegio de asistir a las desventuras de ambos protagonistas, de modo que en todo momento tienen la certeza de que tales muertes son falsas.

²⁶⁴ Cito por Pedraza [2016:459].

²⁶⁵ Con la excepción, tal vez, del primer momento en que se insinúa la muerte de Lisardo en *Los tres diamantes*. Evidentemente, cada espectador enjuiciaría a su modo los hechos relatados y las opiniones de los personajes, por lo que no es conveniente generalizar al respecto.

Examinados ya los múltiples usos y potencialidades del motivo de la falsa muerte en las dos vertientes descritas, cabe preguntarse a continuación si Lope dejó alguna pista al respecto en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Engañe siempre el gusto, y donde vea
que se deja entender alguna cosa,
dé muy lejos de aquello que promete. [...]
El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien [...] (*Arte nuevo*, vv. 302-304 y 319-320)²⁶⁶

La interpretación de estos versos —como casi todos los del *Arte nuevo*—, en especial del famoso *engañar con la verdad*, ha suscitado exégesis dispares entre la crítica. Así, por ejemplo, Juan Manuel Rozas [1976:142] opina que Lope se refiere a «dos trucos teatrales» distintos: «un fingimiento de cara al espectador y un fingimiento de un personaje de cara a otro u otros», y que «atañe en muchos casos al suspense del desenlace», así como al uso de un lenguaje calculadamente ambiguo. El recurso de la falsa muerte se mueve entre esos dos planos (personajes y público) y se relaciona con el mecanismo del suspense, sobre todo en su uso externo, pero no con la polisemia y otros recursos lingüísticos. En cambio, pone en juego otros mecanismos también ponderados por Lope en su *Arte nuevo*, como la necesidad de que los espectadores cuenten con más datos que los personajes o de que las reacciones de estos últimos despierten los afectos del público. Pero entonces, ¿se refería o no se refería Lope a recursos como el de la falsa muerte en los versos transcritos del *Arte nuevo*? Para dar respuesta a esta pregunta, hay que tener en cuenta las observaciones de Felipe Pedraza a propósito de ese mismo pasaje:

Lope, en los apuntes impresionistas, intuitivos, que conforman el *Arte nuevo*, está ofreciendo, no un análisis, sino una expresión sintética y sincopada de técnicas dramáticas diversas que provocan un mismo complejo placer: el de vivir la tensión de la duda y el de adivinar el doble (o múltiple) fondo de las palabras dramáticas (Pedraza 2016:554)

Considero que la interpretación del *engañar con la verdad* que nos brinda Pedraza es la más atinada, por cuanto tiene muy presente la actitud y el proceder de Lope en la escritura de su *Arte nuevo* (no en vano su edición, la de Felipe Pedraza, es la más completa, rigurosa y exhaustiva). Para nuestros propósitos, bastará con desechar la célebre «incertidumbre anfibológica» (*Arte nuevo*, v. 324) y retener ese «complejo placer» descrito por Pedraza, que consiste en «vivir la tensión de la duda», tan efectivo en *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*.

²⁶⁶ Transcribo íntegros estos dos pasajes toda vez que probablemente «nacieran en la mente del autor al mismo tiempo» (Pedraza 2016:506).

Así pues, Lope echa mano del recurso de la falsa muerte de modos distintos, pero renunciando en gran medida a confundir al lector —salvo en momentos muy puntuales—, es decir, basándose sobre todo en el engaño interno, según la terminología empleada por Brioso Sánchez en su análisis de las novelas griegas. Como veremos más detenidamente al examinar estos textos, no hay rastro en nuestras comedias de esa decidida voluntad de desorientar al lector mediante la representación en escena, con todo lujo de detalles violentos o escabrosos, de la aparente muerte de uno de los protagonistas, a la manera de Aquiles Tacio, como tampoco existe la voluntad de modelar pormenorizadamente «unas circunstancias que conducen al equívoco» (Brioso Sánchez 2008:263), tal y como hace Heliodoro en el episodio de la cueva con la falsa muerte de Cariclea, en que las pistas falsas confunden irremediabilmente al lector. Sin embargo, Lope sí ha heredado de ambos autores —y de sus epígonos, como tendremos ocasión de comprobar— otros tipos de falsa muerte: aquellos basados en la suposición o noticia errónea (Lisardo en *Los tres diamantes* y Feliciano en *Viuda, casada y doncella*) y, en el caso de *Los esclavos libres*, los debidos a un engaño voluntario tramado por parte de algún personaje (tal y como ocurre en Aquiles Tacio). En cualquier caso, comparte con ambos autores y con la tradición bizantina la voluntad de dotar a la falsa muerte de un importante papel en el desarrollo de la trama, y de incidir en los afectos del receptor, generando tensión, intriga, etc. En cuanto a la representación sobre las tablas y a los efectos visuales, hemos visto cómo en *Viuda, casada y doncella* y en *La doncella Teodor* la falsa muerte generaba escenas muy efectivas desde el punto de vista dramático. Por último, es posible apreciar también un tratamiento muy original del motivo, como ocurre en la relación de la muerte de Feliciano, en la que un viejo tópico literario se mezcla con una realidad de la vida cotidiana en el Siglo de Oro.

2.9. LA ANAGNÓRISIS

La anagnórisis, esto es, el reconocimiento de un personaje cuya identidad se ignoraba, es uno de los recursos más socorridos en el teatro del Siglo de Oro:

Su innegable efectismo dramático convierte a la anagnórisis en uno de los recursos teatrales más utilizados por los dramaturgos del Siglo de Oro. Por un lado, proporciona un incomparable placer y emoción entre el auditorio; por otro, apenas resulta complicado recurrir a él para salir airoso de una situación comprometida. Por ello, su uso, y en ocasiones su abuso, se refleja sin límites en las obras de nuestros autores más representativos, desde la impericia de *Calamita*, hasta las complicaciones argumentales de

Lope de Rueda o Timoneda, más pendientes todos ellos de la reacción de su público que del coherente ensamblaje estructural del recurso utilizado (Teijeiro Fuentes 1999:542).²⁶⁷

Lope de Vega se vale de la anagnórisis en obras de muy distinta índole. La crítica ha señalado que se trata de un recurso particularmente frecuente en las comedias palatinas, que transcurren en «ambientes exóticos y novelescos cuyos protagonistas suelen ser personajes de la alta nobleza, lo que favorece especialmente este tipo de intrigas de revelación» (Campana 2001:75). La anagnórisis menudea asimismo en las piezas objeto de análisis, hasta el punto de convertirse en uno de los muchos elementos que, a mi entender, las caracterizan como bizantinas. Por un lado, el recurso aparece en todas ellas (salvo en *El Argel fingido*); por otro, forma parte de la tradición en la que se inscriben, pues figura ya en las *Etiópicas* y en la gran mayoría de sus descendientes.

En primer lugar, estudiaremos las comedias *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *Los esclavos libres* y *La pobreza estimada*, en las que el recurso de la anagnórisis presenta muchas concomitancias. En *El Grao de Valencia*, muy avanzado ya el tercer acto, descubrimos que al capitán Leonardo le arrebataron a un hijo cuando este apenas era un «tierno niño», que «fue cautivo y llevado a Argel» (vv. 2692 y 2703). Poco después, el capitán explica que su pequeño tenía un lunar muy característico en el pecho («un lunar rojo y sangriento / a partes pardo y leonado», vv. 2907-2908), hecho que permite a Zarte revelar que su hijo no es otro que Jarife, el moro que a lo largo de la comedia ha tratado de ganarse el amor de Crisela. En el desenlace asistimos al reencuentro entre padre e hijo y a la anagnórisis final. En una segunda lectura de la obra es posible observar cómo Lope había ido esparciendo alguna que otra pista acerca de los orígenes de Jarife. La cautiva Crisela, que desconoce que se encuentra frente a su hermano, se expresa en estos términos:

Desde el punto que me asiste,
Jarife noble, esta mano,
te vi un alma de cristiano,
lastimado en verme triste.
Si me enojaba de verte,
te ibas por no enfadarme;
si alguien osaba mirarme,
le condenabas a muerte.
Hasme sabido estimar
hasta venir a prisión,
y así, con casta afición,
te quiero y pretendo amar.

(*El Grao de Valencia*, vv. 1702-1713)

²⁶⁷ Para la presencia de la anagnórisis en el teatro español del siglo XVI, resulta fundamental el estudio de Garrido Camacho [1999].

Jorge Toledano es sin lugar a dudas la comedia del corpus con una anagnórisis más trabajada por parte de Lope. Ya en el primer acto, el protagonista revela al público el porqué del apellido «Toledano»:

Yo, aunque pobre, soy hidalgo, hermano;
que por ser de la piedra de Toledo
al Jorge me añadieron Toledano.

Que otra cosa saber de mí no puedo
si no es lo que Riberio me ha contado,
por no saber el padre a quien heredo;
que la piedra es lugar donde fui echado
de ocultos padres cuando fui nacido,
y en paños pobres desde allí criado.²⁶⁸

(*Jorge Toledano*, vv. 1026-1034)

Jorge Toledano, paje de Riberio (el galán que pretende la mano de Laudomia), ha decidido acudir a Argel disfrazado de cautivo con la intención de rescatar a Antonio, padre de Laudomia, toda vez que la joven ha prometido casarse con aquel que lo libere. Ya en Argel, Jorge le revela a Antonio el propósito de su viaje, pero asegura ser un gran caballero y omite todo lo relativo a su orfandad y a su condición de paje de Riberio. El público y los lectores no saben aún que Jorge es en realidad hijo de Antonio, pero Lope se divierte dejándonos por el camino unas migajas que anticipan la anagnórisis final. Antonio le ofrece a su hija como esposa («que quien por mí se ofrece a ser cautivo / y quiere darme libertad, merece / más alta fama y premio más altivo», vv. 2332-2334), por lo que no duda en referirse dos veces a Jorge como «hijo», y este hace lo propio llamándole «padre» hasta en cuatro ocasiones:

JORGE	Id en buen hora.
ANTONIO	Adiós, hijo querido.
JORGE	Adiós, mi padre.
ANTONIO	Que lo soy os juro.

(*Jorge Toledano*, vv. 2360-2361)

Este es un buen ejemplo de cómo Lope, que ya tiene en mente el final de la comedia, se entretiene en sembrar pistas para el lector o espectador más avisado. En la última escena, Jorge revela su verdadero origen y Antonio lo reconoce como su hijo, al que dejó a cargo de Riberio. Según acaba de descubrir el espectador, Laudomia resulta ser la

²⁶⁸ Añado por mi cuenta la diéresis en *criado*, necesaria para el recuento silábico.

hermana del protagonista, por lo que Jorge accede a casarse con Leonora, hermana de Riberio.

Los esclavos libres constituye un caso semejante a *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano*. Hacia el final del segundo acto, el capitán Luján y el conde Fabricio mantienen una conversación en la que ambos lamentan la pérdida de sus dos hijos. El capitán le explica al conde que su hija fue raptada por unos moros, y que un alférez de su propia compañía, «hidalgo honrado y gran soldado» (v. 2172), partió en su busca. A continuación el conde cuenta que hace ya dieciséis años que no ve a su hijo, «porque diez y seis años son pasados / que se partió siguiendo los pendones / del César Carlos a Alemania la Alta, / y desde entonces de mi casa falta» (vv. 2190-2193). El reencuentro y la anagnórisis final no se producen hasta el desenlace de la comedia. Leonardo, que ha llegado disfrazado de moro, explica su verdadero origen y es reconocido por el conde Fabricio como su hijo.

La pobreza estimada plantea el caso opuesto a *El Grao de Valencia*: resulta que una niña mora fue raptada por un caballero español. Se trata de Alara, hija del rey Audalla, que ejerce de criada de Dorotea con el nombre de Isabel. La verdadera identidad de esta no se revela hasta la última escena, pero a lo largo de la pieza Lope ha ido dejando diversas pistas para que el público pueda ir atando cabos. Isabel insinúa su alto linaje ya en la primera escena, pero Tancredo le quita hierro al asunto y atribuye esas ínfulas a los delirios de grandeza propios de una cautiva:

TANCREDO	Por él y tu entendimiento ser reina, Isabel, mereces.
ISABEL	No lo dudes que pudiera serlo, pues de rey nací.
TANCREDO	Algunas veces te oí hablar en esa quimera; pero entiendo que son leyes de esclavos hacerse altivos, porque siempre los cautivos os fingís hijos de reyes.

(*La pobreza estimada*, vv. 95-104)

Audalla sospecha que su hija está cautiva en España (v. 1338). Allí manda a su hijo Zulema, que le informa acerca de los datos que ha podido recabar en su incursión por tierras valencianas: el caballero que raptó a Alara falleció, y ella fue vendida como esclava. Finalmente, en la última escena se produce la anagnórisis entre Zulema y Alara, quien, pese al paso de los años, aún recuerda a su hermano: «Aunque niña, no he perdido / tu memoria» (vv. 3156-3157).

Estos finales permiten un gran lucimiento por parte del dramaturgo, que se vale de la anagnórisis para dejar ensimismado al espectador mediante un giro argumental inesperado y sorprendente. Las cuatro comedias presentan a hijos y hermanos que se separaron de sus familias siendo apenas unos niños, y que al fin vuelven a encontrarse. Este tipo de anagnórisis se encuentra ya en el teatro griego, en las *Etiópicas* de Heliodoro y en muy distintas tradiciones literarias. Lope de Vega recurrió a desenlaces semejantes en varias comedias,²⁶⁹ y en España es posible rastrear diversos ejemplos ya en el teatro del siglo XVI (Teijeiro Fuentes 1991:489).

En *La doncella Teodor*, *Los tres diamantes*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Viuda, casada y doncella*, la anagnórisis obedece a una tipología distinta. En los cuatro casos, los amantes se reúnen finalmente tras la separación a la que se han visto forzados a lo largo de la comedia. Además, en *La doncella Teodor* y *Los tres diamantes* se produce también el reencuentro entre padres e hijos. Sin embargo, en estas dos comedias la separación no ocurrió en la infancia de los protagonistas, como sucedía en *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *Los esclavos libres* o *La pobreza estimada*, ni se precisa un relato que dé cuenta de unos hechos acaecidos en un pasado remoto. A diferencia de las comedias analizadas, en las que la simple distancia temporal justifica que los personajes no puedan reconocerse en primera instancia, en *La doncella Teodor*, *Los tres diamantes*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Viuda, casada y doncella* cobran especial importancia los disfraces y vestidos.

Al final de *Los tres diamantes*, Lucinda revela su verdadera identidad al rey de Nápoles, su padre, que no la ha reconocido por ir vestida de peregrina, en el curso de una discusión con Lisardo, Leonato y Crispín en la que está en juego su honestidad. También se ignora la identidad de Lisardo, que se ha presentado vestido de persa, y que no es reconocido ni por su padre, el duque de Provenza, ni por su amada Lucinda (pp. 1522-1524). En *La doncella Teodor*, don Félix y Leonardo se descubren ante Teodor una vez que ella ha salido victoriosa del debate contra los sabios de Persia (pp. 398-399). En *Virtud, pobreza y mujer*, ni Isabel ni Carlos logran reconocerse debido, de nuevo, a los disfraces y vestidos. Isabel e Hipólito han acudido a Tremecén de incógnito («en hábito de moros», v. 2362+) para rescatar a Carlos, al que reconocen como un cautivo. La ansiada anagnórisis no se produce hasta que este da a conocer su nombre. En *Viuda, casada y doncella*, Feliciano,

²⁶⁹ Por citar algunos ejemplos, véanse *Las burlas de amor*, *Los donaires de Matico*, *El príncipe inocente* y *El ganso de oro*. En *El perro del hortelano* se parodian este tipo de anagnórisis novelescas y algo inverosímiles, como ha apuntado, entre otros, María Grazia Profeti [2003:803]: «Lope rompe a menudo las convenciones en estas comedias ligeras; piénsese en *El perro del hortelano*, donde el dramaturgo se burla de la anagnórisis final: los dos protagonistas saben muy bien que se trata de un engaño organizado por el gracioso [...]. El dramaturgo guiña el ojo a su público: la solución feliz parece posible sólo en el mundo artificioso de la comedia, cuya razón de ser es la voluntad y el “ingenio” del autor».

al que todos creían muerto, regresa a tiempo de interrumpir la boda entre Clavela y Liberio. De nuevo, el uso del disfraz —tanto en el diálogo como en las acotaciones se señala que Feliciano y los suyos aparecen «embozados» (v. 2783+)— permite que en un primer momento nadie reconozca al recién llegado. En todos estos casos, la anagnórisis, producida tras la revelación de su verdadera identidad por parte de los personajes disfrazados, provoca el reencuentro de los amantes y el final feliz en forma de boda. En estas cuatro comedias, pues, el recurso de la anagnórisis no pretende asombrar al lector con revelaciones de última hora, sino colmar las expectativas del público, que espera ansioso el momento en que los amantes se reconozcan y puedan al fin estar juntos.

3. COMEDIAS, Y NO DRAMAS

3.1. UNAS COMEDIAS DE AMOR Y AVENTURAS CON TINTES MORALES

En la útil división macrogenérica entre *comedias* y *dramas* establecida por Joan Oleza y ARTELOPE, las obras aquí examinadas se incluyen en el primer grupo. En este apartado argumentaré brevemente por qué considero acertada esta decisión. Para empezar, quisiera recordar unas palabras de Kurt Spang, muy apropiadas para nuestro corpus:

La comedia es la configuración dramática de la visión cómica de la existencia; en ella se plasma la imperfección del hombre y del mundo pero también la posibilidad de una superación de las limitaciones y debilidades; hecho que se revela en la solución feliz de la problemática expuesta o incluso en la demostración de su inexistencia (Spang 1994: 316).

Entre los rasgos que justifican la adscripción genérica de las que consideramos bizantinas al macrogénero de las *comedias* se podrían citar la supremacía del tema amoroso, la escasa importancia de los elementos históricos —aspecto que nos ocupará en el próximo apartado—, la comicidad, la condición social de los personajes,¹ los enredos y engaños, la ausencia de riesgo trágico, el final feliz, el ínfimo papel concedido al honor, etc. Sus cautiverios y peripecias hacen buenas las reflexiones de Joan Oleza [1986:261], quien sostiene que la intriga de las comedias lopescas se desarrolla «poniendo entre paréntesis las condiciones materiales mismas de la vida».

Ahora bien, como es natural en un teatro esencialmente tragicómico,² algunas de nuestras obras son más cómicas (esto es, se acercan más a lo que en ARTELOPE se denomina «comedia pura») que otras.³ Entre las más divertidas, podríamos citar *El Grao de Valencia*, *Viuda, casada y doncella* y *Los esclavos libres*, mientras que en otras, como *Jorge Toledano*, *Los tres diamantes* o *Virtud, pobreza y mujer*, apenas si se hallan visos de comicidad. A este propósito, creo que es oportuno recordar las muy atinadas consideraciones de Marc Vitse [1988:326], que distingue entre la «comédie sérieuse», en la que los elementos cómicos se confinan a secuencias relativamente aisladas y recaen por lo común en personajes subalternos como los criados, y la «comédie comique», en la que se percibe «une

¹ Salvo en el caso de *Los tres diamantes*, los protagonistas pertenecen a la burguesía urbana y a la nobleza media y baja.

² «Cierta que esta distinción [entre comedias y dramas] sólo puede establecerse una vez reconocida la condición híbrida, monstruosa y quimérica de la Comedia nueva, quiere decirse que toda ella es por naturaleza tragicómica» (Oleza 1997:XV). En un trabajo más reciente, Oleza [2013:702] se refiere a «la mezcla de “lo trágico y lo cómico” como principio estructurador de la *comedia nueva*».

³ («Búsqueda avanzada»>«Caracterizaciones»>«Género»). La búsqueda ha sido realizada en mayo de 2016.

implication graduelle de la majorité des *dramatis personae* dans le processus comique, qu'il s'agisse de personnages objets d'un rire provoqué par le spectacle de leurs travers ridicules, ou que l'on ait affaire à des *burladores*, créateurs du rire qu'engendre le triomphe de leurs habiles stratagèmes». En nuestro caso, por ejemplo, estas últimas situaciones son muy patentes en varias secuencias de *Viuda, casada y doncella*, *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor*, en que los protagonistas se las ingenian para dejar en ridículo a sus amos mediante todo tipo de embustes y ardidés.

Es evidente que temas y tópicos como el rapto, el cautiverio o la separación de los amantes no invitan precisamente a una visión lúdica, pero, a pesar de todo, el universo predominante en todas ellas es el de la comedia.⁴ Estas obras, cada una en su medida, buscan entretener, divertir y emocionar al público con el desarrollo de los conflictos amorosos, las aventuras que viven los protagonistas y las dificultades que deben superar.⁵ Cumplen, en este sentido, el cometido que espera Lope de su teatro, según lo expresa, en relación a su lector y, por extensión, también a su espectador, en la dedicatoria de *El sol parado* a don Andrés de Pozas en la *Parte XVII* (1621): «no solo entienda, pero se mueva con los accidentes a la conmiseración, a la alegría y a los afectos».⁶

Pero Lope no genera expectativas trágicas en el espectador, ni siquiera en los momentos de mayor tensión dramática, como cuando alude a los rigores del cautiverio o a la posible muerte de uno de los protagonistas. Ninguna de ellas, en fin, cumple el criterio establecido por Walter Kaufmann [1978:401]: «La condición necesaria para que una obra sea tragedia no es el que termine mal, sino que represente en el escenario una situación cargada de un dramatismo tan intenso, que ninguna conclusión sea capaz de borrar esta impresión».⁷

Joan Oleza [1986:252] ha puesto de relieve cómo dramas y comedias se distinguen sobre todo «en su actitud respecto al público que convocan», puesto que el drama tiende a articularse «en torno a una decidida voluntad de impacto ideológico», y a erigirse como un «espectáculo de gran aparato desde el que se martillean conflictos ejemplares y vías de solución adoctrinantes» (Oleza 1986:252). Tendremos tiempo de ocuparnos de la puesta en escena de las comedias del corpus; por de pronto, señalemos que esa voluntad eminentemente doctrinaria, habitual en los dramas, les es ajena.

⁴ De hecho, se diría que para el primer Lope los límites macrogenéricos eran particularmente difusos; cuando menos, así lo sugiere la tendencia a prodigar lances violentos en sus comedias urbanas tempranas, tendencia advertida por Delia Gavela [2005].

⁵ Quizá la comedia que presenta menor grado de diversión sea *Virtud, pobreza y mujer*, sobre la que volveremos más adelante.

⁶ Cito por Pedraza [2016:459]

⁷ Tomo la cita de Oleza [1997b:247].

Ahora bien, no es menos cierto que sí presentan ante el espectador personajes de virtudes intachables, al tiempo que recompensan a quienes se mantienen fieles en el amor y en la fe cristiana, y castigan a quienes optan por lo contrario. Además, ofrecen ejemplos de concordia entre personas de distinto credo. En este sentido, cabe hablar de comedias de entretenimiento con tintes morales.⁸

Creo que por ahí es posible sugerir una hipótesis acerca del interés que la materia bizantina pudo despertar en Lope después de la reapertura de los corrales de comedias en 1599. Entre ese año y 1603, compuso cuatro de las nueve obras examinadas: *El Argel fingido* (1599), *Los tres diamantes* (1599), *La pobreza estimada* (1600-1603) y *Los esclavos libres* (1602). A tenor de las acechanzas de moralistas y puritanos, tal vez le pareció razonable cultivar unas obras en las que el entretenimiento, la diversión, las aventuras románticas y ciertas dosis de moralismo fuesen de la mano.

3.2. EL TIEMPO HISTÓRICO Y LA CONDICIÓN LITERARIA

Tal y como sucede en los demás géneros cómicos (comedias urbanas, palatinas, picarescas, pastoriles, etc.), la historia juega un papel muy secundario en las que tratamos de caracterizar como bizantinas. Ningún acontecimiento histórico parece hallarse en el centro de sus argumentos, y las referencias a sucesos o personajes reales tienen una función meramente decorativa. Si bien permiten al espectador situar la obra en una época concreta, lo cierto es que dichas alusiones resultan absolutamente irrelevantes desde el punto de vista argumental. Estas comedias constituyen ante todo un género idealista, literario, artificioso. La opción estética cultivada por el dramaturgo consiste en potenciar el amor y las aventuras a partir de fenómenos de la actualidad como el corso y el cautiverio, reales pero sobre todo literaturizados, asunto que hemos venido abordando en los capítulos anteriores; me ocuparé, ahora, de analizar los datos históricos a los que se alude en estas obras.

El tiempo histórico en el que transcurren sus argumentos es variable. Algunas piezas sitúan la acción en una época contemporánea (*Vinda, casada y doncella*, *El Argel fingido*, *Los esclavos libres* y *Virtud, pobreza y mujer*); otras, en el tiempo de los Reyes Católicos (*Jorge Toledano*) y de Carlos V (*El Grao de Valencia*). Resulta imposible determinar la época exacta en la que transcurre *La doncella Teodor*, mientras que *Los tres diamantes* no contiene ninguna

⁸ Santiago Restrepo [2016:292] ha emitido un juicio similar respecto a las comedias picarescas de Lope: «Así, estas obras son también, y ante todo, comedias, en contraposición, por su función, con los dramas: su finalidad inminente es la de divertir, aunque, como hemos visto, algunas de ellas con un fuerte componente moralizador».

referencia histórica precisa. En cambio, sabemos que el primer acto de *La pobreza estimada* —cuya acción se alarga más de un año y tres meses— tiene lugar exactamente el 10 de marzo de 1565.

· *El Grao de Valencia*: época del Emperador.

Un comentario de Guadamo en el primer acto sitúa la acción de la comedia en época de Carlos V.⁹ Poco después, Ricardo refiere detalladamente la celebración de una boda que, según la base de datos ARTELOPE, tuvo lugar en 1590, buen ejemplo de que los anacronismos le traían sin cuidado a Lope.¹⁰

· *Jorge Toledano*: época de los Reyes Católicos.

Hay varias referencias a los Reyes Católicos que permiten situar la época en la que transcurre la acción de la comedia.¹¹ Sin embargo, Lope incurre en un nuevo anacronismo: deseoso de adaptar la obra al contexto histórico del público, Argel aparece dominado por un rey turco.¹²

· *Viuda, casada y doncella*: época contemporánea (años ochenta del siglo XVI).

En el primer acto se menciona a Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, como virrey de Nápoles, cargo que ejerció entre 1582 y 1586.¹³

· *El Argel fingido*: época contemporánea (1599).

En el primer acto se describe minuciosamente la boda de Felipe III con Margarita de Austria, que tuvo lugar el 18 de abril de 1599. Esta descripción ha servido para datar la composición de la pieza en ese mismo año.¹⁴

⁹ «Yo soy moro que en la mar / sustento cuatro galeras / que si ahora las asieras / no tuvieras qué envidiar; / que Carlos, emperador / por quien esta fuerza tienes, / aunque le sobran mil bienes, / te lo tuviera a mayor» (*El Grao de Valencia*, vv. 1408-1415).

¹⁰ «La famosa boda referida en clave en la Jornada II es la de D^a Lucrecia de Moncada, hija del marqués de Aitona, y D. Francisco de Palafoix, señor de Ariza, que se celebró en Valencia el 14 de septiembre de 1590, con fastos celebrados por el Canónigo Tárrega en su comedia *El Prado de Valencia*. Aunque esta boda es contemporánea a Lope, la acción global de la comedia se sitúa en tiempos de Carlos V» (ARTELOPE, apartado «Tiempo histórico» de *El Grao de Valencia*). Las búsquedas en ARTELOPE para este apartado han sido comprobadas el 12 de agosto de 2016.

¹¹ «Adónde está el rey Fernando? / ANTONIO En Nápoles está agora. / REY ¿Y la Reina tu señora? / ANTONIO En Castilla gobernando» (vv. 902-905); «A Nápoles ha llegado / el rey Fernando español» (vv. 2243-2244).

¹² Esta incongruencia fue notada por Mas [1967:I, 427].

¹³ «Que todos van contentos con estremo, / solo en saber que al rey Felipo sirven, / que van a Italia, a Nápoles la bella, / a la fértil Sicilia y Lombardía, / y que al virrey dignísimo acompañan, / gloria de los Girones andaluces» (vv. 809-814). Hay más referencias en los vv. 1223-1224 y 2205-2207.

¹⁴ Véase el capítulo dedicado a la presentación del corpus.

· *Los tres diamantes*: época indeterminada.

No hay ninguna referencia que permita determinar el tiempo histórico.

· *La pobreza estimada*: 10 de marzo de 1565 – 1566.

La carta firmada por Dorotea, escrita en el primer acto, lleva la fecha del 10 de marzo de 1565 (vv. 1241-1244). La acción se prolonga a lo largo de más de un año y tres meses.

· *Los esclavos libres*: época contemporánea (años ochenta del siglo XVI).

El tiempo histórico en que se desarrolla la acción viene fijado por la presencia en el tercer acto del Duque de Osuna como virrey de Nápoles, cargo que ostentó entre 1582 y 1586.¹⁵ Con todo, se menciona a Selín, que en principio no podría ser otro que Selim II, sultán del imperio otomano desde 1566 hasta 1574:¹⁶ «Direle que Zulema y que Medoro / le vienen a matar desde Biserta, / pagados de Selín con gran tesoro» (vv. 2738-2740).

· *La doncella Teodor*: tiempo histórico impreciso (entre finales de la Edad Media y época contemporánea).¹⁷

En esta obra abundan los anacronismos, como a menudo ocurre en Lope y en general en la comedia del Siglo de Oro. Por un lado, el hecho de que Orán esté gobernada por un rey moro invita a situar la acción antes de 1509, cuando fue tomada por las tropas cristianas. Sin embargo, en la comedia aparece el Gran Turco Selín, quizá en recuerdo de Selim I, que no llegó al poder hasta 1512, o de Selim II, cuyo mandato dio comienzo en 1566 (en cualquier caso, las fechas no encajan). Por otro lado, Tremecén se describe como reino vasallo del Gran Turco, circunstancia que no tuvo lugar hasta 1553.¹⁸

· *Virtud, pobreza y mujer*: época contemporánea.

En el segundo acto se nombra una representación de *La rueda de la Fortuna* de Mira de Amescua,¹⁹ alusión que sitúa la acción a principios del siglo XVII.²⁰ En el tercer acto

¹⁵ Otra referencia que ayuda a situar la época en que transcurre el argumento es la alusión a la muerte de don Juan de Austria (v. 3136), acaecida en 1578. Véase Sanz y Treviño [2014:539].

¹⁶ Tal y como indican Sanz y Treviño en la nota a los versos citados.

¹⁷ En la base de datos ARTELOPE, en cambio, se señala que la acción de la obra transcurre en la Edad Media.

¹⁸ Tomo estos datos de las exhaustivas notas de González-Barrera [2008:234, 288 y 298].

¹⁹ «ROSELO ¿Y dónde, en efeto, vais? / CELIA A la comedia famosa / que representa Morales. / LUDOVICO ¿Famosa? ¿Cómo se nombra? / OTAVIA *La rueda de la Fortuna*. / ROSELO Tenéis razón: escribiola / el doctor Mescua. LUDOVICO Bebió / todo el cristal de Helicon» (vv. 1599-1606).

²⁰ Lope de Vega probablemente presencié por primera vez *La rueda de la fortuna* en 1602 en Granada. Hay noticias de representaciones posteriores de la obra (datos extraídos del DICAT y de McGrady 2010:187).

Hipólito menciona a Selín.²¹ Podría referirse a Selim II, que, como ya se ha dicho, gobernó entre 1566 y 1574: de nuevo, la referencia al Gran Turco resulta anacrónica.

La voluntad de Lope de representar una época concreta es mínima. Los datos recopilados se basan en versos aislados, apenas un puñado por comedia. En varios casos (*Viuda, casada y doncella* y *Los esclavos libres*), además, estas referencias se extraen de las alusiones o apariciones de Pedro Téllez-Girón y de la Cueva, abuelo de Pedro Téllez-Girón y Velasco, tercer duque de Osuna y mecenas de Lope.²² Decimos que esas dos piezas transcurren en los años ochenta del siglo XVI para ser coherentes con los datos que nos brinda el dramaturgo; sin embargo, tal vez lo más correcto sería afirmar sencillamente que suceden en una época contemporánea al espectador, puesto que no parece que el dramaturgo quiera situar con precisión cronológicamente los hechos; al fin y al cabo, el Fénix es el primero en incurrir en este tipo de incoherencias, muy abundantes en *La doncella Teodor*. En el caso de las referencias a Selín (*Los esclavos libres*, *La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*), siempre anacrónicas, se percibe con claridad que la intención de Lope no es otra que la de aportar cierto colorido exótico, sin importarle lo más mínimo la adecuación histórica.²³ El nombre de Selín evoca al Gran Turco, y eso basta para los oídos de la mayor parte de los asistentes a los corrales. Así pues, llevaba razón Canavaggio [2000:117] al apuntar que, en estas y otras piezas similares de Lope, «apenas sugerido, el marco histórico integra un juego de referencias que destacan su exotismo».

En síntesis, las escasísimas referencias históricas resultan muy poco relevantes, mientras que, por el contrario, abundan los anacronismos. Todo ello revela la concepción ‘idealista’ que subyace tras estas comedias, en las que Lope teatraliza conflictos novelescos de amor y de aventuras anclados en fenómenos históricos como el corso y el cautiverio, pero cuyos mecanismos y resortes son ante todo literarios, toda vez que están heredados en buena medida de la tradición bizantina, según hemos ido viendo.

²¹ «De la africana / playa a la Libia arenosa / te haga Selín señor, / que tal liberalidad / muestra que la majestad / es digna de tu valor» (vv. 2724-2729).

²² Sobre la relación entre Lope y el duque de Osuna, véase Anibal [1934].

²³ Otro tanto ocurre, por ejemplo, en *El Grao de Valencia*, que en principio se sitúa en la época de Carlos V, pero que incluye la descripción de una boda que, según ARTELOPE, se celebró en 1590.

4. LA TÉCNICA TEATRAL Y LA PUESTA EN ESCENA: UNA PROPUESTA PARTICULAR DE TEATRO POBRE

Este capítulo tiene por objeto describir algunas particularidades de la técnica teatral de las comedias que nos ocupan, entendida esta como el «conjunto de procedimientos que, desde dentro del texto, configuran un “programa” de puesta en escena» (Oleza 1986:274). Al decir del propio Oleza [1986:285], «dos grandes y bien definidos modelos de espectáculo se reparten la primera producción de Lope. El teatro de palabra y aparato es uno, el teatro pobre el otro». A lo largo de estas páginas trataré de mostrar que las piezas del corpus, para las que proponemos el marbete de ‘bizantinas’, pertenecen a este segundo modelo, que se caracteriza a grandes rasgos por la escasez de escenografía y de efectos especiales. Se trata del mismo en el que se inscriben las comedias palatinas, urbanas y picarescas, al contrario que otros géneros como los dramas históricos o las comedias mitológicas y pastoriles.

Abordaré en primer lugar una técnica compositiva característica de estas obras, la doble focalización, que condiciona varios aspectos escénicos de las mismas. A renglón seguido, me ocuparé de algunas particularidades de su puesta en escena en relación al modelo de teatro pobre, como la gran abundancia de personajes, la cantidad y la naturaleza de cuadros y escenas, la apuesta por el vestuario y el decorado como principales atractivos escénicos y elementos configuradores del espacio y, por último, la representación de las escenas marítimas. Finalmente, me centraré en analizar algunos aspectos relevantes de su lengua poética, tales como la densidad de la palabra y la métrica.

Pero antes que nada, es necesario plantearse el ámbito escénico para el que fueron compuestas nuestras obras. Cabe suponer que para los corrales, pues en principio no remiten al ámbito cortesano. Con todo, varios estudiosos han sugerido la posibilidad de que algunas comedias que se representaron en los corrales pudieran haberse estrenado previamente en un ámbito privado o palaciego. Es el caso de Jesús Cañas [2000:83], que ha apuntado en esa dirección respecto a las piezas escritas por Lope durante su estancia con el duque de Alba, o de Marcella Trambaioli [2015], que ha hecho lo propio en relación a las comedias urbanas de Lope.¹ Aunque se trata de hipótesis interesantes, no se han aportado pruebas concluyentes al respecto, por lo que he decidido no llevar a cabo un análisis exhaustivo en ese sentido. Por de pronto, y centrándonos ya en la materia que nos ocupa,

¹ Una de las más de cuarenta piezas examinadas por Trambaioli es justamente *El Grao de Valencia*.

adviértase no obstante que el pormenorizado estudio de Eva Rodríguez [2014] muestra que nada en la puesta en escena de estas comedias impide su representación en los corrales.

4.1. LA DOBLE FOCALIZACIÓN²

En este apartado me ocuparé de la doble focalización, noción que designa «la alternancia de dos líneas narrativas dominadas por los dos héroes separados» (González Rovira 1996:88). Se trata de un concepto habitual en los estudios sobre la novela bizantina (no en vano, esta técnica se remonta a las obras de Tacio y Heliodoro), que puede no obstante trasladarse al ámbito teatral. Que la acción de las comedias del Siglo de Oro transcurra en diversos espacios no es nada extraño, pues una de sus características principales —las nuestras lo ejemplifican como pocas— es la ruptura de la unidad de lugar; no tan común, en cambio, es la intrincada unión de la doble focalización a la forzosa separación de los amantes y al motivo del cautiverio, según se estilaba en el género bizantino. Lope se vale de este recurso en todas las comedias del corpus, salvo en *El Argel fingido* y *Jorge Toledano*. Como veremos, una de sus consecuencias es la suspensión en el espectador, efecto tan querido y buscado por los escritores barrocos.³

En *El Grao de Valencia, Viuda, casada y doncella, Los tres diamantes* y *Virtud, pobreza y mujer*, la doble focalización se mantiene desde el momento de la separación de los amantes —que tiene lugar ya en el primer acto— hasta el reencuentro final. En estas obras, el cambio de perspectiva es constante a partir del momento en que la pareja se dispersa. En *La doncella Teodor* y *Los esclavos libres*, en cambio, se alternan las separaciones y los reencuentros, por lo que la doble focalización sufre interrupciones. En *La doncella Teodor*, don Félix y Teodor se separan en dos ocasiones: «una en el primer acto cuando el galán, desesperado por la noticia del casamiento concertado, se alista en los tercios de Italia, y la otra en la segunda jornada, cuando la doncella es llevada como esclava a Constantinopla» (González-Barrera 2005:82). En *Los esclavos libres*, la separación se produce nada más empezar la obra, que se inicia con el rapto de Lucinda. Leonardo y Lucinda se reencuentran en Bizerta al principio del segundo acto, y en el tercero vuelven a separarse cuando son vendidos como esclavos para, finalmente, reencontrarse de nuevo.

En *El Argel fingido* y *Jorge Toledano* no se puede hablar de doble focalización. En el primer acto de *Jorge Toledano*, que transcurre en la costa de Castellón, se inserta un cuadro

² He tratado este asunto en Fernández Rodríguez [2015].

³ Sobre la doble focalización y la suspensión en *Leucípa* y *Clitofonte* y *Las Etiópicas*, véanse Brioso Sánchez y Crespo Güemes [1982:159] y González Rovira [1996:86-90].

situado en Argel, adonde han llevado cautivo a Antonio. El resto de la acción sucede en la ciudad africana, hasta que al final Jorge y Antonio regresan a Castellón. En *El Argel fingido*, la separación de los amantes no se produce hasta el segundo acto, en los momentos situados entre el rapto llevado a cabo por Rosardo y la llegada de Manfredo y Leonido disfrazados de frailes.

La pobreza estimada constituye un caso algo distinto. Aquí la doble focalización no solo se debe a la separación de los amantes, sino al hecho de que Aurelio e Isabel fueron capturados y se encuentran lejos de sus respectivas familias. Podríamos hablar de un ‘entrecruzamiento’ de cautivos: Aurelio, padre de Dorotea, pertenece a Audalla, rey de Argel, mientras que la hija de este, Alara (llamada Isabel), es la criada de Dorotea. Desde el inicio del segundo acto, se alternan las escenas que tienen lugar en la ciudad de Valencia (mayoritarias) con aquellas que suceden en Argel o que presentan a Leonido embarcándose hacia Orán o regresando a su tierra.

En las comedias analizadas, la doble focalización implica un cambio brusco de decorado y de vestuario teatral. Es muy común la alternancia entre un escenario urbano y español y un ambiente exótico, generalmente africano. Eso es lo que ocurre a lo largo de *El Grao de Valencia*, *Virtud pobreza y mujer* y *Viuda, casada y doncella*. Según veremos, los cambios de escenario y vestuario (ropas de cautivo, de moro, etc.) derivados de la doble focalización debían de resultar muy atractivos para el público, pues aportarían colorido y variedad a las puestas en escena. Así, en *El Grao de Valencia* se suceden los cuadros que tienen lugar en tierras valencianas (donde se encuentra don Félix) y los que ocurren en Argel, donde está cautiva Crisela. Las escenas que tienen por protagonista a Isabel en *Virtud, pobreza y mujer* tienen como marco espacial Toledo, Madrid y Sevilla, mientras que las que muestran las peripecias de Carlos nos sitúan en Tremecén y en Orán. En *Viuda, casada y doncella* se alternan las escenas urbanas situadas en Valencia, donde vive Clavela, con las que tienen lugar en una isla del Mediterráneo, en Tremecén y en alta mar. La acción de *La pobreza estimada* se desarrolla mayoritariamente en Valencia, pero tres cuadros tienen lugar en Argel. En los actos segundo y tercero de *Los tres diamantes* se suceden los cuadros que tienen lugar en Provenza y en Persia, lugares donde se hallan respectivamente Lucinda y Lisardo.⁴ Finalmente, en el primer acto de *Los esclavos libres* se alterna la acción entre Perpiñán y Bizerta, hasta que Leonardo acude al rescate de Lucinda. Si bien no presentan una

⁴ Además, una escena protagonizada por Lisardo tiene lugar en la isla de Saona, «posiblemente Sagona (que es lo que aparece en la *Historia de la linda Magalona y del caballero Pierres de Provenza*) [la fuente de Lope para esta comedia], isleta en el golfo del mismo nombre, en la costa oeste de Córcega» (Toro Pascua 1998:1546, n. 2771).

alternancia tan continuada, el contraste entre los escenarios españoles y africanos o asiáticos se encuentra asimismo presente en *Jorge Toledano* y *La doncella Teodor*.

A los efectos visuales derivados del contraste entre la representación de la vida en cautiverio en tierras africanas y de los espacios urbanos más reconocibles por el espectador, hay que sumar el efecto de intriga y admiración (“suspensión”) que implica el recurso de la doble focalización. Lope se refiere a la profunda imbricación de la doble focalización y la suspensión en *Las fortunas de Diana*, dándonos una pista además de cuál fue uno de sus modelos, que no es otro que Heliodoro:

¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera (*Las fortunas de Diana*, p. 88).

La doble focalización, en efecto, favorece la suspensión en el público. Así ocurre en *Los esclavos libres*: tras una primera escena en la que se produce el rapto de Lucinda —muy breve, de apenas sesenta versos—, el espectador y el lector se tienen que conformar con asistir a las penas del capitán Luján, a los chistes de Zulema y a la rabia de Leonardo, antes de saber qué ha sido de la joven. Avanzado ya el primer acto de *Los tres diamantes*, un águila le arrebató las joyas a Lucinda, y Lisardo parte tras el ave. En ese momento (v. 783) desaparece de la obra y nada sabemos hasta más adelante (v. 1316), cuando aparece como cautivo de Amurates. Entretanto, el público, como Lucinda, ha tenido que escuchar los rumores acerca de su posible muerte («Cúbrese de triste luto / la tierra que le crió», vv. 1160-1161). Esta vez, la doble focalización y la suspensión van unidas a otro recurso de raigambre inequívocamente bizantina, la falsa muerte. No en vano, un muy avisado Carlos Boyl, en su romance *A un licenciado que deseaba hacer comedias* (1616), recomendaba la lectura de Heliodoro, muy útil para cualquier dramaturgo:

La suspensión hasta el fin,
el autor de *Clariclea*,
en Teágenes, confirma
lo que en esto el gusto alienta;
que conocer al principio
los sucesos del fin de ella
ni es de mano artificiosa,
ni es obra de ingenio llena.⁵

⁵ Cito por Pedraza [2016:398].

Carlos Boyl se refiere a la suspensión en un sentido amplio, no limitada a la doble focalización —que es, no obstante, una de sus principales valedoras—, y aconseja mantenerla hasta el desenlace de la obra, para que el espectador no pueda inferir en ningún momento el devenir de los acontecimientos, como en general acontece en las comedias que nos ocupan —más allá, quizá, del consabido final feliz en forma de boda— y en otras muchas, y según aconsejaba Lope en su *Arte nuevo*: «En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para» (vv. 298-301).

Por último, otro caso de suspensión asociada a la doble focalización y a la falsa muerte se halla en *La doncella Teodor*, tal y como ha señalado González-Barrera:

En *La doncella Teodor*, el momento de mayor suspensión se origina al final del segundo acto, cuando Teodor, sola, perdida y traicionada, anuncia en un largo monólogo su intención de suicidarse para acabar con su desgraciada vida (vv. 2211-2280). Más tarde, con el nuevo acto, la escena ha cambiado (González-Barrera 2005:82).

En conclusión, la doble focalización es un fenómeno característico de las comedias del corpus —sobre todo de aquellas que se adhieren con mayor fidelidad a la tradición bizantina—, y que está relacionado con muchos otros aspectos de las mismas, como veremos seguidamente.

4.2. LA ELEVADA CANTIDAD DE PERSONAJES

Cuando uno se acerca por primera vez a estas comedias, probablemente le sorprenda el sinfín de personajes que se dan cita en ellas, particularmente en las que siguen más de cerca el modelo bizantino. Sin llegar a profundizar en su análisis, González-Barrera [2006:148] ya había adelantado como uno de los posibles rasgos de las comedias bizantinas la presencia de un gran número de personajes episódicos. Ofrezco a continuación los datos de todas las obras del corpus:

- *El Grao de Valencia* (1590): 28
- *Jorge Toledano* (1595-1596): 16
- *Vinda, casada y doncella* (1597): 25
- *El Argel fingido* (1599): 14
- *Los tres diamantes* (1599): 37
- *La pobreza estimada* (1600-1603): 43

- *Los esclavos libres* (1602): 46
- *La doncella Teodor* (1608-1610): 43
- *Virtud, pobreza y mujer* (1615): 28

En la producción dramática de Lope es posible encontrar otras comedias con elencos tan extensos como *La doncella Teodor*, *Los esclavos libres* o *La pobreza estimada*. Sin embargo, la base de datos ARTELOPE arroja resultados muy interesantes.⁶ Si nos ceñimos al terreno de lo que Joan Oleza y ARTELOPE denominan *comedias* —es decir, aquellas piezas que se oponen a los dramas, entre las cuales se incluyen todas las de nuestro corpus—, una búsqueda en dicha base de datos nos proporciona el siguiente resultado: 38 de las 153 *comedias* de Lope (un 24,83%) contienen 25 o más personajes, mientras que 7 de las 9 aquí examinadas (un 77,77%) igualan o rebasan esa cifra (véase el gráfico al final de este apartado).

Del mismo modo, tan solo en 23 de las 153 *comedias* que escribió Lope (un 15,03%) aparecen 30 o más personajes, registro que superan ampliamente 4 de las 9 comedias del corpus (un 44,44%). Y un último dato muy significativo: si ceñimos aún más nuestra búsqueda, se observa que solo 5 *comedias* de Lope (un 3,26% del total) contienen 40 o más personajes, 3 de las cuales se cuentan entre las aquí estudiadas: *La doncella Teodor*, *Los esclavos libres* y *La pobreza estimada* (un 33,33%).

Los dramas suelen presentar un número mayor de personajes, pues 91 de los 162 registrados en ARTELOPE (un 56,17%) contienen 25 o más, en 66 (un 40,74%) aparecen 30 o más y, finalmente, en 28 de ellos (17,28%) figuran más de 40 personajes. De este modo, las cifras correspondientes a los dramas están más cerca de las comedias del corpus, pero estas, aun así, las superan. Más adelante ofreceremos una interpretación para esta circunstancia; por de pronto, adviértase que esta diferencia en el comportamiento de dramas y comedias ha sido señalada por varios críticos, como Felipe Pedraza [2007b:169], quien recuerda que «las dimensiones del elenco de personajes, entre los treinta y tantos y los siete u ocho, se unen también a otros rasgos para definir determinados géneros. Las piezas cómicas, salvo en las primeras décadas del teatro áureo, se caracterizan por la reducción del elenco».

La salvedad que introduce Pedraza es muy relevante. El primer Lope no es ajeno a esa tendencia de los albores de la Comedia Nueva, pues en sus piezas juveniles gusta de

⁶ Todos los datos que se exponen en este capítulo fueron comprobados el 10 de julio de 2016.

introducir numerosos personajes en sus obras, inclinación que irá disminuyendo con el paso de los años.⁷

Por consiguiente, se podría aducir que las comedias del corpus no hacen sino reflejar una característica inherente al joven Lope. Pero al revisar las cifras de *comedias* escritas en una fecha anterior a 1604 —69 según ARTELOPE—,⁸ se observa que solamente 27 (un 39,13%) contienen más de 25 personajes, un porcentaje que, aun siendo muy superior al obtenido entre todas las *comedias* lopescas (un 24,83%), queda lejos del 71,42% (5 de 7 obras) correspondiente a las comedias objeto de estudio escritas antes de esa misma fecha⁹ (véase el gráfico correspondiente al final de este apartado).

Por otro lado, un 26,08% de las *comedias* compuestas antes de 1604 (18 de 69 obras) contiene 30 o más personajes; se trata ciertamente de un porcentaje superior al 15,03 obtenido en el análisis de la producción total de *comedias* lopescas, pero muy inferior al 42,85% correspondiente a las piezas de nuestro corpus (3 de 7 comedias). Finalmente, una comparación entre el porcentaje de *comedias* escritas antes de 1604 con 40 o más personajes (4 de 69, el 5,79%)¹⁰ y el de las que forman parte del corpus (2 de 7, el 28,57%) muestra de nuevo que la cronología no resta un ápice de relevancia a la singularidad de nuestras comedias.

Estos datos demuestran claramente que uno de sus rasgos característicos es la presencia de una gran cantidad de personajes: un 77,77% contiene 25 o más figuras (7 de 9 comedias). Los géneros cómicos reconocidos por ARTELOPE, en cambio, presentan cifras notablemente inferiores, según permite saber una búsqueda en esta base de datos. Presento a continuación el número y el porcentaje de obras con 25 o más personajes en cada género cómico (véase el gráfico adjunto tras este apartado):

- 15 de las 73 comedias urbanas (20,54%)¹¹
- 15 de las 54 comedias palatinas (27,77%)¹²
- 4 de las 10 comedias novelescas (40%)¹³
- 2 de las 7 comedias pastoriles (28,57%)

⁷ Así ha sido señalado, en el caso de las comedias urbanas, por Arellano [1996:57].

⁸ He elegido esta fecha como límite porque la publicación, ese mismo año, del catálogo de *El peregrino en su patria* permite establecer el *terminus ad quem* de muchas comedias.

⁹ Se excluyen *La doncella Teodor* (1608-1610) y *Virtud, pobreza y mujer* (1615).

¹⁰ Dos de ellas son, precisamente, *Los esclavos libres* y *La pobreza estimada*.

¹¹ Entre ellas se incluyen cuatro de nuestro corpus: *El Grao de Valencia*, *La pobreza estimada*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Vinda, casada y doncella*.

¹² En el recuento de comedias palatinas figura *Los tres diamantes*.

¹³ En ARTELOPE se contabilizan como comedias novelescas *La doncella Teodor* y *Los esclavos libres*.

- 1 de las 5 comedias picarescas (20%)
- 1 de las 4 comedias villanas (25%)¹⁴

Si realizamos la misma comparación, pero contabilizando esta vez las comedias con 30 o más personajes, las relaciones porcentuales son semejantes, pues solo varían en el caso de las comedias urbanas (6 de 73, un 8,21%)¹⁵ y las palatinas (9 de 54, un 16,66%),¹⁶ mientras que 4 de 9 comedias del corpus (el 44,44%) rebasan la treintena.

A la luz de estos gráficos comparativos resulta evidente que las comedias que cabría identificar como bizantinas constituyen el género cómico con elencos más amplios. Solamente las llamadas comedias novelescas presentan porcentajes similares (pero siempre inferiores), como es natural teniendo en cuenta que entre las diez que se contabilizan como tales se cuentan dos de las que aquí incluimos entre las bizantinas (*La doncella Teodor* y *Los esclavos libres*).

Estas cifras tan elevadas se explican a mi parecer por dos motivos fundamentales. En primer lugar, la separación a la que se ven sometidos los amantes y la doble focalización consiguiente —rasgos típicamente bizantinos— amplían de un modo notable el marco en el que se desarrolla la acción, pues cada uno de los protagonistas se cruza por su cuenta con personajes que el otro no llega a conocer jamás. Ello contribuye decisivamente a ampliar el elenco de figuras secundarias. Esta circunstancia se aprecia con claridad en comedias como *El Grao de Valencia*, *La pobreza estimada*, *Virtud, pobreza y mujer* o *Los tres diamantes*. Sin ánimo de ahondar en los ejemplos, solo recordaré que los personajes con los que se relaciona Lisardo (*Los tres diamantes*) en Persia no llegan a tener ningún contacto con los que aparecen en Provenza, donde se encuentra Lucinda. Lo mismo ocurre en *Virtud, pobreza y mujer*: en su periplo por Madrid y Sevilla, Isabel se cruza con diversos personajes cuya aparición es muy breve (como los madrileños que pasan ante ella sin darle limosna o los sevillanos que asisten a la almoneda pública), a los que Carlos nunca llega a conocer. Otro tanto ocurre con don Félix y Crisela (*El Grao de Valencia*): mientras que aquel no abandona la ciudad de Valencia y solo se relaciona con sus gentes, ella tiene trato con varios personajes musulmanes durante su estancia en Argel.

En segundo lugar, los viajes y peripecias, tan importantes en comedias como *La doncella Teodor*, *Los esclavos libres* o *Los tres diamantes*, tienen como consecuencia natural la aparición de numerosos personajes episódicos, que solo coinciden con los protagonistas en

¹⁴ Descuento de las comedias villanas *Peribáñez*, *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*, que naturalmente aparecen clasificados como dramas en ARTELOPE pero que, sin embargo, figuran como comedias villanas al realizar una búsqueda de este subgénero.

¹⁵ Entre ellas contabiliza ARTELOPE *La pobreza estimada*.

¹⁶ Incluida *Los tres diamantes*.

situaciones muy precisas (a la hora de embarcarse, durante el cautiverio, en un viaje, etc.) o en lugares concretos (en una de las varias ciudades o regiones en las que se desarrolla el argumento). En *La doncella Teodor*, por ejemplo, interviene una compañía de soldados —a la que pensaba unirse don Félix— que se dispone a partir hacia Italia, diversos nobles y criados de distintas cortes (Orán, Constantinopla y Persia), personajes de última hora (los competidores de Teodor al final del último acto), etc. En *Los esclavos libres*, aparecen varios moros en Bizerta, unos soldados cristianos que capturan a Leonardo y Lucinda, la guardia del duque de Osuna, etc.

Pero desandemos el camino y retomemos un dato que constatábamos al principio del capítulo: los amplios elencos de las comedias del corpus son más propios de los dramas (a los que, con todo, superan) que de las *comedias*. ¿Por qué? La explicación es sencilla. Gran parte de los dramas son de asunto histórico, y recrean batallas, conflictos entre reinos, sucesiones dinásticas, etc. Argumentos todos que a menudo requieren una ruptura mayor de las unidades de tiempo y de lugar y, por ende, un mayor número de personajes, al contrario que muchas *comedias*, centradas en potenciar el enredo amoroso o conflictos de índole individual, a menudo en un ámbito más o menos cerrado.

Además, no hay que olvidar que, salvo en el caso de *La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*, nos las habemos con comedias del primer Lope, que en su juventud revela una «indudable tendencia a multiplicar motivos, historias, situaciones diversas, en su tendencia a la dispersión, como si se sintiera obligado a atiborrar sus comedias de líneas paralelas e intersecantes» (Oleza 1986:278). En efecto, varios de los personajes que pululan por estas obras tienen una brevísima aparición. Es el caso, por ejemplo, de los tres pajes que aparecen en la microsecuencia III - 3b de *Los esclavos libres*, cuya función consiste exclusivamente en crear una breve escena de carácter burlesco, que no contribuye en absoluto al avance argumental. En el cuadro III - 3 de *La pobreza estimada* irrumpen un capitán, un alférez, un tal Rivera, siete soldados, una mujer y un pícaro, cuya presencia es puramente testimonial y no persigue otro fin que abarrotar el escenario de actores y admirar y distraer al público.¹⁷ Otro tanto se puede afirmar respecto a los rústicos Belardo, Faustino y Clarino, que aparecen al final del primer acto de *Los tres diamantes*. En fin, los ejemplos que se podrían aducir son múltiples.

A la luz de los datos tan excepcionales que presentan estas obras, cabe plantearse si las compañías de la época contarían con actores suficientes como para representarlas. Para responder a esta pregunta, no debemos perder de vista que por aquel entonces era habitual

¹⁷ Lo mismo ocurre en la última escena de la obra, en la que, según la acotación, debían aparecer hasta ocho moros de acompañamiento (v. 3105+).

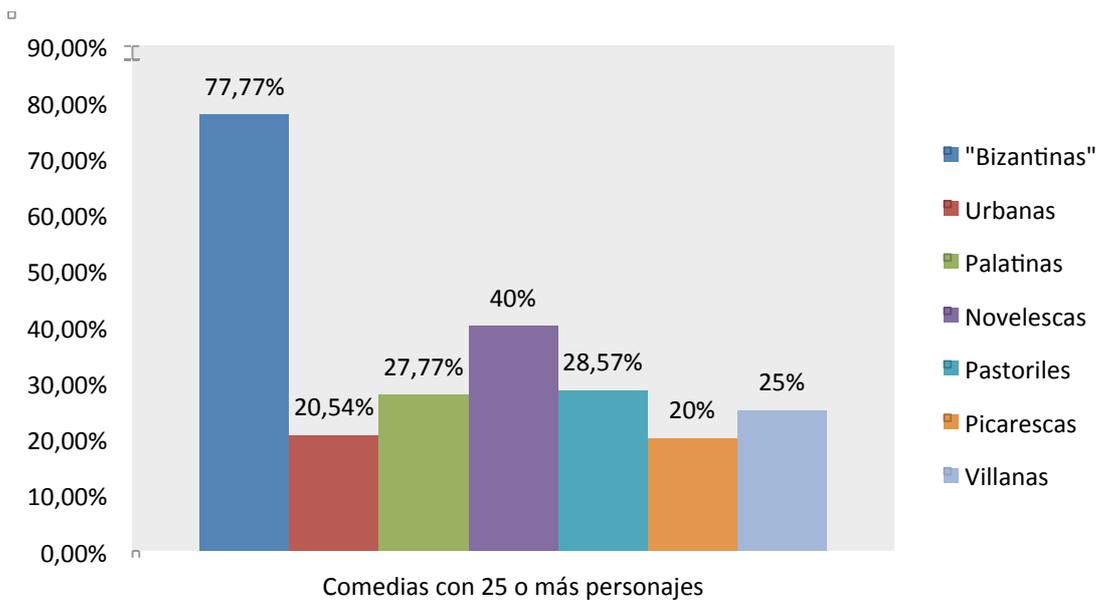
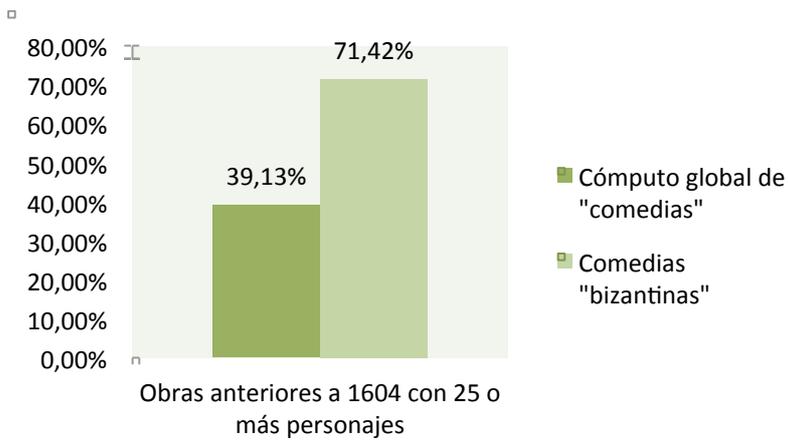
que los actores doblaran y aun triplicaran los papeles. Se explica así que *Los esclavos libres*, la comedia del corpus con mayor número de personajes, cuarenta y seis, requiriera para su puesta en escena un número muy inferior de representantes, concretamente una veintena: diecisiete actores y tres actrices. Los cálculos se deben a Panzeri [2006:132], que ha advertido además que la mayoría de obras que representó Antonio Granados, el autor de comedias encargado de su estreno, requería ese mismo número de cómicos. Ello es así porque, según recuerda Baras Escolá [2015:90], hacia 1600 las compañías tenían entre dieciséis y veinte miembros.¹⁸ De todo lo cual se deduce que las piezas estudiadas no excedían las posibilidades de las compañías dramáticas, que, de todos modos, recurrían a la fusión de papeles secundarios cuando el caso lo requería.¹⁹ Lope, claro, sabía muy bien para quién componía sus textos.

Estas obras, en fin, debieron de destacar por la aparición de una gran cantidad de personajes distintos en escena. Se trata de una de sus grandes apuestas por lo que respecta a su dimensión escénica, que sin duda aportaría un gran colorido y variedad a las representaciones. Las únicas excepciones son *El Argel fingido* y *Jorge Toledano*, en las que no existe una doble focalización y los viajes son solo de ida y vuelta, por lo que sus elencos son similares a los de otros géneros cómicos.



¹⁸ Otro dato significativo: Joan Oleza [2013b:71] afirma que hacia 1590 la compañía de Jerónimo Velázquez estaba integrada por un total de diecisiete representantes.

¹⁹ Un bello ejemplo son los papeles de actor de *El trato de Argel* estudiados por Vaccari [2015].



4.3. LA SEGMENTACIÓN

La segmentación de las obras dramáticas del Siglo de Oro ha venido cobrando en los últimos años una atención cada vez mayor por parte de la crítica, gracias sobre todo a los trabajos de Marc Vitse y Fausta Antonucci, entre otros.²⁰ Precisamente uno de los mayores hitos en este campo de estudio, y sin duda el más reciente, es el punto de partida de mis propuestas de segmentación: me refiero al libro de Daniele Crivellari [2013], titulado *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*. El trabajo de Crivellari es el único que abarca conjuntamente la segmentación de diversas obras de un mismo autor a partir exclusivamente de manuscritos autógrafos. El minucioso análisis de las distintas rayas y símbolos empleados por Lope en sus 41 manuscritos autógrafos conservados²¹ le ha permitido a Crivellari aportar valiosísimas conclusiones. Para empezar, el investigador italiano ha podido demostrar que Lope era muy consciente de la segmentación de sus propias obras:

El análisis de cada comedia [...] permite demostrar que Lope, aunque no respetando siempre unas mismas reglas, sí sentía la necesidad de segmentar su propio texto, señalando los puntos más importantes de la acción dramática, todo ello de manera coherente, al menos en el ámbito cerrado de cada obra (Crivellari 2013:61).

Crivellari entiende así que es posible ‘destronar’ el criterio métrico, que constituye la herramienta básica de segmentación en algunos de los más penetrantes estudios dedicados a esta materia, como los de Marc Vitse. Una de las razones principales aducidas por Crivellari es la evidencia, constatada a partir del análisis de las rayas autógrafas, de que «Lope no dejó nunca de señalar un cambio de cuadro, ya sea con una raya rubricada, ya sea con una línea doble o sencilla» (Crivellari 2013:47). El cuadro, que podríamos definir como «el bloque escénico formado por una unidad espacio-temporal y delimitado por un momento de tablado vacío» (Antonucci 2009:3),²² deviene así la unidad principal en la que Crivellari divide cada una de las obras. Del estudio de Crivellari se desprende asimismo que la métrica, en cambio, quizá no sea tanto el principio fundamental de la segmentación

²⁰ Para un reciente estado de la cuestión, véase Crivellari [2013:1-18].

²¹ Se han excluido del análisis los breves fragmentos conservados de *Más pueden celos que amor* y *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús*, así como *La burgalesa de Lerma*, de la que solo nos ha llegado la portada de la tercera jornada.

²² Antonucci basa su definición en la ya clásica de Ruano [1994:291]: «Un “cuadro” puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción [...]». Agradezco a Fausta Antonucci que me haya enviado amablemente su artículo.

cuanto «una de entre las herramientas a disposición del comediógrafo, pero es en el equilibrio que se establece con los demás elementos donde se aprecian los distintos valores que la métrica (así como el espacio, el tiempo, etc.) puede adquirir» (Crivellari 2013:80). De este modo, si bien «el criterio métrico resulta en muchos casos insuficiente para deslindar las secuencias que constituyen el armazón estructural de la comedia» (Crivellari 2013:80), en cambio es una herramienta eficazísima a la hora de dividir un cuadro en distintas microsecuencias.

Al final de esta tesis doctoral, a modo de apéndice, se ofrece una propuesta de segmentación de las comedias del corpus, las cuales, en mi opinión, ratifican el acertado método propuesto por Crivellari. A mi modo de ver, una segmentación en cuadros que no descuide las demás herramientas compositivas permite dar cuenta de un modo eficaz y operativo de la estructura de estas obras y de cómo Lope ensambla los distintos elementos que convergen en ellas. Soy consciente, no obstante, de que la segmentación en cuadros no es un método infalible, y de que presenta varios problemas, aducidos por Antonucci [2007:10] y Oleza [2010].

He tratado de analizar con mayor detenimiento la interacción entre cuadros y microsecuencias, así como los casos en que se produce un desfase entre alguno de los principales elementos de segmentación. Asimismo, he intentado prestar especial atención a la métrica, cuyas potencialidades semánticas y segmentadoras son muy relevantes (para evocar un ambiente específico o connotar a un personaje, para establecer relaciones entre distintos cuadros, etc.).²³ El caso de *Viuda, casada y doncella* puede ser un buen indicio del cuidado con el que Lope disponía la versificación. El análisis de la segmentación dramática me ha permitido obtener un conocimiento mucho más profundo de estas obras (acerca del tiempo histórico y dramático, del espacio, del tipo de cuadros en que se estructura la comedia, etc.), que sirve de punto de apoyo y repercute en diversos apartados de la tesis, como el que nos ocupará a renglón seguido.

4.4. LA ABUNDANCIA DE CUADROS DÉBILES

En su estudio sobre *La doncella Teodor*, González Barrera [2008:151] llamaba la atención sobre el elevado número de cuadros (16) en que se divide esta comedia, particularidad que a su juicio se debe a «la compleja trama de la obra, inspirada en las novelas bizantinas». En otro trabajo, el propio González-Barrera [2006:148] apuntaba la

²³ Al respecto, resultan especialmente ilustrativas *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano*.

hipótesis de que uno de los posibles rasgos característicos de las comedias bizantinas fuera precisamente su estructuración en una gran cantidad de cuadros. En las líneas que siguen trataré de demostrar que, en efecto, la suposición de este investigador era cierta, y daré cuenta de las razones que, en mi opinión, explican esa particularidad.

Establecer la división en cuadros de una comedia es una tarea sujeta a no pocas dosis de subjetividad y que no siempre resulta sencilla, de ahí que en ocasiones exista cierta controversia entre los estudiosos a la hora de analizar una misma obra.²⁴ Con todo, más allá de algún que otro caso puntual —que puede consultarse en el apéndice de segmentación—, el análisis minucioso al que he sometido las comedias del corpus permite ofrecer unos datos que considero bastante fiables. Presento a continuación el número de cuadros de cada una de las obras en orden cronológico:

- *El Grao de Valencia* (1590): 20
- *Jorge Toledano* (1595-1596): 10
- *Viuda, casada y doncella* (1597): 17
- *El Argel fingido* (1599): 15
- *Los tres diamantes* (1599): 15
- *La pobreza estimada* (1600-1603): 15
- *Los esclavos libres* (1602): 13
- *La doncella Teodor* (1608-1610): 16
- *Virtud, pobreza y mujer* (1615): 15

La media de las obras es, pues, de 15 cuadros, una cantidad bastante elevada para Lope. En su análisis de 27 comedias lopescas, Diego Marín [1968:76] estableció que el promedio «tiende a disminuir de 11 en la primera época a 8 en la última».²⁵ Pero la división en cuadros no solo varía en función de la cronología, sino también del género, toda vez que, en líneas generales, los dramas lopescos suelen presentar un mayor número de cuadros que las comedias (Oleza 1986:281).²⁶ Para demostrar esta última afirmación, bastará con

²⁴ Véase, a modo de ejemplo, Allen [1996].

²⁵ Marín emplea la palabra *escena*, pero en el sentido anglosajón, es decir, como equivalente a ‘cuadro’, pues se refiere a «las mutaciones escénicas con cambio completo de lugar o de asunto y personajes» (Marín 1968:9).

²⁶ Empleo la distinción entre dramas y comedias acuñada por Oleza y seguida en ARTELOPE. Badía Herrera [2007:547-548] anota asimismo que los dramas de la colección Gondomar contienen mayor número de cuadros que las comedias, aunque advierte que esta diferencia podría obedecer también a aspectos cronológicos.

echar un vistazo a la siguiente tabla, que permite comparar las cifras de nuestras obras con los datos ofrecidos por diversos investigadores:²⁷

Comedias	Dramas
<i>Los donaires de Matico</i> (h. 1589) ²⁸ 10 cuadros ²⁹	<i>Los celos de Rodamonte</i> (1588) ³⁰ 16 cuadros ³¹
<i>El favor agradecido</i> (1593) 14 cuadros	<i>El casamiento en la muerte</i> (1595) ³² 17 cuadros ³³
<i>El maestro de danzar</i> (1594) ³⁴ 14 cuadros ³⁵	<i>Los palacios de Galiana</i> (1599) ³⁶ 13 cuadros ³⁷
<i>El galán Castrucho</i> (1593-1598) ³⁸ 13 cuadros ³⁹	<i>El primero Benavides</i> (1600) 14 cuadros
<i>La ocasión perdida</i> (1599-1603) ⁴⁰ 10 cuadros ⁴¹	<i>La mocedad de Roldán</i> (1599-1603) ⁴² 12 cuadros ⁴³

²⁷ Salvo que se indique lo contrario, la información sobre el número de cuadros y las fechas de composición procede de Crivellari [2013:20-21 y 45-47], que estudia los manuscritos autógrafos de Lope (la mayor parte de ellos están fechados). Adjudio las categorías de dramas o comedias siguiendo a ARTELOPE (consulta del 21 de enero de 2015).

²⁸ Tal y como ha señalado Mercedes de los Reyes Peña [1996:198-199], *Los donaires de Matico* figura en una escritura fechada en junio de 1589. Antes de que Reyes Peña diera a conocer este documento, que fija el *terminus ad quem* de *Los donaires de Matico*, Joan Oleza [1986:301-303] había establecido ya la fecha de composición de la comedia en torno a 1589.

²⁹ 1-280/281-933//934-1522/1523-1881//1882-2059/2060-2107/2108-2203/2204-2315/2316-2619/2620-2812 (las barras simples marcan un cambio de cuadro; las dobles, cambio de acto). El número de versos se corresponde con la edición de Presotto [1994].

³⁰ El título de la comedia figura en un acta notarial de 1588. Tanto Frolidi [1968:140-146] como Maglione [1985:7-9] aceptan la fecha de 1588.

³¹ 1-175/176-284/285-347/348-536/537-631/632-827/828-1033//1034-1237/1238-1373/1374-1563/1564-1707/1708-2004//2005-2398/2399-2869/2870-2925/2926-3149. Cito por la edición de Maglione [1985].

³² Sigo la propuesta de Giuliani [1997:1151-1152], que la sitúa en los primeros meses de 1595.

³³ 1-192/193-468/469-556/557-684/685-973//974-1057/1058-1263/1264-1418/1419-1546/1547-1651/1652-1763//1764-1895/1896-2047/2048-2143/2144-2467/2468-2548/2549-2736. Los versos se corresponden con la edición de Giuliani [1997].

³⁴ Según sabemos por el colofón que presenta el apógrafo (Fernández Rodríguez 2012:15).

³⁵ 1-332/333-856/857-1016/1017-1120//1121-1512/1513-1669/1670-1780/1781-1993/1994-2093/2094-2192//2193-2628/2629-2831/2832-2862/2863-3042. El número de versos remite a la edición de Fernández Rodríguez [2012].

³⁶ Sigo la datación propuesta por Wilder [1953] a partir del estudio de diversos aspectos de la compañía de Pinedo (la presencia de niños en el reparto, el uso de un león o de un disfraz de león en escena, el papel de Juana de Villalba, etc.), compañía encargada de estrenar la obra.

³⁷ Me baso en Antonucci [2007b:75-78].

³⁸ Morley y Bruerton [1968:256] creen que fue escrita hacia 1598, pero Oleza [1986:305], que constata las muchas semejanzas entre *El galán Castrucho* y *El caballero del milagro* (escrita en 1593 según la copia Gálvez), señala que «habría que localizarla más cerca de 1593 que de 1598».

³⁹ 1-244/245-866/867-991//992-1641/1642-1817/1818-2053//2054-2181/2182-2269/2270-2525/2526-2651/2652-2701/2702-2728/2729-2980. Cito por la edición de Molina [2002].

⁴⁰ Morley y Bruerton [1968:50].

⁴¹ 1-348 / 349-408 / 409-996 // 997-1078 / 1079-1542 / 1543-2124 // 2125-2532 / 2533-2707 / 2708-2817 / 2818-3283. He empleado la edición de Di Pastena [1998].

⁴² Morley y Bruerton [1968:50].

⁴³ Antonucci [2007b:79-82].

<i>El cuerdo loco</i> (1602) 19 cuadros	<i>El príncipe despeñado</i> (1602) 16 cuadros
<i>El Arenal de Sevilla</i> (1603) ⁴⁴ 6 cuadros ⁴⁵	<i>Pedro Carbonero</i> (1603) 14 cuadros
<i>La gallarda toledana</i> (1603) ⁴⁶ 13 cuadros ⁴⁷	<i>Estefanía la desdichada</i> (1604) 14 cuadros
<i>La prueba de los amigos</i> (1604) 12 cuadros	<i>Carlos V en Francia</i> (1604) 12 cuadros
<i>Los melindres de Belisa</i> (1606-1610) ⁴⁸ 7 cuadros ⁴⁹	<i>La batalla del honor</i> (1608) ⁵⁰ 11 cuadros
<i>La dama boba</i> (1613) 8 cuadros	<i>La hermosa Ester</i> (1610) 17 cuadros
<i>¿De cuándo acá nos vino?</i> (1614) 13 cuadros	<i>La buena guarda</i> (1610) 15 cuadros
<i>El galán de la Membrilla</i> (1615) 13 cuadros	<i>El caballero del Sacramento</i> (1610) 18 cuadros
<i>La Arcadia</i> (1615) ⁵¹ 6 cuadros ⁵²	<i>La discordia en los casados</i> (1611) 16 cuadros
<i>Santiago el Verde</i> (1615) 13 cuadros	<i>El bastardo Mudarra</i> (1612) 19 cuadros
<i>El perro del hortelano</i> (1613-1615) ⁵³ 6 cuadros ⁵⁴	<i>Quien más no puede</i> (1616) 13 cuadros
<i>El sembrar en buena tierra</i> (1616) 11 cuadros	<i>La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba</i> (1622) 17 cuadros
<i>El desdén vengado</i> (1617) 12 cuadros	<i>La corona de Hungría</i> (1623) 9 cuadros

⁴⁴ Cornejo [2012:461-466] demuestra que fue escrita entre el 29 de enero y el 17 de mayo de 1603.

⁴⁵ 1-280/281-978//979-1932//1933-2160/2161-2514/2515-2866. Versos citados por la edición de Cornejo [2012].

⁴⁶ Para la fecha de composición, véase Fernández Rodríguez [2015c:417-423].

⁴⁷ 1-156/157-756/757-992//993-1192/1193-1618/1619-1842/1843-1970//1971-2218/2219-2362/2363-2698/2699-2778/2779-2852/2853-2986. Cito por la edición de Fernández Rodríguez [2015c].

⁴⁸ Sobre la fecha de composición de *Los melindres de Belisa*, véase León [2007:1469-1471].

⁴⁹ Para Sileri [2007] tiene 6 cuadros.

⁵⁰ En ARTELOPE aparece clasificada como una comedia, pero Ramón Valdés [2005:80-82] ha demostrado que se trata de un drama de honor.

⁵¹ Es la fecha más probable de composición, según puede verse en Porteiro Chouciño [2014:49].

⁵² 1-738/739-940/941-1082//1083-2016/2017-2161//2162-3268. El número de versos remite a la edición de Porteiro Chouciño [2014].

⁵³ Para la fecha, véase Laskaris [2012:55-56].

⁵⁴ 1-338/339-1186//1187-2359//2360-2729/2730-2985/2986-3383. Cito por la edición de Laskaris [2012].

<i>Lo que pasa en una tarde</i> (1617) 5 cuadros	<i>El marqués de las Navas</i> (1624) 15 cuadros
<i>Amor, pleito y desafío</i> (1621) 12 cuadros	<i>La niñez del Padre Rojas</i> (1625) 8 cuadros
<i>El poder en el discreto</i> (1623) 16 cuadros	<i>El Brasil restituído</i> (1625) 13 cuadros
<i>¡Ay, verdades, que en amor...!</i> (1625) 15 cuadros	<i>El piadoso aragonés</i> (1626) 15 cuadros
<i>Sin secreto no hay amor</i> (1626) 13 cuadros	<i>Del monte sale quien el monte quema</i> (1627) 11 cuadros
<i>Amor con vista</i> (1626) 10 cuadros	<i>El castigo sin venganza</i> (1631) 6 cuadros
<i>Las bizarrías de Belisa</i> (1634) 10 cuadros ⁵⁵	<i>La mayor virtud de un rey</i> (1634-1635) ⁵⁶ 10 cuadros

Las cifras anteriormente expuestas permiten observar que las piezas que conforman nuestro corpus presentan una cantidad de cuadros bastante elevada para ser *comedias*, pero en sintonía con no pocos dramas. Se trata de un fenómeno que ya nos es familiar: al estudiar la cantidad de personajes, observábamos también mayor afinidad con los dramas que con las comedias. En realidad, estos dos rasgos están íntimamente ligados. Un número muy elevado de personajes implica que el dramaturgo se vea obligado a generar más tablados vacíos, que permiten que aquellos se relacionen entre sí. Por otra parte, también el amplio tiempo dramático guarda una estrecha relación con este fenómeno, pues el paso del tiempo y los saltos temporales constituyen precisamente uno de los factores más relevantes a la hora de determinar un cambio de cuadro. Otros elementos, como los cambios de espacio, fruto a menudo de la doble focalización (por ejemplo, en el paso del cautiverio en tierras extranjeras a una ciudad española), se corresponden necesariamente también con tablados vacíos (cambios de cuadro) y con la aparición de nuevos personajes.

Todos estos rasgos, característicos de las comedias aquí analizadas, están indisolublemente ligados a la naturaleza y al desarrollo de una acción dramática de corte bizantino. Así, por ejemplo, los viajes y separaciones implican forzosamente la presencia de múltiples cuadros, una larga duración de la acción y la aparición de numerosos personajes. Se entiende así que en otros géneros cómicos, singularmente en las comedias urbanas, el

⁵⁵ Para Sileri [2007] tiene también 10 cuadros.

⁵⁶ La crítica ha establecido el periodo de finales de 1634-principios de 1635 como el más probable para su escritura. Véase Presotto [2000b:275].

número de cuadros sea por lo común bastante inferior: la duración de la acción suele ser mucho menor, los cambios espaciales se reducen generalmente a la alternancia casa/calle y el círculo de personajes tiende a ser mucho más reducido, potenciándose así el enredo y los triángulos amorosos. En cambio, los dramas, singularmente los históricos,⁵⁷ a menudo necesitan representar un largo transcurso temporal (exigido por la materia histórica, genealógica, etc.) y multiplicar los espacios y personajes (batallas, conflictos entre distintos reinos, viajes...), mientras que suelen mitigar la importancia de los triángulos amorosos y del enredo. Todo ello redundará en un mayor número de cuadros.

Ahora bien, la gran diferencia de las comedias del corpus respecto a las obras de gran aparato es la naturaleza de sus cuadros. Siguiendo la terminología empleada por Oleza [1986], se caracterizan por estar poco marcados, de ahí que se les pueda aplicar el calificativo de ‘débiles’. Desde el punto de vista escenográfico, en nuestras comedias el paso de un cuadro a otro se percibe por lo común únicamente mediante el tablado vacío y el cambio de decorado, y poco más. Muy otro es el caso del teatro de aparato, de herencia cortesana, en el que abundan los cuadros ‘fuertes’, con un gran despliegue escenográfico y mecanismos espectaculares propios, que recrean momentos de teatralidad autónoma, con una clara dependencia de las tradiciones del fasto: desfiles de séquitos y tropas, alegorías, desafíos y duelos, bailes, juegos de cañas, ritos caballerescos... (Oleza 1986).⁵⁸

Nada (o casi nada) de eso hay en las comedias que integran nuestro corpus, que solo en momentos muy puntuales recurren a cuadros de ese tipo.⁵⁹ De ahí que la presencia de un gran número de cuadros no sea óbice para considerar que nos hallamos ante un modelo de teatro pobre, de herencia italianista y popular, pues la naturaleza de los mismos está mucho más en consonancia con la práctica de estos modelos que con el teatro de gran aparato de raigambre cortesana.

En definitiva, el uso de los cuadros varía de un género a otro, y ello va mucho más allá de una fácil asociación entre dramas y cuadros fuertes, por un lado, y comedias y cuadros débiles, por otro. Si bien esta división puede funcionar a grandes rasgos, no está exenta de excepciones y matices; ahí están, por ejemplo, las comedias mitológicas, de abolengo claramente cortesano, que muestran una decidida predilección por los cuadros fuertes muy exigentes desde el punto de vista escenográfico. Por lo que respecta a las de nuestro corpus,

⁵⁷ Los cuadros son, en palabras de Felipe Pedraza [2016:409], «mucho más abundantes en las comedias históricas que en las amatorias».

⁵⁸ Quiero agradecer la amabilidad de Joan Oleza, que respondió con suma gentileza a mis consultas.

⁵⁹ Un ejemplo podría ser el cuadro final de *La doncella Teodor*, en el que se escenifica el debate entre los diferentes sabios, al que concurren la mayoría de personajes y en el que la escenografía juega un papel preponderante, según se indica en la acotación al verso 2901: «Haya un dosel con gradas, unas sillas arriba, un bufete abajo y otra silla y dos bancos a los lados».

su particularidad reside en el empleo de abundantes cuadros débiles como elemento estructurador, en consonancia con sus tramas bizantinas.

4.5. EL ESCASO NÚMERO DE ESCENAS

Los autores-actores del siglo XVI como Lope de Rueda tendieron a dividir sus textos en escenas muy autónomas entre sí, ensartadas sin un orden estricto. En la práctica escénica cortesana, en cambio, la unidad básica de estructuración eran los cuadros con requisitos escenográficos y espectaculares específicos (Oleza 1986:275-276). La Comedia Nueva, en su largo caminar, irá priorizando el uso de escenas breves y autónomas en detrimento de los cuadros, que, por otra parte, serán cada vez más débiles. El estudio emprendido por Oleza, basado en 18 comedias escritas entre 1580 y 1604, arroja una media de 53,6 escenas por obra, y establece que las piezas posteriores a 1595-1596 suelen contener más de 57 escenas. Su análisis demuestra además que las comedias palatinas, urbanas y picarescas, es decir, los géneros con menor cantidad de cuadros, fueron los que avanzaron con mayor rapidez en la transición hacia un teatro con un gran número de escenas.

Nuestras comedias, en cambio, presentan una cantidad de escenas bastante reducida, como se observará en el siguiente esquema:⁶⁰

- *El Grao de Valencia* (1590): 18 + 15 + 25 = **58**
- *Jorge Toledano* (1595-1596): 17 + 16 + 18 = **51**
- *Viuda, casada y doncella* (1597): 18 + 19 + 11 = **48**
- *El Argel fingido* (1599): 14 + 16 + 22 = **52**
- *Los tres diamantes* (1599): 21 + 24 + 23 = **68**
- *La pobreza estimada* (1600-1603): 16 + 11 + 27 = **54**
- *Los esclavos libres* (1602): 19 + 15 + 18 = **54**
- *La doncella Teodor* (1608-1610): 16 + 20 + 9 = **45**
- *Virtud, pobreza y mujer* (1615): 11 + 16 + 20 = **47**

⁶⁰ Para la división en escenas, sigo a Oleza [1986:278]: «Nuestra segmentación entiende por cambio de escena cualquier cambio en el abanico de personajes presentes en el escenario, salvo aquellos casos insignificantes en que un paje o criado entra para anunciar a otro personaje y se eclipsa a continuación, o el de la salida gradual y sucesiva de los personajes uno tras otro, en brevísimos intervalos, del escenario. En suma, salvo aquellos casos en que la entrada o salida de algún personaje no permite que se constituya un núcleo de acción».

Los saltos temporales y espaciales, así como la doble focalización, permiten que la trama avance sin necesidad de recurrir a tantas escenas como en las comedias palatinas, urbanas o picarescas.⁶¹ El escaso número de entradas y salidas por parte de los actores se compensa con la elevada cantidad de cuadros, es decir, con los frecuentes relevos en el elenco completo de los personajes en escena, que son fruto de la voluntad de Lope de llevar a las tablas los vaivenes argumentales típicos del género bizantino. Y se compensan también, lo veremos enseguida, con un empleo muy variado y colorista del vestuario y la decoración.

4.6. EL VESTUARIO Y LOS DISFRACES

El vestuario es uno de los pilares fundamentales sobre los que se sustenta el espectáculo teatral en el Siglo de Oro. Ello es particularmente cierto en el caso de los géneros «cuya significación escenográfica se plasma a través del vestuario, esto es, las palatinas, las urbanas y las picarescas, que hacen de la comedia el territorio del travestí y de la máscara» (Oleza 1986:284), supliendo así su escasa escenografía.

Por un lado, las ropas empleadas por los actores están plenamente codificadas, de tal suerte que permiten caracterizar rápidamente a un personaje (clase social, profesión, procedencia geográfica, etc.) o situar la acción en un tiempo y lugar determinados. Por otro, el vestuario teatral está formado por ropas de gala que buscan ante todo «asombrar y admirar a su público» (Ruano de la Haza 2000b:43); de ahí que los hatos de las compañías fueran sumamente costosos.⁶²

Los dramaturgos suelen dar indicaciones sobre el vestuario en las acotaciones textuales. Se trata, por lo común, de menciones muy escuetas, toda vez que apelan a convenciones de sobra conocidas y compartidas por el público y los profesionales del teatro («de camino, de gracioso, de moros», etc.); en ocasiones, sin embargo, los poetas aportan detalles muy precisos acerca de la indumentaria necesaria para un determinado personaje o escena. Pero no solo las acotaciones dan cuenta del vestuario empleado, sino que también los propios personajes pueden regalar pistas al respecto.

Las comedias del corpus se caracterizan mayoritariamente por el uso de las ropas de moros, cautivos y esclavos, en tanto que características de la condición de los distintos

⁶¹ Lope solo optó por distribuir la acción en un gran número de escenas en *Los tres diamantes*, comedia caracterizada por un «rapidísimo juego escénico», que provoca «una vivacidad y una agilidad considerables».

⁶² En este sentido, el vestuario teatral no pretendía en absoluto ser realista. Para todas estas cuestiones, remito a Ruano de la Haza [2000b].

personajes y también como expresión escénica, en forma de disfraces, de las identidades fingidas que deciden adoptar. Desde luego, estos vestidos no son exclusivos de esas obras, pero sí muy recurrentes. En las páginas que siguen me ocuparé de su potencialidad dramática y escénica.

En varias piezas se alude a las ropas «de esclavo», por un lado, y a las «de cautivo», por otro. Puede que en alguna ocasión poetas y actores distinguieran entre unas y otras; así, cuando menos, lo sugiere una acotación de *Jorge Toledano*: «Sale Jorge de moro, Antonio de esclavo, Belardo de cautivo» (v. 3121+).⁶³ Pero es posible que no pocas veces se emplearan indistintamente ropas «de esclavo» o «de cautivo», dos estatus teóricamente diferentes pero confundidos en la práctica.⁶⁴ De los estudios sobre la indumentaria en el Siglo de Oro realizados por Carmen Bernis se deduce que los esclavos no vestían ropas especiales, por lo que el hábito «de esclavo» haría referencia a ropas humildes, «de tela burda y calzado de cuerda» (Bernis 1962:11).⁶⁵ Sin embargo, a partir de varios versos extraídos de comedias lopescas, González-Barrera [2008:265, n. 1080] ha podido deducir que en los corrales «la indumentaria característica solía consistir en una pesada argolla alrededor del cuello, e incluso a veces aparecían con el rostro herrado con una S y una línea *-clavo-*, a la manera en que se castigaba en la época a los insurrectos o los que habían intentado escapar».

Las cadenas aparecen en varias de las comedias del corpus: «Vase Pialí y sale Leonido con cadena» (*El Argel fingido*, v. 2368+); «Sale Guadamo con una cadena al pie» (*El Grao de Valencia*, v. 2531+); «Vase. Sale Enrique, con cadena» (*Los tres diamantes*, v. 2001+). Por lo que respecta a las marcas con que se herraba el rostro a los esclavos, en las obras estudiadas forman parte siempre de un disfraz pergeñado con distintos fines. En *Virtud, pobreza y mujer*, Isabel decide venderse como esclava a fin de poder rescatar a Carlos; para ello, finge las eses y los clavos: «Dos hierros pienso ponerme, / y venderme por libarte» (vv. 1771-1772).⁶⁶ Así aparece por primera vez en la almoneda pública: «Salen Isabel con clavos en el rostro, Julio, y un pregonero y dos mercaderes» (v. 1910+). Lope insiste constantemente en la virtud, la valentía y la fidelidad de la protagonista, que finge ser esclava por amor: «HIPÓLITO ¿Isabel y esclava? ISABEL Ansí / me manda Amor disfrazar» (vv. 2103-2104). En *Viuda, casada y doncella* el disfraz de esclava, que incluye también eses y

⁶³ A diferencia de Belardo, puede que Antonio debiera llevar una argolla, que solía formar parte de la indumentaria de los esclavos, como veremos.

⁶⁴ Véase la nota 96 del apartado «2.3. Cautivos y esclavos» (primera parte).

⁶⁵ Tomo la cita de McGrady [2006:227, n. 2054+] y [2010:155, n. 1664].

⁶⁶ «Seré tu esclava yo, pues por no verme / con hermosura, ausente, herré mi cara» (*Virtud, pobreza y mujer*, vv. 2463-2464).

clavos,⁶⁷ le sirve a la mora Fátima para huir de las garras de Haquelme junto a su amado Feliciano: «Valime de aqueste engaño / para sacarte hasta el mar / desde Tremecén» (vv. 2100-2102).⁶⁸ Por su parte, *El Argel fingido* contiene unos versos sumamente interesantes, que dan cuenta de cómo los actores podían fingir las eses y los clavos. Rosardo amenaza a sus cautivos con herrarles el rostro, pero se asegura de que todo ello no sea más que una ficción:

Dirás que yo te he mandado
poner hierros a los tres
y que lástima te ha dado,
y más el rostro que es
de tu señor adorado,
y que, pintando un papel,
los quieres poner fingidos,
engañándome con él.

(*El Argel fingido*, vv. 1868-1875)

El truco ideado por Rosardo podía muy bien ser el mismo que emplearan las compañías para fingir los rostros herrados de los actores. Un poco más adelante, las cautivas aparecen con su nuevo atuendo: «salen Flérída y Flavia, con eses y clavos en los rostros» (*El Argel fingido*, v. 2161+).

En otros casos, no se especifica en qué consisten las ropas de esclavo: «Don Felis de esclavo, Leonelo y Padilla, y Alí dándolos de palos» (*La doncella Teodor*, v. 1080+); «Salen Feliciano, de esclavo, y Haquelme» (*Viuda, casada y doncella*, v. 1536+). Parece que el hecho de llevar prendas más bien humildes no es óbice para que los esclavos y cautivos puedan vestir con cierta elegancia: «Sale Lucinda de esclavo, muy gallardamente vestida» (*Los esclavos libres*, v. 2839+); «Yo quiero que andes galán, / aunque en hábito de esclavo» (*Viuda, casada y doncella*, vv. 1663-1664).

Un caso muy particular es el de Leonardo en *Los esclavos libres*, que durante su estancia en Nápoles al servicio del virrey sale a escena «de esclavo, con el correón al cuello de la silla y el palo de ella» (v. 2809+). Los editores aclaran el significado de esta acotación:

Es posible que se refiera a la *silla de manos* con la que algunos esclavos portaban a algún personaje real, o de la nobleza, cuyo asiento se amarraba con unos *correones* por los hombros, además de las varas o *palos* con que el esclavo aguantaba el peso (Sanz y Treviño 2014:682).

⁶⁷ «Salen Feliciano, Celio y Fátima en hábito de esclavo con sus yerros fingidos» (*Viuda, casada y doncella*, v. 2054+).

⁶⁸ Una vez en Valencia, parece que Fátima conserva las ropas de esclavo, pero se ha deshecho ya de los clavos fingidos: «Salen Feliciano y Celio, galanes, y Fátima de esclavo» (*Viuda, casada y doncella*, v. 2595+).

Sin duda, el aspecto de Leonardo sorprendería enormemente al público, lo mismo que a su amada Lucinda: «LUCINDA ¿Qué palo es este, mi bien, / y qué correa en tu cuello? / LEONARDO De una silla. LUCINDA En solo vello, / tiemblo» (*Los esclavos libres*, vv. 2924-2927). De modo semejante, la escena de *Los tres diamantes* en la que Lisardo aparece descalzo buscaría asimismo despertar la compasión de los espectadores por el esclavo,⁶⁹ que más adelante refiere los innumerables tormentos padecidos.

Como decía, puede que a varios de estos personajes los vistieran con ropas típicas de cautivos, pues esa es, al fin, la condición de muchos de ellos. El tercer acto de *Jorge Toledano* contiene una acotación muy interesante: «Sale Jorge con santambarca y calzones de angeo [‘lienzo basto’] como cautivo y el capitán Antonio» (v. 2875+). Esta descripción se corresponde con las vestiduras que solían llevar los cautivos:

Su traje se componía de unos anchos calzones de tela muy basta y de una prenda para cubrirse el torso que se quitaban para remar,⁷⁰ quedando entonces desnudos de la cintura arriba. Esta prenda podía ser una almilla, corta y ceñida, o una saltaembarca, más larga y holgada, cerrada, a modo de un blusón que se metía por la cabeza. Sobre la almilla podían vestir una prenda corta, suelta y abierta delante, a la que los textos se refieren con los nombres de casaca o gilecuelo de cautivo (Bernis 2001:453).

Gracias a un comentario de Celima, por cierto, sabemos que Jorge en ningún momento lleva argollas ni cadenas: «No traes hierro ni cadena, / ¿dante acaso buena vida?» (*Jorge Toledano*, vv. 1383-1384). En *Los esclavos libres*, por otro lado, se mencionan las ropas que Lucinda deberá vestir durante su cautiverio: «Traed / un alquicel [‘vestidura morisca a modo de capa, comúnmente blanca y de lana’] de cautiva / y a esta esclava le poned» (vv. 463-465).⁷¹ En los demás casos no se especifica en qué consiste el atuendo de cautivo: «Sale Antonio, cautivo» (*Jorge Toledano*, v. 2274+); «salen don Carlos, cautivo, y Alí, mora» (*Virtud, pobreza y mujer*, v. 1222+). Esto resulta del todo natural: la indumentaria de los actores obedecía a convenciones de todos sabidas, por lo que los dramaturgos no tenían por qué molestarse en apurar los detalles, salvo en escenas en las que el vestuario tuviera especial relevancia.

Uno de los vestidos más empleados en el corpus delimitado es el de moro, cuya caracterización ha sido resumida por Evangelina Rodríguez [2000:136-137]:

⁶⁹ «Entra Amurates con Lisardo, descalzo» (*Los tres diamantes*, v. 1315+).

⁷⁰ Bernis se refiere conjuntamente a la indumentaria de cautivos y galeotes, que, por lo visto, era muy parecida.

⁷¹ La acotación hace hincapié en que sean los moros quienes le cambien el vestido: «Traigan ropas y quítenle las suyas Amir y Zarte» (*Los esclavos libres*, v. 472+).

Vestido: sayo de seda encarnada y verde o de tafetán pajizo. Valones. Marlota de grana o de terciopelo. Sotanilla. Ropón de raso o terciopelo; *zapatos*: zapatos con medias; *tocado o sombrero*: turbante con plumas. Turbante de raso verde, trencillado. Capellares de damasco verde y blanco. Bonete de colores. Bonete negro con pajizo; *accesorios*: linterna en forma de media luna. Alfanjes de madera. Lanzas y adargas. Arcos, saetas y azagayas. Carcajes o aljabas.⁷²

Estas u otras prendas dotan a las representaciones de un gran atractivo visual y, además, sirven para situar rápidamente al espectador, que gracias al vestuario sabe en todo momento cuándo la acción transcurre en tierras musulmanas. Pero lo que más me interesa resaltar ahora es que no solo los moros se valen de estas ropas: al igual que las de cautivos y esclavos, sirven a menudo de disfraz para varios personajes. Así pues, estas puestas en escena destacarían por una gran variedad y colorido en el vestuario empleado por parte de un mismo actor. Veamos algunos ejemplos.

En *Los esclavos libres*, a Lucinda le quitan sus ropas de cristiana y le ponen un alquicel de cautiva (472+). Para poder escapar junto a Leonardo, debe vestirse de moro (tal y como se indica en la acotación 2237+): «Yo la vestiré de moro / y así entrará disfrazada» (vv. 2085-2086). Más adelante aparece con ropas «de esclavo, muy gallardamente vestida» (v. 2839+). Su amado Leonardo sale a escena por primera vez de «alférez, con su rodela y espada» (v. 172+). Para rescatar a Lucinda, decide hacerse pasar por musulmán (vv. 612-616): a partir de la última escena del primer acto, cuando se produce su llegada a Bizerta, llevará siempre ropajes de moro.⁷³ Pero, de nuevo, en el tercer acto sorprenderá a los espectadores al aparecer vestido de esclavo y portando la silla descrita anteriormente.

Virtud, pobreza y mujer es otra de las comedias en que los disfraces son constantes. Tras despojarse de sus vestidos y ponerse ropas «de camino» (v. 1402+) para emprender su viaje, Isabel llega a Sevilla, donde se hierra el rostro a fin de hacerse pasar por esclava. Más tarde, acude a Tremecén junto a Hipólito para rescatar a Carlos, ambos vestidos de moros: «ISABEL Yo estoy en hábito moro, / y en traje que hombre parezco» (vv. 2518-2519).⁷⁴

En *El Argel fingido*, el vestuario constituye un elemento fundamental para llevar a cabo la ficción urdida por Rosardo. Una de sus primeras órdenes es que todos sus criados y sirvientes «se vistan de moros» (v. 1024), «y no quede hombre en casa sin ser moro, / hasta aquellos que sirven la cocina» (vv. 1017-1018). Hay una acotación que es muy explícita al respecto: «Vanse, y salen Rosardo, Olimpo, Mauricio y los que pudieren, todos de moros, y Rosardo, de moro grave, y Flérida, Flavia y Aureliano» (v. 1713+). Lope, ya lo vemos, hace

⁷² Carmen Bernis [2001:461-488] estudia detenidamente todas estas prendas.

⁷³ Véanse las acotaciones 982+ y 1142+.

⁷⁴ «Vanse. Salen Isabel y Hipólito, en hábito de moros» (v. 2362+).

hincapié en que el atuendo de Rosardo destaque sobre el resto. Más adelante, Flérída se hace pasar por renegada con la intención de dar celos a Leonido, para lo cual se viste de mora (v. 2732+).

La doncella Teodor contiene un pasaje muy interesante, por cuanto ofrece algunas pistas sobre la indumentaria con la que vestirían al actor que encarnara a don Félix, que acaba de ser nombrado futuro rey de Orán: «Pues parte a hablarlos y ese talle ilustre / viste de telas de oro, seda y grana. / Ponte un gran dulipán [‘turbante’] en la cabeza, / ciñe un dorado alfanje [‘sable’] damasquino, / en tanto que de casa y de criados / adorno tu persona» (vv. 1752-1757).⁷⁵ En efecto, poco después don Félix aparece en escena con todas sus galas: «Entr[e] Felis de moro muy galán» (v. 1870+).⁷⁶ Pero más significativos aún resultan unos versos dirigidos a don Félix en los que Padilla inserta una curiosa referencia metateatral: «Y tú, vestido en Orán / como moro de comedia / y aun, si Dios no lo remedia, / creyendo en el Alcorán» (vv. 1907-1910). Los vistosos trajes de moros eran tan conocidos por los asiduos al teatro que Lope no puede evitar referirse a ellos en boca del gracioso Padilla, provocando así un efecto de distanciamiento cómico en el espectador.

Volvamos ahora a esta acotación de *Jorge Toledano*: «Sale Jorge con santambarca y calzones de angeo como cautivo y el capitán Antonio» (v. 2875+). ¿Por qué en este caso Lope se esfuerza por dar indicaciones tan precisas de las ropas que debía vestir Jorge, cuando bastaría con anotar «Sale Jorge de cautivo», tal y como sucede en la primera escena del segundo acto (v. 1194+)? La respuesta tiene que ver precisamente con los múltiples disfraces y ropas distintas que adopta a lo largo de la comedia. A su llegada a Argel, Jorge trueca su vestido de paje por el disfraz de cautivo.⁷⁷ Poco después, su cómplice Argán le invita a que vista las mejores prendas cristianas que encuentre en su casa:

ARGÁN	Ve a casa y de los despojos de las cristianas batallas mide, Jorge, tus antojos, que esas manos quiero honrallas después de agradar sus ojos. Dos cofres hay, de do saques, cuanto tu gusto no aplaques con tocas y tornasoles, de vestidos españoles del saco de los Alfaques.
-------	--

⁷⁵ González Barrera [2008:306] aporta detalles sobre estas prendas y accesorios.

⁷⁶ Jarifa comenta más adelante que «gallardamente le están / el turbante y la marlota [‘traje de forma acampanada, abierto por delante, que llega hasta media pierna’]» (vv. 1915.1916). Véase Bernis [2001:466].

⁷⁷ No existe una mención específica al atuendo que lleva antes de ser cautivo, pero lo más lógico es que se corresponda con su condición de paje de Riberio.

JORGE Más a mi gusto vendré
gallardo y a la española.
ARGÁN Por aquí te aguardaré.
JORGE ¿Hay plumas?
ARGÁN La fénix sola
falta, porque no se ve.
(Jorge Toledano, vv. 1760-1774)

En efecto, al rato aparece Jorge «muy galán» (v. 1901+), y Celima no oculta su gusto y admiración al verle vestido con tan lucidas galas: «Con todo eso me regalo en verte / en traje principal de caballero» (vv. 1927-1928). Más adelante, al ser nombrado capitán de las galeras de Argel,⁷⁸ Jorge se viste de moro: «Lo que podré solo hacer / es tomar moro vestido, / para no ser conocido / y servirte a mi placer» (vv. 2143-2146).⁷⁹ De ahí que el cautivo Antonio lo tome por mahometano («siendo vos moro y yo cristiano», v. 2315). Estos detalles, que pueden pasar inadvertidos en la lectura del texto, se debían de percibir claramente durante una puesta en escena. Esa es la razón por la que Lope se vio obligado a recordar al autor de comedias que a partir del verso 2875 Jorge debía volver a llevar la indumentaria de cautivo, puesto que de otro modo la escena no tendría el impacto esperado. Recuerdo sucintamente el argumento: Jorge le pide al rey de Argel la liberación de dos cautivos, a lo que este accede. Poco después, el protagonista regresa ataviado con las ropas descritas junto al cautivo Antonio. Asombrado, el rey comprende que ha sido víctima de la astucia de Jorge, por lo que se ve obligado a cumplir su palabra y concederle, muy a su pesar, la libertad.

Esta, por cierto, es una de las muchas escenas en las que se observa con nitidez que los términos ‘cautivo’ y ‘esclavo’ funcionaban como sinónimos, por lo que todo invita a pensar que a menudo las ropas de unos y otros serían las mismas. En los versos 2846 («des libertad a dos cautivos pobres») y 2850 («¿Dos cautivos no más? Dóitelos luego»), Jorge y el rey emplean la voz *cautivos*, mientras que en los versos 2883-2888 se refieren a ellos como *esclavos*: «JORGE Licencia, señor, me has dado. / REY ¿Yo licencia? Hasme engañado, / que dos esclavos te di. / JORGE El uno de ellos soy yo, / si dos esclavos me diste. / REY ¡Por Alá, que me engañó!».

Pero Jorge aún tendrá tiempo de mudar de atavío antes del final de la pieza. A su llegada a Castellón, decide disfrazarse de moro para hacerse pasar por el rey de Argel («Jorge de moro, muy galán», v. 3352+). Cuando descubre que Laudomia y Riberio se

⁷⁸ Recuérdese que Jorge es un cautivo fingido, pues está compinchado con Argán: «En traje de cautivo disfrazado / y de cautivo mío he de llevarte» (*Jorge Toledano*, vv. 1047-1048).

⁷⁹ «Su general me ha hecho y su privado, / con que su traje me vestí en efeto» (*Jorge Toledano*, vv. 2324-2325).

acaban de casar, se produce una escena de anagnórisis en la que la indumentaria juega un papel fundamental. A medida que Jorge va deshaciéndose de sus ropas de moro, va revelando su identidad:

¡Vaya este vestido triste
fuera de mí, donde asiste,
que bien merece este ultraje
cristiano que deja el traje
de quien la Iglesia le viste!
¡Vaya fuera este turbante,
del que le ofende y condena
señal propia y semejante!
Desnudareme la pena,
mas no es el amor bastante.
Veíame aquí donde he quedado
cristiano, aunque como moro
castigado y abrasado,
quizá porque un dios adoro
que de Dios me ha desviado.
Ya, pues, que desnudo estoy,
¿quién pensáis todos que soy?

(Jorge Toledano, vv. 3438-3454)

Se trata sin duda de un fragmento muy efectivo desde el punto de vista escénico. Desdeñado y furioso, Jorge esparce sus vestiduras morunas sobre el escenario, a la par que los demás van descubriendo quién es en realidad. Los cambios de vestuario de Jorge han sido constantes a lo largo de la pieza (paje-cautivo-caballero-moro-cautivo-moro-paje), para regocijo del público, que contemplaría con sumo gusto el desfile de prendas y disfraces.

Una escena similar a esta última de *Jorge Toledano* se produce al final de *El Argel fingido*. Leonido y Manfredo desbaratan los planes de Rosardo, que confiesa sus culpas. Sus criados no caben en sí de gozo al poder, por fin, deshacerse de los fastidiosos ropajes moros, que pisotean sin piedad: «PIALÍ ¡Gracias a Dios que ya puedo / dejar estos paños viles, / almaizares y almalafas! / ROSARDO Oye. PIALÍ Deja que los pise» (vv. 3300-3303).

Como venimos viendo, no son pocos los casos en los que la vestimenta trae aparejada una fuerte carga simbólica, pues nos informa acerca de la evolución, la condición o el estatus de un personaje.⁸⁰ Un caso muy evidente es el de la cristiana Celima, querida del rey de Argel en *Jorge Toledano*. Celosa por la orden del propio monarca, que ha mandado raptar a Laudomia, abandona airada la escena, se quita sus ropas de mora y regresa vestida de cristiana («Sale Celima como cristiana», v. 915+). Además, se hace llamar Violante, su

⁸⁰ Véase Ruano [2000:54].

verdadero nombre: «Violante me has de llamar; / cristiana soy, no soy mora» (vv. 922-923). Con todo, después se arrepiente y vuelve a vestir como musulmana (v. 1292+).

La indumentaria propia de los moros puede tener otras funciones. En una escena de *Viuda, casada y doncella*, el criado Celio debía aparecer sobre el escenario con un atuendo estrambótico, formado por una mezcla de prendas cristianas y moras, que despertaría las risas del auditorio: «FELICIANO ¿Cómo vienes, Celio, así? / ¿Ese es hábito de moro / u de cristiano? CELIO No sé: / el primero que me hallé / en las ajenas que moro» (vv. 1732-1736). También Padilla, en *La doncella Teodor*, sale «de moro gracioso» (v. 1870+).

En *El Grao de Valencia* se escenifica el caso contrario: para pasar inadvertido en Valencia, el moro Jarife se disfraza de cristiano (v. 2467+): «Tomaré traje cristiano, / mezclareme entre otra gente, / que sé razonablemente / el lenguaje valenciano» (vv. 1834-1837). La ironía es evidente: al final de la pieza, el espectador descubre que Jarife fue raptado por los moros en Valencia siendo un niño.

En *Los tres diamantes* aparecen varios personajes vestidos de turcos. Los actores echarían mano probablemente de voluminosos turbantes y largos vestidos con mangas colgantes, algunos de los elementos más característicos de su indumentaria.⁸¹ De nuevo, varios personajes cristianos, como Enrique y Lisardo, adoptan estas ropas (vv. 2872+ y 3013+).

A lo largo de este apartado, se ha observado cómo en muchos casos las ropas empleadas por los personajes tienen la función de ocultar su identidad. El uso de disfraces es muy corriente en géneros como las comedias urbanas o las palatinas. Con todo, creo que en las obras examinadas se explica en gran medida por la voluntad de Lope de adaptar para las tablas las historias bizantinas, una de cuyas características fundamentales son los engaños y las identidades fingidas (González Rovira 1996:123-127). En el proceso de transmodalización, esto es, en el paso de lo bizantino del papel a los escenarios, el motivo del disfraz se potencia enormemente, debido a sus posibilidades escénicas. Ello se deja apreciar sobre todo en el seno de algunas de las peripecias típicas del género,⁸² como los casos en que algún personaje acude al rescate de un cautivo, ya sea disfrazado de moro, como en *Jorge Toledano*, *Los esclavos libres* o *Virtud, pobreza y mujer*, o de ermitaño, como en *El Argel fingido* (v. 2028+) —caso que aún no se había citado—, por poner algunos ejemplos. El disfraz es asimismo recurrente en otro de los motivos clásicos del género, como el de las

⁸¹ Para más detalles, remito a Bernis [2001:489-500].

⁸² Sin duda, *La pobreza estimada* es la obra en la que menos partido se saca a estos disfraces, sobre todo en relación a las tramas bizantinas, toda vez que es la comedia con mayor impronta del género urbano. Con todo, no carece de interés una acotación que precisa cómo Aurelio y Leonido, tras haber sido emboscados por unos salteadores, debían aparecer «muy rotos» (v. 3027+).

huidas y evasiones; pienso, por ejemplo, en los disfraces de moro ya aducidos de *Los esclavos libres* y *Viuda, casada y doncella*.

En dos comedias, por cierto, los protagonistas visten ropas de peregrinos, el atuendo más característico de *El peregrino en su patria*. Al igual que Nise y Finea en la novela de Lope, en *Los tres diamantes* Lucinda declara su intención de vagar por el mundo en busca de su amado: «y este vestido troqué / a una pobre peregrina, / con el cual pienso correr / el mundo, hasta hallar mi esposo» (vv. 1022-1025). Se trata del tópico de la *peregrinatio amoris*, santo y seña de la novela bizantina española del siglo XVII (González Rovira 1996:133). Por otra parte, Celio y Feliciano en *Viuda, casada y doncella* adoptan esas mismas ropas para huir de la justicia y embarcarse hacia Italia (v. 831+).

En resumen, la puesta en escena de estas comedias destaca por un uso muy variado de vestidos y disfraces, sobre todo los de moros, cautivos y esclavos,⁸³ rasgo ligado a la necesidad de los protagonistas de disfrazarse para poder sortear todo tipo de obstáculos y a las agitadísimas tramas de estas obras, que comprenden abundantes espacios y personajes y desarrollan gran parte de su argumento en el marco del cautiverio en tierras musulmanas.

4.7. LOS DECORADOS

Pero el vestuario no era el único elemento que podía hacer de la representación de estas comedias un fascinante espectáculo para la vista. También el decorado contribuía a ello. Como consecuencia de los múltiples viajes que llevan a cabo los personajes y de las diversas peripecias en que se ven envueltos, el marco espacial de estas obras es muy variado. Lejos de estar asociadas con uno o dos lugares determinados, nuestras comedias presentan una notable multiplicidad espacial, acorde con la acción representada: ambientes urbanos, palaciegos, montes, playas, puertos, etc. Ello se trasluce en el empleo de muy diversos decorados.

Los decorados teatrales del siglo XVII se situaban siempre detrás de las cortinas al fondo del tablado, cuya posición [...] no correspondía al fondo de un tablado moderno sino más bien a su embocadura. Su característica esencial es que poseían una función «sinecdótica», en el sentido de que designaban un todo —un jardín, un aposento— por una de sus partes: unas ramas o macetas, un estrado, un bufete (Ruano de la Haza 2000:158).

⁸³ Evidentemente, en estas obras se dan cita también otros atuendos y disfraces (de viuda, de soldado, de ermitaño, de peregrino, de mercader, etc.), no tan recurrentes, que no comento aquí.

En las tablas de segmentación presentadas en apéndice es posible apreciar que la acción de las comedias del corpus transcurre a lo largo de muy variados espacios. Ofrezco a continuación un esquema de los mismos por cuadros:

<i>El Grao de Valencia</i>		
I - 1 Playa	II - 1 Palacio	III - 1 El Grao
I - 2 Calle	II - 2 Torre	III - 2 Barracas
I - 3 Plaza	II - 3 Casa	III - 3 Torre
I - 4 Torre	II - 4 Casa	III - 4 Casa
I - 5 Calle	II - 5 Casa	III - 5 Casa
I - 6 Playa		III - 6 Calle
		III - 7 Torre
		III - 8 Casa
		III - 9 Playa

<i>Jorge Toledano</i>		
I - 1 Playa	II - 1 Jardín	III - 1 Jardín
I - 2 Camino	II - 2 Alcázar	III - 2 Calle
I - 3 Alcázar		III - 3 Playa
I - 4 Calle		III - 4 Casa

<i>Viuda, casada y doncella</i>		
I - 1 Casa	II - 1 Mar, isla	III - 1 Barco
I - 2 Calle	II - 2 Casa	III - 2 Casa
I - 3a Casa	II - 3 Jardín	III - 3 Calle
I - 3b Calle	II - 4 Casa	III - 4 Calle
I - 4 Calle		III - 5 Casa
I - 5 Barco		III - 6 Calle
I - 6 Puerto		III - 7 Casa

<i>El Argel fingido</i>		
I - 1 Calle	II - 1 Casa	III - 1 Playa
I - 2 Casa	II - 2 Costa	III - 2 Camino
I - 3 Casa	II - 3 Playa	III - 3 Tienda
I - 4 Casa	II - 4 Fuerte	III - 4 Monte
I - 5 Calle	II - 5 Tienda	III - 5 Cueva
	II - 6 Fuerte	

<i>Los tres diamantes</i>		
I - 1 Posada	II - 1 Puerto	III - 1 Hospital
I - 2 Palacio	II - 2 Palacio	III - 2 Palacio
I - 3 Jardín	II - 3 Playa	III - 3 Hospital
I - 4 Monte	II - 4 Palacio	III - 4 Costa
	II - 5 Prisión	III - 5 Hospital
		III - 6 Palacio

<i>La pobreza estimada</i>		
I - 1 Casa	II - 1 Palacio	III - 1 Casa
I - 2 Casa	II - 2 Casa	III - 2 Calle
I - 3a Portal	II - 3 Puerto	III - 3 Barco
I - 3b Calle	II - 4 Calle	III - 4 Casa
		III - 5 Playa
		III - 6a Calle
		III - 6b Casa
		III - 7 Camino
		III - 8 Calle

<i>Los esclavos libres</i>		
I - 1 Playa	II - 1 Casa	III - 1 Puerto
I - 2 Playa	II - 2 Playa	III - 2 Palacio
I - 3 Playa	II - 3 Casa	III - 3 Patio
I - 4 Casa		III - 4 Palacio
I - 5 Playa		
I - 6 Calle		

<i>La doncella Teodor</i>		
I - 1 Casa	II - 1 Palacio	III - 1 Palacio
I - 2 Escuela	II - 2 Casa	III - 2 Costa
I - 3 Palacio	II - 3 Palacio	III - 3 Palacio
I - 4 Barco	II - 4 Palacio	III - 4 Palacio
I - 5 Casa		III - 5 Palacio
I - 6 Costa		III - 6 Palacio

<i>Virtud, pobreza y mujer</i>		
I - 1 Calle	II - 1 Casa	III - 1 Huerta
I - 2 Calle	II - 2 Casa	III - 2 Casa
I - 3 Calle, casa	II - 3 Calle	III - 3 Monte
I - 4 Casa	II - 4 Calle	III - 4 Casa
I - 5 Cárcel	II - 5 Gradas	III - 5 Playa

Como se puede observar, todas estas comedias combinan los espacios urbanos y palaciegos más típicos (calle, casa, palacio, jardín) con espacios exteriores (playas, montes, barcos, torres y caminos), tal y como exigen las aventuras y peripecias que viven los personajes. En los corrales, la mayoría de estos decorados se representaban mediante lienzos y bastidores pintados (para las ramas, rocas, barcos, etc.), y también mediante algún que otro accesorio muy sencillo (como una silla o algún pequeño mueble para los espacios interiores).⁸⁴

Uno de los casos más llamativos se produce sin duda en el cuadro II – 2 de *Los esclavos libres*, cuando se representa el avistamiento de unas galeras enemigas: «Véanse las gavias y árboles de las galeras en lo alto y un marinero en una de ellas» (v. 2144*Acol*). Tal y como ha explicado Eva Rodríguez [2014:239-240], estos elementos se podrían mostrar en el nivel superior de un corral de comedias, tras las cortinas.⁸⁵

Este variado decorado, por una parte, y los vestidos de moros, cristianos y cautivos, por otra, ayudarían a situar rápidamente la acción y aportarían mucho colorido a las puestas

⁸⁴ Ruano de la Haza [2000:129-221].

⁸⁵ Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Eva Rodríguez, que respondió con suma generosidad a mis consultas.

en escena. Así pues, estas comedias constituyen un muy buen ejemplo de teatro pobre, en el que se produce una «sustitución del aparato escenográfico de la tradición cortesana y de la religiosa por un escenario creado a través del vestuario y de la polivalencia del espacio» (Oleza 1986:299).

4.8. LAS ESCENAS MARÍTIMAS

Desde el punto de vista de la puesta en escena, en las comedias del corpus destacan especialmente aquellos cuadros que representan escenas marítimas, algunas de ellas muy vistosas, como las que estudiaremos a continuación.

Uno de los motivos del género bizantino más versátiles por lo que atañe a la representación escénica es el de las tormentas y naufragios. Según Fernández Mosquera [2006:35], una de sus primeras manifestaciones en el teatro español se produce en *La Numancia*, obra en la que Cervantes no solo inserta el motivo de la tormenta —que en este caso es terrestre, y no marítima—, sino que en las didascalias refiere puntualmente cómo se debería representar sobre el escenario: «Hágase ruido debajo del tablado con un barril lleno de piedras y dispárese un cohete volador»; «[...] suéltense cohetes o hágase el rumor con el barril de piedras» (vv. 842+ y 1004+).

En los siglos XVI y XVII, el ruido es el elemento fundamental empleado para sugerir la tormenta en los corrales de comedias.⁸⁶ Ese ruido podía ser generado de distintos modos, no solo mediante el barril lleno de piedras o los cohetes a que alude Cervantes. Un recurso muy habitual es el de las cajas o tambores, como se aprecia en esta acotación de *Amar, servir y esperar*, de Lope: «tocan primero una caja, como que es tempestad».⁸⁷ Además de las cajas, a lo largo del XVII se utilizan otros instrumentos,⁸⁸ tales como trompetas, según se explicita en este fragmento de *El maestrazgo del Toisón*, de Calderón de la Barca:⁸⁹

Pues siempre se interpretaron
tribulaciones las aguas
y de mis tribulaciones
ya empieza a correr borrasca,
en tanto que su fortuna

⁸⁶ Sobre la importancia de los ruidos en general en las representaciones teatrales del Siglo de Oro, véase Recoules [1975].

⁸⁷ La cita procede de Ruano de la Haza [2000:319].

⁸⁸ Miguel Querol [1981:102-103] aporta múltiples ejemplos de acotaciones calderonianas que dan cuenta de la importancia de varios instrumentos musicales en la recreación de truenos, tempestades y terremotos sobre el escenario.

⁸⁹ Versos citados por Fernández Mosquera [2006:113].

o la derrota o la salva
de mar y tierra, infestando
las dos marciales campañas
con relámpagos y truenos
de trompetas y de cajas,
verás turbar los aplausos
de sus bodas.

Además del ruido generado por piedras, cajas u otros instrumentos, la recreación de las tormentas podía incluir otros elementos:

Los truenos se fingirían haciendo deslizar una gruesa bola de piedra sobre el entarimado del escenario. Los relámpagos los simularía otra persona colocada por detrás del decorado en un sitio alto, teniendo una cajita llena de polvo de barniz en cuyo centro había unos agujeros y una candelilla encendida. Agitando la cajita hacia arriba, los polvos saldrían por los agujeros y se incendiarían al contacto con la llama de la candela. El rayo se fingiría también de una manera bastante primitiva e ingenua. Fabricado de cartón pintado de oro refulgente, se colgaría de un hilo atado en uno de sus extremos. Al finalizar el trueno se le haría descender por su propio peso a través de un filamento con sólo ir soltando el cabo del hilo a él atado (Rodríguez G. de Ceballos 1989:41).

En suma, a lo largo de los siglos XVI y XVII la recreación de la tormenta sobre las tablas no sufre grandes cambios, si bien en las representaciones con gran aparato escenográfico y rica tramoya se amplían considerablemente las posibilidades.⁹⁰ Las tormentas marítimas, con sus naufragios, incorporan además otro tipo de elementos:

Se trata de ruidos de una nave, crujidos y sonidos del velamen, al padecer una tormenta o llegando a puerto, gritos de marineros —por cierto, muy codificados—, generados *dentro* casi siempre, si es una representación en corral, es decir, sin estar directamente figurados en escena. Y, en fin, otros rasgos sinecdóticos, más bien referidos al naufragio provocado por una tormenta previa, son la aparición de un personaje con las ropas mojadas; o efectos lumínicos, habitualmente el oscurecimiento del teatro a causa de un terremoto o tempestad, muy hacedero en el teatro cortesano y factible ya avanzado el XVII en los corrales (Fernández Mosquera 2006:40-41).

Centrémonos ahora en nuestro corpus. En el caso de *Vinda, casada y doncella* y *La doncella Teodor*, ambas escenas se conciben del mismo modo, siguiendo un patrón que se repite en muchas obras de Lope: el escenario está vacío y el espectador solo es capaz de escuchar los ruidos que simulan una tormenta, así como las voces desesperadas de los marineros.⁹¹ Acto seguido, los supervivientes se muestran ante el público, como si acabaran de llegar a la costa. Los actores, según suele ser habitual en este tipo de escenas, salen

⁹⁰ Véase, al respecto, Rodríguez G. de Ceballos [1989:57].

⁹¹ Al respecto, véase Rodríguez [2014:76-78].

empapados y con muy poca ropa.⁹² La puesta en escena de *La doncella Teodor* constituye una versión reducida de la de *Vinda, casada y doncella*, que comentaremos más adelante:

Finardo, griego, medio desnudo y mojado, que trae en brazos a Teodor, casi del mismo modo, después de haber fingido una tormenta dentro

FINARDO	En tanto mal, en tanta desventura, solo este barco puede ser remedio.	
PILOTO	Ya se rompe la nave.	
TEODOR	¡Oh, Virgen pura!	
OTRO	Mejor fuera alargarse al mar, que en medio no corriera peligro.	
PILOTO	Ya se rompe.	2355
OTRO	Ya no hay para vivir seguro medio.	

Salgan

(*La doncella Teodor*, vv. 2351-2356)

En *La pobreza estimada*, Lope incorpora otra escena de este tipo, en la que el actor que interpretara a Leonido debía aparecer arrastrándose por el escenario fingiendo nadar. Se trata de uno de los momentos más espectaculares de la comedia, que analizaremos en el capítulo dedicado al proceso de reescritura.

El ambiente marinero tiene su reflejo asimismo en los cuadros de embarque, que aparecen en varias ocasiones. En el siguiente pasaje de *Los esclavos libres*, Lope se esfuerza por mostrar ante los ojos del espectador las maniobras de una nave a la hora de zarpar, escena que sin duda debía de resultar sorprendente. Se trata de un inicio que busca captar la atención del público desde el primer momento. La escena se sitúa en Perpiñán, en cuyas costas Lucinda acaba de ser raptada por Arbolán, arráez de Bizerta:⁹³

ARBOLÁN	¡Ah, moros, llegad la barca!	
<i>Salen tres moros del mar</i>		
LUCINDA	¡Triste de mí!	
ARBOLÁN	Aquí te embarca, verás mi patria, Biserta. [...] Haced los ferros zarpar, largad remos, coged cabos, tended lienzo, herid el mar.	

⁹² Entre las comedias del corpus, este recurso se emplea también en *El Argel fingido* para representar la llegada de Manfredo tras haberse arrojado al mar al ser atacado por las naves de Rosardo. Así reza la acotación: «Sale Manfredo, mojado, como que sale de la mar» (v. 1490+).

⁹³ «Salí a un jardín junto al mar / donde Arbolán escondido / me pudo ver y robar» (vv. 528-530).

MORO Tocad trompetas y cajas.
 No está el viento muy seguro
 para bogar con ventajas.
 ARBOLÁN Llevando yo sol tan puro,
 haga los mástiles rajas. [...]

Cómitre, dentro

CÓMITRE ¡Iza, canalla!
 TODOS ¡Iza, iza!

Suene el pito y la embarcación, y salga el capitán y tres soldados, Avendaño, Carpio, Dueñas

CAPITÁN Perderé de pesar la vida. ¡Ah cielos,
 mi propia hija!
 CARPIO Gran descuido ha sido.
 CAPITÁN ¡Qué terribles cuidados y desvelos
 para el ajeno bien siempre he tenido! [...]

(Los esclavos libres, vv. 26-64)

Estas ricas acotaciones nos muestran cómo se podía representar el embarque en los corrales de comedias. A ojos del espectador, el escenario se convierte por un momento en la cubierta de un barco. De modo semejante a lo que observábamos al comentar las descripciones de tormentas y naufragios, Lope emplea aquí un léxico marítimo muy preciso, que acumula en muy pocos versos, dotando de una gran sonoridad a un pasaje que debía de dejar embelesados a los asistentes al corral de comedias. A esta espectacularidad contribuirían no poco los pitos y ruidos que, tal y como señala la acotación, se harían entre bastidores.⁹⁴ Todo ello suple «la necesidad de realizar un efecto tan aparatoso como la aparición de barcos» en escena (Rodríguez 2014:75).

Esta otra escena de *Los esclavos libres* se desarrolla sobre la cubierta de una embarcación de soldados cristianos que se encuentra cerca de las costas africanas. En ella, Lope recrea las dudas que genera en la tripulación el avistamiento de unas galeras. Este pasaje sería sin duda uno de los más atractivos de *Los esclavos libres*, cuando menos por lo que respecta al decorado empleado y al uso de ruidos y voces.⁹⁵ La escena finaliza, como la anterior, con rápidas órdenes por parte de los marineros:

⁹⁴ Comenta e ilustra casos semejantes Eva Rodríguez [2014:70-75].

⁹⁵ «Las galeras y barcos que aparecían en el teatro eran representados probablemente por medio de bastidores pintados, lo suficientemente verosímiles, aunque no necesariamente realistas, como para sugerir una embarcación» (Ruano de la Haza 2000:210). En el segundo acto *La pobreza estimada*, Lope echa mano de un recurso similar por lo que respecta al uso de las voces entre bastidores, indicando que debe oírse «grita de desembarcación» (v. 1787+).

Salen cuatro soldados con arcabuces, Rosales, Peredo, Salinas, Zárate, y dos caballeros del hábito de San Juan, don Julio y [don] Francisco de Alvarado [...]

JULIO Esperad, que por Dios que se descubre otra galera cerca de la nuestra.

FRANCISCO ¿Si es de la religión?

JULIO No pongáis duda, que se ven desde aquí las cruces blancas.

ROSALES Zárate, ¿no es aquella otra galera?

ZÁRATE ¿Cómo otra? Y otras dos, señor Rosales. Cuatro están juntas ya.

SALINAS ¡Qué linda vista! Toda la escuadra de los diez se junta. ¡Alto! ¡A la mar!

FRANCISCO Sin duda que son todas. Desatad esa barca.

JULIO Dios nos guíe y de todo peligro nos defienda.

Véanse las gavias y árboles de las galeras en lo alto y un marinero en una de ellas, y diga, después de algún ruido.⁹⁶

[MARINERO] Bien sé que no me engaño en lo que digo.

DENTRO Míralo bien.

MARINERO Galeotas son de moros.

DENTRO ¿Cuántas?

MARINERO Una, dos, tres y aun cuatro he visto. Digan al conde que lo son, sin duda, y parece que vienen de Biserta el rumbo a España.

DENTRO Mira que te habla su señoría.

MARINERO Digo que se acercan y que no nos han visto, y que son cuatro.

DENTRO No sean las de España o las de Italia, que dicen que pasaban gente a Nápoles.

MARINERO Yo digo que son moros, y que he visto no solo claras las latinas velas, pero casi vestidos y colores.

DENTRO Pues, ¡alto! ¡Iza, canalla! En corso vamos. Si la alcanzo te mando cien escudos. ¡Iza, canalla!

MARINERO Ya nos han sentido.

DENTRO El viento ayuda.

OTRO Gran ventura ha sido.

⁹⁶ Como ya se ha indicado, Eva Rodríguez [2014:239-240] señala que esta acotación se podría mostrar en el nivel superior de un corral de comedias, tras las cortinas. Véase, además, Ruano de la Haza [2000:209].

Hágase el ruido de estas ocasiones. [...]

(*Los esclavos libres*, vv. 2134-2161)

En capítulos anteriores, se han analizado varias escenas de *Viuda, casada y doncella*, *La pobreza estimada* y *La doncella Teodor* en las que se representa el embarque del protagonista junto a varios soldados. Todas ellas presentan una puesta en escena similar, cuya baza principal es la aglomeración de soldados con sus ropas coloridas, tambores y banderas: «Caja, bandera y soldados. Lupercio, capitán» (*Viuda, casada y doncella*, v. 798+); «Soldados, con caja y bandera, en tropa para embarcarse; Don Francisco, de capitán» (*La pobreza estimada*, v. 2327+); «Salgan caja, soldados y el capitán Laso, y dos alcaldes villanos dando boletas» (*La doncella Teodor*, 873+).⁹⁷ Estas escenas multitudinarias debían de resultar muy atractivas para el público, de ahí que Lope las prodigue valiéndose siempre de los mismos ingredientes: buena cuenta de ello dan las acotaciones, casi una copia la una de la otra.

En *Jorge Toledano*, por cierto, hallamos otro pelotón de soldados que sirve para llenar y engalanar el tablado, si bien en esta ocasión no se representa ningún embarque: «Salen con arcabuces y cajas y trompetas, de dos en dos, los soldados que pudieren, y alabardas y picas» (v. 3352+). Se trata del cuadro que cierra la comedia, en el que, como ocurre a menudo, los personajes se acumulan sobre el escenario. Pero en el inicio del tercer acto ya se echa mano de un recurso parecido, pues «tocan cajas y salen en orden, con banderas, cautivos cristianos presos, Arafe atado, Malafo y Celimo, Argán, Ismael, Jorge y Celima detrás de todos» (v. 2392+). El recurso acústico de las cajas asociado a la presencia militar, que ya habíamos visto en *Los esclavos libres*, reaparece en *La doncella Teodor* (vv. 602+ y 2280+).

En definitiva, Lope se sirve de algunos recursos muy eficaces desde el punto de vista escénico. Un ejemplo es la representación de tormentas y naufragios, uno de los grandes tópicos del género, que adquiere sobre las tablas una dimensión espectacular desconocida en el papel. Además, en momentos puntuales Lope se vale de cuadros cuyo vestuario y puesta en escena se asocian a menudo con los dramas históricos de hazañas militares, pero que en nada resultan ajenos a la tradición bizantina, en la que los protagonistas surcan el mar y se relacionan con todo tipo de personajes. La soldadesca encaja a la perfección con el ambiente marítimo de este género, y contribuye a perfilar esa variedad tan estimada por el público de la época.

⁹⁷ Los soldados, por otra parte, aparecen a lo largo de *Los esclavos libres*.

4.9. LA MÉTRICA

En su estudio sobre *La doncella Teodor*, González-Barrera [2008:151] señalaba que la compleja trama bizantina de la comedia requiere «una gran cantidad de metros y formas estróficas que van a enriquecer la arquitectura dramática». Esta observación me ha llevado a indagar si es posible distinguir ciertos usos métricos característicos de estas obras.

∞ Cambios métricos

González Barrera llamaba la atención sobre el elevado número de pasajes métricos de *La doncella Teodor* (44). Presento a continuación la cifra de cambios métricos de todas las comedias del corpus:⁹⁸

- *El Grao de Valencia* (1590): 25
- *Jorge Toledano* (1595-1596): 26
- *Vinda, casada y doncella* (1597): 19
- *El Argel fingido* (1599): 35
- *Los tres diamantes* (1599): 26
- *La pobreza estimada* (1600-1603): 22
- *Los esclavos libres* (1602): 20
- *La doncella Teodor* (1608-1610): 44
- *Virtud, pobreza y mujer* (1615): 27

Una consulta en el apartado «Número de pasajes» en la *Cronología* de Morley y Bruerton [1968:195-200] revela que las cifras de estas comedias entran dentro de la normalidad, por lo que en este sentido no presentan ninguna particularidad reseñable.

∞ Metros distintos

Tampoco el número de formas métricas empleadas en las comedias del corpus resulta extraordinario:

- *El Grao de Valencia* (1590): 7
- *Jorge Toledano* (1595-1596): 7
- *Vinda, casada y doncella* (1597): 5
- *El Argel fingido* (1599): 10

⁹⁸ Los datos proceden del estudio de Morley y Bruerton [1968], y se han contrastado en todos los casos con las sinopsis métricas de las ediciones críticas disponibles.

- *Los tres diamantes* (1599): 7
- *La pobreza estimada* (1600-1603): 7
- *Los esclavos libres* (1602): 6
- *La doncella Teodor* (1608-1610): 11
- *Virtud, pobreza y mujer* (1615): 8

Ciertamente, el número máximo de formas estróficas empleadas por Lope en una misma comedia es 11 (como en *La doncella Teodor*).⁹⁹ Pero una consulta de los datos ofrecidos por Morley y Bruerton [1968] y de las sinopsis métricas correspondientes a las ediciones modernas muestra que existe un elevado número de comedias con 9 o menos metros distintos, y son bastantes las que presentan entre 9 y 10.

∞ Porcentaje de romances

A propósito de *La doncella Teodor* [2008:151], González Barrera destaca que «el romance, metro destinado para “las relaciones” (v. 309), adquiere una importancia significativa —sólo a diez versos de ser la estrofa dominante— debido a las necesidades de la extensa trama bizantina». Veamos, pues, los porcentajes de romance:

- *El Grao de Valencia* (1590): 0,9%
- *Jorge Toledano* (1595-1596): 1,8%
- *Vinda, casada y doncella* (1597): 8,60%
- *El Argel fingido* (1599): 14,3%
- *Los tres diamantes* (1599): 7,1%
- *La pobreza estimada* (1600-1603): 6,6%
- *Los esclavos libres* (1602): 7,29%
- *La doncella Teodor* (1608-1610): 29,64%
- *Virtud, pobreza y mujer* (1615): 40,63%

Si se comparan estos datos con los ofrecidos por Morley y Bruerton [1968], puede comprobarse que obedecen al desarrollo natural del romance en Lope, que a medida que pasan los años recurre cada vez con más asiduidad a este metro: mientras que en las comedias más tempranas del corpus el uso del romance es mínimo (*El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano*), en aquellas escritas en torno a 1600 se observa un incremento notable (*Vinda, casada y doncella*, *El Argel fingido*, *Los tres diamantes*, *La pobreza estimada* y *Los esclavos*

⁹⁹ Morley y Bruerton [1968:188].

libres); finalmente, en las más tardías aumenta considerablemente (*La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*).

En fin, las comedias estudiadas no presentan, en conjunto, unos usos métricos particulares respecto al resto de la producción dramática del Fénix.

4.10. LA BAJA MEDIA DE VERSOS POR RÉPLICA

En lo que atañe a la lengua poética, el teatro de la palabra y de gran aparato se caracteriza por una espesa verbalidad, largos parlamentos y un retoricismo artificioso, mientras que el teatro pobre prioriza los diálogos ágiles y las réplicas y contrarréplicas breves. Las comedias del corpus se inscriben en este segundo patrón, al igual que las palatinas, urbanas o picarescas. Ello se percibe con claridad al examinar la media de versos por réplica, un baremo muy eficaz para resolver estas cuestiones.

En el análisis llevado a cabo por Joan Oleza [1986], la única obra perteneciente a un género de teatro pobre con una densidad de la palabra superior a 3,40 es justamente una de las que aquí consideramos bizantinas, *El Grao de Valencia*. En cambio, varios dramas y comedias pastoriles y mitológicas rebasan esa cifra holgadamente, situándose en torno a una media de 5 versos por réplica o más. Veamos los datos de nuestro corpus:¹⁰⁰

- *El Grao de Valencia* (1590): 2996 / 879 = **3,40**¹⁰¹
- *Jorge Toledano* (1595-1596): 3525 / 848 = **4,15**
- *Viuda, casada y doncella* (1597): 2978 / 1009 = **2,95**
- *El Argel fingido* (1599): 3339 / 1088 = **3,06**
- *Los tres diamantes* (1599): 3255 / 1195 = **2,72**
- *La pobreza estimada* (1600-1603): 3182 / 1056 = **3,01**
- *Los esclavos libres* (1602): 3293 / 1193 = **2,76**
- *La doncella Teodor* (1608-1610): 3407 / 1246 = **2,73**
- *Virtud, pobreza y mujer* (1615): 2899 / 840 = **3,45**

Estas cifras demuestran que nuestras comedias —salvo *Jorge Toledano*— optan por los diálogos ágiles y las intervenciones breves, propios del modelo de teatro pobre de géneros como las comedias urbanas o palatinas.

¹⁰⁰ El número entre paréntesis alude a la fecha de redacción de las comedias. La primera cifra tras los puntos señala la cantidad de versos de que se componen, mientras que la segunda indica el número de intervenciones a lo largo del argumento. De dicha división se obtiene el índice de versos por réplica.

¹⁰¹ Según los cálculos de Oleza [1986:290], la media de versos por réplica de esta comedia es de 3,60.

De todo lo dicho hasta aquí se deduce que las piezas del corpus se acercan al modelo de teatro pobre, representado por géneros como las comedias palatinas, urbanas y picarescas. Así lo indican la baja media de versos por réplica, la gran importancia concedida al vestuario, la muy escasa escenografía o la muy exigua presencia de efectos especiales. Con todo, presentan algunas particularidades que marcan pequeñas distancias con los géneros aludidos, por ejemplo los extensos elencos, la división en abundantes cuadros — que, no obstante, son en su gran mayoría débiles, como los del teatro pobre— y la reducción del número de escenas. Por otra parte, su puesta en escena destaca especialmente por la variedad en el uso del vestuario (con especial relevancia de las ropas de moros y cautivos) y de los decorados, así como por algún que otro cuadro especialmente vistoso, generalmente en relación con las peripecias marítimas de los protagonistas. Todos estos rasgos característicos se explican en gran medida por la naturaleza de las tramas bizantinas, así como por recursos como la doble focalización, inherentes al género. En definitiva, estas comedias constituyen un caso particular de ese «modelo teatral capaz de llegar a más amplias capas de la población de las que habían formado el teatro de colegio, el universitario y el cortesano» (Oleza 1986:298).

5. ESQUEMA DE LOS RASGOS CARACTERÍSTICOS

En las páginas precedentes he tratado de definir los rasgos característicos de las obras estudiadas, a partir de su confrontación con el género bizantino y con el modelo de teatro pobre. En los próximos capítulos seguiré ahondando en la sólida relación entre estas comedias y la tradición que, a mi juicio, les es propia, a partir de algunas de sus realizaciones históricas. Antes de seguir, no obstante, creo que es necesario resumir lo dicho hasta ahora.

Así, en las siguientes tablas he tratado de reunir los rasgos característicos más relevantes de las comedias del corpus, organizados en temas y motivos literarios, por un lado, y en aspectos de la técnica teatral y la puesta en escena, por otro. A la vez, dichas tablas pretenden ser una herramienta útil para poder comparar rápidamente estas obras con las analizadas en la segunda parte de la tesis. El lector observará que en algunos casos he anotado características compartidas por muy pocas comedias. Esto se debe a diversas razones. En ocasiones se trata de rasgos típicos del género bizantino (como la falsa muerte, por ejemplo), que tienden a aparecer solo en las piezas que se amoldan con mayor fidelidad a esta tradición. Por otro lado, algunos de los motivos anotados no son especialmente recurrentes en nuestro corpus (la falsa acusación o la presencia de islas, por ejemplo), pero aparecen en varios de los textos estudiados en la segunda parte.¹ Otros, en cambio, no se han consignado aquí debido a su aún más escasa presencia, pero serán aludidos igualmente en la segunda parte, pues en un determinado momento pueden resultar interesantes para establecer paralelismos con algunas comedias. Me refiero, por ejemplo, a la presencia de un lance violento que propicia la separación de los amantes, al motivo de la mora que se fuga con el cautivo cristiano (ambos en *Viuda, casada y doncella* y *Virtud, pobreza y mujer*) o al viaje emprendido por los jóvenes para poder estar juntos, en contra de la voluntad paterna (*Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*).

Si bien es tarea imposible reunir todos y cada uno de los detalles argumentales y rasgos característicos, creo que este cuadro permite hacerse una idea bastante precisa. Con todo, he omitido algunos aspectos que forman parte del abecé de la Comedia Nueva, como por ejemplo el uso del engaño o la importancia del enredo amoroso.

¹ Ambos se comentan en el capítulo dedicado a la novela griega.

Temas y motivos	GV	JT	VC	AF	TD	PE	EL	DT	VP
Oposición familiar al amor de la pareja	X		X	X	X			X	
Separación y reencuentro de los amantes	X		X	X	X	X	X	X	X
Fidelidad amorosa y defensa de la castidad	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Rapto por parte de corsarios	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Venta como esclavos							X	X	X
Cautiverio	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Mediaciones amorosas en el cautiverio		X	X				X		X
Los cautivos alcanzan puestos de confianza ²		X	X		X	X		X	
Moros enamorados de los cautivos cristianos ³	X	X	X	X	X		X	X	X
Un personaje acude al rescate de un cautivo		X		X	X	X	X	X	X
Fuga de los cautivos			X	X			X		X
Liberación masiva de cautivos	X	X				X		X	
Conversiones al cristianismo	X	X	X			X	X		X
Resistencia a la apostasía ⁴		X			X		X	X	
Generosidad del amo de los cautivos ⁵	X	X			X	X		X	X
Choque cultural entre moros y cristianos ⁶	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Largos viajes	X	X	X		X	X	X	X	X
Tormenta marítima ⁷	X	X	X		X	X	X	X	
Nafragio			X		X	X		X	
Islas			X	X	X				
Falsa muerte de uno de los protagonistas			X		X		X	X	
Falsa acusación		X		X	X		X		
Anagnórisis	X	X	X		X	X	X	X	X
Reencuentro familiar tras años de separación	X	X			X	X	X		

Técnica teatral y puesta en escena	GV	JT	VC	AF	TD	PE	EL	DT	VP
Doble focalización	X		X		X	X	X	X	X
Elevada cantidad de personajes ⁸	X		X		X	X	X	X	X
Elevado número de cuadros débiles ⁹	X		X	X	X	X		X	X
Escaso número de escenas	X	X	X	X		X	X	X	X
Vestuario teatral particular (moros, cautivos)	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Uso abundante de disfraces	X	X	X	X	X		X	X	X
Gran variedad de decorados	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Representación de escenas marítimas			X			X	X	X	
Baja densidad de la palabra	X		X	X	X	X	X	X	X

² Los cautivos son tenidos en gran estima por el rey o un gran señor, llegando a ocupar puestos de confianza. Lo mismo sucede en EL con Leonardo, que no es un cautivo, sino que se hace pasar por moro.

³ En VCD, TD y VPM, el protagonista entra al servicio como esclavo de un moro, cuya hija se enamora del cautivo. En AF, el enamorado es Rosardo, que se hace pasar por moro y se hace llamar Numén.

⁴ En las comedias no marcadas, los personajes no se ven obligados a desdeñar persuasiones para renegar.

⁵ El amo de los cautivos les concede la libertad y los cubre de regalos, en una muestra de gran generosidad. En PE Audalla accede a trocar su libertad por la de Aurelio, pero más tarde envía generosos presentes. En DT el Soldán ofrece regalos a sus huéspedes (no son propiamente sus cautivos), además de facilitarles unas naves para su regreso.

⁶ En AF, el contraste cultural se produce entre cristianos (Rosardo y los suyos) que se hacen pasar por moros.

⁷ Concretamente, en VCD, PE, EL y DT, tras una fuerte tormenta (con naufragio incluido en las tres primeras) uno o varios personajes llegan a tierras musulmanas.

⁸ He incluido las piezas con 25 o más personajes, cifra que solo alcanzan un cuarto de las *comedias* de Lope.

⁹ Se contabilizan las comedias con 15 o más cuadros.

SEGUNDA PARTE
HACIA LAS COMEDIAS BIZANTINAS

1. LA TRADICIÓN Y EL CONTEXTO

La segunda parte de la tesis tiene por objeto defender que las comedias analizadas pueden ser entendidas como una rama más de una tradición cuyas raíces remotas se hunden en las novelas griegas de Heliodoro y Aquiles Tacio, y estudiar de cerca algunos de los modelos en los que pudo basarse Lope para su escritura. No ha sido mi intención llevar a cabo un minucioso recorrido histórico por todas las manifestaciones particulares de lo que cabría denominar como *género bizantino*, labor que, en parte, ha sido realizada ya por González Rovira [1995] en su magnífica tesis doctoral, en la que traza un panorama de la evolución de los temas, técnicas y motivos de las novelas griegas hasta la novela bizantina española. González Rovira establece una línea de continuidad que parte de la novela clásica y atraviesa la leyenda de Apolonio, la hagiografía, la narrativa bizantina medieval, la narrativa italiana medieval y renacentista, los libros de caballerías y la novela sentimental, así como algunos precedentes inmediatos de la novela bizantina española, entre los que destacan los relatos caballerescos breves.¹ Resulta imposible abarcar todos los textos que conforman esta inmensa constelación literaria, por lo que he decidido acotar mi investigación y centrarme sobre todo en algunas de las tradiciones y autores más estrechamente emparentados con las comedias estudiadas y que más directamente pudieron influir en el dramaturgo, como la *novella* italiana o el teatro español del siglo XVI —apenas tratados por González Rovira—, amén de la novela bizantina, larga y corta, de ese mismo siglo. Además, me ocuparé también de textos contemporáneos a Lope que presentan una temática similar, como el *Abencerraje* y la novela morisca, los romances de cautivos o las relaciones de sucesos. En primer lugar, no obstante, conviene situar las comedias presuntamente bizantinas frente a las novelas griegas de Heliodoro y Aquiles Tacio.

1.1. LAS RAÍCES CLÁSICAS: LA NOVELA GRIEGA

En este capítulo me ocuparé de dos novelas griegas: *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro (también conocida como las *Etiópicas*), y *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio. Estas obras —particularmente la de Heliodoro— fueron bastante conocidas en el Renacimiento,

¹ Ello no quiere decir que a lo largo de los siglos quepa deducir siempre un conocimiento directo de las novelas griegas —más bien al contrario—, pues parece que hasta finales de la Edad Media fueron poco difundidas en Occidente. Véase, además de la tesis de González Rovira, el estudio de Isabel Lozano-Renieblas [2003], que examina la evolución de las por ella llamadas ‘novelas de aventuras’ desde la Antigüedad hasta finales de la Edad Media.

cuando menos entre los sectores más cultos, y forman parte de una tradición que a lo largo de los siglos atraviesa distintas lenguas y literaturas, uno de cuyos eslabones son las comedias objeto de estudio de esta tesis, como trataré de mostrar.

Teágenes y Cariclea y *Leucipa y Clitofonte* pertenecen a un conjunto de textos que comúnmente se denominan «novelas griegas de amor y de aventuras» o, sencillamente, «novelas griegas». El corpus conservado está formado por cinco novelas completas, más varios fragmentos papiráceos. Todos estos textos fueron escritos «en una fecha que va del s. I al s. IV d. C. y son resto de una producción mucho más amplia» (Herrero Ingelmo 1987:8). Del conjunto de las cinco novelas griegas completas de las que se tiene noticia hoy en día, las dos que nos ocuparán aquí fueron sin duda las más leídas en el Renacimiento y en el Siglo de Oro.²

A continuación me propongo llevar a cabo un análisis exhaustivo de la estructura, las técnicas y motivos de las novelas de Heliodoro y Aquiles Tacio,³ con el fin de comprobar qué elementos retoma Lope en las comedias del corpus, en qué medida evolucionan respecto a las novelas griegas y qué otros recursos desecha. Para ello, me valdré de los trabajos de diversos estudiosos, particularmente de los de Calderini, González Rovira y González-Barrera.

1.1.1. TÉCNICAS Y ARTIFICIOS⁴

☞ El principio *in medias res*

Según ha advertido González Rovira [1996:80], en el Renacimiento «el rasgo más admirado de la novela de Heliodoro es su inicio *in medias res*». A partir de los versos 146-149 del *Ars poetica* de Horacio, y siguiendo los modelos de Homero y Virgilio, el comienzo *in medias res* estuvo presente desde antiguo en los tratados teóricos, y fue un recurso muy discutido por los preceptistas del Renacimiento. Si bien no existió unanimidad en cuanto a la presencia de dicho comienzo en la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*,⁵ «Heliodoro será la

² Véase, a modo de ejemplo, García Gual [2007].

³ Seguiré muy de cerca el brillante estudio de González Rovira [1996:73-154] en lo que respecta a la delimitación de las distintas técnicas y motivos que caracterizan la novela griega, así como al orden en el que estos son presentados. Para una bibliografía completa y actualizada sobre la novela griega, véase Graverini [2006:55-60 y 127-130].

⁴ Para no repetirme, omito el análisis de la anagnórisis, la suspensión y la doble focalización, técnicas y recursos de las novelas griegas que, como hemos visto en la descripción del corpus, están presentes en varias de las comedias aquí estudiadas. Véase, por otra parte, Fernández Rodríguez [2015], donde trato estas cuestiones.

⁵ Véanse los ejemplos de Cascales y López Pinciano que aporta González Rovira [1996:84]. Sobre este asunto, además, en breve se podrá consultar el fundamental artículo de Jesús Gómez [2017], centrado en el uso de

autoridad predilecta para quienes quieran defender este recurso estructural» (González Rovira 1996:85). Por el contrario, *Leucipa y Clitofonte* no se inicia *in medias res*.

La primera escena de las *Etiópicas* se sitúa en una playa: junto a una nave abandonada, una muchacha llora su amarga suerte. El suelo está cubierto de cadáveres y un joven se halla gravemente herido. De pronto, aparecen unos piratas y los hacen prisioneros. El lector desconoce las causas por las que los jóvenes se encuentran en la playa, del mismo modo que ignora aún a qué obedece la presencia de tantos muertos y el maltrecho estado de Teágenes. El inicio *in medias res* a la manera de Heliodoro implica no solo la ruptura del orden lineal de los acontecimientos, sino también la aparición de múltiples analepsis completivas, normalmente en forma de relatos intradieгéticos, que permitirán al lector ir reconstruyendo poco a poco las aventuras que habían vivido los amantes antes del inicio del relato y, solo al final del libro quinto —diez son los libros que forman la novela—, comprender finalmente la escena inicial.

Patrizia Campana [2001] ha estudiado la presencia del comienzo *in medias res* en las comedias auténticas de Lope escritas hasta 1598 (51, según la estudiosa), y su investigación permite comprobar que se trata de un recurso ampliamente utilizado por el Fénix en diversos géneros. Según Campana, el 40% de las obras de este período (20 comedias) utilizan este procedimiento, en el sentido de que, «al empezarse la representación, ya han sucedido acontecimientos relevantes fuera de la escena que influirán de una manera u otra en el desarrollo argumental y en las vicisitudes de los protagonistas, acontecimientos que se revelan al espectador en un segundo momento» (Campana 2001:74-75).

En su análisis se incluyen tres de las comedias de nuestro corpus: *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano* y *Vinda, casada y doncella*. Las dos primeras se inician, según Campana, *in medias res*, y en ambas se emplea el recurso de la anagnórisis final: en efecto, en aquellas comedias en que Lope echa mano del principio *in medias res* «el recurso a la anagnórisis de uno o más personajes de la comedia —generalmente se trata del protagonista— es uno de los más reiterados» (Campana 2001:75). *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano* respetan, pues, el patrón general seguido por el Fénix en comedias de otros géneros, sobre todo en las palatinas y urbanas. Otro tanto ocurre en *Los esclavos libres* y *La pobreza estimada*.

El principio *in medias res* de *Los esclavos libres*, *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano* y *La pobreza estimada* —y en general de la producción dramática de Lope— poco tiene que ver con la técnica de Heliodoro. En las *Etiópicas*, la narración da comienzo con una escena espectacular, que busca provocar la intriga en el lector, en un momento «en el que la

este recurso en la comedia y con especial atención a la preceptiva; agradezco al autor que me haya permitido ver su artículo en pruebas.

historia principal, centrada en el proceso de encuentro-separación-encuentro de los amantes, se halla en un punto avanzado» (González Rovira 1996:85, n. 36), y cuyo pasado se irá desvelando poco a poco mediante distintas analepsis en forma de relatos. En cambio, en estas cuatro comedias los hechos ocurridos antes de la acción pertenecen al pasado remoto de uno de los personajes (Leonardo en *Los esclavos libres*, Jarife en *El Grao de Valencia*, Jorge en *Jorge Toledano* e Isabel en *La pobreza estimada*), y su único fin es permitir la anagnórisis final entre los jóvenes y sus padres y hermanos. Ninguna de ellas comienza con una escena que plantee incógnitas al espectador —que no se resuelvan enseguida, se entiende—, tal y como sí ocurre en Heliodoro (¿a qué se debe la presencia de tantos cadáveres en la playa? ¿qué hace ahí un barco abandonado? ¿quién es la mujer que llora? ¿qué relación tiene con el joven herido?). Además, el inicio no supondrá una ruptura constante del orden cronológico de la acción hasta la mitad de la historia, al contrario de lo que sucede en las *Etiópicas*, novela en la que, mediante múltiples analepsis y saltos en el tiempo, se nos van desgranando poco a poco las innumerables peripecias que habían vivido Teágenes y Cariclea antes de ese momento inicial, hecho que permite al lector hacerse cargo al fin de la escena con que da comienzo la novela.

En definitiva, que algunas de nuestras comedias se inicien *in medias res* está en consonancia con los gustos y las prácticas literarias del Fénix y del Siglo de Oro en general, época en que dicho recurso menudea en todos los géneros (González Rovira 1996:85). No obstante, en ninguna de ellas muestra Lope una dependencia directa del modelo heliodoriano.

Patrizia Campana incluye *Viuda, casada y doncella* entre aquellas piezas que carecen de un principio *in medias res*. Ahora bien, nada más arrancar la acción de la comedia nos enteramos de que Clavela ya le había dado palabra de matrimonio a Feliciano, un caballero pobre. Además, han ganado un pleito contra el padre de la joven, Albano, que pretendía casarla con Liberio. Se podría por ello aducir que la historia de amor entre Clavela y Feliciano, al igual que la de Teágenes y Cariclea, se halla en un punto bastante avanzado ya desde su mismo inicio. Sin embargo, lleva razón Campana al no incluirla entre las comedias con principio *in medias res*, puesto que, bien mirado, se trata de una simple presentación del conflicto amoroso (y, al contrario que en las *Etiópicas*, no nos las habemos con una escena inicial sorprendente que despierte la intriga del lector y que solo cobra sentido con una serie de analepsis completivas que no se producen hasta muy avanzada la historia). Tampoco los amantes han vivido una serie de viajes y peripecias previas: todo cuanto ha ocurrido antes del arranque de la acción de *Viuda, casada y doncella* se nos revela ya en los

primeros doscientos versos. Como digo, no es más que una presentación de los antecedentes del caso amoroso.

Del mismo modo, en el resto de comedias de nuestra tesis, Lope no echa mano de un principio *in medias res*; como mucho, en los primeros diálogos un personaje refiere los primeros pasos de la historia amorosa de los protagonistas o algún que otro incidente que explica la situación de partida. González-Barrera [2005:81], en su análisis de *La doncella Teodor*, advierte lo siguiente:

Ya al empezar la comedia, nos encontramos con un principio *in medias res*, no a la manera paradigmática de Heliodoro, pues no se trata de una escena en mitad de la historia ni esperamos una secuencia de analepsis completiva, pero sí a la usanza de Homero y Virgilio, que comenzaron sus relatos más allá del devenir natural de los acontecimientos (González-Barrera 2005:81).

A continuación, González-Barrera señala cómo en los primeros versos de la comedia don Félix refiere a Leonelo su amor por Teodor y la presencia de un rival en sus pretensiones amorosas. El fragmento ocupa apenas ciento cincuenta versos: de nuevo, más que de un inicio *in medias res*, se trata de una presentación del conflicto dramático, vinculado, como no podía ser de otro modo, al amor.⁶ Este tipo de comienzos, en los que se muestran los ingredientes asociados a la trama amorosa, abundan en las comedias de Lope, y no son en ningún modo exclusivos de las que estamos analizando.⁷

Los ejemplos son innumerables. Sirva, como botón de muestra, la comedia *El maestro de danzar*, una de las que Campana incluye entre las que no contienen un inicio *in medias res*. La acción da comienzo con la confesión amorosa de Aldemaro a su criado Belardo. El galán, que acaba de participar en unos festejos en Tudela, ha quedado prendado de Florela, una dama noble. En ese momento aparece Ricaredo, que refiere en un largo romance los pormenores de las fiestas e insta a Aldemaro —acaba de volver de la guerra de Flandes sumido en la pobreza— a abandonar sus pretensiones amorosas. Estos primeros diálogos sirven para introducir al espectador en el conflicto amoroso —un galán pobre está enamorado de una dama rica—, al tiempo que nos presentan algún que otro aspecto del pasado de los personajes.

Así pues, el principio *in medias res* no constituye un rasgo característico de las obras del corpus, pues está ausente en la mayoría de ellas —solo aparece en *Los esclavos libres*, *El*

⁶ Otro tanto ocurre en los primeros diálogos de *El Argel fingido*.

⁷ «La acción de las comedias de este segundo grupo [aquellas que no contienen un principio *in medias res*] suele partir de un conflicto planteado en el primer acto [...]. Este conflicto suele ser el de unos amores» (Campana 2001:80).

Grao de Valencia, Jorge Toledano y *La pobreza estimada*—, y el Fénix lo empleó en obras de muy distintos géneros. Además, cuando echa mano de este recurso, Lope no sigue de cerca el modelo heliodoriano, sino que se ajusta a su propia práctica teatral.

∞ Las historias interpoladas y la ruptura del orden cronológico

El principio *in medias res* es solo una muestra del gran dominio que ejerce Heliodoro sobre los materiales que conforman su relato. El autor de *Teágenes y Cariclea* «manipula constantemente la sucesión de los acontecimientos mediante saltos temporales, interpolaciones, relatos convergentes, peripecias y anagnórisis, etc.» (González Rovira 1996:74).⁸ Esta es una característica que no se aprecia en las comedias del corpus, las cuales, al igual que muchos de los textos breves emparentados con la novela griega, siguen un patrón general de linealidad temporal, típico de la Comedia Nueva.⁹

La ruptura de la cronología natural de la acción y la presencia de historias interpoladas son dos de los rasgos característicos de la novela de Heliodoro —el segundo de ellos está también presente en Aquiles Tacio—¹⁰ que más tenderán a desaparecer en los transvases genéricos a formas literarias más breves. Otro tanto se puede afirmar respecto a «las numerosas digresiones con que Aquiles Tacio adorna y demora el relato» (Brioso Sánchez y Crespo Güemes 1982:157).¹¹ Así lo explica Baquero Escudero a propósito de la adaptación a la novela corta de los temas y estructuras de la novela clásica:

Vemos trasladado, pues, a un molde genérico distinto —novela corta—, características y rasgos de un género mayor, que obviamente van a presentar mutaciones en su paso de un subgénero a otro. La peripecia, claro está, no podrá alcanzar el grado de complejidad posible en una novela extensa, y tampoco la capacidad del relato breve permite tal profusa intercalación de episodios ajenos (Baquero Escudero 1990:36).

La brevedad y la rapidez argumental del texto dramático y del espectáculo teatral por fuerza habían de condicionar la adaptación de los temas y motivos de unas novelas tan complejas como las *Etiópicas* y *Leucipa y Clitofonte*. A Lope no se le pasaría por alto la necesidad de renuncia y simplificación que entrañaba la tarea de trasladar estas novelas a las

⁸ En palabras de Graverini [2006:123], Heliodoro es «un narratore estremamente abile, in grado di esercitare un sofisticato controllo sulle informazioni offerte ai lettori-ascoltatori al fine di tenerli impegnati in un faticoso ma intrigante processo interpretativo».

⁹ Más allá de que aparezca algún que otro relato en forma de romance en el que se refieren hechos pasados, fenómeno muy corriente en el teatro de Lope, como es sabido.

¹⁰ Sobre las historias secundarias de *Leucipa y Clitofonte*, véase Brioso Sánchez y Crespo Güemes [1982:157].

¹¹ En palabras de los mismos estudiosos, estas digresiones «responden a todos los tipos imaginables: descripciones de cuadros y otros objetos artísticos, de animales exóticos, de fenómenos curiosos y extraordinarios, de paisajes y lugares concretos, narraciones míticas (a veces, con carácter etiológico), etcétera» (Brioso Sánchez y Crespo Güemes 1982:157-158).

tablas. En los bulliciosos corrales de comedias del Siglo de Oro, la abundancia de artificios literarios como las analepsis, las digresiones o las historias intercaladas complicarían demasiado la recepción de la obra por parte del público. Sobre este punto vale la pena recordar el juicio de López Estrada —conocedor como pocos de la obra de Heliodoro— en relación a las adaptaciones de Calderón y Pérez Montalbán:

Era de una dificultad extraordinaria meter el inmenso enredijo de la *Historia Etiópica* en los límites de espacio, lugar y tiempo de un argumento de comedia. No cupo mayor reto a las unidades aristotélicas como el que supone esta empresa; pero aun considerando las más extremas condiciones de libertad escénica, el teatro quedaba estrecho para un tal barullo de acción y de personajes (López Estrada 1954:XXXII).

Si bien algunas de las técnicas compositivas de estas novelas tienen su reflejo en las comedias analizadas, lo cierto es que las semejanzas intertextuales se fundamentan, sobre todo, en la presencia de una serie de temas y motivos comunes y en una estructura general basada en el encuentro y en la separación de los amantes.

Y es que Lope, en realidad, contaba con modelos mucho más cercanos, pues a lo largo del tiempo numerosos autores habían venido adaptando los esquemas, temas y motivos de la novela griega (encuentros y separaciones de amantes, viajes, raptos, cautiverio, defensa de la castidad, falsa muerte, piratas, naufragios, fugas, etc.) a géneros más breves, así como a contextos históricos contemporáneos. Baste recordar por ahora *novellieri* muy leídos por Lope, como Boccaccio, Masuccio, Bandello y Giraldi Cinzio, autores de relatos breves en prosa como Timoneda, o dramaturgos como Juan de la Cueva y Cervantes. Como veremos, son estos los autores y modelos literarios (predecesores o contemporáneos, pero siempre mediadores) que Lope tiene más en cuenta, y que sigue más fielmente, para la creación de sus comedias.

En definitiva, en su elaboración Lope tuvo muy presentes tanto el nuevo medio para el que adaptaba estas historias, como todo el replanteamiento y evolución que el género bizantino sufrió desde sus orígenes. Pero tanto él como sus mediadores siguieron echando mano de una serie de temas, técnicas y motivos que se remontan en última instancia a las novelas griegas. Son esos rasgos esenciales los que permiten hablar de las obras del corpus en términos de *comedias bizantinas*. Veámoslo con detenimiento.

1.1.2. TEMAS Y MOTIVOS

La más honda huella de la novela griega en las comedias analizadas se percibe en la adopción de una serie de temas y motivos comunes, así como en su estructura general. Las palabras de Baquero Escudero [1990:23] en relación a las novelas clásicas son

perfectamente aplicables a estas obras: «el esquema argumental previsible en todas ellas responde a una sucesión de determinados hechos que podríamos ordenar de la forma siguiente: encuentro, separación, búsqueda, reencuentro». Esta estructura general está estrechamente vinculada a los dos temas principales de las novelas griegas, el amor y las aventuras:

Las novelas griegas tienen siempre el mismo esquema argumental: una pareja de hermosos jóvenes se encuentran, sienten el flechazo de amor, se casan,¹² se ven separados y envueltos en una serie de peripecias melodramáticas por países extraños en un viaje que los distancia. Gracias a su mutua fidelidad resisten estos embates del azar y se reencuentran final y felizmente (Herrero Ingelmo 1987:8).

A grandes rasgos, este es el esquema argumental de las obras del corpus —salvo de *Jorge Toledano*—, según se ha comentado.¹³

Por otra parte, sus protagonistas pertenecen a la clase social de la nobleza media o hidalguía, a excepción de *Los tres diamantes*, cuyos personajes principales son aristócratas. En las novelas griegas no hay unanimidad al respecto, pues mientras los protagonistas de Aquiles Tacio forman parte de una clase social más o menos acomodada, los de Heliodoro son miembros de la alta aristocracia (González Rovira 1996:115).

∞ El amor

El amor es uno de los ejes fundamentales tanto de la novela griega como de la Comedia Nueva. En palabras de Calderini [1987:30], «un elemento sentimentale è indispensabile in ogni romanzo greco: l'amore». Es lógico, pues, que las comedias que pretendemos caracterizar como bizantinas presenten muchos rasgos en común con la novela griega, sin que por ello quepa deducir una influencia directa.

Como en las novelas clásicas, nuestros protagonistas despiertan las más arrebatadas pasiones,¹⁴ las cuales propician a menudo los obstáculos que tendrán que superar:

El amor se erigirá como el móvil central de estas narraciones ficticias, un amor surgido entre una pareja —definida siempre por su juventud, belleza y fidelidad—, que guarda celosamente su castidad —a excepción del héroe de Aquiles Tacio— frente a todo tipo de pruebas. A partir de la novela de Longo, el matrimonio de tal pareja quedará relegado al final de la obra (Baquero Escudero 1990:22).

¹² Aclaremos que en las novelas de Longo, Heliodoro y Aquiles Tacio el matrimonio no se produce hasta el final de la obra, al igual que en las piezas del corpus, según el consabido final feliz del teatro áureo.

¹³ Véase el apartado «2.1. Obstáculos y dificultades para los enamorados».

¹⁴ El juicio de García Gual [1972:129] acerca de los héroes de las novelas griegas es igualmente válido para ellos: «la contemplación de esta belleza provoca enamoramiento súbito, de flechazo».

La crítica ha señalado que uno de los rasgos más característicos de las novelas griegas —con muchas salvedades en el caso de *Leucipa y Clitofonte*— es la defensa de la castidad y la extrema fidelidad de los protagonistas, que «están dispuestos a la muerte por lealtad al amor» (García Gual 1972:130). En la novela clásica, del mismo modo que en la novela bizantina española, es posible distinguir dos situaciones distintas: a) los amantes peregrinan juntos y uno de ellos (normalmente la mujer) impone el voto de castidad hasta llegar al matrimonio, y b) los amantes se guardan mutua fidelidad amorosa y rechazan a otros pretendientes en circunstancias adversas y «a pesar de la ausencia, uno de los pocos motivos que invalidaban el vínculo matrimonial» (González Rovira 1996:111).

En nuestro corpus no encontramos pactos del primer tipo, ya que los enamorados muy raramente viajan juntos, y solo en algunas comedias (*La doncella Teodor* y *Los esclavos libres*) coinciden temporalmente en sus peripecias por tierras lejanas, pero sin que puedan tener ocasión de dar rienda suelta a sus amores. No hay apenas lugar, pues, para un juramento como el de Teágenes y Cariclea. Otro tanto ocurre en *Leucipa y Clitofonte*, en la que los amantes no hacen «juramento de castidad y continencia sino de fidelidad, que queda roto por la relación amorosa de Clitofonte con Mélite y la insinuación del autor sobre la pérdida de la virginidad de Leucipe durante su cautiverio con los piratas» (González Barrera 2005:82, n. 27).¹⁵

La fidelidad de la que hacen gala nuestros protagonistas tiene que ver siempre con las largas separaciones a las que se ven sometidos. Se trata de una dura prueba, pues se ven acosados por pretendientes, promesas y chantajes, a los que nunca sucumben, incluso en situaciones tan hostiles como el cautiverio,¹⁶ del mismo modo que Teágenes, Cariclea y Leucipa. Pero hay algunas excepciones. En *El Grao de Valencia*, don Félix, tras haber lamentado profundamente el cautiverio de Crisela, decide entretenerse con otras damas: «Estéanse allá cautivos mis amores, / que yo ni tengo fustas ni dineros / para poder matar los robadores / ni navegar los mares extranjeros» (vv. 1596-1599).¹⁷ El comportamiento de don Félix recuerda al de otros galanes de las primeras comedias urbanas de Lope, género con el que *El Grao de Valencia*, de fecha temprana (1590), presenta no pocas concomitancias (volveremos sobre ello). Un caso muy particular es el de Carlos en *Virtud, pobreza y mujer*, cuyo comportamiento supone una de las grandes novedades de esta comedia respecto al

¹⁵ La posible pérdida de la virginidad por parte de Leucipa sería desde luego forzada, pues ella se resiste en todo momento a los favores amorosos, como se aprecia en su rechazo constante a las insinuaciones de Tersandro.

¹⁶ Para más detalles, véanse los apartados «2.1.3. El reto de la fidelidad amorosa» y «2.3. Cautivos y esclavos».

¹⁷ Como se ha señalado en «2.1.3. El reto de la fidelidad amorosa», la actitud de don Félix está acorde con el tono general de la comedia urbana del primer Lope.

género bizantino, según veremos más adelante. Al principio de la obra promete matrimonio a Isabel y, tras haberla gozado, la abandona. En el transcurso del argumento, Carlos se arrepiente profundamente y termina casándose con Isabel. En este caso, pues, se observa un proceso de conversión por parte del protagonista, que trata de enmendar su falta. Por consiguiente, se conserva la moralidad típica del género bizantino, pero el proceso psicológico que atraviesa el personaje es más complejo, y la situación inicial de partida, radicalmente diferente.

En las novelas griegas, «la pureza de los sentimientos de los protagonistas y el espiritualismo de su concepción son los rasgos más destacados [...], especialmente en Heliodoro», si bien «los modelos clásicos ya habían iniciado esta visión “romántica” del platonismo al centralizar sus intereses en los componentes patéticos de la pasión [...], cuyas manifestaciones más explícitas son las lamentaciones de los personajes y las digresiones sobre la enfermedad de amor o *erotés*» (González Rovira 1996:104-105). Espiritualismo y pureza por un lado, y pasión y sufrimiento, por otro. Todos estos elementos se encuentran asimismo en las comedias del corpus, en las que «se verifica una creciente rectificación realista y cortesana del platonismo clásico», según apunta González Rovira [1996:106] a propósito de la novela bizantina del Siglo de Oro. Nada más lógico: en la adopción de los temas y motivos procedentes en última instancia de la novela griega, Lope adapta el universo amoroso a los cánones de la Comedia Nueva. Por otro lado, conocía tanto las novelas griegas como sus recreaciones y adaptaciones posteriores (*novellieri*, novela bizantina española, etc.), en las que esos viejos temas cultivados por Tacito y Heliodoro ya aparecían ligados a una realidad histórica más cercana y a una sensibilidad más actual, en definitiva más acorde con su público.

Aparece también en las novelas griegas el tema de los celos, «uno dei mali più crudeli dell'amore e del matrimonio anche nel romanzo greco» (Calderini 1987:67), si bien «en la novela clásica no tiene un tratamiento tan destacado» (González Rovira 1996:107) como en las novelas y comedias presuntamente bizantinas del Siglo de Oro. Basta con echar un vistazo al argumento de cualquiera de ellas para observar que los celos juegan un papel muy relevante, como es habitual en el teatro de Lope.

En palabras de Calderini [1987:32], «il romanzo greco è invece nello svolgimento della narrazione un racconto lacrimoso e dolente». Este, como tantos otros, es uno de los rasgos asociados al amor que se mantiene intacto en la novela bizantina española, del mismo modo que en las comedias que nos ocupan: «Sea por celos, ausencia o soledad, la novela tanto clásica como barroca abunda también en esta clase de lamentos que

caracterizan la pasión amorosa como una fuente de sentimientos» (González Rovira 1996:108). En los capítulos precedentes se han comentado varios lamentos de este tipo, debidos a la separación a la que se ven sometidos los enamorados, al temor de no volver a verse, a la incertidumbre sobre el paradero del ser amado, etc.

Según González Rovira [1996:108], en las novelas griegas es posible encontrar diversos personajes que encarnan «la degradación del amor entendido como pasión de los instintos que se superponen a las indicaciones de la razón personal y la moral de la sociedad». Estos personajes abundan en nuestro teatro clásico —*Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, etc.—, y se encuentran también en las comedias estudiadas. Como sucede en las novelas clásicas, el tratamiento que reciben por parte de su autor no es homogéneo, si bien en líneas generales son caracterizados negativamente. González Rovira [1996:109] apunta que uno de los castigos más frecuentes es el de la muerte accidental, como manifestación de la providencia divina, mientras que en otros casos el arrepentimiento les conduce a abandonar su pasión amorosa. *Virtud, pobreza y mujer* constituye un buen ejemplo de esta segunda tipología. En ella, el moro Alí, cuyos celos le habían llevado a tratar de matar a Carlos, acaba por reconocer su error y accede a liberarlo sin siquiera cobrar nada por él (vv. 2706-2724).

En cambio, la muerte accidental no aparece en ninguna de las comedias del corpus,¹⁸ pues Lope prefiere optar por soluciones mucho más pacíficas. Estos desenlaces, basados en la concordia y la piedad, permiten además ensalzar la virtud de los protagonistas en contraste con sus enemigos. En *El Argel fingido*, *Los esclavos libres*, *Jorge Toledano* y *Los tres diamantes*, aquellos perdonan la vida a quienes habían tratado de terminar con la suya o habían inventado todo tipo de calumnias, cegados por el amor —Arbolán en *Los esclavos libres* (vv. 3283-3288), Arafe y Argán en *Jorge Toledano* (cuadro III - 1c) y Leonato en *Los tres diamantes* (v. 3250)—, o a quien había optado por raptar a una dama —Rosardo en *El Argel fingido* (vv. 3207-3219).

González Rovira destaca asimismo que «otra forma frecuente de rectificación es el matrimonio compensatorio, tan característico del desenlace de nuestras novelas a partir de Lope, en el que no parece desempeñar un papel decisivo el amor, sino la armonización de

¹⁸ Es cierto, sin embargo, que en algunas de las comedias estudiadas se refieren o incluso se representan homicidios en escena. Las breves alusiones a la muerte de Zulema a manos de Crisela (*El Grao de Valencia*, vv. 2811-2825) y al asesinato del hermano de Liberio por parte de Feliciano (*Vinda, casada y doncella*, vv. 660-662) podrían explicarse como un rasgo propio del primer Lope —estas obras fueron escritas hacia 1590 y en 1597, respectivamente—, que en algunas de sus piezas cómicas de juventud no duda en intercalar «un cierto número de lances violentos, incluso de desenlaces fatales, más propios de la tragedia» (Gavela 2005:302). Otro tanto se puede afirmar respecto a la representación sobre las tablas de la muerte de Ricardo, un caballero italiano (vv. 2995-2299) que fallece en una pendencia contra Leonardo (*Los esclavos libres*).

los conflictos latentes» (González Rovira 1996:109, n. 26). En efecto, este tipo de solución se encuentra en *La doncella Teodor y Viuda, casada y doncella*, en las que el protagonista masculino decide casar a dos de sus peores enemigos, Jarifa (*La doncella Teodor*, vv. 2810-2814) y Liberio (*Viuda, casada y doncella*, vv. 2914-1918), para resolver así los conflictos dramáticos de un modo pacífico.

Los entrecruzamientos amorosos constituyen un motivo fundamental de las novelas clásicas. Los protagonistas despiertan el amor de otra pareja, o de sus amos o anfitriones, de modo que se ‘entrecruzan’ los intereses amorosos. Esto es lo que sucede en *Teágenes y Cariclea* (libros VII y VIII) y en *Leucipa y Clitofonte* (libro V). En las comedias analizadas no encontramos situaciones similares. En cambio, se ha observado ya que en *Los esclavos libres*, *Jorge Toledano*, *Virtud, pobreza y mujer* y *Viuda, casada y doncella* se desarrollan ampliamente las mediaciones amorosas de los cautivos a favor de sus amos,¹⁹ motivo que aparece en *Leucipa y Clitofonte* (libro V)²⁰ y en muchas de las obras que presentan el tema del cautiverio, tal y como veremos en los siguientes capítulos.

Tanto en las *Etiópicas* como en *Leucipa y Clitofonte*, el matrimonio concertado en contra de la voluntad de los amantes se encuentra en el germen de sus aventuras, al igual que ocurre en *Viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*. Por otra parte, ya hemos visto que la oposición familiar —como motor de ulteriores conflictos— al amor de la pareja se halla asimismo en *El Grao de Valencia* y *El Argel fingido*. En las *Etiópicas*, Teágenes rapta a Cariclea y los enamorados huyen en barco, zafándose así del sobrino de Caricles, al que este pretendía casar con Cariclea. Leucipa y Clitofonte escogen asimismo la fuga marítima como solución para poder estar juntos. Estas situaciones son similares a las que encontramos en *La doncella Teodor* y *Los tres diamantes*, en las cuales los protagonistas emprenden un viaje para zafarse de la voluntad paterna.

☞ Mentiras y engaños

Un recurso muy fecundo en las novelas clásicas es el uso de todo tipo de engaños y mentiras, no solo por parte de los antagonistas, sino también por parte de la pareja de enamorados. Así de tajante se muestra Calderini [1987:70] al respecto: «Domina sovra ogni altro sentimento di questa specie, né manca in alcun personaggio, l’astuzia e l’inganno». Estos medios forman parte del abecé de muchos otros géneros literarios; sin ir más lejos,

¹⁹ Véase el apartado «2.3.9. Terceras y mediadores», en el estudio temático y argumental.

²⁰ En el libro VII de *Las Etiópicas*, la encargada de ejercer de tercera entre Arsace y Teágenes no es Cariclea, sino Cibele, por mucho que en un determinado momento (p. 280) esta anime a la joven a convencer a Teágenes.

del teatro del Siglo de Oro. Es evidente, pues, que no cabe atribuir a la influencia de la novela griega el uso de tantas «invenciones, industrias, astucias, máquinas» en las piezas del corpus.²¹ Sin embargo, sí es necesario recalcar que su presencia en las *Etiópicas* y *Leucipa* y *Clitofonte* facilitó sin duda el trasvase de temas y motivos de la novela griega a géneros como la *novella* italiana, la novela corta o la Comedia Nueva, en los que la mentira y el engaño son recursos muy comunes. Ese «juego de la ficción y del amor» que es la comedia del Siglo de Oro —son palabras de Joan Oleza [1990]— compartía unos códigos y un universo (el amor y sus artimañas) que hacían mucho más sencilla la asimilación de otros temas y motivos sin duda menos transitados sobre las tablas (raptos, naufragios, cautiverios, piratas, etc.).

Vale la pena, pues, apuntar siquiera brevemente algunas semejanzas intertextuales de no poco interés. Varios de los engaños pergeñados por los protagonistas de *La doncella Teodor* y *Los tres diamantes*²² tratan de evitar el matrimonio y de conservar la castidad: con ese mismo fin idean muy variopintos ardides los personajes de las novelas griegas. González-Barrera [2005:86] ha advertido un paralelismo evidente entre *La doncella Teodor* y las *Etiópicas*: ambas protagonistas ruegan a sus amados que finjan aceptar las pretensiones de Jarifa y Arsace respectivamente, con el fin de ganar tiempo y de poder escapar. Observa Calderini que «nell'azione l'astuzia si manifesta più specialmente colle fughe, care soprattutto agli amanti, e comuni a tutti o quasi i romanzi che conosciamo». En *Virtud, pobreza y mujer* y *Vinda, casada y doncella*, los cautivos Carlos y Feliciano consiguen huir de la esclavitud gracias a la ayuda de las moras a las que han enamorado, a quienes prometen llevarse consigo a España. Ellas, convencidas de que los cautivos corresponden a su amor, les ayudan a escapar. Valgan estos pocos ejemplos para resaltar algunos paralelismos evidentes entre la novela griega y nuestras comedias. Obviamente, reunir todos los casos es tarea innecesaria, puesto que cualquier comedia de Lope presenta infinitas astucias y maquinaciones.²³

Tanto en las *Etiópicas* como en *Leucipa* y *Clitofonte* aparece el motivo de la falsa acusación, que se repite asimismo en varias de estas piezas. En algunos casos se trata de situaciones típicas de la Comedia Nueva (por ejemplo, el papel que Rosardo le muestra a Flérida en el tercer acto de *El Argel fingido*, un supuesto indicio de la infidelidad de Leonido). En *Jorge Toledano*, Arafe le asegura al rey de Argel que Celima tiene trato con Jorge, cuando este solo suspira por Laudomia. Más adelante, los moros Argán, Arafe y

²¹ Son palabras de Guillermo Serés [2007:208] referidas a *El Argel fingido*.

²² Véase el apartado «2.3. Cautivos y esclavos».

²³ Sobre el tema del engaño en el teatro de Lope, véase Roso Díaz [2001 y 2002].

Malafo pretenden tentarle con ser rey para luego poder acusarlo de traición. Jorge advierte de todo ello al monarca, que comprueba así su lealtad. En otros casos la relación intertextual con las novelas griegas resulta más interesante. Al final de *Los tres diamantes*, las calumnias que Leonato ha levantado sobre Lucinda (el niño expósito encontrado en la puerta del hostel sería hijo suyo) dan pie a un duelo entre él y Crispín, mediante el que se decidirá quién lleva razón. De modo similar, en *Leucipa y Clitofonte* las falsas acusaciones de Tersandro anteceden al juicio público final. En el desenlace de *Los esclavos libres* asistimos a las difamaciones de Arbolán (que acusa a Leonardo y Zulema de querer matar al virrey de Nápoles mediante la ayuda de los hechizos de Lucinda), las cuales finalmente no llegan a buen puerto porque los protagonistas revelan su identidad y sus padres les reconocen.

Entre los múltiples engaños que campan por las novelas griegas figuran también los que tienen por objeto encubrir la propia personalidad (González Rovira 1996:123). No voy a demorarme en esta cuestión porque, como es bien sabido, los disfraces y las falsas identidades se cuentan entre los trucos más socorridos en el teatro de Lope,²⁴ y ya han sido analizados previamente.²⁵ Con todo, conviene destacar una artimaña presente en *Los esclavos libres* para la que Lope pudo inspirarse tanto en *Teágenes y Cariclea* como en *Leucipa y Clitofonte*, por más que se encuentre en otros textos. Me refiero al ardid de hacerse pasar por hermanos,²⁶ que Leonardo y Lucinda llevan a cabo al principio del tercer acto con el fin de que no los separen de nuevo.

∞ La falsa muerte

Estrechamente vinculado a este mundo de mentiras y engaños se encuentra uno de los motivos más característicos de las novelas griegas: el de la falsa muerte o muerte aparente de algún personaje. En el capítulo correspondiente hemos visto cómo este motivo aparecía en todas las comedias del corpus, salvo en *Virtud, pobreza y mujer*. Siguiendo a Brioso Sánchez [2007 y 2008], al estudiar este recurso partíamos de la distinción entre engaño interno o externo, y veíamos cómo Lope echa mano casi exclusivamente del primero.

En las novelas de Heliodoro y Aquiles Tacio el motivo de la falsa muerte está muy desarrollado y presenta diversos matices, sobre todo en este último. *Teágenes y Cariclea* contiene un único caso de engaño externo, mientras que en *Leucipa y Clitofonte* aparecen dos ejemplos de este tipo. Heliodoro engaña con suma precisión y verosimilitud al lector, que

²⁴ Al respecto, véase Carrascón [1997].

²⁵ Véase el apartado «4.6. El vestuario y los disfraces», en la primera parte.

²⁶ Analiza este motivo Molinié [1982:294-309]. Tomo la referencia de González Rovira [1996:123, n. 65].

ante los múltiples pormenores ofrecidos por el narrador cree a pies juntillas en la muerte de Cariclea, cuando en realidad es Tisbe quien ha fallecido. Recuerdo brevemente el argumento: Tíamis encierra a Cariclea en una cueva, y más tarde regresa para matarla. Dentro de la cueva se oye una voz femenina que habla en griego, por lo que Tíamis —al igual que el lector— no alberga ninguna duda de que se trata de Cariclea (pero en verdad hiere a Tisbe, según se descubre más adelante). Gnemón le cuenta a Teágenes que han encerrado a su amada en una cueva; cuando se adentran en ella, la oscuridad les hace pensar que el cadáver es el de Cariclea, hasta que de pronto la joven aparece con vida. Como se puede observar, «Heliodoro ha sido cuidadoso en estos detalles, hasta ofrecer un cuadro convincente» (Brioso Sánchez 2008:263) que engaña al propio lector, al igual que a los personajes. Nada de esto hay en Lope, que cuando hace un amago de engaño externo lo fía todo a la intriga que supone una declaración de suicidio en *La doncella Teodor* o a los rumores en torno a la muerte de Lisardo (*Los tres diamantes*).

Las relaciones intertextuales con el corpus delimitado son mucho más patentes en lo que respecta a los temores de Cariclea: la joven da por muerto a Teágenes en varios momentos, pero el lector «sabe que está solamente cautivo» (Brioso Sánchez 2008:264). Eso es exactamente lo que ocurre en *Los tres diamantes* y en *Viuda, casada y doncella*, según se ha descrito en el capítulo dedicado a la falsa muerte.

Leucipa y Clitofonte presenta tres falsas muertes con engaño externo y una con engaño interno. Los dos primeros casos con engaño externo son muy interesantes, pues representan una gran novedad por parte de Aquiles Tacio respecto a las novelas griegas anteriores. En ellos, «no sólo se nos oculta información: se nos da una información positiva y falsa, y con todos los ingredientes visuales como para que no dudemos de la veracidad de los sucesos a que asistimos» (Brioso Sánchez 2008:258). Durante estos episodios, el lector asiste horrorizado al sacrificio y al degüello —con todo lujo de detalles— de Leucipa, y hasta más tarde no descubre que la protagonista en realidad no ha fallecido. Aquiles Tacio hace gala de una gran pericia narrativa:

A diferencia del narrador omnisciente anterior, que no nos engañaba, el personaje narrador que es Clitofonte nos engaña exactamente del mismo modo que él fue engañado. Para bien de la intriga, Clitofonte como narrador se retrotrae de modo continuado al momento en que también él era ignorante de la realidad (Brioso Sánchez 2008:259).

Estos engaños al lector, que no escatiman detalles escabrosos y horripilantes — pensemos en la cabeza degollada de la supuesta Leucipa— no tienen parangón en las obras objeto de análisis.²⁷

Por lo que respecta al tercer engaño de tipo externo, en *Los esclavos libres* encontramos dos reflejos de la estratagema urdida por Tersandro. Tras verse rechazado una y otra vez por su esclava Leucipa —que le manifiesta su propósito de mantenerse fiel en todo momento a su amado—, Tersandro se vale de un bribón para hacer creer a Clitofonte que Leucipa ha sido asesinada por orden de Melita. La noticia provoca el llanto y la desesperación en el joven. Tuviera o no tuviera en mente Lope este pasaje de *Leucipa y Clitofonte* en el momento de escribir *Los esclavos libres*, lo cierto es que las semejanzas intertextuales con una de las escenas del primer acto son evidentes: furioso al verse desdeñado por su esclava Lucinda, Arbolán decide valerse del cautivo Mendoza para hacerle creer que su querido Leonardo ha muerto. A diferencia de Tersandro, Arbolán no decide engañar a su rival amoroso (al que aún no conoce), sino a la mujer que ama, que en ese momento es su esclava, del mismo modo que Leucipa lo es de Clitofonte. Más adelante se produce otra escena que guarda asimismo ciertos paralelismos con el pasaje descrito de la novela de Tacio.²⁸ En ella, quien padece el engaño es Leonardo, que, como Tersandro, se desespera ante la falsa noticia de la muerte de su amada. Leonardo no tiene nada por lo que vivir, de modo que no duda en delatarse, dando gritos y revelando su verdadera identidad (vv. 1683-1690), hasta que le interrumpe Lucinda. La reacción de Leonardo guarda un paralelismo evidente con la de Tersandro, que, con similares intenciones suicidas, no duda en afirmar ante un jurado que él y Melita prepararon el asesinato de Leucipa.

El último ejemplo de falsa muerte en *Leucipa y Clitofonte* tiene que ver de nuevo con Tersandro, al que tanto el lector como los personajes dan por muerto durante mucho tiempo, hasta su inesperada reaparición. La falsa muerte de Tersandro, basada en una suposición errónea, propicia que su mujer, Melita, sea considerada por todos como una joven viuda. Melita pasa a ser así un personaje de primer orden en el enredo amoroso, y termina casándose con Clitofonte. El tratamiento del motivo de la falsa muerte basada en

²⁷ No se trata de una cuestión de decoro, pues el público estaba más que acostumbrado a ver representados cadáveres y cabezas cortadas, según han estudiado Couderc [2009] y Vaccari [2010]. Y no solo en los dramas, pues en varias *comedias* de juventud Lope incluye la representación sobre el escenario de la muerte de algún personaje, como sucede precisamente en *Los esclavos libres*, según se ha comentado anteriormente. Así ocurre también en *Las ferias de Madrid*, comedia urbana con final sangriento. Por otra parte, Delia Gavela [2005:306] trae a colación el caso de *La ingratitud vengada*, pieza cómica de tipo urbano en cuyo segundo acto se representa en escena la muerte de un criado a manos del soldado Octavio. Incluso en una comedia urbana tan tardía como *Amar sin saber a quién*, escrita entre 1620 y 1622 (Morley y Bruerton 1968:271), se escenifica la muerte de un caballero (Couderc 2009:53-54).

²⁸ Estas escenas se han comentado ya en el capítulo dedicado a la falsa muerte, por lo que omito los resúmenes de las mismas.

una creencia equivocada se asemeja al de Lope en *Viuda, casada y doncella*, pero aquí el engaño es solo interno. La supuesta viudedad de Clavela, al igual que la de Melita, es uno de los pilares sobre los que se sustenta el conflicto amoroso, que se resuelve con la llegada de Feliciano, el protagonista, y el reencuentro final entre ambos.

☞ El viaje y las aventuras²⁹

Las múltiples peripecias que viven los héroes de las novelas griegas, articuladas alrededor de un viaje, constituyen sin duda uno de sus rasgos más característicos. Estas aventuras funcionan a modo de pruebas o dificultades que los amantes deben superar, manteniéndose siempre fieles, hasta alcanzar la recompensa final en forma de matrimonio.

Los avatares y los viajes son un castigo, pero son también, en toda novela griega, la manera de conseguir la soledad del héroe y de hacer su heroísmo: se han jurado amor mutuamente, y hasta cuando el uno está lejos del otro, en las circunstancias más difíciles, incluso cuando todo parezca indicar que su pareja ha muerto, también entonces guardará su juramento (Miralles 1968:60).

Los viajes emprendidos por los protagonistas de las novelas griegas suelen ser marítimos —lo mismo que en el corpus delimitado—, y durante el transcurso de los mismos se cruzan con toda clase de gentes. Esta «abundancia de personajes episódicos» (Carilla 1966:285) es característica de las novelas griegas y también, ya lo sabemos, de muchas de nuestras comedias. A continuación me propongo analizar algunos de los motivos más recurrentes asociados a los viajes y a las aventuras.

En primer lugar, hay que advertir que, como es obvio, las peripecias son mucho más abundantes en las novelas griegas que en las obras de Lope. A propósito de la adaptación de *Persiles y Sigismunda* por parte de Rojas Zorrilla, Cruz Casado [1993b:541] señala que «la multiplicidad de viajes, de aventuras y de personajes que llenan las páginas del *Persiles* cervantino difícilmente puede adaptarse a una obra de teatro que ofrezca una longitud usual y una escenografía convencional». Las piezas del corpus (salvo, quizá, *La doncella Teodor*), ideadas para la escenografía pobre de los corrales y condicionadas por la duración del espectáculo teatral, ofrecen asimismo un itinerario mucho más modesto que las novelas griegas y las novelas largas de corte bizantino. Baste recordar que la acción de *Leucipa y Clitofonte* transcurre en Tiro, Pelusio, Alejandría y Éfeso, y que los personajes de las *Etiópicas* se mueven por cuatro ciudades (Delfos, Menfis, Siena y Méroe) y dos islas.

²⁹ La presencia en las comedias del corpus de los temas y motivos que se tratan a continuación ha sido ampliamente estudiada en los capítulos precedentes, por lo que me limito a ofrecer una visión de conjunto. Solo me extenderé en aquellos aspectos que no hayan sido analizados hasta ahora.

Debido a su longitud, estas novelas presentan además un número mayor de aventuras, sobre todo en el caso de Heliodoro: «La peculiar estructura de estas narraciones las hace poco aptas para adaptaciones teatrales, de tal manera que algunos elementos, como el viaje o peripecia y las múltiples historias secundarias, que complican la acción principal, resultan prácticamente inadaptables a una obra destinada a la representación» (Cruz Casado 1993b:543).

Tanto en *Teágenes y Cariclea* como en *Leucipa y Clitofonte*, los protagonistas son capturados en varias ocasiones por piratas y bandidos. El motivo del rapto en la costa o en alta mar aparece en todas nuestras comedias. Se trata de uno de los grandes tópicos del género, que Lope adapta a la realidad del momento. Así, los piratas pasan a ser corsarios berberiscos o turcos —una verdadera amenaza para la España de la época— que asolan la costa levantina española. El peligro que corren los cautivos no solo tiene que ver con la esclavitud, sino también con el amor que suscitan entre sus asaltantes y dueños, al igual que les ocurre a los personajes de las novelas clásicas: de hecho, ya hemos visto que los raptos cometidos en *El Argel fingido*, *La doncella Teodor*, *Los esclavos libres*, *El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano* tienen su razón de ser en la irresistible pasión que los enemigos sienten por las protagonistas.

En el capítulo correspondiente, se ha trazado un breve panorama del tema del cautiverio, que tiene en las novelas griegas uno de sus exponentes más antiguos y de mayor prestigio en el Siglo de Oro. Lope recorre la senda trazada por Heliodoro y Aquiles Tacio al presentar el cautiverio como una de las dificultades más duras para los amantes, que se mantienen fieles a su amor pese al acoso al que se ven sometidos. El Fénix ve en el cautiverio la ocasión ideal para proveerse de intrigas, engaños y enredos amorosos, muy en la línea de la novela griega, así como para plantear el conflicto entre la fe cristiana y la musulmana, tema de gran interés para el público de la época. Es evidente su voluntad de adaptar el viejo tópico literario a la realidad del momento, conocida y padecida por todos los españoles. Ese mismo interés por retratar y literaturizar un peligro cotidiano explica, quizá, el hecho de que en las comedias del corpus, a diferencia de lo que ocurre en las novelas griegas, no encontremos episodios de cautiverio en tierras exóticas.

La amenaza que suponen las tormentas y naufragios es otra de las grandes señas de identidad del género, presente en todas las novelas griegas. Según se ha advertido ya, Lope se vale de este motivo en varias de las comedias del corpus, dotándolo de una dimensión espectacular muy eficaz desde el punto de vista escénico.

El motivo de las islas aparece a menudo en las novelas clásicas, pero con menor frecuencia que los piratas y las tormentas (de hecho, no figura en *Leucipa y Clitofonte*), y «funcionan básicamente como una nueva prueba para los protagonistas, provocando su aislamiento en un mundo desconocido y amenazador» (González Rovira 1996:139). La acción de gran parte de *El Argel fingido* se desarrolla en una isla cercana a Córcega, escenario de la ficción urdida por Rosardo al que el falso renegado conduce a sus prisioneros. Allí tiene lugar el cautiverio de Flérida, Flavia y Aureliano, y allí acudirán Leonido y Manfredo al rescate.

En *Los tres diamantes* (vv. 2428-2429) y en *Viuda, casada y doncella* (cuadro II - 1), unos corsarios capturan a Enrique y Feliciano en unas islas desconocidas, tal y como les ocurre a Teágenes y Cariclea (Libro V). En *Los tres diamantes*, además, los hombres de Amurates abandonan a Lisardo en una isla llamada «Saona».³⁰ En los siguientes fragmentos de *Viuda, casada y doncella*, Lope describe el temor que infunde en los recién llegados el inhóspito territorio:

CELIO	Más piedad fuera acabar, ¡oh mar!, en tu duro centro que verme en este lugar. ¿Qué he de hacer, ¡triste de mí!, sin mi Feliciano aquí? ³¹ ¡Que esta es isla despoblada!
FELICIANO	Muerte en el peligro amada, ¿quién hay que se arroje a ti? Pero este lugar incierto ha de ser mi sepultura, de fieras u de hambre muerto, porque no es playa segura, cala, ensenada ni puerto. [...]
FELICIANO	¿Qué tierra es ésta?
CELIO	No sé. Toda desierta se ve, riscosa, intratable y fuerte. No ha llegado planta humana a pisar la espuma cana de esta playa de olas llena, ni hay estampa en el arena.
FELICIANO	En fin, nuestra muerte es llana. <i>(Viuda, casada y doncella, vv. 1057-1069 y 1092-1099)</i>

³⁰ Como sugiere Toro Pascua [1998:1546, n. 2771], probablemente se trate de «Sagona (que es lo que aparece en la *Historia de la linda Magalona y del caballero Pierres de Provenza*), isleta en el golfo del mismo nombre, en la costa oeste de Córcega».

³¹ En este momento Celio y Feliciano aún no se han encontrado.

En *Los tres diamantes*, Lisardo se desespera al contemplar cómo la nave en la que ha llegado se va alejando, dejándolo solo y desvalido:

¿Qué haré? Sin remedio estoy.
Esta isla todo es mar;
voces a los vientos doy,
no me quieren escuchar.
¡Desdichado en todo soy! [...]
 Sólo entre uno y otro canto
 el eco a mi voz rebomba.
¡Ea, nave, no corras tanto;
párate y dame esa bomba,
con que desagüe este llanto!

(*Los tres diamantes*, vv. 2828-2857)

En definitiva, en tres de las comedias analizadas, Lope recoge el motivo de las islas y le otorga esa misma funcionalidad como obstáculo para los protagonistas, a la manera de las novelas griegas.

☞ La religión

La crítica se ha mostrado unánime a la hora de valorar la religión como uno de los elementos fundamentales de las novelas griegas, particularmente de las *Etiópicas*. Crespo Güemes [1979:31] advierte que «son los dioses quienes guían la acción hasta llevar las aventuras a una meta fijada; oráculos, sueños, apariciones y, en definitiva, la providencia divina marcan el destino de los protagonistas y personajes secundarios». ³² Nada de eso hay en Lope. Sin embargo, hemos visto ya que el elemento religioso está muy presente en todas las obras del corpus, en las que siempre se muestra la superioridad de la fe cristiana sobre la musulmana. Si las *Etiópicas* pueden definirse como «una apología de la religión» (Crespo Güemes 1979:33), otro tanto puede afirmarse respecto a las comedias que consideramos bizantinas, por mucho que aquella aparezca supeditada al amor y a las aventuras. La reflexión de Carlos García Gual a propósito de las novelas griegas me parece igualmente aplicable a las comedias examinadas:

Aun cuando su propia intención sea la del entretenimiento, las novelas pueden añadir un objetivo propagandístico, el mostrar que los dioses, en contra de las apariencias, velan sobre sus protegidos y posibilitan, para aquellos que se muestran fieles, un «happy end» (García Gual 1972:182).

³² Ruiz Montero [2006:139] resume la cuestión del siguiente modo: «Es fundamental el ambiente religioso que respira la novela».

Del mismo modo, la fidelidad a Cristo se recompensa siempre con el final feliz, mientras que los personajes renegados aparecen caracterizados negativamente. La propaganda religiosa de estas comedias es perfectamente comprensible dada la época en la que fueron escritas. Ello explica también las burlas y los engaños que los personajes musulmanes padecen a manos de los cristianos, que hemos estudiado en capítulos precedentes.

El desenlace de *Teágenes y Cariclea* representa un ejemplo de piedad por parte del pueblo etíope, que permite una relación de concordia y mutuo entendimiento entre culturas distintas y que contribuye sin duda al carácter moralista y edificante que desprende la novela.³³ Según Margaret Anne Doody [1997:89], «the novel poses a central question: how to harmonize the relation between black people and white people? Or between people of one culture and another?». En el capítulo titulado «Moros y cristianos» se han estudiado los abundantes casos de concordia, piedad y generosidad entre unos y otros, así como algunos atisbos de la llamada maurofilia. Aunque por caminos muy distintos, Lope plantea cuestiones semejantes a Heliodoro, pese a las enormes y obvias diferencias culturales y religiosas. No en vano, entre uno y otro habían mediado muchos otros escritores que habían decidido conjugar los tópicos bizantinos con la maurofilia literaria y la estilización de lo musulmán, según veremos, por ejemplo, al estudiar los *novellieri* y la novela bizantina del siglo XVI.

☞ Temas y motivos ausentes del corpus

Los sueños y premoniciones constituyen uno de los rasgos más característicos de las novelas griegas, «un artificio indispensabile per lo svolgimento stesso della trama del racconto». (Calderini 1987:34). Hasta tal punto resultan fundamentales en el devenir del argumento, que incluso hay quien afirma que «la novela no hace más que desarrollar lo ya expuesto sucintamente en un sueño o una premonición» (Deffis de Calvo 1999:25). Con el fin de zafarse de sus enemigos y evitar el matrimonio con Celima, Lisardo hace creer a sus amos que es capaz de interpretar los sueños y realizar profecías (*Los tres diamantes*). Poco tiene que ver, pues, con el papel asignado a las premoniciones en las novelas griegas. Por lo demás, en las novelas clásicas, particularmente en las *Etiópicas*, menudean los elementos mágicos y sobrenaturales, sobre todo en forma de oráculos y milagros (Calderini 1987:54-55). Nada de eso hay en las obras del corpus.³⁴

³³ «The *Ethiopica* has a markedly edifying nature; chastity and piety are constantly glorified» (Hägg 1983:59).

³⁴ En el apartado «2.3.12. Fugas, rescates y liberaciones» del estudio temático se rechaza la teoría de McGrady acerca de la presencia de un vuelo mágico en *Vinda, casada y doncella*.

Al hablar de las mediaciones amorosas, se ha apuntado ya que Lope no se vale del recurso de los entrecruzamientos de parejas. En cambio, autores como Cervantes se aprovecharon muy bien de este recurso en géneros como el teatro, la novela o la novela corta.³⁵ Tampoco figura en nuestras comedias el motivo del juicio público derivado de una falsa acusación.³⁶ Lope sigue por tanto el mismo camino que los autores de novelas bizantinas españolas, que salvo contadas excepciones no echaron mano del motivo del juicio (González Rovira 1996:122).

1.1.3. DIFUSIÓN Y VALORACIÓN EN EL SIGLO DE ORO

Frente a otros géneros literarios, como por ejemplo los libros de caballerías, una novela como *Teágenes y Cariclea* —y, en menor medida, *Leucípa y Clitofonte*— no solo podía ser del agrado de un público ávido de aventuras y entretenimiento, sino también de los círculos humanistas y erasmistas. La novela de Heliodoro permitía sortear una encrucijada de no poca monta en el Renacimiento: satisfacer el gusto del público lector y, a la vez, ofrecer una modalidad narrativa apta para preceptistas y moralistas. El viejo *aut prodesse aut delectare* horaciano se veía colmado así en la obra del novelista de Émesa:

En este contexto, la recuperación de la novela clásica permitió encontrar una de las vías positivas para la ficción: buena parte de la aceptación de la novela de Heliodoro por parte de ciertos círculos culturales se debe a que, siendo lectura idónea para un amplio público, desde una perspectiva moral es mucho más aceptable que otros géneros; la castidad amorosa de los protagonistas, la verosimilitud de sus argumentos y, sobre todo, la existencia de un prestigioso modelo de la Antigüedad griega, frente a los modelos caballerescos, hicieron de la novela bizantina el género narrativo de ficción que mejor respondía al *otium cum dignitate* ciceroniano (González Rovira 1996:16).

En los últimos años del siglo XV, el interés por la novela griega es cada vez mayor, y a partir del segundo cuarto del XVI se suceden las ediciones de *Las Etiópicas*, primero en lengua griega (1534) y luego en francés (1547), latín (1552), alemán y castellano (1554), italiano (1559) e inglés (1569). Menor prestigio tuvo *Leucípa y Clitofonte*, de la que no obstante se publicó una versión incompleta en latín en 1544, que al poco se adaptó al francés (1545) y, a través de una versión italiana de 1546, también al castellano (1552).³⁷ A lo largo de este siglo, Heliodoro y Aquiles Tacio pasan a ser considerados como

³⁵ Véase el artículo clásico de Zimic [1964].

³⁶ El único caso semejante sería *Los tres diamantes*; como hemos visto en el apartado dedicado a las mentiras y engaños, pues las calumnias de Leonato desembocan en un duelo entre él mismo y Crispín que decidirá quién de los dos lleva la razón.

³⁷ Se trata del *Clareo y Florisea*, de Núñez de Reinoso. Todos estos datos proceden de González Rovira [1996:19-26].

autoridades, esto es, como modelos dignos de imitación (el Pinciano, sin ir más lejos, fue un profundo admirador del autor de las *Etiópicas*). Con todo, la presencia de ambos escritores en los textos de los preceptistas de la época se reduce básicamente al concepto de poesía en prosa y al comienzo *in medias res*. Además, muchas de las alusiones a Heliodoro y Tacio no dejan de tener un carácter tópico y erudito.³⁸

Tras llevar a cabo un análisis minucioso de las traducciones y ediciones de ambos novelistas en España, González Rovira llegó a la conclusión de que las novelas de Heliodoro y Tacio no tuvieron una gran acogida entre el público. De la primera traducción al castellano de *Teágenes y Cariclea*, realizada a partir de la versión francesa, se conservan tres ediciones (1554, 1563 y 1581). En 1587 se publicó la traducción a cargo de Fernando de Mena, que no se reeditó hasta treinta años más tarde (1614, 1615 y 1616).³⁹ En el caso de Tacio, solo se llegaron a publicar la versión de Núñez de Reinoso, aparecida en 1552 —su *Clareo y Florisea*, adaptación parcial de *Leucipa y Clitofonte* a partir de una versión italiana—, y la traducción de Diego de Ágreda y Vargas (1617).

En síntesis, el número de las posibles traducciones de los autores griegos durante el Siglo de Oro es bastante destacado, aunque no así el de las ediciones existentes. [...] El número que ha llegado hasta nosotros no es muy elevado: siete ediciones de Heliodoro y dos, si incluimos la versión parcial de Núñez de Reinoso, de Aquiles Tacio. Comparado con muchos otros autores clásicos (Homero y Virgilio) o modernos (Contreras, Alemán o Cervantes) o bien con las cerca de treinta ediciones de los dos novelistas en Francia durante el mismo período, el éxito de este género en España, atendiendo a un criterio, en este caso indiscutible, como es la recepción del público, es relativo en el caso de Heliodoro y mínimo en el de Aquiles Tacio. Por otro lado, atendiendo a su distribución en el tiempo, observamos que casi la mitad de estas ediciones aparece en sólo cuatro años (Heliodoro en 1614, 1615 y 1616; Aquiles Tacio en 1617). Se trata por tanto de un breve lapso temporal de unos cinco años en que parece haber existido un interés muy marcado por este tipo de relatos [...] (González Rovira 1996:26-27).

En líneas generales, pues, puede afirmarse que las novelas griegas fueron un género de prestigio entre las elites culturales y, más importante aún, «entre una minoría de creadores a lo largo de toda la Edad de Oro» (González Rovira 1996:43), pero de éxito moderado entre los lectores de a pie, salvo en la segunda década del Seiscientos. En cambio, una de las primeras adaptaciones del género, la segunda versión de la *Selva de aventuras* (1582), gozó de un gran éxito editorial (González Rovira 1996:183).

³⁸ Al respecto, véanse, entre otros, Cruz Casado [1993], González Rovira [1996:27-44] y Fernández Mosquera [1997:68].

³⁹ No menciono aquí una traducción, preparada a mediados de siglo, que no llegó a publicarse, ni la versión en quintillas a cargo de Agustín Collado del Hierro, de la que solo se conserva un fragmento; tampoco recojo las traducciones y ediciones aparecidas en el siglo XVIII. Para más detalles, remito a González Rovira [1996:19-26], de donde proceden todos los datos editoriales que presento aquí.

Lope de Vega fue uno de los autores que prodigó más citas, elogios y recuerdos de Heliodoro y *Teágenes y Cariclea*. En el famoso escrutinio de la biblioteca de Nise en *La dama boba*, el primer libro traído a colación por el padre de la joven no es otro que las *Etiópicas*, seguido nada más y nada menos que por Lope y Cervantes.

Ayer sus librillos ví,
papeles y escritos varios;
pensé que devocionarios,
y de esta suerte leí:
«Historia de dos amantes,
sacada de lengua griega;
Rimas, de Lope de Vega;
Galatea, de Cervantes.

(*La dama boba*, vv. 2113-2120)

En *Las fortunas de Diana* (p. 51) alude Lope tanto a Heliodoro como a Aquiles Tacio: «Así, ahora, en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos, o el celebrado autor de la *Leucipe y el enamorado Clitofonte*». Entre los muchos lugares que se podrían aducir, recordemos también dos fragmentos de *La Dorotea*: en uno de ellos (p. 159), don Fernando lee un pasaje de las *Etiópicas*; en otro (p. 279), Dorotea recuerda un lance argumental de la novela. La historia de Teágenes y Cariclea debió de ser muy grata a Lope, que no escatima elogios hacia su autor y esparce referencias a su obra aquí y allá.⁴⁰

Lope terminó *El peregrino en su patria* en 1603, obra en la que muestra un profundo conocimiento de las novelas griegas.⁴¹ Por aquellas fechas, acababa de escribir varias de las comedias que cabría definir como bizantinas, pues cuatro de ellas fueron compuestas entre 1599 y 1603: *El Argel fingido* (1599), *Los tres diamantes* (1599), *La pobreza estimada* (1600-603) y *Los esclavos libres* (1602).⁴² Más tarde retomaría el género bizantino con *La doncella Teodor* (1608-1610) y *Virtud, pobreza y mujer* (1615). Aunque no sabemos cuándo se produjo el primer acercamiento de Lope a las novelas griegas, no cabe duda de que *Teágenes y Cariclea* y *Leucipe y Clitofonte* se contaron entre las fuentes de inspiración del dramaturgo a la hora de componer las comedias que, en mi opinión, cabe calificar de bizantinas.

Las obras del corpus tienen en común con las novelas griegas una estructura general basada en la separación y el reencuentro de los amantes, así como una larga serie de

⁴⁰ Para más alusiones a Heliodoro y a las *Etiópicas* en Lope, véase McGrady [2011:601, n. 159.7].

⁴¹ Véanse, al respecto, González Rovira [1996:209-226] y González-Barrera [2016].

⁴² Por otra parte, entre 1590 y 1597 se habían estrenado *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano* y *Viuda, casada y doncella*.

motivos (viajes, raptos, naufragios, cautiverio, falsa muerte, fidelidad amorosa, anagnórisis, etc.) que forman parte de las aventuras que viven los personajes. Comparten además recursos como el engaño y la mentira y el tema omnipresente del amor, ingredientes todos ellos inherentes a la fórmula de la Comedia Nueva. En cambio, técnicas como el inicio *in medias res*, la ruptura de la cronología natural de la acción o las historias interpoladas no han dejado ninguna huella en Lope, lo mismo que algún que otro motivo (sueños, elementos mágicos, entrecruzamientos amorosos, etc.). Lope no ha pretendido trasladar las novelas griegas a las tablas ni realizar una imitación directa, al contrario que Calderón y Pérez de Montalbán. Así pues, en mi opinión no puede afirmarse, en rigor, que Lope da «el salto definitivo de la prosa de ficción culta al teatro popular barroco» (González-Barrera 2008:5). Los modelos con los que las comedias analizadas guardan una relación intertextual más profunda —lo veremos en los próximos capítulos— son mucho más cercanos en el tiempo, y se hallan en moldes literarios idénticos (el teatro) o mucho más breves y populares que la novela griega (las *novelle*, entre los más relevantes). Con todo, no cabe duda de que el Fénix escribió varias comedias cuyos temas y argumentos eran, sustancialmente, muy similares a los que interesaron y entretuvieron a los lectores de Heliodoro y Aquiles Tacio. A mi juicio, pues, este estudio comparativo permite afirmar que las novelas griegas constituyen los antecedentes más antiguos, pero no necesariamente los más influyentes como modelos de autoridad clásica y de prestigio, de una antigua tradición literaria que fue renovándose y actualizándose a lo largo de los siglos, de modo que sus temas y motivos llegaron, adaptados a los nuevos tiempos, a géneros y productos culturales tan variopintos como la novela bizantina española, la *novella* italiana o la Comedia Nueva, y particularmente a piezas como estas. Las novelas griegas representan los primeros eslabones de una cadena, y en ese sentido fueron ampliamente imitadas y traducidas, de modo que para aquilatar relaciones intertextuales pueden ser tenidas en cuenta en pie de igualdad con sus epígonos.

1.2. LOS *NOVELLIERI*

Nuestro repaso de las tradiciones modernas que más pudieron influir en la gestación de las comedias del corpus da comienzo con los *novellieri*, que constituyen un tesoro inagotable de temas, motivos y argumentos para la literatura española del Siglo de Oro. Es cierto que no resulta sencillo calibrar hasta qué punto la lectura de novelas italianas fue un hábito extendido entre el lector medio: los inventarios de bibliotecas privadas, los catálogos de librerías o las listas de los títulos destinados a las Indias sugieren más bien que

eran libros poco leídos, con la salvedad del *Decameron* de Boccaccio y, en menor medida, de alguna traducción, como las *Historias trágicas exemplares* de Bandello.⁴³ Poca duda cabe, en cambio, acerca de su enorme popularidad entre los escritores españoles, que muy a menudo basaron sus novelas, cuentos y comedias en las *novelle* de Boccaccio, Bandello, Giraldi Cinzio, Masuccio, Straparola, etc.⁴⁴

Algunos novelistas fueron vertidos al castellano, pero los más no llegaron a traducirse, razón por la que nuestros escritores acudieron a los textos en italiano, lengua «tan familiar a los españoles, que la mayor parte de los aficionados a la lectura amena gozaba de estos libros en su lengua original, desdeñando con razón las traducciones, que solían ser tan incorrectas y adocenadas como las que ahora se hacen de novelas francesas».⁴⁵ En efecto, la crítica ha rastreado numerosos textos basados en *novelle* que solo circularon en su versión original.⁴⁶ La lectura del italiano fue sin duda una práctica habitual entre los letrados de la época, y desde luego lo fue para Lope, «buen lector de latín, italiano y francés», según se encarga de recordar él mismo en carta al duque de Sessa (*Epistolario*, III, n.º 120, p. 122).⁴⁷ Como veremos, se ha demostrado que el Fénix no tuvo reparos en aprovechar tanto las traducciones como el texto original de un mismo autor.

Y es que Lope fue uno de los escritores que más a menudo recurrió a la cantera de los *novellieri*. Particularmente aficionado a Bandello, Boccaccio y Giraldi Cinzio, se calcula que entre cuarenta y cincuenta comedias suyas están basadas en *novelle* italianas (Muñoz 2013:132), es decir, en torno a un diez por ciento de su producción dramática conservada y de atribución segura. La relación de Lope con los *novellieri* es especialmente fecunda en la primera mitad de su carrera dramática, tal y como ha advertido recientemente Juan Ramón Muñoz [2013:135]: «Entre estos dos polos, 1590 y 1613, compuso Lope de Vega el grueso de sus “dramas y comedias conocidas de fuente novelesca”. Después, su inspiración, salvo en contadas ocasiones y en *Las novelas a Marcia Leonarda*, buscó otros semilleros». Se trata,

⁴³ Remito a Laspéras [1987:85-102], Díez Borque [2010] y Díez Borque y Bustos Táuler [2013].

⁴⁴ A propósito de las pocas ediciones de novelas italianas traducidas al castellano, Marco Federici [2014:97] ha emitido un juicio muy similar al nuestro: «La escasez en el número de ediciones no debe ser tomada como índice de la influencia de estos autores en las obras españolas, que fue altísima. [...] El influjo de la *novella* en España se observa en los imitadores, que reelaboran los temas italianos y los interpolan en sus obras adaptándolos a la cultura española».

⁴⁵ Menéndez Pelayo [2008:5]. Por razones de accesibilidad, cito por la reciente reedición en la editorial Gredos de sus *Orígenes de la novela*. Aldomá García [1996:17], entre otros muchos críticos, comparte la opinión del polígrafo santanderino: «A partir del *Catálogo Bibliográfico del s. XVI*, dada la escasez de obras italianas traducidas y vista la gran difusión de esas colecciones de novelas italianas, lo más creíble es que fueran leídas directamente en italiano».

⁴⁶ Recoge algunos de ellos Laspéras [1987:98-99].

⁴⁷ También en *La Dorotea* (p. 256) recuerda Lope que «comencé a juntar libros de todas letras y lenguas, que después de los principios de la griega y ejercicio grande de la latina, supe bien la toscana, y de la francesa tuve noticia». Véase, además, Canonica [1991:109-114].

precisamente, de la época en que Lope compuso la gran mayoría de las comedias de nuestro corpus.

Por consiguiente, en este capítulo me propongo estudiar todas aquellas *novelle* publicadas hasta finales del siglo XVI cuyas características permiten considerarlas precursoras de las piezas analizadas.⁴⁸ Para poder confeccionar este corpus me he basado en primer lugar en la lectura directa de las principales colecciones de novelas. Del siglo XIV, además del *Decameron*, he tenido en cuenta el *Pecorone* de Ser Giovanni, cuya publicación se retrasó hasta 1558. Al *Quattrocento* pertenecen dos escritores sobre los que volveré más adelante, Masuccio Salernitano y Sabadino degli Arienti. Como es natural, la mayor parte de las novelas corresponden al siglo XVI, en cuyos primeros decenios aparecen varios autores que cultivan un tipo de narración apegada aún a los modos de las *spicciolate* del siglo anterior (Luigi Da Porto, Niccolò Machiavelli, Giovanni Brevio, Giovanni Guidiccioni, Francesco Maria Molza, Marco Cademosto). De 1548 datan los *Ragionamenti* de Firenzuola, «primo consistente e coerente libro di novelle in volgare del secolo» (Bruscagli 1996:851).⁴⁹ He leído asimismo las novelas de otros escritores de la Toscana (Granucci, Scipione Bargagli, Guicciardini), del *Mezzogiorno* (Morlini)⁵⁰ y del área septentrional (Straparola, Bandello, Parabosco, Borgogni, Erizzo, Giraldi Cinzio, Mori, Lando).⁵¹

Para la redacción de este capítulo han sido fundamentales asimismo los comentarios y observaciones de diversos críticos y editores, así como el útil repertorio de motivos realizado por Rotunda [1973].⁵² En el ámbito de la filología hispánica, además, varios estudiosos han puesto de relieve en numerosas ocasiones la existencia de una serie de *novelle* emparentadas con la novela griega, así como su influencia en la literatura

⁴⁸ No se han tenido en cuenta las *novelle* de Sacchetti, Sercambi, Sermini, Alamanni, Cattaneo, Corfino, Forteguerrí, Fortini, Grazzini y Guerardi, inéditas hasta los siglos XVIII y XIX. Soy consciente de que el corpus de *novelle* consultadas no puede ser completamente exhaustivo; con todo, incluye las obras de todos aquellos autores leídos e imitados a menudo en España (Bandello, Boccaccio, Giraldi Cinzio, Masuccio, etc.), así como las de otros muchos que fueron menos conocidos (Erizzo, Firenzuola, Parabosco, etc.).

⁴⁹ El florentino Anton Francesco Doni tuvo mucho éxito en España, pero entre sus obras publicadas, como la *Zucca*, no se encuentran auténticas *novelle*.

⁵⁰ Girolamo Morlini publicó sus *Novellae* (1520) en latín, pero un buen número de ellas se incluyeron en las ediciones de Straparola (novelista traducido y bien conocido en España), que son las que he consultado para redactar este capítulo.

⁵¹ No he incluido a Celio Malespini, cuyas *Ducento novelle*, de un valor literario «complessivamente molto modesto» (Ghirlanda 2007:157), no se publicaron hasta 1609, una fecha bastante tardía para nuestros propósitos.

⁵² He decidido no seguir su índice porque no me permitía abordar las relaciones con las comedias del corpus en los términos en que han sido estudiadas en los capítulos precedentes. Con todo, actuando por analogía, a lo largo de la tesis sí aplico un método similar, aunque de una manera más libre, no elaborando tablas y asignando siglas y números, pero sí considerando la diversidad de los temas y motivos, y analizando cómo el poeta se sirve de ellos para la elaboración de las distintas tramas. Del índice preparado por Rotunda me ha sido especialmente útil el capítulo «R. Captives and fugitives», en el que se incluyen varias *novelle* estudiadas aquí.

española.⁵³ La mayoría de ellos ha tomado como punto de partida (o de llegada, más bien) las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

Al respecto, y en un artículo añejo, Georges Cirot [1926:354] ponía de relieve el «écho de la nouvelle grecque —plus ou moins rajeunie dans les procédés et modernisée dans les circonstances à l'imitation de Boccace lui-même», en relación con varias novelas cervantinas y lopescas. A propósito de *La Gitanilla*, *La ilustre fregona* y *El amante liberal*, Hainsworth [1933:18, n. 1] citaba varias de las *novelle* que trataremos a continuación, y señalaba que «les turqueries de ce genre se rencontrent d'ailleurs à foison chez les nouvellistes italiens [...], et leur analogie, plus ou moins grande, avec l'*Histoire éthiopique*, est tout à fait évidente». Agustín de Amezúa [1956-1958:II, 50], por su parte, indicaba la existencia de unas novelas italianas emparentadas con las griegas y las cervantinas:

Abundan, en efecto, en Boccaccio las novelas basadas en casos de corsarios turcos, de raptos y cautiverios, elementos compositivos que también utilizaron otros cultivadores de la novela italiana anteriores a Cervantes, como Boccaccio, Giraldo Cinthio, Granucci, Lando y Sansovino,⁵⁴ como también, y de un modo más intenso, lo había hecho ya la novela bizantina, y, en especial, Heliodoro en su *Historia etiópica*.

En 1977 se publicaron dos trabajos que incidían con suma claridad en la cuestión que nos ocupa. En *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, George Camamis no solo insistía en defender la existencia de un corpus de *novelle* de inspiración griega, sino que señalaba también cómo esa vieja tradición literaria se había adaptado al contexto histórico contemporáneo, dotando de una especial relevancia al tema del cautiverio, las aventuras marítimas y el peligro de los corsarios, exactamente lo mismo que harían los autores españoles:

En el *Decamerón* hay toda una serie de narraciones que se pueden llamar griegas, pues presentan el mismo ambiente de una concatenación de peripecias a lo bizantino. [...] Otros cuentos, en cambio, presentan elementos que los vinculan más estrechamente con la realidad histórica del siglo de Boccaccio. [...] Llegando, pues, al siglo de Ariosto, vemos que las llamadas narraciones griegas de Boccaccio surgen de nuevo en casi todos los *novellieri* del XVI [...], cuya trama se urde, en su mayor parte, con aventuras de corsarios y cautivos que se suceden unas a otras, ensartándose entre sí y formando una acción rápida y de gran interés para los lectores de aquellos tiempos. [...] En estos *novellieri* del XVI, la narración sólo conserva de la novela bizantina el ambiente marítimo, con sus naufragios y

⁵³ Entre los más relevantes para nuestro estudio, se encuentran Hainsworth [1933:18, n. 1], Mas [1967:I, 167-177], Camamis [1977:25-30], Canavaggio [1977:59-97 y 1992:24] y Núñez Rivera [2010:78]. Huelga decir que las semejanzas de varias de estas *novelle* con las novelas griegas han sido señaladas, al margen de su repercusión en la literatura española, por diversos estudiosos de las letras italianas, como tendremos ocasión de comprobar en este capítulo.

⁵⁴ Francesco Sansovino fue el compilador de una antología de *novelle* muy leída en España, pero no su autor; más adelante hablaremos de esta confusión, que ha llegado hasta nuestros días.

ataque de corsarios, y la concatenación de una serie de episodios, los cuales, en cambio, están sólidamente anclados en la realidad geográfica y temporal del XVI. [...] Con estos pocos ejemplos⁵⁵ creemos que hay suficiente para demostrar no sólo la existencia de un mundo de narraciones de cautivos en la literatura italiana, sino su paso a los autores españoles del XVI. [...] No hace falta señalar la existencia de traducciones españolas, pues cualquier autor de aquellos tiempos que presumía de letrado podía leer y leía, efectivamente, las obras italianas en sus textos originales. De modo que la presencia en la España del XVI de la temática griega, en su particular forma italiana, es un hecho (Camamis 1977:26-30).

Camamis incide en la influencia que ejercieron en la España del siglo XVI las adaptaciones por parte de los *novellieri* de los esquemas y motivos de la novela griega, de la cual tomaron preferentemente los motivos centrados en las incursiones corsarias, los episodios de cautiverio, los viajes y naufragios, aspectos todos ellos vinculados a una tradición literaria, pero también a la realidad histórica de la Italia de la época. Lope de Vega, al igual que los demás escritores españoles que estudiaremos en los próximos capítulos (Timoneda, Cueva, Cervantes, etc.), contaba con el importantísimo precedente de los *novellieri* por lo que respecta al proceso de adaptación de la temática bizantina a los intereses y preocupaciones de la sociedad de su tiempo, a una cercanía temporal y geográfica y, por supuesto, a un molde literario más breve. No lo menciona Camamis, pero, como veremos, en algunas de estas *novelle* se presta atención a la relación entre musulmanes y cristianos, tema grato en Italia, y que lo será mucho más en España debido a la convivencia de ambas religiones en el mismo territorio.

En 1977 se publicó también *Cervantès dramaturge*, libro en el que el hispanista Jean Canavaggio, a propósito de las comedias cervantinas *El trato de Argel*, *La gran sultana* y *Los baños de Argel*, volvía sobre la cuestión de las *novelle* de corte griego, su influencia en España y la adaptación al contexto histórico de la época. En concreto, al hablar de las semejanzas de *El trato de Argel* con *Las Etiópicas* de Heliodoro y *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, Canavaggio observaba que Cervantes llevó a cabo una «actualisation du roman grec»:

Actualisation d'autant plus aisée, d'ailleurs, que la transposition *a lo berberisco* représentait elle-même, à la fin du XVI^e siècle, un avatar confirmé des récits byzantins. Bien avant les débuts littéraires de l'auteur du *Don Quichotte*, leur matière avait en effet subi cette métamorphose, à l'initiative de Boccace et des *novellieri* de la Renaissance italienne [...]: rapt de l'héroïne, entreprise amoureuse d'un séducteur musulman, retrouvailles des amants séparés, dénouement heureux à l'initiative du roi d'Alger ou de Tunis.⁵⁶ En dépit de

⁵⁵ Camamis comenta varias *novelle* de Boccaccio y Bandello que estudiaremos a continuación, además de referirse a autores como Giraldi Cinzio y Erizzo.

⁵⁶ Canavaggio cita varias novelas de Boccaccio, Firenzuola, Parabosco, Giraldi Cinzio y Masuccio Salernitano, que comentaremos a lo largo de este capítulo.

variations appréciables dans le détail des actions, ces nouvelles développent un canevas commun (Canavaggio 1977:68).

Al decir de Canavaggio, pues, la *novella* de ascendencia griega se especializó en ciertos motivos como los raptos y el cautiverio en manos de los musulmanes, temas estos de gran actualidad en la Italia de la época. Por no alargar más estos preámbulos, evocaré únicamente las palabras de Luis Gómez Canseco [2010:41], que en su reciente edición de *La Gran Sultana* ha recordado que los *novellieri* fueron «los primeros en aprender la enseñanza de las fábulas bizantinas y mezclarlas con la asechanza, más inmediata para los lectores, de los corsarios turcos y berberiscos».

Este recorrido crítico podría llevarnos a suponer, erróneamente, que todas esas novelas italianas debieron de escribirse a la vista de las clásicas. Para contrarrestar esta impresión, basta tomar el ejemplo de Giovanni Boccaccio, modelo indiscutible de la novelística posterior. Es cierto que, con mayor o menor claridad, en varios de sus relatos se percibe —lo veremos enseguida— el sustrato de las antiguas novelas griegas, que sin lugar a dudas conocía.⁵⁷ Ello, sin embargo, no equivale a proclamar una ascendencia literaria directa e inapelable. Los modelos en los que pudo basarse a la hora de componer estas narraciones son numerosos, y la crítica no ha rastreado una única fuente concreta para ninguna de ellas: gracias a su vasta cultura, Boccaccio es capaz de moverse con gran facilidad entre diversas tradiciones, lenguas y literaturas. A lo largo de la Edad Media, abundan las manifestaciones literarias que presentan una estructura, unos temas y unos motivos semejantes —y, en algunos casos, casi idénticos— a los de la novela clásica. Pues bien, conviene tener muy presente el juicio del máximo conocedor del *Decameron*, Vittore Branca [2010:34], que observa cómo «anche quando gli si offrono naturali e suggestivi i modelli classici, il Boccaccio sembra deliberatamente sfuggirli ed escluderli, per rivolgersi ad ammirati testi medievali».

Creo que será muy ilustrativo a este propósito el caso del *Filocolo*. Esta novela de Boccaccio es un bello ejemplo de cómo una multiplicidad de fuentes puede converger en una sola obra, y de cómo el sustrato de la materia griega podía llegar a un mismo autor por diversas vías. Sin duda, el *Filocolo* es equiparable desde cualquier punto de vista a las novelas clásicas, según ha puesto de relieve la crítica. Es sabido, no obstante, que está basado —quizá con una versión francoitaliana de por medio— en el romance de *Flores y Blancaflor*, «historia de carácter bizantino que circuló por toda Europa en numerosas versiones a partir del siglo XII» (González Rovira 1995a:90). Boccaccio lleva a cabo una extraordinaria

⁵⁷ Remito a Deligiorgis [1967:110-111], Segre [1989:55] y Branca [2010:34]. Otro tanto cabe afirmar respecto a los *novellieri* posteriores.

amplificatio de la sencilla trama de aventuras de estos dos fieles amantes gracias a su profundo conocimiento de los clásicos, entre los que destacan Aquiles Tacio y Heliodoro.⁵⁸ La trama de *Flores y Blancaflor*, que coincide en tantos aspectos con las de las novelas griegas y las comedias del corpus, no es más que un ejemplo de la literatura de entretenimiento que estaba haciendo las delicias de la burguesía italiana (Meneguetti 1993:725). De ahí que lo que podríamos denominar ‘materia bizantina’ (el conjunto de rasgos temáticos y argumentales característicos de las añejas novelas griegas) pudiera llegar al Boccaccio del *Decameron* desde distintos frentes. Y lo mismo cabe decir respecto a los demás *novellieri*, que contaron además con la colección boccacesca como una de sus principales fuentes de inspiración.⁵⁹ Todos ellos fueron renovando y reelaborando el género bizantino, multiplicando así los posibles modelos de los novelistas posteriores.

Pero no menos importante que las intrincadas y, a veces, borrosas genealogías literarias es el contexto histórico y social, al que aludían varios de los estudiosos citados: muchas de las novelas que examinaremos a continuación no se explican sin tener en cuenta el afán por literaturizar los peligros del mar Mediterráneo, el mismo interés que hemos puntualizado en el caso de Lope. Esta actualización y adaptación de la materia bizantina — viniera de donde viniera: novelas griegas, romances, folklore, etc.— a un contexto contemporáneo se advierte, por ejemplo, en el protagonismo concedido a los mercaderes,⁶⁰ que temían y padecían todo tipo de penalidades durante sus viajes marítimos. Ya se ha dicho: en estas *novelle* confluyen tanto tradiciones literarias diversas como elementos entresacados de las circunstancias de la realidad histórica,⁶¹ aunque se trate de una realidad

⁵⁸ Existen posturas dispares entre la crítica especializada en lo que atañe a la relevancia de los *romanzzi* griegos para la composición del *Filocolo*. Carlo Muscetta [2001:342-343], por ejemplo, les concede «un’importanza maggiore dell’umile cantare franco-veneto da cui verosimilmente aveva cavato la nuda trama romanzesca dei primi quattro libri», e insiste en las semejanzas con *Leucipa y Clitofonte*, «quello più ravvicinabile al *Filocolo*». Para Maria Luisa Meneguetti [1993:726-727], en cambio, las novelas clásicas vendrían a ser una más de las tradiciones en las que se apoya la obra de Boccaccio, que parece «un tentativo appunto enciclopedico di far convergere, entro un quadro retorico-descrittivo debitore, più che del romanzo, dell’epica classica (dell’*Eneide*, in particolar modo), tutti i possibili moduli artistici in uso nella coeva letteratura volgare: il modulo romanzesco-avventuroso, tanto di tipo francese quanto di tipo bizantino, quello epico, quello novellistico, quello lirico, infine quello filosofico-argomentativo».

⁵⁹ Transcribo solamente unas palabras de Bruno Porcelli [1973:10] a propósito de las fuentes generales de los novelistas del Quinientos: «Le “fonti” dei narratori del secolo sono pertanto innumerevoli: più frequentemente si desumono materiali dal Boccaccio e dalla tradizione narrativa tre e quattrocentesca italiana e straniera [...], ma si ricorre anche ai classici (Valerio Massimo, Apuleio, il romanzo greco in testa) e persino al Petrarca [...]».

⁶⁰ «È soprattutto [...] la scelta della nuova classe dirigente —quella dei mercatanti—, quale vera protagonista del *Decameron*, a segnare il salto dall’epopea alla rappresentazione contemporaneizzata della vita e dei suoi vari motivi: una rappresentazione che caratterizza poi la narrativa nelle nuove letterature» (Branca 1992:XI).

⁶¹ «Anche i motivi topici o i meccanismi tradizionali sono prepotentemente attualizzati o meglio contemporaneizzati. L’agnizione, croce e delizia del narrare e del rappresentare dalla letteratura orientale e greca in poi, perde ogni stanca e astratta favolosità calata com’è, realisticamente, nel mondo mercantile e nelle vicende contemporanee fra Napoli e Sicilia» (Branca 1992:XII-XIII).

notablemente estilizada (por ejemplo, mediante golpes de efecto como la anagnórisis o la acumulación de peripecias).

Al igual que muchos otros dramaturgos y novelistas del Siglo de Oro, Lope toma buena nota de todo ello y sigue estas mismas estrategias en sus comedias: unas veces extrae tópicos y motivos de aquí y allá, pero inventa sus propias tramas; otras, prefiere seguir, con mayor o menor fidelidad, una fuente precisa; en todos los casos, sus comedias se inscriben en una misma tradición literaria, uno de cuyos eslabones fundamentales, sobre todo para nuestro dramaturgo, fueron los *novellieri*.

Presento a continuación un panorama exhaustivo de las *novelle* que más pudieron influir en Lope a la hora de componer las comedias objeto de estudio, así como otras que quizá nunca llegaron a sus manos, pero que forman parte del mismo sistema literario y cuyas afinidades con nuestras obras resultan innegables. De cada autor se ofrecen los datos que he podido recopilar acerca de su conocimiento y difusión en España. Me he basado para ello en los criterios adoptados en el libro fundamental de Laspéras [1987:30-109], centrándome sobre todo en influencias literarias apuntadas por la crítica, la existencia de traducciones, las alusiones a cada *novelliere* en particular por parte de escritores del Siglo de Oro, la presencia de ejemplares de las obras en cuestión en inventarios de la época o su conservación en bibliotecas españolas.⁶²

Salvo casos puntuales, no me referiré a la presencia de los *novellieri* en los distintos índices inquisitoriales italianos y portugueses, puesto que, según ha apuntado una experta en la materia, muchas colecciones de *novelle* «se habían traducido o se tradujeron al castellano por los mismos años de su prohibición o de forma inmediatamente posterior, por lo que la prohibición en Italia y Portugal no parece haber influido en la difusión de los *novellieri* en lengua castellana» (Vega 2013:55). Téngase en cuenta además que, en contra de lo que suele pensarse, «la narrativa corta italiana del Quinientos salió muy bien parada en los índices españoles del siglo XVI» (Vega 2013:49). Así, en el índice de Fernando de Valdés de 1559 solo aparece Boccaccio, y el de Quiroga de 1583 únicamente incorpora a Masuccio, Giovanni Fiorentino y Poggio Bracciolini, además de prohibir de nuevo a Boccaccio.⁶³

De cada novela se ofrece un resumen detallado y un breve comentario de los temas y motivos que la emparentan con las comedias del corpus. A fin de unificar criterios, a la hora de citar las *novelle* he reservado los números romanos para las jornadas, partes o

⁶² Para ello, me han sido de gran ayuda las investigaciones de diversos estudiosos, así como la base de datos del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, que puede consultarse en línea: <http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>.

⁶³ Para más detalles, remito a Laspéras [1987:51-56] y a Vega [2013].

similares, y los arábigos para la posición que en ellas ocupa cada narración. Finalmente, en el recuento de ediciones antiguas, solo se contabilizan aquellas aparecidas hasta comienzos del siglo XVII.

Comenzaré por infringir las leyes de la cronología y me detendré a examinar una antología de novelas editada por Francesco Sansovino en 1561. Hay buenas razones para ello, como trataré de explicar. Nuestro recorrido seguirá con el *Decameron*, la primera gran colección de novelas en Italia, modelo y referente indiscutible para todos los *novellieri* posteriores. Me ocuparé a continuación de Masuccio Salernitano y Sabadino degli Arienti, dos de los máximos exponentes de la novela del siglo XV. Por último, examinaré la producción de varios escritores del Quinientos, algunos de los cuales fueron muy conocidos en la España del Siglo de Oro, tales como Giraldi Cinzio o Matteo Bandello.

1.2.1. FRANCESCO SANSOVINO, *CENTO NOVELLE SCELTE*

En 1561 Francesco Sansovino publicó una antología titulada *Cento novelle scelte da i più nobili scrittori*, que se fue reeditando —con varias modificaciones respecto a los textos escogidos— en siete ocasiones hasta el año 1610.⁶⁴ En total, en el florilegio sansoviniano llegaron a publicarse 165 novelas de diversos autores, entre los cuales figuran varios de los que centrarán nuestra atención en este capítulo: Bandello, Boccaccio, Firenzuola, Masuccio y Parabosco.⁶⁵ Pese a su extraordinaria difusión en el Siglo de Oro, esta antología «no ha recibido la atención que merece por parte de la crítica especializada». Son palabras de Diana Berruezo [2014:196], que ha estudiado diversos indicios de su vasta influencia en la literatura áurea. La presencia de Firenzuola y Parabosco reviste particular interés, pues se trata de *novellieri* cuya influencia en Lope y en el Siglo de Oro en general está mucho menos atestiguada que la de Bandello, Boccaccio y Masuccio. Sin embargo, como veremos, la colección de Sansovino fue muy conocida en España, por lo que los textos de Firenzuola y Parabosco debieron de ser muy leídos por no pocos escritores españoles, según he tratado de demostrar.⁶⁶

Para empezar, contamos con varios testimonios que citan la antología sansoviniana. El primero en el tiempo es Lucas Gaitán de Vozmediano, traductor de varias *novelle* de Giraldi Cinzio. En el prólogo a su traducción, que vio la luz en 1590, reconoce

⁶⁴ Para la biografía de Sansovino, véase Bonora [1994].

⁶⁵ Describe las distintas ediciones Diana Berruezo [2014:202-206]. Passano [1878:546-554] transcribió una utilísima tabla con el nombre del autor y el inicio de cada una de las novelas compiladas por Sansovino, junto con su ubicación en las sucesivas ediciones del florilegio, pero sin una referencia numérica a la posición que ocupaban en los libros de donde las tomó el propio Sansovino.

⁶⁶ Para el caso de Firenzuola, véase Fernández Rodríguez [2016c]; respecto a Parabosco, remito a Fernández Rodríguez [2016d].

abiertamente haber acudido a ella para sustituir una novela demasiado licenciosa, «en cuyo lugar puse la del maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansovino».⁶⁷ No es un dato baladí: Gaitán de Vozmediano, en cuyo prólogo alardea con «descarnada sinceridad de sus intenciones de lucro» (Rubio Árcquez 2014:7), desdeña a todos los demás *novellieri* y prefiere el florilegio del veneciano. Esta es la primera muestra del éxito fulgurante —cuando menos, en relación a otros textos italianos— que las *Cento novelle scelte* iban a conocer a este lado del Mediterráneo.

Un caso muy curioso es el de Castillo Solórzano, que, en un alarde de honestidad —sin duda muy grato para los historiadores de la literatura—, reconoce abiertamente el origen de una novela que don Tadeo cuenta en *Las harpías en Madrid* (p. 170): «Tomé, como digo, un libro de novelas de un italiano llamado Francisco Sansovino, que escribe en su idioma, en el cual leí la altivez y crueldad de una dama francesa con su amante, que fue extraña debiéndole tanto amor y voluntad».⁶⁸

Como se puede observar, Castillo Solórzano atribuye a Sansovino una novela de la que él fue únicamente el compilador. Pero lo mismo pensaron críticos avisados como Bourland [1927] o Dunn [1952]. ¿Por qué? En la carta «A lettori», Sansovino menciona el nombre de los autores de los que ha extraído los relatos; este proemio, no obstante, desaparece en las últimas tres ediciones de las *Cento novelle scelte* (1598, 1603 y 1610). Diana Berruezo ha supuesto que esta circunstancia se halla quizá en el origen de los despistes —presentes aún en la actualidad— en torno a esta antología, pues a menudo se cita a Sansovino como si fuera el verdadero autor de las *Cento novelle scelte*: «De esta confusión derivan los juicios críticos modernos que atribuyen a Sansovino novelas que, en rigor, no le corresponden» (Berruezo 2014:252). Con buena lógica, Berruezo [2014:251] ha apuntado que Castillo Solórzano manejó tal vez una de estas ediciones carentes del proemio, de ahí que equipare a Sansovino con Bandello o Boccaccio. Es una hipótesis muy sugerente, y en el caso de Castillo Solórzano otros indicios apuntan en la misma dirección (Fernández Rodríguez 2016d); con todo, no cabe descartar que incluso habiendo tenido acceso a una

⁶⁷ Cito por Aldomà García [1996:19]. A esta novela —de la que se habían valido varios escritores, tales como Doni o Ser Giovanni Fiorentino— le corresponde el número 19 en Passano [1878:547].

⁶⁸ Existe cierta confusión en torno a la ubicación de esta *novella*, originalmente escrita por Bandello, en la colección de Sansovino, en la que figuró a partir de la edición de 1562. Bourland [1927:60, n. 39] señaló que se trata de la décima de la sexta jornada, lugar en el que figura en las últimas cinco ediciones, a partir de la de 1566. Por su parte, Giorgi [2012:79] indica que se trata de la novela VII-10, pero solo en las ediciones de 1562 y 1563 ocupa esa posición. Lleva el número 51 en Passano [1878:548]. A propósito de la imprecisa ubicación ofrecida por Bourland, Berruezo [2014:251, n. 195] sostiene que «después de mirar todas las ediciones de la antología, esa numeración no se corresponde con la novela que intercala Castillo Solórzano». En realidad, sí se trata de la misma novela, aun cuando «the Italian and Spanish versions, however, vary in matters of geography and of custom and atmosphere» (Dunn 1952:22). Para más detalles sobre el proceso de reescritura, remito a Giorgi [2012:79-81].

de las primeras ediciones, un lector pudiera pasar por alto el proemio (¿Cuántos postergamos *ad infinitum* la lectura de prólogos e introducciones, ávidos de adentrarnos en el texto por el que nos hemos rascado los bolsillos?).

Pero no es esa la única ocasión en que Castillo Solórzano alude a las *Cento novelle scelte*. En *La quinta de Laura* (1649), sitúa la antología de Sansovino en el mismo nivel que las novelas de Bandello y Boccaccio, claro indicio de la gran popularidad que debió de alcanzar en España: «Trató esta dama de que [...] la entretuviesen, ya con música, ya con danzas y ya con novelar, ejercicio muy usado en Italia; díganlo los Bandelos, Sansovinos y Bocacios, que tantos tomos han impreso dellas, y ahora en España los han excedido con grandes ventajas». ⁶⁹ Otra muestra inapelable del conocimiento del florilegio de Sansovino —de una de sus primeras cinco ediciones, pues aquí sí se alude al citado proemio— nos la ofrece Salas Barbadillo en *La ingeniosa Elena* (p. 41): «y después los italianos tanta multitud de novelas que las sacaron a la luz de ciento en ciento (no siendo menos los autores desde el Bocacio, que sus nombres, y aun no de todos, hallarás en el proemio del Sansovino)».

Además de estas alusiones, la crítica ha rastreado el influjo de las *Cento novelle scelte* en varios escritores del Siglo de Oro. Antes de ofrecer más detalles, conviene sin embargo hacer una aclaración. En muchas ocasiones, se advierte la descendencia de una determinada *novella* compuesta por un autor ampliamente conocido —un Boccaccio o un Bandello— sin reparar en que pudo ser leída no en una edición del novelista en cuestión, sino en la antología de Sansovino. Por consiguiente, la repercusión de las *Cento novelle scelte* parece menor de lo que en verdad fue, pues las imitaciones reconocidas por parte de la crítica se limitan a autores poco leídos en España, para los que su presencia en el florilegio sansoviniano debió de ser la causa y el medio principal de difusión. En cambio, se suele olvidar que autores como Bandello o Boccaccio también debieron de ser leídos en dicha colección. Un ejemplo es la novelita inserta en *Las barpiás en Madrid* por Castillo Solórzano, tomada de la antología de Sansovino —según él mismo reconoce—, pero cuyo autor no es otro que Matteo Bandello. ⁷⁰ Es un ejemplo muy significativo, y no debió de ser un caso excepcional. De hecho, como es lógico, los escritores con mayor presencia en las *Cento novelle scelte* son *novellieri* de primera fila: Boccaccio (30 novelas), Bandello (27) y Masuccio (18). ⁷¹

Así pues, dejando de lado los casos dudosos de autores tan conocidos como Bandello o Boccaccio, en los que resulta muy difícil esclarecer por cuál de las posibles vías

⁶⁹ Tomo la cita de González Ramírez [2011:1221].

⁷⁰ Lleva el número 51 en Passano [1878:548].

⁷¹ Diana Berruezo [2014] ha señalado recientemente que Lope pudo conocer algunas novelas de Masuccio a través del florilegio de Sansovino.

llegaron a nuestros escritores, la crítica ha señalado varios casos en los que la influencia de la colección de Sansovino parece evidente.

Un problema de no poca monta es que dichas novelas se suelen citar como si en las distintas ediciones de las *Cento novelle scelte* ocuparan la misma posición. Así, por ejemplo, se alude a la ‘novela cuarta de la segunda jornada’, sin especificar en qué edición se sitúa en ese lugar, cuando lo más probable es que solo aparezca allí en determinadas ediciones, y no en otras. Para que el lector se pueda orientar, en las *novelle* que reseñaré a continuación ofrezco siempre el número que Passano [1878] les asignó en su tabla, en la cual se especifica la ubicación de cada uno de los relatos compilados por Sansovino en cada una de las ediciones de su antología.

Pero centrémonos ya en los escritores que a buen seguro se valieron de las *Cento novelle scelte*, para demostrar así la amplia circulación del texto por España. En primer lugar, hay constancia de que Sebastián Mey imitó en su *Fabulario* (1613) varias *novelle* compiladas por Sansovino, pues se han podido rastrear calcos textuales de su modelo.⁷² También es seguro que Francisco de Lugo y Dávila manejó el florilegio sansoviniano, pues dos de las novelas que componen su *Teatro popular* (1622) están basadas en sendos relatos de Firenzuola y Parabosco, a los que muy difícilmente leyó por separado al margen de las *Cento novelle scelte*, pues apenas eran conocidos en España. Por otra parte, se ha podido demostrar que Lope de Vega se valió de las *Cento novelle scelte* para componer *Los muertos vivos*, un caso que retomaremos más adelante.

En cuanto a Castillo Solórzano, Bourland [1927:59, n. 39] descubrió que dos cuentos suyos —además de la novelita referida por don Tadeo en *Las harpías en Madrid*— están basados en las *Cento novelle scelte*,⁷³ mientras que Peter N. Dunn [1952: 23, n. 1] añadió otro a la lista. Todos estos casos han sido analizados recientemente, y se ha podido precisar las ediciones del florilegio sansoviniano que pudo emplear Castillo Solórzano.⁷⁴ En total, el vallisoletano imitó tres novelas contenidas en las *Cento novelle scelte*, una de las cuales fue escrita originalmente por Parabosco (sobre ella volveremos más adelante).

Por último, Bourland [1927:13] señaló que «La mayor confusión», cuarta novela de los *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán, está basada en la cuarta novela de la tercera jornada de la colección de Sansovino,⁷⁵ es decir, en la novela 4 de las *Prose e rime*

⁷² Todos los casos aducidos en este párrafo han sido puestos de manifiesto en Fernández Rodríguez [2016c y 2016d].

⁷³ Giorgi [2012] ha estudiado el proceso de reescritura por parte de Castillo Solórzano de estas tres novelas incluidas en la colección de Sansovino.

⁷⁴ Fernández Rodríguez [2016d].

⁷⁵ Bourland maneja la edición de las *Cento novelle scelte* de 1571, que es, junto a la de 1566, la única en la que dicha novela aparece en ese lugar. La novela en cuestión está ausente en las ediciones de 1561, 1598, 1603 y

volgari (1545) de Giovanni Brevio, que, a su vez, procede de un relato de Masuccio (Berruezo 2013:105). La influencia de la novela de Brevio sobre Montalbán ha sido aceptada por Maria Grazia Profeti [1970:23] y Evangelina Rodríguez [1987:51], pero Luigi Giuliani [1992:xxxv-xxxvi], editor de los *Sucesos y prodigios de amor*, opina que «La mayor confusión» presenta más semejanzas con la novela XXX de Margarita de Navarra, que «tiene más posibilidades de ser el modelo seguido por el novelista español, si es que hubo algún modelo directo».⁷⁶ Victor Dixon [1982], por su parte, argumentó que Pérez Montalbán pudo basarse en Brevio, en Margarita de Navarra o en Bandello (II, 35), así como en una versión oral, pues existen varios testimonios de historias semejantes. Por consiguiente, no es del todo seguro que siguiera la antología de Sansovino. En cualquier caso, resultan muy sugerentes las indagaciones de Berruezo [2014:254-255], que ha resaltado cómo la susodicha novela de Pérez Montalbán está dedicada a Lope, en respuesta a la dedicatoria que este le regaló en *La francesilla*, comedia, a su vez, basada en un cuento de Masuccio incluido en todas las ediciones de las *Cento novelle scelte*. Parece plausible, pues, que los dos amigos «intercambiaran lecturas, entre las que se podría encontrar la antología de Sansovino, de la que tanto Lope como Pérez de Montalbán extrajeron las novelas que mejor convenían a su producción literaria, y que, además, se dedicaron mutuamente. Quizás por eso, Pérez de Montalbán restituye a Lope lo que él mismo le enseñó» (Berruezo 2014:255).

Aparte de todos estos testimonios, que dan buena cuenta de la popularidad de las *Cento novelle scelte*, vale la pena recordar que en los inventarios de las bibliotecas del condestable Hernando de Velasco (1608), del conde de Gondomar (1623) y de Antonio de Solís (1686) se encontraba un ejemplar del florilegio.⁷⁷ Otro indicio de su fama es la solicitud de una licencia de impresión de «la primera parte de las cien novelas escogidas de Francisco Sansobino», realizada por Juan de Millis en 1584. Esta traducción, sin embargo, nunca llegó a la imprenta (Rojo Vega 1994:149).⁷⁸ Por otro lado, en las bibliotecas españolas he podido localizar seis ejemplares de la antología de Sansovino.⁷⁹ En síntesis,

1610, mientras que en las de 1562 y 1563 aparece en la segunda jornada (novela cuarta). Todos estos datos proceden de Passano [1878:550], en cuya tabla figura con el número 93.

⁷⁶ Idéntica filiación establece Ríos Rodríguez [2007].

⁷⁷ Los números entre paréntesis remiten al año en que se inventarió cada biblioteca. Estos datos proceden, respectivamente, de Laspéras [1987:87], Manso [1996:581] y Díez Borque [2012:178].

⁷⁸ Tomo esta referencia de González Ramírez [2011:1228].

⁷⁹ La Biblioteca Nacional alberga un ejemplar (sign. 2/34068) de la edición de 1571 (Venecia, herederos de Marchiò Sessa); uno de la de 1598 (Venecia, Alessandro de Vecchi), con sign. 2/1631; otro de la de 1603 (Venecia, Alessandro de Vecchi), con sign. R/12246; y, finalmente, uno de la de 1610 (Venecia, Alessandro Vecchi), con sign. R/17154. De la edición de 1571 hay también un ejemplar en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid (sign. BH FLL 28434). Finalmente, en la Biblioteca de Palacio se alberga una edición de 1598 (sign. X/129), que perteneció al conde de Gondomar.

podemos concluir que las *Cento novelle scelte* fueron muy leídas y muy apreciadas en España. Como veremos, varias de las novelas estudiadas a continuación fueron recopiladas por el polígrafo veneciano.

1.2.2. GIOVANNI BOCCACCIO, *DECAMERON*⁸⁰

El *Decameron*, libro tan influyente en todas las literaturas occidentales, fue muy leído por Lope de Vega. Aunque los números exactos varían en función de cada estudioso, se considera que en torno a unas quince o veinte comedias suyas tienen su origen en la famosa colección de novelas de Boccaccio.⁸¹

Se conservan dos manuscritos del *Decameron* realizados en vida de Boccaccio (1313-1375), mientras que la primera edición fechada data del 1471 (Venecia, Cristoforo Valdarfer).⁸² La difusión impresa en Italia, hasta su interdicción en 1559, fue extraordinaria. En España, si bien no alcanzaría gran popularidad hasta los siglos XVI y XVII, fue conocido ya en el Cuatrocientos. Así lo sugiere el manuscrito Esc J-II-21 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, que lleva por título *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo*,⁸³ fechable en la primera mitad del siglo XV (Valvassori 2010:17). Constituye una traducción parcial, pues abarca solo cincuenta cuentos, que han sido desordenados. Se trata del testimonio más antiguo del *Decameron* en castellano, cercano en el tiempo a la traducción catalana, conservada en un manuscrito fechado en 1429 perteneciente a la Biblioteca de Catalunya (ms. 1716). En 1496 se imprimió la primera edición del *Decameron* en lengua castellana, titulada *Libro de las ciento novelas* (Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono). El incunable sevillano contiene cien novelas, pero con una única numeración correlativa del 1 al 100, de modo que se pierden la división en jornadas y la macroestructura del texto, además del orden original de muchas de las novelas (Conde López 2007:144). De esta edición proceden «las reimpresiones de Toledo de 1524, de las que tenemos un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Florencia; la edición de Valladolid de 1539, de la cual se conserva un ejemplar en la Biblioteca Real de Bélgica; la impresión de Medina del Campo de 1543, de la que queda un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid; y finalmente, la edición de Valladolid de 1550» (Valvassori 2014:23). Tanto el manuscrito escurialense como el incunable sevillano proceden de una única

⁸⁰ Cito siempre por la edición de Vittore Branca [1992].

⁸¹ Muñoz [2013b:181] contabiliza un total de veinte comedias lopescas de autoría fiable que «derivan, directa o indirectamente, completa o parcialmente, del *Decamerón*».

⁸² Para más detalles, remito a Branca [1992].

⁸³ Además de la bibliografía que citaré a continuación, para un panorama del *Decameron* castellano es imprescindible acudir a Valero Moreno [2010].

traducción castellana completa, hoy perdida, por lo que todas estas reimpressiones difunden esa misma versión (Valvassori 2014:23-24). Por otro lado, Juan Ramón Muñoz [2011:96] ha localizado nueve ejemplares de ocho ediciones italianas del Quinientos en bibliotecas españolas.

Cuestión peliaguda —y no poco discutida por la crítica— es qué versión del *Decameron* pudo leer Lope. El problema no estriba solamente en determinar si tuvo acceso al texto italiano o a una traducción, sino en qué medida leyó una versión mediatizada por la censura.⁸⁴ En 1559, el *Decameron* fue incluido en el *Index* inquisitorial promovido por Paulo IV y en el *Cathalogus* de Fernando de Valdés, prohibición que se repetiría en el *Index* tridentino de 1564. A partir de 1571 se permitió de nuevo su publicación, pero solo mediante censura previa. Vieron así la luz tres ediciones castigadas: la de los *Deputati*, dirigida por Vincenzo Borghini, que apareció en 1573 (Florenca, Giunti); la de Leonardo Salviati, publicada en 1582 (Florenca, Giunti); y la de Luigi Groto, que se llevó a cabo en 1579, pero no se publicó hasta 1588 (Venecia, Fabio y Agostino Zoppini). La primera de ellas es la más respetuosa con el texto original, mientras que la que tuvo mayor éxito editorial fue sin duda alguna la de Salviati.⁸⁵ La severa persecución de un texto tan conocido propicia que, para cuando Lope comienza su andadura teatral, «Boccaccio non è più una fonte esibita, ma una fonte taciuta» (Profeti 2003b:114). Esta circunstancia no fue óbice para que los escritores del Siglo de Oro se valieran de sus novelas, pero, según Profeti [2003b:114], podría explicar la gran libertad con la que Lope, y tantos otros autores, manejaron el *Decameron*, en tanto que «fonte oscura, da nascondere». Sea como fuere, «pese a este clima tan áspero que, sin duda, contribuye a detener la reimpression de la obra a partir de la segunda mitad del XVI, las historias del *Decameron* no dejan de leerse y, paradójicamente, devienen para los escritores españoles una gran fuente de inspiración» (Resta 2016:108).

En 1989, Victor Dixon publicó un artículo titulado *Lope de Vega no conocía el “Decamerón” de Boccaccio*, en el que demostraba cómo las tres comedias de Lope que más se alejan del texto boccacesco en cuanto a cuestiones morales son, justamente, las que habían padecido la censura por parte de Salviati, quien, en cambio, había dejado casi intactas las otras *novelle* imitadas por Lope.⁸⁶ Así pues, los supuestos remilgos de Lope eran en realidad los del censor del *Decameron*. Ello llevó a Dixon a concluir, «con una deducción menos

⁸⁴ Muñoz [2011 y 2013b] ha ilustrado recientemente estas cuestiones, de cuyos artículos tomo los datos que reseño a continuación.

⁸⁵ Chiecchi y Troisio [1984] examinan detenidamente la acción censora y las variantes textuales de estas tres ediciones.

⁸⁶ Dixon se basa en el análisis de ocho comedias lopescas.

fundada» (Maggi 2014:5), que Lope «tenía un solo ejemplar [Salviati], y que entró a saco en él para argumentos de comedia durante un período de entre 5 y 13 años» (Dixon 1989:190), suposición que la crítica ha venido aceptando. Más cauteloso que el célebre lopista se muestra Juan Ramón Muñoz [2011 y 2013b], quien reconoce que existen buenas razones para concederle la primacía a la edición de Salviati, sin que ello implique desdeñar categóricamente las demás. Tras analizar los diversos casos de reescritura, concluye que Lope no parece ceñirse con mucha fidelidad a ninguna versión, por lo que se hace francamente difícil postular cuál de ellas manejó. Del juicio de Muñoz, que comparto, me parece particularmente atinada la posibilidad de que a lo largo de los años Lope pudiera haber tenido acceso a ediciones distintas:

En definitiva: no podemos estipular con solvencia el *Decamerón* que leyó Lope. Con los datos de que disponemos, lo más prudente y discreto es considerar que manejó –por orden de contingencia–, ora la edición de Salviati, ora la de los Deputati, ora la de Groto. Mas sin descartar la eventualidad de que en su *scrittoio* se hallara un original de Boccaccio, e incluso una versión castellana; o de que los consultara en la biblioteca de un Grande. Tampoco se puede rechazar la hipótesis de que examinara varios ejemplares distintos, dado que en los cerca de veinte años de su influencia (1595-1613) bien pudo leerlo en más de una ocasión. Por ello, lo razonable sería, al analizar las filiaciones de Lope con Boccaccio, barajar todas las posibilidades, sin excluir ninguna (Muñoz 2011:105).

La tesis de Muñoz ha sido defendida por Ilaria Resta [2016:42-43 y 150], que aporta además diversos datos que sustentan la difusión del *Decameron* a finales del siglo XVI más allá de las versiones expurgadas. A todo ello cabe añadir, no obstante, que treinta y un cuentos del *Decameron* los pudo leer Lope en las *Cento novelle scelte*.⁸⁷

Son varias las novelas de Boccaccio que Lope pudo tener en cuenta a la hora de componer las comedias del corpus.⁸⁸ Ninguna de ellas ha sufrido modificaciones reseñables en las ediciones censuradas, más allá de algún levísimo retoque, según se puede comprobar en el estudio de Chiecchi y Troisio [1984].⁸⁹ Por otra parte, en Blanco [1978:133-136] y Conde [2007:144] puede consultarse una equivalencia del lugar que ocupan, en las ediciones italianas y castellanas, las novelas estudiadas a renglón seguido.

⁸⁷ Al respecto, véase la útil tabla diseñada por Berruezo [2014:217-224].

⁸⁸ Además de las novelas aquí estudiadas, presentan también notables semejanzas la sexta y la séptima de la segunda jornada, en las que «predominano intricate storie di viaggi e di avventure mercantili, di violenze piratesche e naufragi, di esili e di sottrazioni, tracciate spesso sulla mappa dei grandi itinerari marini del Mediterraneo» (Mazzacurati 1996:45). La novella II, 7, protagonizada por Alatiel, ha sido interpretada generalmente como una parodia de las novelas griegas. Véase solamente Segre [1974].

⁸⁹ Por ejemplo, en la edición Salviati, en el *incipit* de la novela de Cimone se añade el atributo «onesto» al término «amore» (Chiecchi y Troisio 1984:78). Véase, además, Rozzo [2001].

☞ *Decameron*, II-4

El mercader Landolfo Rufolo decide hacerse corsario, y en poco tiempo obtiene grandes beneficios. Un día, unos genoveses hunden su nave, le roban todo cuanto posee y lo raptan. Poco después, una tormenta provoca el naufragio del barco en el que lo llevan preso. Landolfo sobrevive gracias a una tabla y a un cofre, que le llevan hasta las playas de Corfú. Allí lo encuentra una mujer, y lo acoge en su casa. Landolfo regresa a su patria y como muestra de agradecimiento le manda a la mujer parte de las piedras preciosas que contenía el cofre.

Esta *novella*, con la que Boccaccio parece haber querido «rendere onore ai pioneri del traffico nel Mediterraneo» (Muscetta 2001:395), está construida mediante motivos característicos de las comedias estudiadas, como la captura por parte de unos corsarios y el ejemplo de generosidad final (muy presentes en casi todas ellas), o el naufragio y la llegada a la costa de un personaje asido a una tabla,⁹⁰ motivos de gran relevancia en piezas como *Viuda, casada y doncella* o *La pobreza estimada*. A diferencia de las obras de Lope, esta novela carece de enredo amoroso. Hernández Esteban aporta un resumen de las opiniones de la crítica respecto a este cuento de Boccaccio:

Aunque no se han señalado fuentes precisas para este texto podría verse en él el esquema de la novela griega o de aventuras por mar, además del hábito real de muchos mercaderes de la época de hacerse piratas para ir sobre todo contra los turcos, junto a algunas noticias históricas acerca de personajes que aquí se mezclan con la invención (Hernández Esteban 1994:243, n. 1).

La historia de Landolfo Rufolo fue recogida en las *Cento novelle scelte* de Sansovino a partir de la edición de 1566. Debió de ser muy del gusto del compilador, pues le reservó un lugar preeminente, que ocuparía en todas las ediciones por venir: la tercera posición de su antología. Así pues, es muy probable que Lope tuviera ocasión de paladearla en distintos momentos de su vida, tanto en sus jugosas lecturas del *Decameron*, en lengua italiana o castellana, como durante las no menos provechosas tardes que dedicaría a la colección sansoviniana.

☞ *Decameron*, V-I

Aristippo, cansado de intentar educar a su hijo según los usos ciudadanos, decide mandarlo al campo, donde el rudo Cimone se siente muy a gusto. Un día se encuentra a una joven dormida junto a una fuente, de la que se enamora al instante. La fuerza del amor provoca un profundo cambio en Cimone, que regresa a la ciudad y comienza a comportarse como un cortesano refinado, hasta el punto de que, en pocos años, deviene «il piú leggiadro e il meglio costumato e con piú particulari virtù che altro giovane alcuno che nell'isola fosse di Cipri» (p. 598). Cimone pide la mano de Efigenia a su padre, pero este le responde que ya está comprometida con un noble de Rodas llamado Pasimunda. Lejos de darse por

⁹⁰ En este caso, también a un cofre que, curiosamente, no se hunde.

vencido, el joven arma una nave y persigue con ella el barco en el que llevan a Efigenia hacia Rodas. El bravo Cimone logra que toda la tripulación se rinda, y rapta a su amada. A las pocas horas una tormenta les obliga a desembarcar cerca de Rodas, donde son apresados. Pasimunda retoma los preparativos de boda con Efigenia, que ha sido liberada, y planea asimismo las nupcias de su hermano pequeño Ormisda con Cassandra. Lisimaco, sumo magistrado de Rodas, está también enamorado de Cassandra, y decide raptarla. Para ello, pide en secreto la ayuda de Cimone, al que convence de secuestrar a las dos novias. Acompañados por sus hombres, irrumpen en el banquete de bodas y se llevan a las jóvenes. Durante la huida, tanto Pasimunda como Ormisda mueren a manos de Cimone. Él y Lisimaco se embarcan en la nave que tenían preparada y se dirigen hacia Creta, donde se celebran las bodas.

Si bien no se le ha adjudicado ninguna fuente precisa, esta novela constituye uno de los diversos «racconti di avventure con genealogia alessandrina» del *Decameron* (Valesio 1995:378).⁹¹ Boccaccio urde su relato con materiales típicos de nuestras comedias, tales como los viajes por el Mediterráneo, la tormenta o la prisión. El motor de la acción y desencadenante de las peripecias es el mismo: el rapto por amor y la huida en barco. En *El Grao de Valencia*, *El Argel fingido* y *Los esclavos libres*, los encargados de llevar a cabo la captura son los antagonistas: las doncellas lamentan su suerte y rechazan las pretensiones amorosas de sus secuestradores. En *La doncella Teodor*, en cambio, es don Félix quien secuestra a Teodor, con plena conformidad de la joven, que enseguida le da palabra de matrimonio. En *Jorge Toledano*, Arafe trata de raptar a Laudomia por orden de su señor, enamorado de oídas, pero el plan fracasa.

En la historia de Cimone destaca el papel pasivo de las novias, que apenas intervienen en la acción. De Efigenia se nos dice en varias ocasiones que llora su amarga suerte tras haber sido raptada. Al término de su novela, Boccaccio señala que «ciascun lietamente con la sua visse lungamente contento nella sua terra» (p. 608), de modo que «se mantiene hasta el final el carácter de objeto de la protagonista [...] sin mención alguna a sus sentimientos, a su rechazo o participación amorosa; sólo los héroes triunfadores gozan “con la suya” en el momento del final feliz» (Hernández Esteban 1994:601, n. 26). Todo lo contrario que las doncellas lopescas, que tienen un papel muy activo en la trama y no se arredran ante las acometidas del destino, según era corriente en la fórmula de la Comedia Nueva.⁹²

⁹¹ «Nonostante che, e per l'azione e per l'ambiente [...], la novella sembri rivelare una filigrana di romanzo alessandrino, nessuna sicura fonte è stata scoperta» (Branca 1992:593, n. 1).

⁹² Recuerdo aquí las observaciones de Bruce Wardropper [1978:221] a propósito de las comedias urbanas, aplicables asimismo a las que nos atañen: «Normalmente la comedia urbana española nos muestra el triunfo de las mujeres sobre los hombres. Las damiselas burlan a sus guardianes y a sus pretendientes no deseado, manipulando sucesos y personas hasta garantizar que no han de casarse con nadie que no sea el joven del que están enamoradas. En el escenario se conducen de forma contraria a las convenciones —y a la moral, a veces— para lograr sus propósitos».

Las peripecias de Cimone, que debieron de llegar a manos de Lope, no fueron compiladas por Sansovino en las *Cento novelle scelte*.

☞ *Decameron*, V-2

Gostanza y Martuccio se aman y desean casarse, pero el padre de ella rechaza al joven pretendiente debido a su pobreza. Decidido a enriquecerse para así obtener su aprobación, Martuccio se hace pirata y se dedica a saquear las costas de Berbería, hasta que un día lo capturan unos moros, que lo llevan consigo a Túnez. Casi todos sus compañeros perecen durante la batalla naval, noticia que llega a oídos de Gostanza, que lo da por muerto. Desesperada, se sube a una barquilla y se adentra en el mar, resuelta a ahogarse y terminar así con su vida. Pero las olas la conducen hasta Susa, en el norte de África. En la playa se encuentra con Carapresa, una mujer de Trápani que la lleva a casa de una sarracena, donde Gostanza entra a trabajar como servidora. Entre tanto, el rey de Túnez se ve obligado a preparar la defensa ante un ataque inminente de las tropas enemigas. Martuccio pide permiso para hablar con el rey y aconsejarle cómo ganar la guerra. La estratagema que le propone consiste en fabricar arcos cuyas cuerdas sean mucho más finas de lo normal, y construir flechas cuyas muescas solo se adapten a ese tipo de cuerdas. Así, el ejército invasor no podrá reutilizar las saetas lanzadas por los arqueros del rey de Túnez, pero estos sí podrán servirse de las enemigas. El monarca sigue su consejo y vence en la batalla, por lo que Martuccio se gana su favor y es tenido en mucha estima. Gostanza se entera de que Martuccio sigue vivo y parte hacia Túnez, donde se reúne con él. Martuccio cuenta su historia al rey y este los libera y les hace muchos regalos. Los jóvenes regresan a Lipari y se casan.

Esta *novella* presenta muchas similitudes con las comedias de nuestro corpus. Al igual que Lope, Boccaccio sigue la estructura básica de la novela griega, insertando elementos de otros géneros y situando su relato en un contexto histórico y geográfico cercano al lector:

El esquema de partida de este cuento sigue siendo la novela griega: el obstáculo en el amor (aquí la desigualdad social), la separación de los amantes, sus aventuras por mar, el encuentro y el final feliz son, en síntesis, los puntos básicos del género que estructuran el cuento; a ello se pueden unir motivos de procedencia artúrica (del *Tristano Riccardiano*, etc.),⁹³ además de la inserción de rasgos de sabor local (Hernández Esteban 1994:602, n. 1).

En tanto que eslabones de la misma tradición literaria, las aventuras de Gostanza y Martuccio y las comedias que nos ocupan comparten un buen número de temas y motivos literarios, cuya concatenación sustenta la arquitectura prototípica del género bizantino (separación, obstáculos y reencuentro), tales como la oposición familiar al amor de la pareja (a causa de la pobreza del galán, al igual que ocurre en *Viuda, casada y doncella* y *El Argel fingido*), el rapto por parte de unos corsarios, la venta como esclavos, el cautiverio, los largos viajes, la falsa muerte (a raíz de una noticia falsa, como en *Viuda, casada y doncella*), la

⁹³ Se refiere al motivo del abandono de uno mismo en una barquilla. Véase Branca [1992:609, n. 1].

obtención de un puesto de confianza por parte de un cautivo y la generosidad final de su amo. Además, la llegada accidental de Gostanza a bordo de la barquilla a las costas de Susa constituye un recurso similar al de la tormenta que conduce hasta tierras africanas, presente en *Viuda, casada y doncella*, *La pobreza estimada*, *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor*.

En otro orden de cosas, Branca [1992:609, n. 1] recuerda que los habitantes de Lipari «erano notoriamente dediti alla pirateria», ocupación nada extraña en la época, según recordaba Hernández Esteban a propósito de la novela II-4. Es obligada la mención a *El Argel fingido*, comedia en la que Rosardo, haciéndose pasar por renegado, asalta y rapta a Flérida, Flavia y Aureliano.

Esta novela de Boccaccio no fue incluida por Sansovino en ninguna de las ediciones de las *Cento novelle scelte*, pero, como todas las del *Decameron*, fue a buen seguro conocida por Lope.

☞ *Decameron*, V-6

Unos sicilianos raptan a Restituta en las playas de Ischia, isla cercana a Nápoles, y se la llevan consigo a Palermo, donde la ofrecen como regalo a Federico, rey de Sicilia. Gianni de Prócida, el joven al que ama Restituta, se embarca hacia Palermo. Un día descubre a su amada asomada a una ventana de la Cuba, el edificio en el que la custodia el rey. Aprovechando la oscuridad de la noche, Gianni se introduce en su celda, y los jóvenes mantienen relaciones sexuales. El rey Federico los descubre, y manda prenderlos y atarlos de espaldas el uno al otro en un poste de la plaza de Palermo, donde serán quemados. Cerca de la hora fijada para su ejecución, Ruggier reconoce a Gianni, que le cuenta su historia y le ruega que interceda ante el rey para que se le conceda una última gracia: contemplar el rostro de su amada. Ruggier le recuerda a Federico lo mucho que él, como rey de Sicilia, le debe al tío de Gianni y al padre de Restituta, y le pide que les perdone la falta cometida, pues no son más que dos jóvenes enamorados. El rey les concede la libertad, los cubre de regalos y, ya casados, los manda de nuevo a su tierra.

Esta *novella* «non è in gran parte che la trascrizione nel *Decameron* di un episodio centrale del *Filocolo*, fino a riscontri verbali» (Branca 1992:649, n. 1). Por su parte, Hernández Esteban [1994:635, n. 1] apunta que Boccaccio inserta dicho episodio en «un esquema global de novela griega (amor imposible, rapto, separación, búsqueda, etc.), [...] pero conectándolo con hechos históricos, con personajes reales». En este esquema, de nuevo, es posible desmenuzar detalles argumentales que se repiten en nuestras comedias, como el rapto en la playa por parte de los corsarios (*El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor*), el intento de rescate (*El Argel fingido*, *Jorge Toledano*, *La pobreza estimada*, *Los esclavos libres*, *La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*), la generosidad

final del enemigo (*El Grao de Valencia*, Jorge Toledano, *Los tres diamantes*, *La pobreza estimada*, *La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*)⁹⁴ o el consabido final feliz en forma de boda.

A partir de la edición de 1566, Sansovino incluyó esta novela en su antología, en la que ocupará la quinta posición de la tercera jornada.

Las siguientes palabras de Hernández Esteban dan buena cuenta de la estrategia seguida por Boccaccio en estas *novelle* de corte griego, extrapolable no solo a otros *novellieri* sino también a Lope de Vega:

Puede decirse que la intensa actividad pirática de todo el Mediterráneo y en especial de Sicilia, con tráfico de esclavos incluido, fue un hecho histórico que resultó decisivo para este *revival* del género de la novela griega que practicó Boccaccio; así los raptos, las falsas muertes, las aventuras por mar encontraron un referente real que alargará la vida del género (Hernández Esteban 1994:636, n. 7).

☞ *Decameron*, X-9

Saladino, sultán de Babilonia, se disfraza de mercader para espiar a las tropas cristianas. Lo reciben Torello y su mujer, Adalieta, que lo tratan con gran amabilidad y cortesía. Se despiden como grandes amigos.

Cuando Torello parte hacia las cruzadas, le pide a su mujer que espere un año, un mes y un día antes de volver a casarse, si acaso él no regresa. Al cabo de un tiempo, cae en manos de los árabes, que lo llevan preso a Alejandría. Para sobrevivir, se dedica a amaestrar aves, razón por la que Saladino lo nombra su halconero. Ni uno ni otro se reconocen hasta pasado un tiempo juntos, pero a partir de ese momento el sultán ordena que lo traten con todos los honores.

A oídos de su mujer llega el rumor de la muerte de Torello, al que han confundido con otro caballero del mismo nombre. Toda su familia la presiona para que se case, por lo que al final no le queda más remedio que condescender.

Entretanto, Torello recibe la noticia de que la nave en la que viajaba la carta que mandó a su mujer ha naufragado, y cae en la cuenta de que quedan muy pocos días para que se cumpla el plazo acordado con ella. La tristeza que le embarga termina por sumirlo en la enfermedad. Para remediar el malestar de su amigo, Saladino encarga a un nigromante que con su magia lo envíe de vuelta a casa en una sola noche. Dicho y hecho, le sirven un brebaje, lo tumban en una cama y Torello despierta en Pavía. Allí oye que su mujer está a punto de casarse contra su voluntad, por lo que se presenta en la boda, donde se produce el feliz reencuentro entre los esposos.

Esta *novella* de Boccaccio se basa en el clásico esquema de separación y reencuentro, aderezado con temas y motivos típicamente bizantinos como el viaje, el cautiverio (muy estilizado) o la falsa muerte. En su edición de la comedia, Feit y McGrady [2006:7-22] propusieron este relato como fuente principal para todo el argumento de *Vinda, casada y doncella*. En mi opinión, el gran hallazgo de los editores podría ser matizado. Como veremos más adelante, la comedia se basa también en otras dos *novelle*, por lo que algunos de los

⁹⁴ Sobre este último aspecto, Bolpagni [en prensa] ha recordado recientemente «l'equidistanza religiosa e tollerante di Boccaccio».

elementos que Feit y McGrady creen de filiación boccacesca se deben a esas otras fuentes, sobre todo en lo que atañe a los dos primeros actos, cuyas afinidades con esas dos novelas son mucho más claras que con la de Boccaccio.⁹⁵ En cambio, la huella de Boccaccio es particularmente relevante en el tercer acto, allí donde la de los otros dos *novellieri* — retomaremos esta cuestión a lo largo del capítulo— prácticamente ha desaparecido: Clavela termina aceptando el matrimonio a regañadientes, Feliciano regresa justo el día de la boda, interrumpe la ceremonia a tiempo y se produce la feliz reunión. En estos aspectos concretos del argumento, sí creo que es muy razonable postular la influencia directa de la novela X-9 del *Decameron*.

La emotiva historia de Torello y Adalieta no llegó a publicarse en las *Cento novelle scelte*. Por lo demás, como ocurre a menudo y según explican Feit y McGrady [2006:15], no es posible distinguir qué versión del *Decameron* empleó Lope.

1.2.3. MASUCCIO SALERNITANO, *IL NOVELLINO*⁹⁶

Después de que varias de sus novelas se transmitieran por vía manuscrita, la edición *princeps*, hoy perdida, de *Il Novellino* se publicó en Nápoles en 1476. La obra de Masuccio Salernitano —pseudónimo de Tommaso Guardati— cosechó una gran fortuna y fue objeto de varias adaptaciones. Conoció otros tres incunables, además de diez ediciones completas y cuando menos tres ediciones de cuentos sueltos en la primera mitad del siglo XVI, hasta su entrada en el *Index* de libros prohibidos (1557-1559), una de las circunstancias que explican su notable declive editorial en la segunda mitad de siglo.⁹⁷

Diana Berruezo [2014] ha dedicado su excelente tesis doctoral a estudiar la influencia de Masuccio en las letras castellanas, que ha sido puesta de relieve desde antiguo por la crítica especializada. Las noticias existentes acerca de la presencia de *Il Novellino* en catálogos y bibliotecas en la España de los siglos XV-XVII, así como su inclusión en el *Índice de libros prohibidos* de 1583, dan fe de la circulación del texto (Berruezo 2014:262-264). Ello sin olvidar que las compañías italianas, que a menudo adaptaban novelas para sus puestas en escena, pudieron difundir también algún que otro relato de Masuccio (Berruezo 2014:265). Lo mismo valdría afirmar, por cierto, respecto a otros *novellieri*.

Son muchos los autores y obras del Siglo de Oro en los que es posible percibir la huella del Salernitano, tales como el *Lazarillo*, la *Historia del Abencerraje* y la *hermosa Jarifa*,

⁹⁵ Expongo y analizo con más detenimiento esta cuestión en Fernández Rodríguez [en prensa c]. Además, en el capítulo correspondiente retomaré el proceso de reescritura de las novelas de Girdali Cinzio y Firenzuola.

⁹⁶ He manejado la edición de *Il Novellino* de Salvatore Silvano Nigro [1990].

⁹⁷ Todos estos datos proceden de Berruezo [2014:154-194].

Pedro de Salazar, Joan Timoneda, Sebastián Mey, Cristóbal de Tamariz, Mateo Alemán, Pérez de Montalbán, Castillo Solórzano, María de Zayas o Calderón de la Barca.⁹⁸ En cuanto a Lope, la influencia de Masuccio se deja sentir en varias de sus comedias, tales como *La francesilla*, *El mejor alcalde, el Rey* y *Virtud, pobreza y mujer*, según ha señalado Donald McGrady, entre otros críticos.⁹⁹ Berruezo [2014:362-366] ha ratificado estas filiaciones literarias, y ha apuntado asimismo reminiscencias masuccianas tanto en *El galán Castrucho* como en *El llegar en ocasión*, además de advertir que, para la composición de *La viuda valenciana*, Lope debió de tener en cuenta no solo un relato de Bandello, sino también otro de Masuccio, en vista de ciertos detalles compartidos entre el salernitano y el Fénix, pero ausentes en el lombardo (Berruezo 2014:367-371).¹⁰⁰

Según Berruezo, el primer encuentro de Lope con las *novelle* de Masuccio debió de producirse cuando fue desterrado a Valencia, donde *Il Novellino* había tenido una gran difusión, a juzgar por el número de adaptaciones e imitaciones. El Fénix debió de leer los cuentos masuccianos «en versión original —dada la circulación del texto italiano por nuestra Península—, en la antología de Sansovino o, quizás, incluso en versiones teatrales» (Berruezo 2014:355).

☞ *Il Novellino*, 39

En Gaeta vive el joven Ioanni da Piombino, un mercader pobre pero muy trabajador que goza de general estima entre sus convecinos. Susanna, una bella joven de condición noble, se enamora de él, iniciándose así una apasionada historia que los dos mantienen en secreto. Hasta que un día, en una travesía obligada a Génova, la embarcación en que viaja Ioanni es capturada por piratas berberiscos, que lo raptan y lo conducen a Túnez, donde es vendido como esclavo. La triste noticia le llega por carta a Susanna, que ha perdido además a sus padres, muertos por la peste que ha devastado la ciudad. Sin arredrarse ante la desgracia, la joven se viste de hombre para ir en busca de su amante. Con este propósito embarca hacia Túnez como ayudante del capitán. No tarda en encontrar allí a Ioanni, a quien revela su intención de rescatarle con los dineros que ha traído de Gaeta. Por desgracia, le roban la bolsa donde los llevaba y, al verse sin recursos, se ofrece, bajo el mismo disfraz de hombre, como esclavo al rey. Consigue así al fin rescatar a Ioanni, y este a su vez, consternado por el cautiverio de Susanna, pone todo su empeño en liberarla con la ayuda de otros cristianos cautivos. Pese a los riesgos que entraña, logra su objetivo y juntos se embarcan rumbo a Gaeta. Pero con tan mala fortuna que a poca distancia de Sicilia se desata una tormenta que los devuelve a Túnez. Apresados de nuevo, Ioanni muere ajusticiado y Susanna es entregada a su amo, que ordena castigarla. Descubren entonces, cuando la desnudan para

⁹⁸ Un panorama sobre la influencia de Masuccio en el Siglo de Oro puede verse en Fradejas Lebrero [1985:I, 65], Navarro Durán [2007] y, sobre todo, en los diversos acercamientos de Berruezo Sánchez [2011, 2012, 2013 y 2014].

⁹⁹ Véanse los distintos trabajos de McGrady, [1981:50-53], [1985:607-612] y [2003], así como Berruezo [2014]. También, según McGrady [1997:LXXXVI], es posible apreciar el influjo de Masuccio en algunos detalles del *Peribáñez*.

¹⁰⁰ Otro tanto se puede afirmar respecto a *Castelvines y Monteses* (Berruezo 2014:372-374), si bien este caso parece algo más dudoso. Por otro lado, hay reminiscencias de Masuccio en *El alcalde de Zalamea* atribuido a Lope (Berruezo 2014:380-384). Véase también Berruezo [2012].

azotarla, que el supuesto esclavo es en realidad una mujer, y el rey, intrigado, le pide que le cuente su historia. Susanna, entre lágrimas, así lo hace, y, al acabar, ella misma se quita la vida con un cuchillo que le arrebató a un criado.

Diana Berruezo [2014:339] ha destacado que esta novela de Masuccio, «texto híbrido entre las aventuras de corte bizantino y el cautiverio de cristianos», fue quizá un «eco lejano que podría haber resonado en las historias moriscas y de cautivos que tanto circularon por las letras españolas del siglo XVI», hipótesis que suscribo plenamente. La *novella* 39 de Masuccio es una de las más importantes para nuestra investigación, pues no solo guarda un innegable parecido con muchas de las comedias del corpus, sino que, tal y como ha descubierto Donald McGrady [2003 y 2010], pudo ser la fuente directa para la creación de *Virtud, pobreza y mujer*:

Salta a la vista que para *Virtud, pobreza y mujer* Lope se ha inspirado en la *novella* de Masuccio, pues lo esencial de ambos relatos es idéntico: una pareja desigual (el uno, noble y acomodado, el otro, pobre mas de carácter excepcional) se ama y consagra su pasión físicamente. Luego el hombre es capturado y llevado al norte de África, donde es vendido como esclavo; al enterarse de la triste suerte de su amante, la mujer se aflige sobremedida y trata de reunir el rescate; al fracasar en esta tentativa, ella se disfraza de hombre y finalmente logra juntar el dinero, enajenando su propia libertad para comprar la de su amado. Finalmente, los dos jóvenes se embarcan para volver a su país (McGrady 2010:9).

McGrady aduce además otros detalles que darían fe de la deuda del Fénix con Masuccio, por ejemplo el hecho de que ambas protagonistas sean huérfanas. Como suele ocurrir en Lope, *Virtud, pobreza y mujer* presenta notables diferencias —apuntadas también por McGrady [2010:9-10]— respecto a su fuente, sobre todo en lo que respecta al desenlace, que se adapta al típico final feliz de las comedias lopescas.

Pero resulta que esta novela fue imitada por Niccolò Granucci en *La piacevole notte, et lieto giorno* (ff. 129-131v), libro publicado en 1574 (Venecia, Iacomo Vidali).¹⁰¹ Se trata de un verdadero «calco de la *novella* de Masuccio» (McGrady 2010:10), ya que solamente se modifican los nombres personales y geográficos, además de introducirse un final feliz (los protagonistas regresan a su patria y se casan). Por lo demás, el relato de Granucci sigue punto por punto los pormenores de su modelo, como bien señala McGrady [2010:10]. En vista de que la influencia de Masuccio está atestiguada en otras comedias de Lope, McGrady concluye que el Fénix leyó esta historia en la versión original de Masuccio:

Aun cuando la novela de Granucci coincide con *Virtud, pobreza y mujer* en la resolución feliz, los finales no tienen ningún detalle en común, y así hay que concluir que

¹⁰¹ Tal y como señaló Di Francia [1924-1925:II, 117].

Lope no conocía la oscura *Piacevol notte*, y que él y Granucci llegaron independientemente a la decisión de cambiar diametralmente la solución calamitosa de Masuccio (McGrady 2010:10).

Son muy escasos los datos conocidos en torno a la difusión de las novelas de Granucci en el Siglo de Oro. Únicamente he localizado un ejemplar de *La piacevol notte, et lieto giorno* en la Biblioteca Nacional (sign. 2/4848). Sin embargo, gracias a un registro transcrito por Irving A. Leonard [1953:325], sabemos que el libro de Granucci se contaba entre los 678, pertenecientes a muy distintos saberes (teología, filosofía, ciencia, matemáticas, literatura...), que en 1600 un tal Luis de Padilla mandó embarcar en Sevilla para que se vendieran en Nueva España.¹⁰² Es un dato muy relevante, porque parece indicar que el texto circuló por tierras españolas con cierto éxito: de lo contrario, no parece lógico que se enviara al otro lado del Atlántico, junto a las obras de otros famosos escritores italianos como Boccaccio, Sannazaro, Bembo o Guicciardini. Así pues, en contra de lo que opinan McGrady [2010:10] y Berruezo [2014:377-379], a mi juicio no cabe descartar que Lope pudiera haber imitado a Granucci. Si, por el contrario, se basó en Masuccio, debió de leerlo directamente en *Il novellino*, pues la novela 39 no se recogió en las *Cento novelle scelte* de Sansovino.¹⁰³

1.2.4. GIOVANNI SABADINO DEGLI ARIENTI, *LE PORRETANE*¹⁰⁴

El boloñés Giovanni Sabadino degli Arienti compuso *Le Porretane*, una colección de 61 novelas, en la década de los setenta del siglo XV. La obra conoció un total de seis ediciones en Italia. La *princeps*, cuyo colofón ofrece la fecha de 1483, debió de publicarse no obstante a partir de 1492, mientras que la última edición quinientista data del año 1540.¹⁰⁵

Es muy poco lo que sabemos acerca de su repercusión en el Siglo de Oro. En las bibliotecas españolas he podido localizar un total de seis ejemplares, una muestra de su tal vez modesta, pero probable, difusión.¹⁰⁶ Según los datos que he podido recopilar, la crítica

¹⁰² Para más detalles, remito a Leonard [1953:202-214].

¹⁰³ Berruezo [2014:243-249] transcribe una utilísima tabla con los cuentos masuccianos compilados en el florilegio. Para nuestros propósitos, resulta también interesante la *novella* 48, bello ejemplo de amistad y concordia entre moros y cristianos, que tiene como trasfondo el universo de los corsarios y el cautiverio. Este relato fue incluido en las tres primeras ediciones de las *Cento novelle scelte* (Berruezo 2014:248) y emulado por Granucci en la *novella* IV (ff. 119v-124r) de *L'eremita, la carcere e'l diporto* (1569).

¹⁰⁴ Las citas de *Le Porretane* remiten a la edición a cargo de Basile [1981].

¹⁰⁵ Para los datos bibliográficos concretos, remito a Basile [1981:593-602].

¹⁰⁶ En la Biblioteca Nacional (sign. INC/1152) se encuentra un ejemplar de la *princeps* (Bolonía, Enrico da Colonia, 30 de abril de 1483); de la edición veneciana de 1510 se conservan dos ejemplares, uno en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla (sign. 13-4-20(1)) y otro en la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander (sign. 1.200); en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València (sign. BH Z-05/034) se custodia un ejemplar de la edición de 1531 (Venecia, Marchio Sessa). Además, hay que añadir los dos

ha encontrado diversas huellas del influjo de Sabadino degli Arienti en *El Patrañuelo* de Joan Timoneda. Para Menéndez Pelayo, la patraña 18 está basada en la *novella* 20 de *Le Porretane*, fuente generalmente aceptada por los estudiosos de la obra del valenciano (Romera Castillo 1986:267), pero puesta en duda por Maxime Chevalier, que, haciéndose eco de los criterios adoptados por Laspéras [1987:30-109] para calibrar la difusión de la *novella* italiana, nos previene acerca de la cautela con la que hay que abordar a los autores de menor prestigio:

La colección de Sabadino degli Arienti no se tradujo al español, no aparece en ningún recibo de mercader, en ningún fondo de librero, en ningún inventario de biblioteca particular, no figura en los Índices inquisitoriales redactados en España y Portugal durante el siglo XVI [...], no lo cita ningún escritor ni aficionado a los libros italianos. El único indicio que tenemos de la circulación de *Le Porretane* en España es la propia patraña dieciocho. Con lo cual supongo que queda demostrada la proposición arriba enunciada: en el caso de la patraña dieciocho tan hipotética resulta la raíz literaria como la raíz folclórica (Chevalier 1999:120).

Por su parte, Giorgio Valli [1946:374-381] señaló el aprovechamiento por parte de Timoneda de la *novella* 22 en dos de sus patrañas, la séptima y la novena, pero en ninguno de los dos casos existe consenso entre la crítica en torno a las fuentes empleadas por el valenciano.¹⁰⁷ La *novella* se remonta a las *Mil y una noches* (novela 111), a través del poema *Ottinello e Giulia* y del romance francés *Pierre de Provence et la belle Maguelonne* (Basile 1981:166, n. 1). Este romance, que «posee muchos de los elementos característicos del género [bizantino]» (González Rovira 1995:414), fue muy popular en España, hasta el punto de que Lope sigue fielmente su argumento en *Los tres diamantes* a través de una versión castellana, según veremos más adelante. De esta fuente común entre Lope y Sabadino degli Arienti nacen las múltiples concomitancias y los motivos bizantinos¹⁰⁸ compartidos por la comedia y la *novella* —cuyo argumento no resumiremos aquí, dado que más tarde volveremos sobre el texto originario—, de la que el dramaturgo no toma ningún detalle.

ejemplares conservados en la Biblioteca de Palacio, uno de la edición de 1504 (Venecia, Bartholomeo de Zanni da Portese), con signatura IX/7047 (2), y otro de la edición de 1531 (sign. IX/4215). Extrañamente, una búsqueda en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español no recupera ninguno de estos dos ejemplares.

¹⁰⁷ Véase el repaso exhaustivo que ofrece Romera Castillo [1986] en las notas a ambas patrañas. El propio Romera Castillo [1986:130] señala la aparición de un motivo semejante en la *novella* 6 de *Le Porretane* y la patraña tercera, pero advierte asimismo que Timoneda no parece depender del texto italiano.

¹⁰⁸ Varios de estos motivos han sido comentados por Minutelli [1990:131], que destaca «la mesquindad de ingredienti romanzeschi [...] tipici dei racconti d'avventura», y considera esta novela «il più compito e opulento omaggio [...] alla tematica della quinta giornata decameroniana» (Minutelli 1990:130), de la que hemos comentado varios relatos.

Una violenta tempestad provoca el naufragio de la nave del mercader Eliseo Di Bolognini, que llega a las costas de Cartagena asido a una tabla. Ya recuperado, viaja hasta Sicilia, donde entra al servicio del rey Carlos de Anjou. Tras una serie de accidentes, el pobre Eliseo queda jorobado, bizco y cojo, pero cree a pies juntillas «esserli quello per il meglio advenuto» (p. 525). Al morir el rey, Eliseo se ve obligado a partir, y en el transcurso del viaje lo asaltan unos corsarios, que lo venden a un mercader moro, el cual le encomienda la vigilancia de sus camellos. Pasados quince años, lo llevan a la ciudad de Labrich, donde llega a conocer al príncipe, se gana su estima y se convierte en su primer consejero. Cuando su señor fallece, Eliseo descubre que es tradición de aquellas tierras decapitar tras la muerte del rey al más allegado de sus servidores, para que pueda así servirle en la otra vida. Haciendo gala de su elocuencia, Eliseo logra convencer al pueblo de que lo dejen con vida, pues, arguye, su presencia en el otro mundo podría avergonzar al príncipe, estando rodeado de tantos ilustres barones y parientes y viéndose señor de un siervo jorobado, bizco y cojo. Maravillados por la sabiduría de Eliseo, todos lo aclaman como su señor y mandan decapitar a otro servidor.

Según advierte Bruno Basile [1981:522, n. 1], la *novella* 59 «s'inquadra nel filone classico delle novelle mercantesche». La emparentan con nuestras comedias las correrías y peripecias por el Mediterráneo, con sus viajes, naufragios y piratas, así como el tópico del esclavo que se gana la confianza del rey moro, y, más aún, «lo spunto del giovane cristiano che in terra islamica vince la diffidenza della gente e si guadagna la stima universale per qualche sua virtù particolare» (Girardi 2012:128), tan característico de piezas como *Jorge Toledano*, *Los tres diamantes*, *Los esclavos libres* o *La doncella Teodor*. La diferencia fundamental consiste en la ausencia del tema amoroso, omnipresente en Lope y en la novela griega. La historia de Eliseo Di Bolognini es un ejemplo claro de cómo los *novellieri* fueron capaces de compaginar los tópicos de la materia bizantina con los avatares de una clase social, los mercaderes, sujetos como pocos a los reveses de la fortuna. Sin duda, todos esos «colpi di sventura del protagonista» (Basile 1981:522, n. 1) serían gratos tanto al lector como a su autor, cuyo modelo, tal y como aduce Basile, es probablemente una de las novelas de Boccaccio analizadas anteriormente (*Decameron*, II-4).

1.2.5. AGNOLO FIRENZUOLA, *I RAGIONAMENTI*¹⁰⁹

En 1548, cinco años después de la muerte de su autor, se publicaron las *Prose di M. Agnolo Firenzuola fiorentino* (Florenca, Bernardo di Giunta).¹¹⁰ En el primer volumen se incluía *La prima veste dei discorsi degli animali*, un compendio de veinticuatro fábulas y cuentos, mientras que en el segundo figuraban los *Ragionamenti*, que contenían un total de ocho

¹⁰⁹ Para las *novelle* de Firenzuola he manejado la edición crítica realizada por Eugenio Ragni [1971], de donde proceden las citas.

¹¹⁰ Todos los datos bibliográficos proceden de Ragni [1971:XXXV-XXXVI].

novelas. Las *Prose di M. Agnolo Firenzuola fiorentino* se reeditaron en 1552 (Floencia, Lorenzo Torrentino) y 1562 (Floencia, Giunti).¹¹¹ Por otro lado, la *Prima veste* se reimprimió en 1552 con el título *Discorsi degli Animali di M. A. F. fiorentino, nuovamente ristampati e rivisti* (Venecia, Giovan Griffio, *ad instantia di Pietro Boselli*), y en 1604 se volvió a editar como *Consigli degli animali [...]* (Venecia, Barezzi), reimprimiéndose en 1622. Además, siete de las novelas publicadas en los *Ragionamenti* se incluyeron en 1622 en *Le bellezze, le lodi, gli amori e i costumi delle donne [...]* (Venecia, Barezzo Barezzi).¹¹²

Las ediciones de Firenzuola apenas circularon en la España del Siglo de Oro, y no me ha sido posible encontrarlas en catálogos e inventarios de bibliotecas y librerías. En la actualidad, en las bibliotecas españolas tan solo he podido localizar tres ejemplares de la edición de 1552 de las *Prose di m. Agnolo Firenzuola fiorentino*, otro indicio de su discreta difusión.¹¹³ Todo ello podría llevarnos a suponer, con Donald McGrady [2010:11], que «no hay evidencia de que las *novelle* de Firenzuola fueran conocidas en España». Pero esta afirmación exige algunos matices.

En primer lugar, hay constancia del conocimiento de una de ellas por parte de Francisco de Lugo y Dávila. Caroline B. Bourland [1927:57, n. 29] señaló que *El andrógino*, séptima novela de su *Teatro popular* (Madrid, Viuda de Fernando Correa Montenegro, 1622), está basada en la segunda de los *Ragionamenti*, juicio que han ratificado varios estudiosos. Otros investigadores, sin embargo, citan *El celoso extremeño* como principal modelo de Lugo y Dávila, sin mencionar en cambio la novelita de Firenzuola. Lo cierto, no obstante, es que *El andrógino* y la novela de Cervantes apenas comparten el tópico de la malcasada que comete adulterio con un joven galán en su propia casa, a expensas del viejo esposo, celoso y rico, y poco más. En cambio, un cotejo de los tres textos demuestra que la novela de Lugo y Dávila refleja con bastante fidelidad las principales líneas argumentales de la segunda de los *Ragionamenti*.¹¹⁴

¹¹¹ Al consultar los ejemplares de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (sign. NENC.F.2.2.40./2) y de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (sign. RA. 194.3), he podido comprobar que en la edición de los *Ragionamenti di M. Agnolo Firenzuola fiorentino. Et il discacciamento delle nuove lettere, inutilmente aggiunte nella lingua toscana* (Venecia, Giovan Griffio, *ad instantia di Pietro Boselli*, 1552) no se incluyen las novelas, sino solamente la introducción a la primera jornada de los *Ragionamenti*.

¹¹² La novela que falta es la quinta de la segunda jornada de los *Ragionamenti* según la ordenación de Ragni, que transcribe «MDCXII», pero el ejemplar consultado en la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (sign. NENC.1.6.2.12) lleva la fecha de 1622.

¹¹³ Biblioteca Nacional (sign. R/18818), Biblioteca de Palacio (sign. X/290) y Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid (sign. BH FLL 28335). Ninguno de ellos contiene marcas que permitan rastrear su procedencia hasta el Siglo de Oro, pero el de la Biblioteca de Palacio lleva un exlibris del bibliófilo Manuel Antonio de Campuzano y Peralta (1728-1786), IV conde de Mansilla, con su lema *Ars longa vita brevis*.

¹¹⁴ Véase Fernández Rodríguez [2016c], de donde tomo y reelaboro algunos materiales de este apartado.

Con todo, la certera filiación descubierta por Bourland no permite garantizar que Lugo y Dávila conociera de primera mano las novelas de Firenzuola. Resulta que el segundo relato de los *Ragionamenti* halló acomodo en las *Cento novelle scelte dai più nobili scrittori*. El dato, que no ha sido señalado por ninguno de los investigadores citados, es muy interesante para nuestros propósitos. Sabemos que Lugo y Dávila imitó también una novela, incluida asimismo en el florilegio sansoviniano, de otro autor muy poco conocido en España: Parabosco. Es francamente difícil sospechar que tuviera acceso a ediciones de ambos novelistas por separado; en cambio, es muy probable que leyera ambos cuentos en las *Cento novelle scelte*, que fueron muy difundidas en la época.

Ocupémonos ahora de *La prima veste dei discorsi degli animali*. El erudito Milton A. Buchanan [1906] fue el primero en señalar la deuda de Sebastián Mey con Agnolo Firenzuola. Según Buchanan, el escritor español probablemente se basó en dos cuentos de la *Prima veste* para las fábulas VIII (*El amigo desleal*) y XXVIII (*El hombre verdadero y el mentiroso*) de su *Fabulario en que se contienen fábulas y cuentos diferentes, algunos nuevos, y parte sacados de otros autores*, publicado en 1613 (Valencia, Felipe Mey). La controversia en torno a la fuente de Mey fue zanjada por María Jesús Lacarra [2008], que demuestra que el texto traducido por el valenciano no es otro que la *Prima veste*. Por mi parte, he podido dar con calcos textuales y un buen número de indicios que demuestran que Mey no manejó las ediciones de Firenzuola, sino las *Cento novelle scelte*.¹¹⁵

Gracias al gran éxito alcanzado por la antología de Sansovino, autores como Francisco de Lugo y Dávila, Sebastián Mey y otros muchos del Siglo de Oro pudieron tener acceso a no pocas *novelle* de Firenzuola, al igual que cualquier lector interesado en leer novelas italianas. De este modo, un novelista semidesconocido en España pudo gozar de una recepción y ejercer una influencia mucho mayores de las que cabría esperar, a juzgar por la escasa difusión de sus ediciones.¹¹⁶ Otro tanto debió de ocurrir con los demás textos

¹¹⁵ Fernández Rodríguez [2016c]. No he podido rastrear más casos en que la crítica haya observado una dependencia de las novelas de Firenzuola. En el gran libro de Jean-Michel Laspéras [1987:98], se indica que la *novella* 23 [sic] de Firenzuola fue el modelo directo de la patraña 20 de Timoneda, y se remite en nota a la página 71 del estudio de John J. Reynolds [1975]. Se trata, sin embargo, de una errata: Reynolds afirma que Timoneda se basa en una novela de la jornada 23 de *Il Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino, y no en la novela 23 de Firenzuola (que no existe). En el trabajo de Laspéras, «Ser Giovanni Fiorentino» aparece justo encima de «Firenzuola» (debido al orden alfabético), cercanía que debió de propiciar el mencionado error.

¹¹⁶ No cabe descartar la posibilidad de que algún lector español pudiera haber consultado una traducción francesa de la obra de Firenzuola. En 1566 Gabriel Cottier publicó una versión de la *Prima veste*, titulada *Plaisant et facétieux Discours des Animaux*, que contenía además la primera novela de los *Ragionamenti*. En 1579 apareció una adaptación libre de la *Prima veste* a cargo de Pierre de Larivey, *Deux livres de philosophie fabuleuse*. Finalmente, Gabriel Chappuys publicó una adaptación de la antología de Sansovino, *Les facétieuses journées*, en la que se incluyen ocho novelas de los *Ragionamenti* y dos cuentos de la *Prima veste*. Todos estos datos proceden de Michel Bideaux [2003:111]. No he encontrado ningún indicio acerca de su difusión en España.

y autores compilados por Sansovino, no solo con los que apenas traspasaron las fronteras, sino también con los más consagrados.

☞ *Ragionamenti*, I-1

El florentino Niccolò navega un día tranquilamente por el mar cuando, de pronto, se desata una terrible tempestad y su barco naufraga. Agarrado a una tabla, consigue no obstante salvarse y llegar milagrosamente hasta Berbería. Allí es capturado de inmediato y vendido en Túnez como esclavo. Ocurre entonces que la esposa de su amo se enamora de él y le declara abiertamente sus sentimientos. Niccolò, que siente por ella la misma pasión, logra que se bautice cristiana. Entretanto, en Italia, Coppo, un amigo de Niccolò, enterado de su situación, reúne el dinero necesario y se apresta a viajar a Túnez con la intención de rescatarlo. Reunidos los dos amigos, Niccolò ruega a su enamorada que huya con ellos a España en el mismo barco, y ella acepta. La embarcación pone rumbo a Sicilia, a cuyas costas arriban sin que sus posibles perseguidores tunecinos hayan notado siquiera su ausencia. Con lo que no cuentan es con la presencia en Sicilia de un embajador del propio rey de Túnez, quien recibe al poco tiempo la orden de apresar a los dos fugitivos y devolverlos al lugar de donde escaparon. Así, en efecto, se lleva a cabo sin tardanza, pero, cuando el barco que los transporta está ya a la vista de la costa africana, un temporal los arrastra hasta Livorno. En esa ciudad son capturados por unos piratas de Pisa, que los llevan a la capital toscana de donde son originarios. Rescatados de nuevo, se dirigen a Florencia, que los recibe con grandes fiestas y celebraciones. La mora, bautizada por segunda vez con el nombre de Beatrice, se casa con Niccolò. Coppo, por su parte, se une en matrimonio a una hermana de su amigo, comenzando de este modo para las dos parejas una vida llena de felicidad.

La primera novela de los *Ragionamenti* goza de cierta fama entre los cervantistas por ciertas similitudes con el *Capitán cautivo*, puestas de relieve por Ford [1928:317] y analizadas por Márquez Villanueva [1975:136], quien afirma que Cervantes «debió recordar probablemente a Firenzuola cuando hace que sus fugitivos topen con unos corsarios de La Rochela». Las semejanzas con Firenzuola no son muy acusadas, por lo que no podemos asegurar a ciencia cierta que el alcalaíno imitara al florentino. Sea como fuere, Cervantes pudo conocer sus *novelle* durante aquellas largas estancias suyas en Italia, entre 1569 y 1575, pero también, por qué no, en España, en cuyo caso seguramente debió de leerlas en alguna de las ediciones de las *Cento novelle scelte*.

Las similitudes de las peripecias de Niccolò, Beatrice y Coppo con la novela 39 de Masuccio han llevado a McGrady [2010:10] a suponer que Firenzuola imita al salernitano. Eugenio Ragni [1971:86, n. 1], editor de las *novelle* de Firenzuola, considera en cambio que las afinidades de esta con otras novelas son «*assai approssimative* [...], soprattutto per la convenzionalità degli ingredienti narrativi, che ritornano in molte, troppe novelle per

costituire saldi elementi d'una effettiva o cosciente derivazione tematica». ¹¹⁷ En efecto, la trama de ambos relatos se basa en la combinación de unos motivos recurrentes en la novelística italiana, lo mismo que en las piezas del corpus: tormenta marítima, naufragio, venta como esclavos, cautiverio, mora enamorada de un cautivo cristiano, conversión al cristianismo, rescate, fuga, rapto por parte de unos corsarios, largos viajes, etc. Además de todos estos motivos, es posible señalar coincidencias aún más detalladas con nuestras comedias: a) llegada a tierras musulmanas tras un naufragio provocado por una fuerte tormenta (*Viuda, casada y doncella*, *La pobreza estimada* y *La doncella Teodor*); b) el protagonista entra al servicio como esclavo de un moro, cuya hija o esposa se enamora de él (*Viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* y *Virtud, pobreza y mujer*); y c) la mora enamorada del cristiano accede a convertirse al cristianismo y a fugarse con él (*Viuda, casada y doncella* y *Virtud, pobreza y mujer*). Como se puede observar, la *novella* de Firenzuola presenta muchas concomitancias con las piezas del corpus. De hecho, la única diferencia notable es que, como era de esperar, en ninguna de ellas el protagonista se casa con una mora.

En particular, las analogías con la trama de *Viuda, casada y doncella* nos llevan a suponer que Lope se basó en ella para componer su comedia, pues el esquema argumental del segundo acto y el inicio del tercero es muy similar a la primera parte de la novela: llegada a tierras extranjeras tras un naufragio - captura por parte de un corsario - la mujer a la que ama el moro se enamora del cautivo, y está dispuesta a renunciar a su fe por amor - ambos se fugan juntos. Se trata, por supuesto, de tópicos inherentes al género bizantino, pero su concatenación tan similar nos lleva a sugerir una filiación literaria directa. ¹¹⁸ Estos elementos, por cierto, están ausentes de la *novella* X-9 de Boccaccio, esgrimida como única fuente de *Viuda, casada y doncella* por Feit y McGrady [2006:7-22]. Como ya dijimos anteriormente, la influencia de Boccaccio se circunscribe al tercer acto, mientras que la de Firenzuola se aprecia ante todo en el segundo e inicios del tercero. No hay duda de que el Fénix conoció esta última novela, pues figuró en todas las ediciones de las *Cento novelle scelte* de Sansovino.

Las múltiples analogías de la historia de Niccolò y Beatrice con las comedias del corpus, la probable conexión con *Viuda, casada y doncella* y su inclusión en la antología sansoviniana confieren a Firenzuola, un escritor cuyas obras solo aparentemente pasaron

¹¹⁷ Las palabras de Ragni se refieren a las semejanzas del relato de Firenzuola con la *novella* 22 de Masuccio, la II-6 del *Decameron* y la 49 de las *Porrettane* de Sabadino degli Arienti, todas ellas puestas de relieve por Letterio Di Francia (Ragni 1971:86, n. 1).

¹¹⁸ En el capítulo dedicado a la reescritura, se analizará la transposición a códigos dramáticos de alguno de estos tópicos tomados de Firenzuola.

inadvertidas en España, un papel muy relevante en la consagración de la comedia y la novela corta bizantina en las letras castellanas y, en particular, en la obra de Lope.

1.2.6. GIROLAMO PARABOSCO, *DIPORTI*¹¹⁹

La obra novelística de Parabosco se publicó en los *Diporti*, un libro misceláneo en el que se incluyen diecisiete relatos. La *princeps*, sin fecha, se imprimió en Venecia por Giovan Griffio entre finales de 1550 y los primeros meses de 1551.¹²⁰ Hasta principios del siglo XVII, los *Diporti* gozaron de un sostenido éxito editorial, pues se reeditaron en un total de ocho ocasiones: se cuentan una edición en 1552, dos en 1558, otras dos en 1564, una en 1586, otra en 1598, y, finalmente, una en 1607. A esta última le sigue un silencio editorial de casi dos siglos.

En los inventarios del Siglo de Oro, solo he podido localizar un ejemplar de los *Diporti*, y en las bibliotecas españolas actuales únicamente he podido hallar dos ejemplares de la edición de 1598. Este dato podría ser un indicio de la escasa recepción de las ediciones de los *Diporti* en España, que contrasta con sus constantes reimpresiones en Italia.

Pero no debemos olvidar que cuatro de las novelas que formarían parte de los *Diporti* (la 4, la 10, la 14 y la 16 de esta colección) habían aparecido ya en 1548 en el *Secondo libro delle Lettere amorose*, que se reeditó en 1552, 1556 y 1561, y que, a partir de 1558, se publicaría junto al resto de libros (I, III y IV) de las *Lettere amorose*. Esta obra debió de ser bastante leída en España, a juzgar por la considerable cantidad de ejemplares localizados: contando solamente aquellas ediciones que contienen las cuatro novelas de los *Diporti*, se conservan cuando menos nueve de ellas. Además, en los inventarios y catálogos de venta de libros del Siglo de Oro es posible encontrar alguna que otra alusión a las *Lettere amorose*, buena prueba de la favorable acogida que tuvieron en España.

El más reciente editor de los *Diporti*, Donato Pirovano, ha resaltado que la notable fortuna editorial de las *novelle* de Parabosco «va arricchita considerando anche le edizioni parziali del libro e le raccolte antologiche in cui sono state inserite» (Pirovano 2005:674). El dato más significativo a este respecto es que Parabosco fue uno de los *novellieri* favoritos de Francesco Sansovino, que incluyó quince de sus diecisiete novelas en la primera edición de sus *Cento novelle scelte*, publicada en 1561, cuando apenas habían transcurrido diez años desde

¹¹⁹ He manejado la edición crítica a cargo de Donato Pirovano [2005], de donde extraigo las citas. En la introducción de este apartado reelaboro algunos materiales tomados de Fernández Rodríguez [2016d], a donde remito para más detalles.

¹²⁰ Los datos editoriales que se ofrecen a continuación están tomados de Pirovano [2005:43-44 y 661-672].

la aparición de la *princeps* de los *Diporti*, dato que «non è da sottovalutare» (Pirovano 2005:674), pues da buena cuenta del temprano éxito cosechado por Parabosco. En las siguientes ediciones irá disminuyendo la presencia del músico y escritor de Piacenza, pero en la última hay todavía seis relatos pertenecientes a los *Diporti*.¹²¹ Se intuye ya que sus novelas debieron de reposar en no pocas bibliotecas españolas. Se trata de un dato sumamente interesante para la historia de la influencia italiana en la literatura española, que ha pasado muy inadvertido. Pero hay más.

En 1560 Ascanio Centorio de gli Ortensi mandó imprimir una recopilación de 122 novelas de Matteo Bandello, las cuales aparecieron en tres volúmenes: *Il primo (-terzo) volume delle novelle del Bandello nuovamente ristampato* (Milán, Giovann'Antonio de gli Antoni). Esta compilación se publicó de nuevo en 1566 (Venecia, Camillo Franceschini, «novamente corretto et illustrato dal signor Alfonso de Ulloa»).¹²² Resulta que en esta antología de Bandello se añaden, sin que se anuncie en la portada ni en otro lugar, novelas de otros autores, entre ellas catorce de Parabosco, «un altro significativo esempio della fortuna» de los *Diporti* (Pirovano 2005:675). Las novelas ajenas a Bandello se incluyen, sin advertencia ni cambio tipográfico alguno, tras la última suya en el tercer volumen, de modo que el lector tiende a creer que son del mismo autor (Godí 1982:516-517).

Estos datos revisten un gran interés, puesto que constituyen otro indicio de la difusión de Parabosco. Con todo, en España solo he podido localizar un ejemplar de la edición de 1566.¹²³ Las novelas de Bandello, muy conocidas en nuestro país, circularon tanto en italiano como en francés y castellano, y parece que, en líneas generales, las traducciones fueron bastante más leídas que los originales. De ahí que, a pesar del notable influjo de Bandello en las letras españolas, la recopilación a cargo de Ascanio Centorio probablemente no tuviera una gran acogida entre los lectores. Ahora bien, más de uno debió de hacerse con ella, entre cuyas páginas, sin percatarse de ello, degustaría también no pocas *novelle* de Parabosco.

Así pues, son cuatro los cauces por los que los escritores del Siglo de Oro pudieron conocer las *novelle* de Parabosco. Por orden probable de difusión, de mayor a menor grado, se trata de los siguientes: a) las *Cento novelle scelte* compiladas por Sansovino; b) las *Lettere amorose* (solo cuatro novelas); y c) los *Diporti* e *Il primo (-terzo) volume delle novelle del Bandello nuovamente ristampato*.

¹²¹ Véase la tabla que reproduce Pirovano [2005:674-675].

¹²² Un estudio pormenorizado de la antología de Centorio se encuentra en Carlo Godí [1982].

¹²³ Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, sign. 1226. Da cuenta de este mismo ejemplar Juan Ramón Muñoz [2013:121, n. 11].

Según los datos que he podido recabar, la crítica ha reconocido la influencia directa de las novelas de Parabosco en tres escritores españoles: Lope de Vega (que imita una novela suya en *Los muertos vivos*),¹²⁴ Francisco de Lugo y Dávila y Alonso de Castillo Solórzano. Los tres debieron de manejar los cuentos de Parabosco impresos en las *Cento novelle scelte*, pero el caso de Lope es irrefutable: la protagonista de *Los muertos vivos* lleva el mismo nombre que la de la adaptación sansoviniana del cuento originalmente escrito por Parabosco.¹²⁵ Pasemos, pues, a comentar una novela de los *Diporti* que pudo inspirar a Lope para la creación de las comedias estudiadas.

☞ *Diporti*, 11

Artemisia y Fausto se aman apasionadamente, pero la familia de la joven no aprueba su relación, por lo que deciden huir a Venecia a bordo de un barco. Una tormenta obliga al capitán a acercarse a Candia, ciudad situada en las costas de Creta. Aparecen entonces dos naves de corsarios, que apresan a todos los pasajeros, incluidos Fausto y Artemisia. Para su desgracia, los amantes son confinados en barcos distintos, infortunio que lamentan amargamente. La nave que lleva a Artemisia llega hasta Rodas, donde la joven es vendida a un mercader milanés (sin que se sepa que es una mujer, pues huyó de su tierra disfrazada de hombre), que la ofrece como regalo a Giovan Visconte, duque de Milán. Por su parte, Fausto es condenado al remo, y llega en barco hasta Valona (Albania), donde una galeota siciliana libera a todos los cristianos y captura a los corsarios. Fausto decide irse a Nápoles y, desde allí, viaja hasta llegar a Milán, donde se alberga, sin saberlo, con cuatro ladrones; cuando los descubren, Fausto es tenido por uno de ellos, e igualmente condenado a muerte. El joven ruega que antes de ejecutar la sentencia le permitan «parlare quattro parole al signore» (p. 195). Logra que lo lleven ante el duque, al que cuenta toda su historia. Artemisia lo observa y descubre su verdadera identidad. El duque de Milán permite casarse a los jóvenes y les obsequia con generosos presentes. La pareja regresa feliz a su patria.

Esta *novella* de Parabosco sigue un esquema muy semejante al de la novela griega, con una pareja de amantes que decide huir para poder liberarse de los dictados familiares y gozar de su amor (motivo también presente en *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*), y que, tras una serie de peripecias que los obligan a separarse, finalmente se reencuentran y pueden casarse. En este sentido, son varios los motivos, típicos del género bizantino, que emparentan la novelita de Parabosco con nuestras comedias (la tormenta, el rapto por parte de los corsarios, la venta como esclavos, la anagnórisis final, etc.).

Entre la novela de Parabosco y el tercer acto de *Los esclavos libres* existen interesantes fenómenos de intertextualidad. El esqueleto de la trama es muy similar: viaje en barco de

¹²⁴ El hallazgo se debe a Stiefel [1904]. Véase, además, McGrady [2005]

¹²⁵ Fernández Rodríguez [2016d]. Véase ese mismo artículo para más detalles e indicios que vinculan a estos escritores con la colección de Sansovino. Por otra parte, varios estudiosos han apuntado que Timoneda podría haberse basado en la *novella* 11 de los *Diporti* para la composición de su patraña IX (Romera Castillo 1986:186). Se trata, no obstante, de una filiación dudosa, pues la crítica ha barajado otras muchas obras y autores, y no hay consenso al respecto. A diferencia de los casos anteriormente expuestos, Timoneda solo pudo leer la *novella* 11 o bien en los *Diporti*, o bien en *Il terzo volume delle novelle del Bandello* (*novella* 52).

dos jóvenes para poder estar juntos (ella va disfrazada de varón) - captura por parte de unos corsarios - venta como esclavos a diferentes amos (uno de ellos va a parar a manos de un duque) - falsa acusación - reencuentro y anagnórisis - liberación por parte del duque. El comportamiento del duque de Milán, que tras escuchar la historia de los condenados a muerte se apiada de ellos y les concede la libertad, recuerda mucho al del duque de Osuna, virrey de Nápoles y personaje de *Los esclavos libres*. Como en la *novella* de Parabosco, el desenlace feliz se produce gracias a su misericordia: tras escuchar pacientemente cuanto tienen que contar los esclavos, acusados respectivamente de traición y de robo, termina por perdonarles la vida. Es cierto que las dos obras se valen de un tópico muy presente en la tradición (la generosidad de un gran señor hacia unos esclavos), pero ambos son duques afincados en Italia, y no reyes moros, como es habitual en los textos analizados.

En mi opinión, es posible que tras la composición del tercer acto de *Los esclavos libres* se encuentren las aventuras de Artemisia y Fausto, aunque las semejanzas intertextuales no me parecen lo suficientemente acusadas como para sostener con garantías que existió una imitación directa. Lope pudo leer esta historia a través de alguna de las ediciones de los *Diparti* o bien como parte de *Il primo (-terzo) volume delle novelle del Bandello* (1560 y 1566), en cuyo tercer volumen figura con el número LII. En cambio, la novela no apareció ni en las *Lettere amorose* ni en la antología de Sansovino —la III y la XI fueron las únicas de Parabosco que no se incluyeron en las *Cento novelle scelte* (Pirovano 2005:674-675). Si la leyó, pudo pensar que se trataba de un relato de su admirado Bandello, pues en *Il primo (-terzo) volume delle novelle del Bandello* no se alude en ningún momento a Parabosco como autor de varias de las novelas recopiladas. Esta circunstancia podría acaso aducirse, cuando menos como indicio sugerente, para defender la filiación literaria entre uno y otro autor: Lope sentiría curiosidad por escudriñar todas las ediciones que llevaran el apellido de Bandello en su portada. Y tampoco cabe descartar que acudiera directamente a los *Diparti*, en tanto que conspicuo catador de *novelle*. No debió de ser el único, claro; por allí andaba también el incansable Timoneda, cuya patraña novena presenta muchas analogías con la novela de Parabosco (Romera Castillo 1986:186). En fin, como decía, la única filiación entre Parabosco y Lope de que tenemos constancia hasta la fecha está mediatizada por Sansovino, pero ello no excluye que el dramaturgo pudiera haber consultado asimismo las ediciones aducidas.

1.2.7. ORTENSIO LANDO, *ALCUNE NOVELLE*¹²⁶

En 1552 se publicó el libro misceláneo *Vari componimenti* (Venecia, Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli), que conoció otras dos ediciones, aparecidas en 1554 y 1555. Entre otros textos, el volumen contenía catorce novelas agrupadas bajo el título *Alcune novelle*.¹²⁷ Ortensio Lando parece haber sido un escritor poco conocido en España. No he podido dar con ninguna alusión a su posible influencia en la literatura del Siglo de Oro. Únicamente Celina Sabor de Cortázar [1971] sugirió que Cervantes pudo haber leído las novelas de Lando, a raíz de ciertas semejanzas entre un episodio de *La gitanilla* y la *novella* 4 del italiano; sin embargo, el episodio de la falsa denuncia de la Carducha parece remontarse más bien a la Biblia y a tradiciones populares (García López 2001:95, n. 389). Cabe destacar, no obstante, que en la Biblioteca de Palacio (sign. III/397) se conserva un ejemplar de la edición *princeps* de *Varii componimenti*, que perteneció al bibliófilo Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626).¹²⁸ Es posible por tanto que las *novelle* de Lando, aunque fuera en círculos muy reducidos, se llegaran a leer en nuestro país.

☞ *Alcune novelle*, 9

Lippa de' Lanfranchi y Lodovico Gambacurti se aman en secreto desde muy jóvenes. Un día, el padre de Lippa se pone gravemente enfermo, y jura que en caso de recobrar la salud procurará por todos los medios que su hija se haga monja. Una vez recuperado, intenta convencer a Lippa, pero esta, cansada de la insistencia de su padre, decide escapar junto a Lodovico en una barca por el Arno. A la noche siguiente se encuentran junto al río; al subirse Lodovico a la embarcación, la corriente lo arrastra aguas abajo. En ese momento aparece una mujer con un bebé en brazos a la que persigue su marido. Desesperada, está dispuesta a arrojar a la criatura al río, pero acaba entregándosela a Lippa, que la lleva consigo a casa. Su padre decide adoptarla, pero sigue insistiendo en que su hija se haga monja, y ella le contesta que está dispuesta a «serbar la regola di Santa Chiara nelle case vostre con l'istesso abito; ma in munistero non intendo io mai di volere entrare» (p. 65). Por su parte, Lodovico llega hasta Cerdeña, donde defiende a una muchacha de un molesto bribón. El padre de ella, agradecido, le alberga en su casa. Admirados de su valor (especialmente la joven Lisbona, profundamente enamorada), Lodovico pasa cinco años junto a ellos. Durante la fiesta de san Juan aparece una galera de corsarios, que apresan a muchos hombres y mujeres que se estaban divirtiendo en la playa. Entre ellas se encuentra Lisbona, a la que el valiente Lodovico rescata de las garras de los corsarios. El capitán Marco Scarlatta da la orden de prenderlo, y le ofrece una galera armada y devolverle a Lisbona «senza ricever alcun disonore» (p. 66), a condición de que se convierta en uno de sus hombres. Lodovico acepta su propuesta y, «fatto capitano, andava rubando et amici e nemici» (p. 66). Al cabo de siete años, la galera de Lodovico captura a un joven que afirma andar en busca de Lodovico de parte de Lippa. El prisionero no es otro que el bebé que le fue entregado a Lippa, a quien ella ha contado toda su historia, convenciéndolo de ir en busca de su padre. La novela termina con el reencuentro y la boda entre Lippa y Lodovico y el retorno de Lisbona a su patria.

¹²⁶ Las citas proceden de la edición de las *Novelle* de Lando a cargo de Davide Canfora [2007].

¹²⁷ Tomo estos datos de Canfora [2007:xxv].

¹²⁸ Extrañamente, una búsqueda en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español no recupera dicho ejemplar.

Este cuento de Lando sigue de cerca la estructura básica de la novela griega: dos jóvenes se aman, pero su familia se opone a la boda, por lo que deciden huir. La vida los separa durante largo tiempo, pero ambos se mantienen fieles el uno al otro y atraviesan una serie de aventuras hasta que finalmente se reencuentran y pueden casarse. En esta *novella*, la separación de los jóvenes viene provocada por la corriente que arrastra la barquilla de Lodovico, variante de la tormenta marítima, mucho más habitual tanto en la novela griega como en sus descendientes italianos (una tempestad es también la encargada de separar a Lisardo y Lucinda en *Los tres diamantes*). Entre otros tópicos, como la anagnórisis o la reunión familiar tras años de separación, destaca el motivo del rapto en la playa por parte de los corsarios, que aparece en muchas de nuestras comedias (*El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor*).

1.2.8. MATTEO BANDELLO, *NOVELLE*¹²⁹

La influencia de Bandello en las letras castellanas del Siglo de Oro está fuera de toda duda, y ha sido probada en múltiples ocasiones por la crítica.¹³⁰ Sigue siendo válido, a grandes rasgos, el juicio de Menéndez Pelayo [2008:II, 34]: «De todos los novelistas italianos Mateo Bandello fue el más leído y estimado por los españoles después de Boccaccio y el que mayor número de argumentos proporcionó a nuestros dramáticos».

Las *novelle* de Bandello se publicaron en cuatro volúmenes. Los tres primeros aparecieron en 1554 (Lucca, Vincenzo Busdrago) y el cuarto, póstumo, en 1573 (Lyon, Alessandro Marsili y Pietro Roussino). Se trata de una obra ingente, formada por nada menos que 214 novelas. Estos cuatro libros no se reeditaron, pero en 1560 Ascanio Centorio de gli Ortensi publicó una antología —ya mencionada— de 122 novelas, las cuales aparecieron en tres volúmenes (Milán, Giovann'Antonio de gli Antonii). Esta selección, guiada por una estricta moralidad poco escrupulosa con el texto original, volvería a imprimirse en 1566 (Venecia, Camillo Franceschini, «novamente corretto et illustrato dal signor Alfonso de Ulloa»)¹³¹.

¹²⁹ Las citas de las novelas de Bandello proceden de la edición de Francesco Flora [1952].

¹³⁰ Véase el resumen que ofrece Carrascón [2014], que tuvo la gentileza de mandarme su artículo.

¹³¹ Carlo Godi [1982] estudió pormenorizadamente la antología de Centorio. Los datos bibliográficos pueden consultarse en el propio Godi [1982] y en Carrascón [2014:54-55].

La difusión de la obra de Bandello se vio ampliamente respaldada por la inclusión de muchas de sus novelas en las *Cento novelle scelte*¹³² y, sobre todo, gracias a la temprana adaptación al francés a cargo de Boaistuau y Belleforest, que trasladaron 73 de sus 214 *novelle*,¹³³ las cuales tuvieron una amplia acogida en España.¹³⁴ Como ha puesto de relieve la crítica, no se trata de meras traducciones, pues las novelas fueron «censuradas ética y estéticamente, muy remozadas y ampliadas con adiciones narrativas en la conducción de la trama, nuevos personajes y abundantes digresiones morales» (Muñoz 2013:121).¹³⁵ El primero de estos volúmenes corrió a cargo de Boaistuau, que en 1559 tradujo seis *novelle*. En ese mismo año Belleforest publicó por su cuenta otras doce novelas bandellianas, que en 1563 se añadirían a las seis de Boaistuau en el volumen titulado *XVIII Histoires tragiques*.¹³⁶ En los años siguientes, Belleforest fue completando la traducción y publicación de numerosas novelas del italiano: 18 en 1565, otras 18 en 1568 y, finalmente, 19 más en 1570 (Sturel 1970:48).¹³⁷ Aunque quizá resulte algo exagerado afirmar que «fue el Bandello francés, y no el italiano el que se conoció en España» (Arredondo 1989:219), lo cierto es que «las *Histoires Tragiques* de Boaistuau y Belleforest debieron de circular bastante» por el país, hasta el punto de constituir su principal vía de difusión (Arredondo 1989:218). Así lo prueban los catorce ejemplares conservados y alguna que otra alusión a la adaptación francesa por parte de varios escritores (Arredondo 1989:218).

La difusión de Bandello en España se vio considerablemente enriquecida gracias también a la traducción castellana a cargo de Vicente de Millis de las catorce primeras novelas de las *XVIII Histoires tragiques* (1563), titulada *Historias trágicas y ejemplares* (Salamanca, Pedro Lasso, 1589). Del gran éxito cosechado por la traducción de Millis dan

¹³² «La vera consacrazione della fama di Bandello si ha con la silloge di autori antichi e moderni curata da Francesco Sansovino, [...] in cui il narratore lombardo è presente con ventisette racconti, poco meno di Boccaccio» (Patrizi 1993:520).

¹³³ Por otro lado, en 1573 se tradujeron al francés —de manera anónima— las veintiocho novelas publicadas ese mismo año en la *Quarta parte* de las *novelle* de Bandello (Sturel 1970:39).

¹³⁴ Muñoz [2013:121, n. 12] ha contabilizado un total de catorce ejemplares.

¹³⁵ Al propósito, véanse Sturel [1970] y Arredondo [1989].

¹³⁶ La crítica suele situar la fecha de publicación de las *XVIII Histoires tragiques* en 1560, pero Simonin [1992:233-234] argumentó, con buena lógica, que las dos ediciones de 1560 y 1561, ambas sin privilegio, de las *XVIII Histoires tragiques* deben de ser contrahechas de la de 1563, cuyas fechas servirían para encubrir la piratería. Para orientarse en el intrincado panorama de las numerosas ediciones y emisiones de las traducciones francesas, resulta imprescindible acudir a Simonin [1992:233-312], especialmente a la tabla de las ediciones de las *Histoires tragiques*, incluida en las pp. 309-312.

¹³⁷ Los tomos V (1570), VI y VII (1582) de las *Histoires tragiques* no contienen más novelas de Bandello, sino invenciones del propio Belleforest (Sturel 1970:48). El propio Sturel [1970:56-59] incluye una utilísima tabla con las novelas de Bandello traducidas por Belleforest y el lugar que ocupan en los distintos tomos de las *Histoires tragiques* (las seis de Boaistuau se listan asimismo en las pp. 10-11).

cuenta sus tres reimpresiones (1589, 1596 y 1603),¹³⁸ así como su presencia en numerosos inventarios de librerías y bibliotecas privadas (Laspéras 1987:59).

En cuanto a la lectura y difusión por tierras españolas de las novelas bandellianas en la lengua original, debe repararse en que los ejemplares italianos conservados en España «son pocos» (Carrascón 2014:55).¹³⁹ Aun así, contamos con importantes indicios acerca de su difusión, que atañen, por ejemplo, a algunos entremesistas, según ha estudiado magistralmente Ilaria Resta,¹⁴⁰ o al propio Lope.

Matteo Bandello fue una fuente de inspiración constante para nuestro dramaturgo. El eco de sus *novelle* se deja sentir a lo largo de la carrera dramática del Fénix, desde sus primeros tanteos literarios hasta sus obras más tardías. La crítica ha demostrado que Lope manejó tanto los textos originales en italiano como las adaptaciones al francés de Boaiustuau y Belleforest y su respectiva traducción parcial al castellano.¹⁴¹

Los dramas y comedias originados de Bandello, hasta un total de quince, que Lope conoció, así en el original italiano como en la libre adaptación francesa de setenta y tres historias y en su traducción castellana de catorce, atraviesan prácticamente toda su trayectoria dramática, desde 1590 hasta 1635 (Muñoz 2013:126).

Veamos, pues, qué cuentos de Bandello pudieron influir en Lope a la hora de pergeñar las comedias de nuestra tesis, y cómo pudo conocerlos. Por lo pronto, adviértase que ninguno formó parte ni de la traducción castellana ni de las *Cento novelle scelte* de Sansovino.

🌀 *Novelle*, I-14

Tras la muerte de su padre, Antonio Perillo se dedica a derrochar el dinero en el juego. Querría casarse con Carmosina, que le corresponde, pero su padre, un rico mercader llamado Pietro Minio, lo rechaza. Dolido, Antonio decide hacerse mercader para así recuperar el dinero perdido. En el transcurso del viaje a Alejandría, una espantosa tempestad arrastra su nave cerca de Berbería. Unos corsarios moros lo capturan y lo llevan a Túnez. La noticia llega a Nápoles, y Carmosina se llena de tristeza. Pasado un año, el padre de la joven manda liberar a diez cautivos, como tenía por costumbre. Entre ellos se encuentra Antonio, al que no ha reconocido. Ya de vuelta en Nápoles tiene ocasión de hablar con Carmosina, que le ofrece una buena suma de dinero para que pueda volver a

¹³⁸ Estos datos proceden de Carrascón [2014:57-58], que aporta varios detalles de interés.

¹³⁹ Muñoz [2013:121] ha localizado un total de cinco ejemplares italianos en las bibliotecas españolas.

¹⁴⁰ «Por lo general, la crítica ha respaldado la idea de que la fama con que corría el “Bandello francés” en España favoreció la difusión de los relatos más que el original. Hay que reconsiderar esta posición a la hora de encarar la cuestión desde el punto de vista del teatro breve: para los entremeses no cabe duda de que una de las varias ediciones en italiano que salen a partir de mediados del XVI es la única que pudo suministrar el material de que se sirven los entremesistas» (Resta 2016:190).

¹⁴¹ Véase el exhaustivo estado de la cuestión ofrecido por Muñoz [2013:119-126], que comenta y resume toda la bibliografía existente sobre la materia. Profeti [2016:103], en cambio, considera que «la fruizione diretta delle edizioni italiane» por parte de Lope es «poco probabile».

dedicarse a la vida de mercader, y así su padre lo acepte como yerno. Pasado un tiempo, Minio aprueba finalmente la boda. «Ma la fortuna, pentita d'aver dopo tanti perigli e tante fatiche consolati questi dui amanti» (I, p. 153), quiere que en la noche de bodas una terrible tormenta acabe con la vida de los recién casados.

Esta *novella* de Bandello presenta el tema de las mudanzas de Fortuna y, en palabras de uno de sus primeros editores y entusiastas lectores, demuestra «il poco contento che l'huomo riceve de i diletti del mondo, quali sempre da qualche sinistro accidente sono contrariati». ¹⁴² El final trágico la aleja de las comedias del corpus, con las que comparte sin embargo varios motivos fundamentales en la trama, tales como el rechazo familiar al amor de dos jóvenes, la separación y el reencuentro de los amantes, el peligro de los corsarios y la esclavitud en el norte de África. Destaca además el tópico de la tormenta, que no solo tiene la función de provocar la llegada a tierras musulmanas (tal y como ocurre en *Viuda, casada y doncella*, *La pobreza estimada*, *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor*), sino que finalmente provoca la muerte de los protagonistas.

Esta es una de las muchas *novelle* consagradas a los mercaderes, y recrea algunos de los peligros que debían afrontar en sus viajes marítimos, si bien desde una óptica netamente novelesca, gracias a la concatenación de tópicos de raigambre bizantina y boccacesca: «Il senso di meraviglia nasce dall'accumulazione di avventure, tipica del romanzo bizantino, caro anche al Boccaccio; tuttavia la concatenazione resta meccanica, senza sviluppo e priva di nessi con la realtà» (Menetti 2005:177).

El aciago destino de Carmosina y Antonio Perillo se halla también en *Il primo volume delle novelle del Bandello*, el primero de la recopilación a cargo de Ascanio Centorio, en el que figura con el número XII. ¹⁴³ François de Belleforest incluyó este cuento en el segundo tomo de las *Histoires tragiques*, publicado en París en 1565 por Vincent Norment y Jeanne Bruneau (Sturel 1970:57). Así pues, lo más probable es que llegara a manos de Lope en distintas versiones.

🌀 *Novelle*, I-58

Desde muy pequeño, Filippo Lippi sobresale en el arte de la pintura, y llega incluso a ser el pintor de Cosme de Médici. Solamente su gran afición por las mujeres iguala la pasión que siente por su oficio. Un día, unos corsarios lo prenden y lo llevan preso a Berbería. Filippo se ve forzado al remo, y solo al cabo de un año y medio encuentra el modo de hacer un dibujo. Impresionado por sus habilidades, el corsario Abdul Maumen lo libera de las

¹⁴² El juicio de Ascanio Centorio se encuentra en el f. 80r de la edición milanesa de *Il primo (-terzo) volume delle novelle del Bandello* de 1560, citada en la bibliografía.

¹⁴³ Remito siempre a las páginas de Godi [1982:516-517], que ofrece la equivalencia numérica entre las novelas recopiladas por Centorio y la *princeps*.

cadenas y le encarga varios cuadros. Finalmente, lo cubre de regalos y le devuelve la libertad, lo mismo que a sus compañeros.

Esta *novella*, con la que Bandello trata de demostrar que «la virtù ancora appresso ai barbari è onorata» (I, p. 649), presenta un tópico muy repetido en comedias como *Jorge Toledano*, *La pobreza estimada* o *La doncella Teodor*: un cautivo cristiano, que ha sido capturado por corsarios enemigos, es tenido en mucha estima por un señor moro —en este caso, debido a su dominio del arte de la pintura—, que termina por obsequiarlo con generosas dádivas y concederle la libertad. Bandello logra «tenere in equilibrio il dato fantastico, da “meraviglia d’oriente”, e l’inserito documentario sul pittore Filippo Lippi» (Ciccuto 1982:185). La fuente sobre la vida del renombrado pintor son las *Vite* de Giorgio Vasari, publicadas en Florencia en 1550 (Maestri 1992:514, n. 12).¹⁴⁴

Ascanio Centorio no incluyó las peripecias de Filippo Lippi en su antología de *novelle* bandellianas, pero Belleforest las incorporó en el cuarto tomo de las *Histoires tragiques*, publicado en 1570 en París por Gabriel Buon y Jean de Bordeaux (Sturel 1970:59), por lo que debieron de contarse entre las lecturas de Lope.

∞ *Novelle*, III-50

Fatigada por las labores del campo y el sol del mediodía, una mujer se tumba a la sombra de un árbol, donde, mecida por la brisa marina, se duerme. Llegan entonces unos corsarios procedentes de Túnez y la raptan. Los captores deciden aguardar a orillas del mar con la esperanza de obtener más prisioneros. Petriello, extrañado por la tardanza de su mujer, comienza a llamarla, desesperado. Al divisarla en la cubierta de la galera, se adentra en la mar y ruega a los moros que la liberen o que le lleven también a él preso, pues no podría vivir sin ella. Conmovidos por sus palabras, los corsarios deciden presentar a la pareja ante su rey, que, maravillado por el valor y el amor de Petriello, les otorga la libertad. Al cabo de unos años de servicio, ambos regresan a su tierra colmados de riquezas.

En un brillante estudio, como todos los suyos, Dámaso Alonso [1968] repasa los múltiples eslabones de la tradición en la que se inserta esta *novella* de Bandello, cuyo origen se halla en los *Factorum dictorumque memorabilium libri IX* de Fulgoso.¹⁴⁵ El relato de Fulgoso fue adaptado también por Pero Mexía en su *Silva de varia lección* (II, XV), texto que muy probablemente influyó en la *Comedia del degollado* de Juan de la Cueva y en un episodio de *Los baños de Argel* de Cervantes, que pudieron muy bien conocer asimismo la *novella* de

¹⁴⁴ Puede compararse el relato de Bandello con la edición crítica de las *Vite* a cargo de Bettarini y Barocchi [1971:327-330].

¹⁴⁵ Por su parte, Menetti [2005:175] sostiene que esta *novella* está tomada del *De oboedientia* de Pontano.

Bandello. En cuanto a Lope, es muy probable que leyera las cuatro versiones modernas del relato (Bandello, Pero Mexía, Juan de la Cueva y Cervantes).¹⁴⁶

El conflicto central de este cuento de Bandello se repite asimismo en nuestro corpus. El rapto en la costa por parte de unos corsarios moros como desencadenante de las peripecias aparece, ya lo sabemos, en *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor*. Dos de ellas (*Jorge Toledano* y *Los esclavos libres*) comienzan con este episodio, tal y como ocurre en Bandello. En *Jorge Toledano*, los moros se llevan al capitán Antonio, mientras que su hija Laudomia consigue huir. En el caso de *Los esclavos libres*, Arbolán y sus hombres capturan a Lucinda en la costa sin que ni Luján, su padre, ni Leonardo, su prometido, hayan podido hacer nada para impedirlo. En la *novella* de Bandello, al igual que en varias de las comedias estudiadas, el final feliz se obtiene mediante la generosidad por parte de un rey moro que, conmovido, concede la libertad a sus cautivos cristianos y los cubre además de riquezas.¹⁴⁷

Esta *novella* fue recopilada en *Il terzo volume delle novelle del Bandello* con el número XXIX, pero no en las adaptaciones francesas.

🌀 *Novelle*, III-68

De camino a Roma, unas galeras moras capitaneadas por el corsario Dragut abordan la nave en la que viaja Marco Antonio Cavazza. Incapaces de defenderse, muchos cristianos se arrojan al mar desesperados, pereciendo entre las olas. Aquellos que han permanecido en el barco, entre los que se halla Marco Antonio, son vendidos como esclavos en las galeras de Dragut. Poco después, los corsarios capturan siete barcos de mercaderes procedentes de Salerno. Las noticias llegan a oídos del capitán Andrea Doria, que ataca por sorpresa a los moros, los hace prisioneros y libera a los cristianos. Tras hacerse con un saco de oro, Marco Antonio se embarca hacia Nápoles, pero en el transcurso del viaje está a punto de naufragar debido a una gran tormenta. Finalmente, puede retomar su rumbo y llegar hasta Roma.

El episodio del aprisionamiento de Dragut por parte de Andrea Doria está basado en acontecimientos históricos.¹⁴⁸ Bandello lleva a cabo una operación semejante a la que emprende Lope en sus comedias, pues esta *novella* «ha per sfondo l'orizzonte cupo di un'Africa barbaresca che riversa sulle rotte del Mediterraneo l'ombra minacciosa delle incursioni corsare», cuyo «esito fortunato è da Bandello riproposto a chiusura di una complessa peripecia marinaresca» (Girardi 2012:137). La trama está tejida mediante varios

¹⁴⁶ Resulta difícil saber si Lope se hizo también con el texto de Fulgosio. Dámaso Alonso [1968:35] opina que no es probable que Cervantes lo conociera.

¹⁴⁷ La conjugación de todos estos tópicos literarios, así como el lenguaje retórico y cortesano empleado por un labrador como Petriello y la vaga descripción de lugares y personajes, impregnan esta *novella* de una atmósfera «rarefatta e fiabesca», al decir de Elisabetta Menetti [2005:176].

¹⁴⁸ Con todo, «il Bandello non dice Andrea, ma Antonio Doria: e può trattarsi di un trascorso di penna o di memoria» (Flora 1952:II, 1298).

de los motivos prototípicos de las piezas estudiadas, aunque las diferencias respecto a aquellas son evidentes, debidas fundamentalmente a la ausencia del tema amoroso y a la preeminencia de las batallas navales. Las peripecias marítimas están presentes en todas las comedias del corpus, salvo en *Jorge Toledano* y *Virtud, pobreza y mujer*.

Centorio recopiló este relato en el tercer volumen de su antología (con el número XLII), pero, en cambio, no se llegó a traducir al francés. Así pues, del mismo modo que en el caso anterior, Lope solo pudo tener acceso a la historia de Marco Antonio Cavazza en sus versiones italianas. Pocas dudas caben de que posaría sus ojos en ambos cuentos, siendo como fue Bandello uno de sus escritores predilectos, al que degustó no solo en traducciones, sino también en lengua toscana.

1.2.9. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *GLI ECATOMMITI*¹⁴⁹

Gli Ecatommiti de Giraldo Cinzio se publicaron por primera vez en 1565, reeditándose en cinco ocasiones más a lo largo del siglo XVI, muestra del gran éxito que alcanzaron en Italia (Aldomá García 1996:15-16). La única traducción española de la obra del ferrarés, realizada por Luis Gaitán de Vozmediano, se imprimió en 1590 en Toledo con el título *Primera parte de las cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinthio* (Pedro Rodríguez, a costa de Julián Martínez). Se trata de una traducción parcial, pues solo contiene la introducción y las dos primeras *deche* (secciones de diez *novelle*) de *Gli Ecatommiti*, es decir, un total de treinta relatos.

Las novelas de Giraldo Cinzio fueron muy leídas por Lope, tanto en su versión original como en la traducción castellana de Gaitán de Vozmediano. Juan Ramón Muñoz ha sintetizado las conclusiones de la crítica en torno al conocimiento por parte de Lope de las *novelle* giraldianas:

En resumen, alrededor de nueve comedias de autoría segura de Lope de Vega, más dos dudosas, emanaron de *Gli Ecatommiti*, que el dramaturgo manejó, sin desechar la versión francesa,¹⁵⁰ tanto en la traducción castellana parcial como en el original italiano, y cuya datación oscilaría aproximadamente entre 1590 y 1612 (Muñoz 2013:119).¹⁵¹

Apoyándose en las fechas de redacción propuestas por Morley y Bruerton, Weber de Kurlat [1975:26-32] observó que las comedias lopescas basadas en novelas recogidas en la traducción de Vozmediano se escribieron en fechas más tempranas que aquellas que

¹⁴⁹ Las citas de Giraldo Cinzio proceden de la edición de *Gli Ecatommiti* a cargo de Susanna Villari [2012].

¹⁵⁰ No hay pruebas de que Lope llegara a manejar esta traducción francesa, publicada en 1584, de la que da cuenta Romera Pintor [1997:338].

¹⁵¹ El artículo de Muñoz remite a toda la bibliografía pertinente.

nunca fueron vertidas al castellano. Así las cosas, la estudiosa argentina esbozó una hipótesis muy verosímil: en un primer momento, Lope tuvo acceso a las novelas del ferrarés mediante la traducción de Vozmediano, y solo más tarde leyó también el texto original.¹⁵² La incertidumbre en torno a la filiación giraldiana de varias de las nueve comedias citadas por Muñoz, y las imprecisas fechas de redacción de muchas de ellas, impiden ser muy taxativos al respecto. Pero, a mi juicio, hay dos datos que resultan muy significativos: mientras que varias de las comedias presuntamente basadas en novelas traducidas por Vozmediano datan de los años noventa, ninguna de las obras cuya fuente se encuentra entre las *deche* restantes fue compuesta antes de 1608, de lo que cabe deducir que, en efecto, el primer acercamiento a Giraldi se produjo mediante la traducción de Vozmediano.

Espiguemos, pues, las más de cien novelas de Giraldi Cinzio en busca de aquellas en las que pudo inspirarse Lope para componer las comedias que nos interesan.

☞ *Ecatommiti*, II-6

Fiamma, dama genovesa, y Fineo, noble de Savona, se aman, pero el padre y el hermano de la joven se oponen a su relación. Un día, Fineo se ve obligado a echar mano de la espada para defenderse del hermano de Fiamma, al que deja malherido. El castigo impuesto a Fineo consiste en abandonarlo en una barquilla un día de fuertes tormentas, con las manos y los pies atados. La tempestad está a punto de terminar con su vida, pero entonces aparecen unos corsarios moros, que se llevan al joven, forzado a remar en su galera como esclavo.

Segura de la muerte de su amado, Fiamma convence a un esclavo de su padre, encargado de custodiar una barquilla, de escapar juntos. En el transcurso del viaje, Fiamma comunica al moro su intención de dejarse morir entre las olas, de igual modo que su amado Fineo. El esclavo, que pretende conducirla hasta el rey de Túnez y cobrar por ella un buen precio, la ata de pies y manos a la barquilla. Aparece entonces una nave de corsarios moros que hieren de muerte al esclavo y raptan a Fiamma. Poco después, el barco que llevaba preso a Fineo entra en batalla con esta nave, obteniendo a su amada como parte del botín. Los dos amantes, pues, se reencuentran, pero, a instancias de Fineo, Fiamma finge no conocerlo.

Conducen al joven ante el rey, que, «veduto Fineo bellissimo giovane e intesa da' corsali la sua prodezza, lo volle appresso di sé» (p. 456). Impresionado asimismo por la belleza de Fiamma, decide quedarse con ella. Fineo se gana enseguida la confianza del rey, que le encomienda la custodia de sus mujeres, de modo que los amantes pueden verse a menudo. Un día llega una nave de mercaderes savoneses; Fineo les cuenta su historia y les entrega una carta para su hermano, quien acude enseguida a Túnez con una barca llena de mercancías para las mujeres del rey, que le da permiso para acceder al lugar donde las custodia Fineo. Una noche, los dos hermanos ayudan a Fiamma a escapar por una ventana y, finalmente, huyen en barco. En el viaje de vuelta les sorprende una tormenta, que devuelve la nave a las costas de Túnez. Fiamma y Fineo son llevados ante el rey. Hondamente conmovido por la historia de su desgraciado y fiel amor, decide concederles la libertad y cubrirlos de regalos, e incluso les ruega que se casen antes de volver a su patria.

¹⁵² Ilaria Resta y David González Ramírez [2014:162] sostienen esta misma opinión en su reciente y penetrante estudio sobre las relaciones intertextuales entre *El piadoso veneciano* y una de las *novelle* de Giraldi Cinzio.

Se celebran las bodas y los novios regresan a Génova y a Savona, donde son recibidos con suma alegría por parte de familiares y amigos, que les daban por muertos.

La historia de Fiamma y Fineo es una de las más citadas por los especialistas. Canavaggio [1977:59] la menciona como ejemplo de *novella* heredera de la novela griega, a raíz de la captura por parte de corsarios berberiscos, «motif caractéristique du roman grec et de ses épigones». Núñez Rivera [2010:78, n. 79] la cita también a propósito del rapto cometido por un corsario, «tema eminentemente bizantino». La crítica ha relacionado esta historia, en la que «confluiscono numerosi tradizionali motivi narrativi», con otras *novelle* aquí estudiadas, tales como la V-2 de Boccaccio y la 39 de Masuccio (Villari 2012:451).¹⁵³

En tanto que exponentes de la actualización de la materia bizantina, la novela de Giraldi Cinzio y las obras de Lope basan su trama en una larga serie de temas y motivos típicos del género. La simple enumeración de los más significativos es muy ilustrativa: oposición familiar al amor de la pareja, separación y reencuentro de los amantes, rapto por parte de unos corsarios, cautiverio, obtención de un puesto de confianza, rescate, fuga, tormenta marítima, naufragio, largos viajes, falsa muerte, generosidad del amo de los cautivos (que les concede la libertad y los cubre de regalos) y reencuentro entre familiares tras un largo tiempo.

La primera parte del cuento de Giraldi, hasta la captura de Fineo por los corsarios, guarda múltiples analogías con la primera mitad de *Viuda, casada y doncella*, que nos llevan a trazar una línea directa entre uno y otro texto. Obviando los detalles, el esquema argumental es el mismo: oposición de la familia al amor de la pareja – lance violento protagonizado por el joven – viaje marítimo del protagonista – tormenta – aparición y captura por parte de unos corsarios moros. Estos lances del argumento, en este orden preciso, no aparecen en la novela X-9 de Boccaccio —postulada como única fuente de *Viuda, casada y doncella* por Feit y McGrady [2006:7-22]—, cuya huella, según se ha dicho ya, se deja sentir en el tercer acto de la pieza. En cambio, la novela de Giraldi Cinzio presenta alguna que otra concomitancia con la I-1 de Firenzuola —que también le sirvió de fuente al dramaturgo, según hemos visto—, fundamentalmente la tormenta y la captura, aspectos en los que Lope se decanta más bien por la versión de Firenzuola. Por el contrario, en la oposición familiar, la rencilla entre galanes y el viaje del protagonista —es decir, en el arranque de la comedia—, el Fénix sigue sin duda a Giraldi Cinzio. De todo ello daremos

¹⁵³ A propósito de este abigarrado cúmulo de *topoi*, Bolpagni [en prensa] señala con acierto que «è evidente come il mare di Giraldi Cinzio non rappresenti né una piattaforma realistica basata su reali rotte né un divertimento narrativo, ma solo un ginepraio di clichés che si trascina stancamente verso un fine propedeutico».

cuenta en el capítulo dedicado a los procesos de reescritura de *Viuda, casada y doncella* y *La pobreza estimada*.

Lope conoció sin duda la *novella* de Giraldo Cinzio, que pudo leer tanto en la versión original como en la castellana, puesto que la *deca II* fue incluida por Vozmediano en su traducción parcial. Por los años en los que Lope compuso *Viuda, casada y doncella*, la *Primera parte de las cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinthio* debió de ser una de sus lecturas de cabecera, como lo sugiere el hecho de que por aquel entonces ya hubiera imitado tres novelas de Giraldo, las cuales habían sido traducidas al castellano: *El favor agradecido* (1593), *El hijo venturoso* y *La infanta desesperada* (ambas escritas probablemente entre 1588 y 1595).¹⁵⁴ Así pues, es muy probable que la *novella* II-6 de Giraldo tuviera un papel relevante en la génesis de *Viuda, casada y doncella*, al igual que la X-9 de Boccaccio y la I-1 de Firenzuola.

El planteamiento de unos mismos conflictos y la construcción de la trama mediante un nutrido grupo de motivos comunes, las afinidades con *Viuda, casada y doncella* y su conocimiento seguro por parte de Lope y otros muchos escritores de la época hacen de esta *novella* de Giraldo Cinzio una de las más relevantes para nuestro estudio y para la difusión del género bizantino en el Siglo de Oro.

☞ *Ecatommiti*, V-7

En el saqueo de Rávena ocurrido en 1512, Giglio y sus dos hijos son hechos prisioneros, mientras que su mujer, Costanza, logra escapar. Los cuatro miembros de la familia quedan separados. A Giglio se lo llevan en barco, pero en el transcurso del viaje lo capturan unos corsarios, que más tarde lo venden como esclavo en el norte de África. En poco tiempo, se gana la confianza y la simpatía del rey. Entretanto, una pareja adopta al hijo de Giglio y Costanza, mientras que una mujer romana se hace cargo de su hija. Costanza da por muertos tanto a sus hijos como a su marido, por lo que decide refugiarse en casa de un vecino. Allí rechaza una y otra vez las pretensiones amorosas de un joven, pues ella «si volea morir moglie di colui, al quale avean le leggi del matrimonio congiunta» (p. 881). Finalmente decide partir en hábito de peregrina hasta Venecia, a casa de una parienta suya, que le insiste en que se vuelva a casar, pero Costanza se niega. En Rávena se propagan los rumores acerca de su muerte.

Un buen día, aprovechando la presencia de unas naves genovesas, Giglio consigue huir de la esclavitud tras doce largos años. Convencido de que toda su familia ha muerto, decide marcharse a Roma. Allí pretende casarse con una joven a la que llaman Aura, que tiene otro pretendiente. Aura es en realidad la hija de Giglio, pero ni uno ni otro se reconocen. Por su parte, Gellio, el hijo de Giglio, se enamora de una parienta de la mujer que había adoptado a Aura. Un día, Gellio y el pretendiente de Aura asaltan a Giglio y son arrestados. Los dos jóvenes llevaban consigo una bolsita que les había dado Aura y que Giglio identifica enseguida, pues había pertenecido a Costanza, su mujer. Tras llevar a cabo algunas indagaciones, Giglio empieza a sospechar que quizás Aura y Gellio sean hijos suyos. Entretanto, Costanza se entera de la llegada de Giglio a Roma, adonde se dirige de inmediato. Al cabo de un tiempo, topa por fin con su marido, al que reconoce. Tras el feliz reencuentro, Giglio acude a la prisión: una marca de nacimiento en el brazo derecho de Gellio revela que

¹⁵⁴ Véase Morley y Bruerton [1968:42 y 76].

es su hijo. Finalmente, todos se reconocen y se celebra la boda de Aura con su pretendiente.

El armazón narrativo de la *novella* V-7 de Giraldi Cinzio se sustenta sobre varios motivos compartidos con nuestras comedias: largas separaciones, captura por parte de los corsarios, cautiverio, ascenso del cautivo a confidente del rey, fuga, fidelidad y constancia de la mujer pese a la presencia de otros pretendientes, reencuentro con un hijo raptado y anagnórisis final. Esta historia fue fielmente imitada por Diego de Ágreda y Vargas en la undécima de sus *Novelas morales* (1620), tal y como descubrió Caroline P. Bourland [1927:13-15]. Se trata de un indicio más de la popularidad de *Gli Ecatommiti* en general y de esta *novella* en particular, muy probablemente conocida por Lope, que pudo leerla en la versión original (o, quién sabe, en su traducción francesa), pero no en la castellana, ya que esta *novella* nunca se tradujo al español.

☞ *Ecatommiti*, VIII-6

Unos corsarios capturan a Lamprino y lo venden en Constantinopla al sultán Selín, que, admirado del joven, decide quedarse con él. Lamprino se ve obligado a renegar, aunque para sus adentros mantiene intacta la fe en Cristo. Poco a poco se gana la confianza del sultán y la envidia de los demás servidores, especialmente de Zelimo, el cual ruega a Lamprino que interceda por él ante Selín para que le vuelva a ofrecer el cargo de secretario. El sultán accede a la petición de Lamprino, momento en el que Zelimo empieza a maquinarse el modo de deshacerse de él. Para ello, le asegura a Selín que Lamprino tiene intención de seducir a Tamulia, una de las mujeres favoritas del sultán, cristiana de nacimiento. Tamulia es en realidad hermana de Lamprino, y fue hecha cautiva por los corsarios un año antes que él. A Selín no acaban de convencerle las acusaciones de Zelimo, pero finalmente puede con él «la gelosia, la quale è certo veleno dell'amore» (p. 1492). Así las cosas, decide que los leones devoren a Lamprino, para lo cual se dirige al cuidador de las fieras y le advierte que ha de soltarlas ante aquel servidor suyo que se le acerque y diga lo siguiente: «Me manda a ti mi señor para saber si has ejecutado aquello que él te ha impuesto». El sultán le ordena a Lamprino que se presente ante el cuidador de leones y pronuncie esas mismas palabras, pero el joven, receloso, se entretiene en el camino rogándole a Dios que le prive del peligro y le enseñe el modo de abandonar la esclavitud y el Islam. Sabedor de la orden del sultán, y ansioso por ver muerto a Lamprino, Zelimo va donde el cuidador y dice: «Me manda a ti mi señor para saber si has ejecutado aquello que él te ha impuesto». Inmediatamente, el guardián suelta a los leones, que devoran a Zelimo. Más tarde acude Lamprino, y comprende que era él quien estaba destinado a la muerte. Dando gracias a Dios, decide huir en un corcel. Ya en libertad, Lamprino escribe una carta al sultán y le cuenta todo lo sucedido, además de revelar que Tamulia es en realidad su hermana. Al cabo de un tiempo Selín fallece, y Lamprino puede liberar a Tamulia, que se hace monja.

Las peripecias de Lamprino están construidas mediante una serie de elementos que reaparecerán con frecuencia en el corpus, y que acabamos de señalar respecto a la novela V-7. Por otra parte, también en *Jorge Toledano* —aunque en muy distintas circunstancias—

los servidores Argán, Arafe y Malafo conspiran contra Jorge, que no sucumbe a la tentación de usurpar el trono real (cuadro III - 1c).¹⁵⁵

✎ *Ecatommiti*, X-4¹⁵⁶

Filandro y Sofronia se casan. En el transcurso del viaje hacia la tierra del novio, unos corsarios apresan a la joven, y la venden como esclava a Panormo. Junto con otras mujeres, Sofronia se ve forzada a ejercer la prostitución, pero, con la mente puesta en Filandro y deseosa de conservar su honestidad, es capaz de conmovier a cada uno de los clientes que requieren sus servicios, de modo que ninguno tiene trato deshonesto con ella. Un día, un soldado intenta forzarla, y ella lo mata con un puñal. Las autoridades prenden a Sofronia y se convoca un juicio. Los nobles de Corinto se manifiestan a favor de la dama, mientras que los soldados, particularmente un primo del muerto, exigen un castigo severo. Llega entonces Filandro, que ha oído rumores acerca del paradero de su mujer: el joven resulta ser pariente del primo del soldado fallecido, y, además, es por todos sabido que su padre defendió la ciudad de Corinto en la guerra, por lo que, finalmente, liberan a Sofronia.

La historia de Sofronia y Filandro retoma el esquema de la novela griega (encuentro-separación-reencuentro de la pareja), y fundamenta su trama en varios motivos característicos del género bizantino y de nuestras comedias, por ejemplo el ataque de los corsarios, la venta como esclava y, sobre todo, la férrea defensa de la castidad por parte de la protagonista durante el cautiverio. Su integridad moral maravilla a los nobles de Corinto, hasta el punto de que todos ellos se posicionan claramente a su favor en el juicio por el homicidio del soldado. Como ella misma le declara a Filandro, Sofronia «ha piú tosto eletto di morire tua e onesta, che vivere disonestamente in mano altrui» (p. 1728).

1.2.10. SEBASTIANO ERIZZO, *LE SEI GIORNATE*¹⁵⁷

La colección de novelas titulada *Le sei giornate*, de Sebastiano Erizzo, se publicó en 1567 (Venecia, Giovan Varisco), y no se volvería a imprimir hasta finales del siglo XVIII.¹⁵⁸ Nada sabemos acerca del conocimiento de *Le sei giornate* en España, de las que he podido localizar dos ejemplares en la Biblioteca Nacional (sign. R/11386 y R/19452), uno en la Biblioteca de los Obispos de Murcia (sign. S.T. 3-5-19)¹⁵⁹ y otro en el Real Seminario Sacerdotal de San Carlos, en Zaragoza (sign. 48-2-41).¹⁶⁰

¹⁵⁵ Mas [1967:I, 167] llama la atención sobre un episodio de *El esclavo de Venecia y amante de su hermana* —«pièce attribuée à Lope»— que presenta ciertos paralelismos con la *novella* de Giraldo Cinzio, pero Morley y Bruerton [1968:462] la consideran de autoría muy dudosa.

¹⁵⁶ Acerca de las fuentes de esta novela, véase Villari [2012:1720, n. 1].

¹⁵⁷ He manejado la edición de *Le sei giornate* a cargo de Renzo Bragantini [1977], de donde proceden las citas.

¹⁵⁸ Estos datos están tomados de Bragantini [1977:XXXII-XXXIII].

¹⁵⁹ Cataloga este ejemplar Herrero Pascual [1998:182].

¹⁶⁰ Los datos acerca de este ejemplar proceden de la página web del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español.

La consulta de estos ejemplares ha deparado gratas sorpresas. El de la Biblioteca Nacional (sign. R/19452) lleva en su portada la firma de don Martín de Bolea y Castro (h. 1550-h. 1600), con fecha del 10 de noviembre de 1597.¹⁶¹ El escritor, poeta y humanista aragonés, elogiado por Lope en su *Laurel de Apolo*, fue muy aficionado a la numismática; acaso de ahí le viniera su interés por las novelas de Erizzo, reconocido especialista en la materia, cuyo *Discorso sopra le medaglie antiche con particolare dichiarazione di molti riversi* (1559)¹⁶² fue reeditado en varias ocasiones en vida de don Martín. El ejemplar custodiado en el Real Seminario Sacerdotal de San Carlos es también muy interesante, pues en su portada conserva la firma del escritor y coleccionista de arte italiano Francesco Angeloni da Termi (1587-1652).

A propósito del prólogo de Cervantes a las *Novelas ejemplares*, Rubio Áquez comenta lo siguiente:

Evidentemente Cervantes no pudo inspirarse en las novelas de Erizzo, pésimas y carentes totalmente de imaginación, siendo casi todas copiadas o adaptadas de fuentes antiguas y guiadas sólo por la moralidad, pero sí pudo tomar el prólogo del italiano como modelo para el suyo, pues no son pocos, como se ve, los aspectos que comparten (Rubio Áquez 2013:45).

En un trabajo de fecha también reciente, José Enrique López Martínez [2010:143] apunta la posibilidad de que Lope pudiera haber conocido *Le sei giornate* de Erizzo. Ciertamente, se trata solo de una hipótesis, al igual que en el caso de Cervantes. Pero ambas tienen mucho interés, y no son nada descabelladas. Al fin y al cabo, gracias a su carácter ejemplar y a su obvio afán moralista —nada queda del erotismo y el humor de raigambre decameroniana—,¹⁶³ las novelas de Erizzo pudieron quizá labrarse la aprobación de humanistas y religiosos, aun cuando no deslumbraran por su calidad. Así lo sugieren los datos acerca de la localización y los poseedores de los ejemplares examinados.

☞ *Le sei giornate*, I-1

Erasto, de linaje noble pero venido a menos económicamente, decide hacerse mercader.¹⁶⁴ Un día llega a Constantinopla, y en los jardines del palacio del emperador conoce a la princesa Filene. Ambos se enamoran. El emperador, sin embargo, tiene la intención de casar a su hija con el rey de Sicilia, por lo que manda armar una nave, que la deberá llevar hasta esa tierra, donde se celebrarán las bodas. La noticia llega a oídos de Erasto, que soborna al patrón del barco. Consigue así hacerse pasar por un miembro de la guardia real, y embarcarse junto a los demás soldados encargados de escoltar a la princesa. Durante el

¹⁶¹ Sobre la figura de don Martín Abarca de Bolea y Castro, véase Campo Guiral [1997].

¹⁶² Al respecto, véase Bragantini [1977:XXXII].

¹⁶³ Véase Pignatti [2000].

¹⁶⁴ Se omite en este resumen el largo discurso introductorio en defensa del amor.

viaje los asaltan unos corsarios. Con tal de no ser capturados, Erasto y Filene se arrojan al mar, y logran llegar a nado hasta una isla. La noche siguiente, los amantes llegan «agli ultimi termini del loro amore» (p. 33), y prometen estar siempre juntos. Tras pasar por varias islas, regresan finalmente a Constantinopla. El emperador, que ya daba a su hija por muerta, recibe un día la visita de Erasto, que le cuenta todo lo acaecido y le pide la mano de Filene. Aquel le responde que necesita unos días para pensárselo. Al cabo de un tiempo advierte que su hija está embarazada, por lo que decide condenar a muerte a la pareja. Pero los jóvenes se las apañan para sobornar al guardia y consiguen escapar en una barquilla. Llegan hasta Creta, donde viven felices el resto de sus días.

La crítica ha vinculado desde antiguo esta *novella* de Erizzo con la narrativa griega, y se la ha relacionado también con varios cuentos de Boccaccio (Bragantini 1977:23, n. 1). Por abreviar, baste señalar la importancia fundamental de motivos como el viaje y la fuga de los amantes, el asalto por parte de unos corsarios, la falsa muerte o la oposición familiar al matrimonio, tan frecuentes en comedias como *Viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes*, *Los esclavos libres* o *La doncella Teodor*.

☞ *Le sei giornate*, VI-36

Gianotto, mercader genovés, se enamora en Nápoles de Leonora, con quien se casa. Pasado un año, decide regresar a Génova junto a su esposa. En el viaje les sorprende una gran tormenta, y casi toda la tripulación se ahoga en el mar. Gianotto logra salvar la vida asido a una tabla, que le lleva hasta una isla. Leonora permanece en el barco, y al cabo de poco tiempo otra nave la rescata. En ella, se ve obligada a rechazar a varios pretendientes, hasta que llega a Génova. Fiel a su marido, decide permanecer allí por si Gianotto regresa algún día. Este, por su parte, llega a Ancona, donde entra al servicio de un noble. Convencido de la muerte de su mujer, pasan diez años hasta que decide volver a Génova. Allí transcurre un año sin que ni uno ni otro coincidan, pero un día, por fin, se produce el reencuentro.

Renzo Bragantini [1977:294, n. 1], editor de *Le sei giornate*, ha resumido perfectamente el eco de la tradición helenística en la *novella* italiana y, en particular, las semejanzas de este cuento con la novela griega: «Gli elementi che costituiscono la narrazione erizziana, la separazione forzata della coppia, la lontananza nella quale viene osservata la reciproca fedeltà, l'improvviso riconoscimento, ricorrono però spessissimo nella nostra tradizione novellistica, né sono certo originari di essa (basti pensare alla narrativa greco-bizantina)». Todos estos elementos, a los que cabría añadir los viajes marítimos, la tormenta y la falsa muerte, caracterizan asimismo las comedias del corpus, entre las que cabría citar *Viuda, casada y doncella* y *Los tres diamantes*.

Esta novela fue plagiada literalmente por Gherardo Borgogni en su *Fonte del diporto*, cuya novena *novella* «è la trascrizione fedele» del *avvenimento* 36 de Erizzo, del que Borgogni «si limita a modificare i nomi dei personaggi e dei luoghi» (Pirovano 2005:477). Así pues, la historia de Erizzo pudo ser conocida también a través de la versión de Borgogni, que en

España debió de tener muy poca difusión. *La fonte del diporto* vio la luz en tres ediciones distintas, correspondientes a los años 1598, 1602 y 1608 (Pirovano 2005:702-705). En la Biblioteca de Palacio (sign. III/6964(1)) hay un ejemplar de la de 1602.¹⁶⁵

1.2.11. ASCANIO DE' MORI, *LA PRIMA PARTE DELLE NOVELLE*¹⁶⁶

La única edición antigua de *La prima parte delle novelle* de Ascanio de' Mori se publicó en 1585 (Mantova, Francesco Osanna), volumen que, pese al título, no tuvo continuidad.¹⁶⁷ Las novelas de Mori, que «riproducono stancamente logori topoi narrativi» (Ghirlanda 2012:781), debieron de ser poco conocidas en España. No he encontrado entre la crítica casos documentados de una influencia directa en ningún escritor del Siglo de Oro. Por lo demás, en la Biblioteca Nacional se conserva un ejemplar de la *princeps* (sign. R/13728).

☞ *La prima parte delle novelle*, 1

Fernando, hijo del rey de Granada, el pagano Roderico, compra un esclavo cristiano de origen italiano, con el que entabla una íntima amistad. Lo que no sabe Fernando es que el esclavo es en realidad una mujer; se trata de Olimpia, hija del señor de Piombino, que fue raptada por unos corsarios y que, con tal de «serbare la sua honestà» (f. 5), se había hecho pasar por un hombre, haciéndose llamar Alfonso. Un día, Fernando debe acudir a un compromiso en Valencia. Su ausencia provoca que Olimpia, enamorada con locura del príncipe, caiga gravemente enferma. La noticia llega a oídos de Fernando, que regresa al instante para cuidar de su amigo. Fernando decide llevárselo a un castillo de su padre, donde podrá reposar y recobrar la salud, pero en el viaje por mar los atacan unos corsarios y los hacen prisioneros. Poco después les sorprende una tormenta; todos los miembros de la tripulación se lanzan al mar desesperados, salvo Fernando y Olimpia. Unos pescadores acuden en su ayuda e impiden el naufragio. Ya en tierra firme, unos bandidos los asaltan de nuevo, y los llevan a Génova. Allí venden a Fernando, mientras que a Olimpia, tenida por cristiana, la dejan en libertad. Siempre disfrazada de hombre, decide viajar a Granada para contar a los reyes las tristes noticias acerca de Fernando. Una vez referida la desgraciada suerte de su hijo, el rey condena a muerte a Olimpia, pero esa misma noche la reina la pone en libertad. Olimpia se embarca hacia Génova, y de allí se marcha a Provenza, donde ha oído que se encuentra Fernando. Pasa la noche en una cabaña cerca de Niza, en la cual descubre a un hombre «ch' apena haveva figura d'huomo, tanto era fatto difforme per la magrezza» (f. 9). Este no es otro que Fernando, que ha padecido un sinfín de penalidades. Olimpia le revela que es una mujer, y Fernando corresponde a su amor. Al cabo de unos días deciden regresar a Granada, que celebra con gran alegría el regreso del príncipe. Fernando les cuenta a sus padres la verdadera identidad de Olimpia y cómo sin ella jamás hubiera podido volver a su tierra. Fernando le pide al rey que les dé permiso para casarse y, además, le hace saber su intención de convertirse al cristianismo, pues «lo Iddio della cristiana Olimpia sua l'haveva liberato sempre da tutti i pericoli» (f. 12). El rey no solamente acepta, sino que también él y la reina deciden abrazar la religión cristiana,

¹⁶⁵ Según el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, en la Biblioteca Nacional (sign. 3/30724) se conserva un ejemplar de la primera edición, pero una búsqueda en el catálogo de dicha biblioteca no permite dar con él.

¹⁶⁶ A falta de una edición crítica, he manejado la *princeps*, publicada en 1585 (Mantova, Francesco Osanna).

¹⁶⁷ Estos datos proceden de Ghirlanda [2012:781].

convenciendo además a muchos de sus súbditos. Se celebran las bodas y al cabo de un tiempo Olimpia y Fernando tienen dos hijos.

En este relato de Ascanio de' Mori se unen motivos heredados de la tradición de la novela griega (el viaje, el ataque de los corsarios, la falsa muerte, el naufragio, etc.) y del ámbito religioso (no en vano termina con una conversión multitudinaria al cristianismo). Entre las comedias del corpus que ponen en juego mecanismos similares cabe citar *Viuda, casada y doncella*, *La pobreza estimada* o *Los esclavos libres*. El triunfo del amor y de la protagonista van unidos a la victoria de la religión cristiana sobre el paganismo, lo que refuerza el sentido moral de la novela.

En definitiva, los *novellieri* son una de las principales fuentes de inspiración para Lope a la hora de componer sus obras dramáticas, y lo mismo vale decir, en particular, respecto a las que nos incumben. En primer lugar, hay un grupo de novelas (Boccaccio, V-2; Firenzuola, I-1; Giraldi Cinzio II-6; Masuccio 39; Parabosco 11) que tanto en su argumento general como en los detalles narrativos se asemejan mucho a las obras estudiadas, sobre todo a *Viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes*, *Los esclavos libres* y *Virtud, pobreza y mujer*. Además, en todas las *novelle* analizadas encontramos muchos de los motivos que más se repiten en las piezas de nuestro corpus. Puede afirmarse *grosso modo* que en la concepción de todos estos textos influyen dos grandes tendencias, difíciles de deslindar: por un lado, el gusto por valerse de esquemas y motivos heredados de la novela griega; por otro, la afición por emplear como material narrativo temas de máxima actualidad en la época (los peligros derivados de la presencia de corsarios y las aventuras que se podían vivir por el Mediterráneo, con especial atención a los naufragios y al cautiverio). Algunas de estas *novelle* siguen claramente la estructura de la novela griega, con una pareja de amantes que deben separarse y se ven obligados a superar una serie de obstáculos prototípicos del género hasta poder reencontrarse. En otros casos, el tema amoroso desaparece, pero es patente en cambio la presencia de motivos característicos de la novela griega (corsarios, esclavitud, tormentas, etc.), asimilados y adaptados a la realidad histórica de la época. En ese sentido, es notable el papel de los mercaderes y de sus peripecias por el Mediterráneo. Se trata de una clase social desatendida en las piezas del corpus, que siguen un patrón muy común en la Comedia Nueva y se centran mayoritariamente en la nobleza urbana y en sus criados. Algunas novelas presentan también el tópico del cautivo que se gana la confianza

de un señor moro, así como ejemplos de generosidad y amistad entre personas de distinta religión,¹⁶⁸ al igual que nuestras comedias.

En líneas generales, Lope presta mucha mayor atención al tema amoroso y a la acción que transcurre durante el cautiverio. Así, prodiga las escenas de enredo y los embustes derivados del amor que un moro o una mora sienten por alguno de sus cautivos, motivo que aparece en muy pocas de estas *novelle*, y de un modo muy secundario (solo en la *novella* I-1 de Firenzuola tiene cierta importancia). El Fénix acentúa toda una serie de ingredientes fundamentales en la receta de la Comedia Nueva en general y en sus comedias de ingenio en particular, tales como los celos, los engaños o los disfraces. Además, es patente el gusto del dramaturgo —atribuible a la realidad histórica y a la influencia de varias tradiciones literarias, como tendremos ocasión de comprobar— por incidir en la relación entre personas de distinta religión, motivo que solo aparece en algunas de las *novelle* estudiadas.

Si no todos, muchos de estos textos, cuando menos los de aquellos autores cuya circulación por la España del Siglo de Oro está muy atestiguada (Boccaccio, Bandello, Masuccio, Giraldi Cinzio) y, también, los de otros prácticamente desconocidos, pero que Sansovino tuvo a bien recopilar en su antología (es el caso de Firenzuola), sirvieron sin duda de fuente de inspiración a Lope, que una vez más demuestra su enorme deuda con los *novellieri*. En concreto, en este capítulo he tratado de argumentar que tras *Vinda, casada y doncella* se hallan, muy probablemente, una novela de Firenzuola (compilada por Sansovino) y otra de Giraldi Cinzio.¹⁶⁹ Además, he señalado la posibilidad de que el Fénix pudiera haberse basado en una novela de Parabosco —no recopilada en las *Cento novelle scelte*, y de difícil acceso por tanto para la mayoría, pero no, quizá, para un ávido consumidor de *novelle* como Lope— a la hora de componer el tercer acto de *Los esclavos libres*. Por lo demás, confío en que con este estudio quedará demostrado el papel fundamental de los *novellieri* en la difusión del género bizantino en España, sobre todo por lo que respecta a su cultivo en el teatro y en la novela corta, según veremos. Asimismo, espero haber arrojado algo de luz sobre el intrincado panorama de la recepción de los *novellieri* en España, que aún depara muchos misterios, sombras y escondrijos.

¹⁶⁸ «Nel *Decameron*, che Bandello tiene sempre sotto mano, sono gli ideali cortesi di liberalità e di magnanimità» (Menetti 2005:180). Bolpagni (en prensa) trae a colación otros casos semejantes en Boccaccio y Bandello.

¹⁶⁹ Además de un relato del *Decameron*, fuente descubierta por Feit y McGrady [2006:7-22].

1.3. HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES

El marbete ‘historias caballerescas breves’ designa una veintena de textos, de origen diverso y temática variada, que cosecharon gran éxito desde finales del siglo XV. Estas obras comparten una serie de rasgos formales que permiten estudiarlas como un género, más editorial que literario: extensión breve (entre veinte y cuarenta folios), impresión en cuarto, precio módico, etc. (Baranda e Infantes 2008). En lo que a su contenido se refiere, valga el certero resumen de Nieves Baranda:

Casi todas eran traducciones o versiones de obras con una amplia trayectoria medieval, una estructura narrativa lineal y sencilla, abundancia de motivos folclóricos, gusto por la narración de aventuras más que por el análisis de las emociones o la psicología y un estilo simplificado en su vocabulario y repetitivo en sus estructuras. Asimismo incluían, aunque fuera muy tenuemente, motivos, aventuras o modos propios de la caballería literaria, que fue lo que probablemente motivó en un primer momento su edición (Baranda 1995:I, XXXII).

Muchas de estas historias gozaron de una gran acogida durante el Siglo de Oro, por lo que fueron reimprimadas en múltiples ocasiones. Para nuestros intereses, bastará con recordar que *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor* están basadas en sendos relatos caballerescos breves, si bien en muy distinta medida.

Los orígenes remotos de la historia de la esclava Teodor abarcan múltiples tradiciones, tales como la literatura sapiencial, la leyenda de Santa Catalina de Alejandría y un relato de *Las mil y una noches*.¹⁷⁰ Las primeras traducciones castellanas surgieron probablemente en la segunda mitad del siglo XIII, mientras que las versiones impresas llegaron al mercado entre finales del siglo XV y principios del XVI, «en el cauce de un género editorial bien definido» (Infantes 2002:626), es decir, en el marco de las historias caballerescas breves. González-Barrera [2007b y 2008:26-30] aporta argumentos convincentes para sostener que lo más probable es que Lope manejara una versión o edición derivada del texto que Jacobo Cromberger imprimió en Sevilla entre 1526 y 1528.

Ahora bien, el propio González-Barrera [2005:91] observa que «la materia cuentística se limita casi exclusivamente a la segunda mitad del tercer acto», mientras que el resto de la comedia encaja en los patrones bizantinos. En efecto, los elementos de que se compone la historia de Teodor no comienzan a aparecer hasta el cuadro III-2: el naufragio en el que se hunden todas las mercancías, la propuesta de Teodor de venderse como esclava para recuperar las pérdidas y la disputa final con los sabios.

¹⁷⁰ Al respecto, véanse Infantes [2002] y González-Barrera [2006b y 2008:9-24].

Siendo ello cierto, creo que es posible matizar las palabras de González-Barrera [2005:91], quien afirma que «el resto es una narración de corte bizantino con un ojo puesto en los modelos clásicos y el otro en las comedias de cautivos de Cervantes». Por un lado, como vamos viendo, la cantera de donde Lope extrae la materia bizantina abarca muchas más obras que las novelas de Heliodoro y Tacio; por otro, según se estudiará en el capítulo correspondiente, Cervantes fue uno más de los dramaturgos que optaron por llevar esa misma materia a las tablas, por mucho que una obra como *El trato de Argel* fuera imitada en *Los cautivos de Argel*, quizá compuesta por Lope (otras piezas cervantinas, como *Los baños de Argel* y *La gran sultana*, no llegaron a representarse).

En definitiva, Lope optó por teatralizar una historia de éxito por aquel entonces — se cuentan unos trece testimonios impresos en castellano en el siglo XVI, y otro en 1607, muy poco tiempo antes de que la comedia viera la luz—,¹⁷¹ para lo cual recurrió a una trama inspirada en el género bizantino, ajena a la historia de la esclava Teodor.

En otro orden de cosas, la crítica ha advertido las afinidades de varios de estos relatos caballerescos con las novelas griegas y sus descendientes medievales, particularmente en el caso de aquellas historias caballerescas breves centradas en los amores de una pareja protagonista. A este conjunto pertenecen fundamentalmente los siguientes textos: *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* (1512), *La historia de la linda Magalona* (1519), *Historia del caballero Clamades* (1521) y *La historia del noble caballero París y de la muy hermosa doncella Viana* (1524).¹⁷² Estos impresos están basados en distintas tradiciones medievales, «primitivas manifestaciones narrativas que mantienen vigente durante la Edad Media la estructura propia de la novela clásica, [...] independientemente de su origen» (González Rovira 1995a:412).¹⁷³ Al igual que en el caso de los *novellieri*, la imposibilidad de discernir en todo momento si tras los relatos caballerescos breves subyace un conocimiento directo de las novelas griegas —poco difundidas hasta finales de la Edad Media— no es óbice para estudiarlos en tanto que renovadores del mismo género que las *Etiópicas* o *Leucipa y Clitofonte* (Lozano-Renieblas 2003:5). Finalmente, cabe recordar que, «teniendo en cuenta que estas obras anteceden a la eclosión de la novela bizantina en los siglos XVI y XVII, estarían marcando unos antecedentes que normalmente no se tienen en cuenta» (Luna Mariscal 2007:797).

¹⁷¹ Los datos editoriales proceden de Infantes [2002:630] y González-Barrera [2008:24].

¹⁷² Entre paréntesis se indica el año de las ediciones príncipes castellanas.

¹⁷³ «A pesar del problema, hoy sin solución, de la accesibilidad de las fuentes greco-bizantinas en el Occidente medieval, se han señalado otras posibles vías de difusión como la hagiografía, el cuento popular y las leyendas, dado que en numerosas obras se pueden reconocer esquemas narrativos que presentan coincidencias suficientes para asegurar un cierto aire de familia con el de las novelas griegas de amor y aventuras» (Luna Mariscal 2007:797).

Pues otro tanto cabe afirmar respecto a las comedias del corpus. No en vano, los relatos caballerescos están basados en las separaciones y reencuentros de una pareja de enamorados, que deben superar una serie de pruebas y obstáculos hasta que por fin pueden reunirse. Estas peripecias incluyen tópicos bizantinos como las fugas, los viajes, el cautiverio, la fidelidad amorosa, las identidades ocultas, las tormentas, las estancias en tierras musulmanas o la anagnórisis. Pese a estar concebidas como lecturas de entretenimiento, de amor y aventuras, la moral cristiana guía el comportamiento virtuoso de los protagonistas, de modo similar a lo que ocurre en nuestras comedias. Por otra parte, al contrario que la mayoría de las piezas analizadas, estas historias muestran una predilección por elementos caballerescos (justas, torneos...), folclóricos, mágicos y maravillosos (Baranda e Infantes 2008:253), y están protagonizadas por nobles y personajes de alta alcurnia. La única comedia que sí presenta estos ingredientes es *Los tres diamantes*.

Y es que, tal y como descubrió Menéndez Pelayo, esta obra recrea la historia de la linda Magalona y del caballero Pierres de Provenza, cuyos orígenes parecen remontarse al siglo XIV. Fue este uno de los relatos caballerescos más exitosos en el Siglo de Oro: la primera edición castellana se publicó en 1519, y le siguieron cuando menos seis más en el siglo XVI y otras siete en el XVII (Baranda 1991:187). Lope decidió valerse de una historia que venía reimprimiéndose desde hacía décadas, convencido quizá de la buena acogida que recibiría por parte de los espectadores, muchos de los cuales reconocerían enseguida el origen de *Los tres diamantes*.

La comedia lopesca sigue con bastante fidelidad el argumento de su fuente, de raigambre bizantina, según ha destacado González Rovira:

Junto a rasgos propios de la narración caballeresca (justas y torneos, búsqueda de aventuras como medio de afirmación social, etc.), concentrados especialmente en los primeros capítulos, este breve relato posee muchos de los elementos característicos del género a partir de la segunda mitad de la obra, momento en que aparece el relato propiamente bizantino: el amor enfermizo de los jóvenes, el voto de castidad, la huida de los amantes por el temor a un compromiso matrimonial impuesto, su separación fortuita, los lamentos e imprecaciones a la Fortuna, el viaje de Pierres con las aventuras acostumbradas (navegación, tempestad, corsarios árabes y cautiverio en Alejandría), la peregrinación de Magalona, el abandono de Pierres en una isla durante el viaje de retorno, el reencuentro, la anagnórisis diferida y el matrimonio como recompensa final a la fidelidad amorosa (González Rovira 1995a:413-414)

Nótese, con todo, que Lope acentúa aún más la dimensión bizantina de su modelo, puesto que Lisardo y Lucinda se escapan y se separan ya en el primer acto, de modo que la comedia intensifica las aventuras y la espera antes de la reunión final. En el prólogo a su

edición de la comedia, María Isabel Toro Pascua [1998:1405-1406] resalta que Lope «se limitó a reescribir las líneas principales del argumento» de principio a fin, introduciendo no obstante algunas alteraciones, que en su mayoría «tienen una explicación efectista y dramática», pues «multiplican la intriga y los momentos de anagnórisis». Así, por ejemplo, destacan la creación de una segunda pareja de enamorados, Enrique y Matilde, y la introducción del juicio contra Lucinda, el cual provoca que Lisardo pueda «llegar demasiado tarde» al reencuentro, todo ello con el fin de poner «en vilo al espectador, que observa cómo ahora que todo parecía que se iba a resolver felizmente, se complica todavía más».¹⁷⁴

En resumidas cuentas, las historias caballerescas breves resultan fundamentales para entender la génesis de las comedias que nos atañen, sobre todo en el caso de *Los tres diamantes*, basada de principio a fin en una de ellas, de corte muy bizantino. *La doncella Teodor*, en cambio, toma de su fuente parte del tercer acto, además del título, que a buen seguro serviría de reclamo comercial. Más allá de estos dos casos de imitación, parece claro que estas historias, sobre todo las que narraban las peripecias de dos enamorados, se cuentan entre las piezas fundamentales de la tradición en la que germina nuestro corpus.

1.4. LA NOVELA BIZANTINA ESPAÑOLA

En la segunda mitad del siglo XVI, la novela griega se aclimata en España de la mano de las dos traducciones castellanas de *Teágenes y Cariclea* (1554 —con reediciones en 1563 y 1581— y 1587) y de dos obras de éxito desigual: el *Clareo y Florisea* (1552), de Alonso Núñez de Reinoso, y la *Selva de aventuras* (1565 y 1582), de Jerónimo de Contreras. Antes de la aparición de estas dos obras, no obstante, muchos otros textos, pertenecientes a diversas tradiciones literarias, se habían encargado de difundir los tópicos, técnicas y estructuras más recurrentes de las novelas griegas, según ha estudiado González Rovira

¹⁷⁴ Por lo demás, la editora aporta abundantes indicios para sostener que *Los tres diamantes*, protagonizada por una pareja de enamorados llamados Lisardo y Lucinda (nombres bajo los cuales el poeta encubrió su identidad y la de su amada Micaela de Luján), tiene todos los visos de ser «una de las muchas fanfarronadas exhibicionistas de su autor, al ponerse a sí mismo y a su pareja como modelo de amantes, y a su separación forzosa en la comedia, llena de sinsabores, como un trasunto de las dos vidas que se veía obligado a tener: una cómoda en Madrid con la esposa, Juana de Guardo, y otra en Toledo o Sevilla, a salto de mata y como podía, con Micaela Luján, la mujer a la que más amaba» (Toro Pascua 1998:1409). También la protagonista de *Los esclavos libres* —hija del Capitán Luján— se llama Lucinda, «más que probable alusión a Micaela Luján», según se asegura en ARTELOPE (sección «Observaciones de la obra», consulta comprobada en septiembre de 2016), por lo que quizá cabría también interpretar las peripecias de Lucinda y Leonardo en clave autobiográfica.

[1995a].¹⁷⁵ Con todo, *Clareo y Florisea* y la *Selva de aventuras* suponen un paso decisivo —pese a su fortuna editorial tan dispar— para el desarrollo de la novela bizantina española, y un eslabón relevante en la cadena que conduce a la gestación de las comedias que proponemos caracterizar, justamente, en tanto que bizantinas. No se olvide que el término «comedia bizantina», que habrá ocasión de defender con más argumentos, procede en última instancia del de «novela bizantina», que la crítica —parte de la crítica— emplea para referirse al ciclo de novelas que nace en España con el *Clareo y Florisea* y la *Selva de aventuras*.¹⁷⁶ Ahora bien, es obvio que entre esas comedias y estas dos obras existen diferencias fundamentales —algunas de las cuales han sido estudiadas en el capítulo dedicado a la novela griega: presencia de historias interpoladas, largas descripciones, etc.—, derivadas, en gran medida, de la adscripción de unas y otras a moldes genéricos absolutamente dispares (novela larga en prosa de carácter culto y comedia en verso para representar en los corrales).

1.4.1. NÚÑEZ DE REINOSO, *CLAREO Y FLORISEA*

En 1552, Alonso Núñez de Reinoso publicó en Venecia la *Historia de los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, considerada «la novela que inicia la andadura del género bizantino en la literatura española» (Teijeiro Fuentes 2007:267). La obra consta de treinta y dos capítulos: los diecinueve primeros son una adaptación de *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio —a partir de la traducción italiana de Dolce—, mientras que el resto es creación propia de Reinoso.¹⁷⁷ Solo esa primera parte, que cuenta las peripecias de la pareja que da título a la obra, se amolda al patrón propiamente bizantino,¹⁷⁸ y a ella es a la que nos vamos a dedicar aquí.

¹⁷⁵ Del siglo XVI, merece destacarse ante todo el *Libro de los honestos amores de Peregrino y Ginebra* (1516), traducción castellana a cargo de Hernando Díaz de *Il libro del Peregrino*, de Giacomo Caviceo (1508). La versión española gozó de bastante éxito; Martínez Morán [2011:9-49] da noticia de otras tres ediciones (1527, 1544 y 1548) antes de su inclusión en el *Index* inquisitorial de 1559, y afirma que es posible que el texto se hubiera editado en más ocasiones. La obra presenta varias técnicas y motivos típicamente bizantinos, así como largos discursos de carácter estoico en boca de ermitaños, en la misma línea que seguirán, años más tarde, Jerónimo de Contreras en la *Selva de aventuras* y Lope de Vega en *El peregrino en su patria*. Sin embargo, no contamos con evidencias suficientes de que Lope manejara el *Libro de los honestos amores de Peregrino y Ginebra* a la hora de dar forma a su novela (Martínez Morán 2011:150-151).

¹⁷⁶ Retomaremos estas cuestiones en el tercer capítulo de la segunda parte.

¹⁷⁷ Sobre el proceso de adaptación y traducción por parte de Reinoso, y acerca de la pertenencia de *Clareo y Florisea* al género bizantino, remito a Teijeiro Fuentes [1991b], Deffis de Calvo [1992], González Rovira [1996:165-182], Fernández Mosquera [1997] y Marguet [1999]. Complétese con Jiménez Ruiz [1997:14-25], que examina la deuda del *Clareo* con la ficción sentimental.

¹⁷⁸ La segunda parte de la novela, en la que se narran las aventuras de Isea y Felesindos, se inscribe en los cánones de la literatura caballeresca. Con todo, Núñez de Reinoso enriquece la primera parte de su relato con materiales de procedencia diversa (caballerescos, pastoriles), y la segunda, con tópicos del género bizantino (González Rovira 1996:173).

Núñez de Reinoso adapta el argumento narrado en los libros V-VIII de *Leucipa y Clitofonte*, los únicos traducidos por Ludovico Dolce; de ahí que *Clareo y Florisea* presente «todos los motivos de la tradición y la estructura basada en la doble focalización centrada en la narración de las peripecias de los dos fieles amantes» (González Rovira 1996:173-174). Ofrezco a continuación una relación de los principales rasgos y motivos que comparte con nuestro corpus:

- Separación y reencuentro de los amantes
- Fidelidad amorosa y defensa de la castidad
- Rapto por parte de corsarios
- Venta como esclavos
- Cautiverio
- Mediaciones amorosas en el cautiverio
- Tormenta marítima
- Largos viajes
- Islas
- Falsa muerte de uno de los protagonistas
- Falsa acusación
- Anagnórisis
- Doble focalización
- Elevada cantidad de personajes

Esta serie de rasgos y motivos compartidos permite situar la primera parte de la novela de Reinoso y las piezas analizadas en una misma cadena literaria, cuando menos desde un punto de vista argumental y temático (añádase asimismo el viaje emprendido por los enamorados para huir de los dictados paternos, presente en *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*). Con todo, las aventuras de Clareo y Florisea siguen muy de cerca el argumento y la ambientación de *Leucipa y Clitofonte*, por lo que motivos como el viaje, el rapto o la esclavitud no se adaptan al contexto de la España de la época (presencia de corsarios turcos y berberiscos en el Mediterráneo, cautiverio en tierras africanas, conflicto entre moros y cristianos, etc.), a diferencia de lo que ocurre en nuestras comedias.

Clareo y Florisea tuvo una muy discreta recepción en la época, pues solo se conoce la edición veneciana de 1552: «La influencia de Núñez de Reinoso fue probablemente poco más que nula, por su escasa difusión» (Marguet 1999:21). Años más tarde, no obstante, parece que despertó el interés de Cervantes, pues la crítica ha rastreado ciertos influjos del *Clareo* en el *Persiles* (Teijeiro Fuentes 2007:276). En cambio, no es seguro que Lope lo llegara a conocer, toda vez que se hace difícil rastrear huellas de su lectura, más allá de ciertos detalles algo convencionales o poco significativos (González-Barrera 2016:33-37). En cualquier caso, Núñez de Reinoso tiene el mérito de haber sido el primer escritor en adaptar al castellano —aunque de manera indirecta— las novelas griegas, así como el de

allanar el camino a un libro que sí gozó del aplauso unánime de los lectores, entre los cuales se encontraba también Lope.

1.4.2. CONTRERAS, *SELVA DE AVENTURAS*

En 1565 vio la luz en Barcelona la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras, que publicó una segunda versión de la novela en 1582, la cual modificaba el final e incorporaba dos capítulos más a los siete de la primera. La crítica coincide en atribuir la razón de ser de esta segunda versión a la voluntad de Contreras de acercar su novela al modelo bizantino,¹⁷⁹ del que la primera se aleja considerablemente.¹⁸⁰ La *Selva* de 1565 se limita a describir la peregrinación de Luzmán —el papel reservado a Isea es nulo—, que en sus viajes topa con multitud de personajes cuyas historias intercaladas suponen un aprendizaje moral para el protagonista.¹⁸¹ Luzmán adopta un papel pasivo hasta el capítulo séptimo, en el que debe superar uno de los pocos trances a los que se enfrenta: el cautiverio. Se trata del único fragmento de la *Selva* de 1565 que se asemeja significativamente a las comedias del corpus, y su estructura cerrada permite estudiarlo por separado.¹⁸²

La publicación, en 1582, de la segunda versión de la *Selva*, supone la adaptación por parte de Contreras del patrón bizantino. Los dos libros añadidos incorporan las peripecias de dos enamorados a la manera de la novela griega, con toda la batería de temas, recursos y motivos que se encuentran asimismo en nuestras comedias: huida, separación y reencuentro de los amantes, doble focalización, viajes marítimos, tormenta, engaños y disfraces, lamento por la pérdida del ser amado, defensa de la castidad y la fidelidad amorosa, anagnórisis, final feliz en forma de matrimonio, etc.¹⁸³ Según puso de relieve González Rovira [1996:198], la segunda parte de la *Selva* tiene licencia de 1578, «por lo que se sitúa entre las ediciones toledana (1563) y salmantina (1581) de *Las etiópicas*, ediciones

¹⁷⁹ «Su decisión de reconducir el desenlace pasó por apropiarse del éxito que le aseguraba la novela bizantina a partir de sus manifestaciones más editadas, y, en este sentido, como ya anunciara Cervantes años después, Heliodoro era el modelo insuperable» (Teijeiro Fuentes 2007:275).

¹⁸⁰ «Es evidente que la peregrinación de Luzmán por el mundo nada tiene que ver con las aventuras de Clareo, ni siquiera, aunque su relación sea más estrecha, con la de Pánfilo en *El peregrino en su patria* o la de Periandro en el *Persiles*» (Teijeiro 2007:274); «En los dos libros añadidos, se concentran los motivos y tópicos bizantinos de los que carecía la primera versión. [...] Creemos que para la adscripción inequívoca de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras al género de la narración bizantina hay que tener presente la versión última del autor» (Fernández Mosquera 1997:86-87).

¹⁸¹ «En realidad Luzmán no desempeña ninguna peripecia argumental. Toda la novela responde a un mismo esquema rígido y repetitivo: el personaje conoce a un personaje, quien le cuenta su historia; permanece en ese lugar unos días y después se va. [...] El viaje no conlleva peripecia y el interés se va a desplazar de éste a los relatos incluidos que actuarán como singular medio de educación y aprendizaje para el peregrino» (Baquero Escudero 1990:31).

¹⁸² Fradejas Lebrero [1985:195] lo consideró asimismo «una unidad independiente».

¹⁸³ Además de otros que no aparecen en nuestro corpus, tales como los sueños premonitorios o la presencia de fuerzas sobrenaturales. Véase una exposición más detallada en el prólogo de Teijeiro Fuentes [1991c:xxxvii-xliv] a la novela de Contreras.

que indican un aumento del gusto del público por este tipo de narración de aventuras que le permite la adaptación de su novela pedagógica a la tradición clásica».

A diferencia de *Clareo y Florisea*, la *Selva de aventuras* —cuyas dos versiones se siguieron publicando por separado— gozó de un gran éxito entre el público, como lo prueban las cerca de veinte ediciones aparecidas desde 1565 a 1615 (González Rovira 1996:183). Esta historia formó parte, qué duda cabe, de las lecturas del joven Lope.¹⁸⁴ De hecho, desde Menéndez Pelayo a Javier Rubiera [2002] se ha convenido en que el modelo de inclusión de materiales ajenos a la historia principal de *El peregrino en su patria* no es otro que la novela de Contreras.¹⁸⁵ Otros puntos en común entre ambas novelas serían el empleo de una geografía lejana, pero familiar para los lectores, y la importancia de la Providencia divina en el desarrollo narrativo (González-Barrera 2016:37-42).

La *Selva de aventuras* contribuyó decisivamente a forjar el carácter contrarreformista de la novela bizantina española, que a partir de entonces se asociaría a la figura del peregrino, emblema distintivo y novedoso de estas narraciones respecto a sus antecedentes clásicos y medievales:¹⁸⁶

En la novela de Contreras advertimos claramente la presencia de algo que caracterizará fundamentalmente a la novela de aventuras española y que nos advierte sobre la peculiar aclimatación y transformación del género en nuestras letras. Nos referimos, claro, a esa finalidad moral, a la fuerte presión de un sentido religioso y de un fin edificante que pesará sobre ese antiguo tema del peregrinaje, visto ahora a la luz de la Contrarreforma (Baquero Escudero 1990:30).¹⁸⁷

Muy otro es el caso de las comedias que denominaremos bizantinas, que presentan asimismo los motivos clásicos del género, pero sin estar sometidas a un sentido trascendente y adoctrinador, y en las que no existe una «asimilación del viaje con la peregrinación de carácter religioso» (González Rovira 1996:131), tan característica de la

¹⁸⁴ González Rovira [1996:184, n. 5] llama la atención sobre una edición valenciana de la segunda parte de la *Selva* aparecida en 1589, durante el destierro de Lope en esa misma ciudad.

¹⁸⁵ Según ha recordado Teijeiro Fuentes [2007:276].

¹⁸⁶ «Los protagonistas de la novela bizantina, en general enamorados, están sujetos a los vaivenes inesperados del azar que los coloca, en un lugar y en un momento determinados, ante un obstáculo que debe ser superado. Esta trama básica es común a los relatos de aventuras de todos los tiempos, pero en el siglo XVII español sufre una serie de modificaciones importantes que generan un tipo de literatura particular. La primera de ellas es la transformación de los viajeros en peregrinos, es decir, personajes que buscan la salvación eterna del alma mediante la realización del viaje a la ciudad de Roma» (Deffis de Calvo 1999:11). Esta particularidad crucial de la novela bizantina española ha propiciado que Deffis de Calvo [1999] agrupe este corpus bajo el manto de «novela española de peregrinación».

¹⁸⁷ González Rovira [1996:198] ha señalado asimismo que la fusión de los motivos típicos de la novela griega «con el sentido ascético de la *Selva* I significará el primer paso importante para la configuración del héroe arquetípico de la novela bizantina barroca, al intensificar sus valores morales, cristianizar la tradición pagana y considerar el viaje como experiencia formativa».

Selva de aventuras, *El peregrino en su patria* o *Persiles y Sigismunda*,¹⁸⁸ por mucho que teatralicen un conflicto, benévolo e idealizado, entre moros y cristianos, y a pesar de que los protagonistas sean un ejemplo de fidelidad amorosa y religiosa. Novelas como el *Clareo*, la *Selva*, el *Peregrino* o el *Persiles* son el resultado de adaptar al público español un género asociado al *docere* no menos que al *delectare*, que contaba con prestigiosos modelos en la Antigüedad —con los cuales, claro está, se exigía competir—, por lo que fue saludado por humanistas y erasmistas. En cambio, las comedias *bizantinas* —etiqueta que justificamos por sus numerosas e indudables afinidades temáticas y argumentales, pero que aún no emplearemos aquí— nacen en el seno de los corrales, directamente vinculadas a unas prácticas escénicas, a una tradición teatral y a unos modelos literarios en los que el componente ascético y doctrinal no es, ni mucho menos, imprescindible.¹⁸⁹ Por el contrario, en *Teágenes y Cariclea* (uno de los principales modelos imitados por Contreras), la *Selva*, el *Peregrino* o el *Persiles*, es palpable «el sentido religioso de las peripecias» (González Rovira 1996:205). En la novela de Heliodoro, de hecho, «todos los componentes del relato y la propia estructuración de los mismos adquieren significación como designio divino», por lo que «parece evidente que las novelas barrocas no hacen más que readaptar esa religiosidad a su contexto cristiano contrarreformista» (González Rovira 1996: 207 y 206).

En la primera parte del libro séptimo de la *Selva de aventuras* se narra el cautiverio de Luzmán, que constituye la única aventura propiamente dicha que vive el protagonista hasta la publicación de la segunda versión de la novela (González Rovira 1996:196). Resumo a continuación el argumento de este episodio.

De regreso a su patria, unos corsarios abordan la nave en la que viajaba Luzmán, al que llevan preso a Argel. Allí se hace con sus servicios un rico moro, Laudel, que le encarga el cuidado de su huerta. Al cabo de cinco años, en los que el esclavo se gana la estima de su amo por su buen trabajo, Laudel fallece. Regresa entonces Calimán, su hijo, que se había criado en la corte del Gran Turco. El joven se enamora perdidamente de la hija del rey, Arlaja, que lo desdeña. Un día, Calimán escucha el lamento amoroso de Luzmán, al que interroga acerca de sus cuidados. Convencido de que su dulce canto podrá ablandar el corazón de Arlaja, le propone acudir juntos a su balcón. Los versos de Luzmán enternecen a la mora, que termina por corresponder al amor de su pretendiente. Sumamente agradecido, Calimán concede la libertad al cautivo, que puede por fin regresar a su tierra.

¹⁸⁸ Solo es equiparable *Los tres diamantes*, comedia en la que Lucinda lleva una vida piadosa y funda un hospital de peregrinos.

¹⁸⁹ De todo ello daremos debida cuenta en los próximos capítulos.

Saltan a la vista las similitudes de este breve episodio con las comedias objeto de estudio, con las que comparte la temática amorosa, el cautiverio estilizado en tierras africanas y las relaciones amistosas entre moros y cristianos. El inicio de la peripecia se produce con el rapto por parte de unos corsarios, al igual que en muchas de ellas. Luzmán llora en soledad sus amores y termina por ser cómplice e intermediario de su dueño, al igual que Jorge (*Jorge Toledano*), Feliciano (*Viuda, casada y doncella*) y Carlos (*Virtud, pobreza y mujer*). Teijeiro Fuentes [1987:24] subraya que «si bien es cierto que Luzmán cumple un largo cautiverio, las condiciones en las que vive son inmejorables y las relaciones con su señor idílicas», constatación que es igualmente aplicable a muchos de nuestros cautivos, que a menudo gozan de la estima y la confianza de sus amos. La amistad que terminan profesándose Luzmán y Calimán —que, además de otorgarle la libertad, le ofrece cuanto quiera y termina por abrazarlo—, es muy semejante a la que se observa en comedias como *Jorge Toledano*, *La pobreza estimada* o *Virtud, pobreza y mujer*, entre otras. De ahí que parezca segura la deuda de la *Selva de aventuras* con el *Abencerraje*, intercalado en la *Diana* en 1561 y que Contreras, a todas luces, había leído (Teijeiro Fuentes 1991c:XXIX).¹⁹⁰ En cambio, no se alude a las diferencias religiosas entre moros y cristianos, así como tampoco se mencionan la conversión o la apostasía, tópicos tan corrientes en nuestro corpus. Por último, en consonancia con el resto de la novela, Contreras se apresura a dejar clara la enseñanza moral, trascendente y religiosa que se desprende de la estancia argelina.¹⁹¹

La crítica ha coincidido en reconocer la importancia del cautiverio de Luzmán, que ha sido definido como «la primera muestra de *novela de cautivos* que aparece en la Literatura española» (Fradejas Lebrero 1985:195).¹⁹² En su detallado estudio sobre el tema del cautiverio en la literatura del Siglo de Oro, Camamis explica la novedad de este relato:

Con la excepción del *Viaje de Turquía*, inédito en el Siglo de Oro,¹⁹³ parece que la *Selva de aventuras* es la primera obra importante que incluye un episodio argelino sobre el cautiverio

¹⁹⁰ En otro capítulo nos ocuparemos de esta novela.

¹⁹¹ «Pues de esta manera salió Luzmán de su cautiverio, donde se entiende que puede mucho la virtud junto con la paciencia, pues por usar de ella este caballero alcanzó la libertad; y también se muestra que con ella se vencen los hombres, como Calimán, que, siendo moro fuera de la ley de Luzmán, usó con él de tanta nobleza y le dio la libertad, que por gran precio él no pudiera haber, según era hijo de hombres ricos; mas sobre todo en estas cosas es Dios el que da el camino y senda por donde se halle el remedio de lo que se desea, confiando en él». Cito por la edición de Teijeiro Fuentes [1991c:138].

¹⁹² En el mismo sentido se pronuncian Teijeiro Fuentes [1991c:XXIX y XXXVI], para quien la aventura de Luzmán constituye «uno de los primeros ejemplos de cautiverio cristiano en la narrativa áurea», con el que Contreras «se adelanta a la importante nómina de relatos que narran las desventuras de los cristianos en poder de infieles», y Rey Hazas [1982:96], que considera el inédito *Viaje de Turquía* y la *Selva de aventuras* los «dos antecesores fundamentales» de los relatos de cautivos.

¹⁹³ En efecto, en el *Viaje de Turquía* —del que no nos vamos a ocupar aquí— se narra, con todo lujo de detalles y con un enfoque bastante realista, la captura, el cautiverio, las penalidades y la fuga del protagonista, así como la vida y las costumbres de Constantinopla.

auténtico de la época. El lugar de la acción en Argel, que ya mencionamos, el reparto de los cautivos entre los piratas y la importancia que desempeña el oficio del cautivo, son tres notas que, aunque tratadas muy brevemente, constituyen un primer paso hacia la incorporación de la realidad argelina en la literatura del XVI; y estos rasgos primerizos sirven para destacar la gran diferencia del tema del cautiverio en Contreras con respecto a las obras de Timoneda y Núñez de Reinoso, todavía incapaces de romper los moldes de la novela griega e italiana (Camamis 1977:39).

Este tipo de observaciones, no obstante, quizá deba ponerse en cuarentena, por cuanto siempre puede aparecer algún que otro texto anterior. Con todo, Camamis acierta de pleno al conceder un lugar privilegiado al cautiverio de Luzmán, en tanto que temprano acercamiento a la realidad histórica del cautiverio en Argel, por mucho que se trate de un episodio tan literaturizado. Cabe añadir también otro motivo por el que nos parece que la *Selva de aventuras* constituye un eslabón importante en la tradición que tratamos de reconstruir, y es la íntima imbricación entre el legado de las novelas griegas y el cautiverio en tierras africanas, que tantos frutos dará en obras posteriores, por ejemplo en las comedias, a nuestro entender, bizantinas. Y es que, más allá de que puedan rastrearse ejemplos anteriores en el tiempo, parece que por aquel entonces, en los años sesenta del siglo XVI, tanto las novelas griegas y toda su descendencia (entre ellas las *novelle*) como el tema del cautiverio y sus motivos anejos empezaban a cobrar fuerza en la narrativa.

1.5. NOVELAS CORTAS BIZANTINAS Y EPISODIOS BIZANTINOS INTERCALADOS

A partir de los años sesenta del Quinientos, en efecto, topamos con abundantes relatos breves, o novelas cortas, como se quiera, contruidos a partir de los temas y motivos estudiados en esta tesis, y también con episodios de la misma raigambre literaria incluidos en textos de diversa índole. Los tópicos de las novelas griegas se conjugan con la voluntad de envolver en el manto de la ficción los peligros de las agitadas aguas del Mediterráneo y las temibles incursiones de los turcos, todo ello en un cauce narrativo breve, operación muy similar a la que habían llevado a cabo los *novellieri*. Estas obras son importantes para explicar la génesis de las comedias del corpus; como ha resumido recientemente Luis Gómez Canseco [2010:42], «desde la narrativa, el asunto turco en trama de aventuras pasó inevitablemente al teatro».¹⁹⁴

¹⁹⁴ Gómez Canseco alude a algunas de las comedias estudiadas en esta tesis, tales como *Los cautivos*, *El degollado*, *La doncella Teodor* o *Los baños de Argel*, si bien engloba asimismo otras de distinto pelaje.

1.5.1. GIL POLO, *MARCELIO Y ALCIDA* (*DIANA ENAMORADA*)

La primera parada de este recorrido literario será la *Diana enamorada* (1564), de Gaspar Gil Polo. Su temprana fecha de redacción, y el éxito que alcanzó sobre todo entre los años setenta y ochenta —más tarde ahondaremos en detalles—, le confieren un lugar destacado en cuanto a la difusión de motivos bizantinos en relatos breves. Me refiero a la historia de Marcelio y Alcida, que Gil Polo incluye en el libro primero de su novela pastoril.¹⁹⁵

Su editor, López Estrada [1987:33], nos brinda una breve y útil síntesis de su argumento: «se preparan unas bodas que parecen felices, siguen viajes por mar, naufragios, dispersión de los amantes y sus parientes, intervención de piratas y, por fin, reunión de todos en el palacio de Felicia y final feliz». Como se puede observar, la novelita pone en juego muchos de los motivos que nos interesan, de ahí que Antonio Sánchez Jiménez [2012:33] haya advertido en ella «la infusión de elementos de la novela bizantina». Gil Polo actualiza esos tópicos enmarcándolos en el ámbito del curso mediterráneo, y su historia termina en Valencia, como tantas comedias de Lope:

La novedad más importante que aporta es que el caso de Marcelio y Alcida está elaborado como un libro de aventuras: [...] reúne en su curso situaciones que son propias de los libros de aventuras o bizantinas con el de Heliodoro en cabeza. [...] Gaspar Gil españoliza esta clase de relatos situando su acción en el Mediterráneo occidental en un ámbito en el que la monarquía hispana ejerce su dominio político: Ceuta, Lisboa, las Islas Baleares, Génova hasta que el suceso acaba en Valencia, la patria del autor. Esto hace más patente la verosimilitud de la narración imaginada, pues en Valencia se contarían casos parecidos a los que él inventa para su obra (López Estrada 1987:33-34).

Al razonamiento de López Estrada cabría añadir no obstante que entre los modelos en los que pudo basarse Gil Polo no solo se contaban las novelas griegas, sino también otras tradiciones, como las *novelle* italianas.

Desde su publicación en 1564, la *Diana enamorada* conoció otras cuatro ediciones en 1567, 1574, 1577 y 1578, pero tras esta primera y exitosa etapa no volvió a resurgir en el mercado editorial hasta 1611 y 1613.¹⁹⁶ Sin lugar a dudas, la historia de Marcelio y Alcida fue conocida por Lope, pues la *Diana enamorada* se cuenta entre una de las muchas fuentes

¹⁹⁵ Marcelio narra esta historia entre las páginas 119-129 de la edición de la *Diana enamorada* al cuidado de López Estrada [1987]. La crítica ha destacado que en la novela pastoril de Jorge de Montemayor, *La Diana* (1559), se encuentra también un episodio de ascendencia bizantina, protagonizado por Felismena. Sin embargo, no presenta tantas analogías con las comedias del corpus, por lo que he decidido excluirlo de mi análisis.

¹⁹⁶ Tomo los datos de Castillo Martínez [2009:437-440].

que empleó para componer la *Arcadia*.¹⁹⁷ Lope publicó su novela pastoril en 1598, pero es probable que la escribiera entre 1592 y 1595, sin descartar que hiciera algún que otro retoque posterior (Sánchez Jiménez 2012:15). Es un dato relevante, porque indica que al menos una de sus lecturas de la historia de Marcelio y Alcida debió de avanzarse en pocos años a la escritura de comedias como *Jorge Toledano* (1595-1596), *Viuda, casada y doncella* (octubre de 1597), *El Argel fingido* y *Los tres diamantes* (1599), *Los esclavos libres* (1602) o *La pobreza estimada* (1600-1603). En cualquier caso, la novelita de corte bizantino inserta por Gil Polo en su *Diana enamorada* se integra en esa gran constelación de textos que formó a Lope en los cánones de la tradición bizantina.

1.5.2. SALAZAR, NOVELAS

El madrileño Pedro de Salazar fue autor de una colección de novelas, inéditas hasta fechas muy recientes, escritas entre 1563 y 1566, según ha demostrado recientemente Valentín Núñez Rivera [2014:30]. Esta temprana fecha de redacción les otorga una relevancia fundamental en la gestación del género novelesco en las letras españolas —*El Patrañuelo* de Timoneda no se publicó hasta 1567 —y, en concreto, de la novela corta bizantina. Me refiero a los cuentos VI y VII, «que podrían caracterizarse acaso como pequeños relatos proto-bizantinos, quizás de los primeros esbozos en la Literatura española, salvando la *Quexa y aviso contra amor* de Juan Segura (1548) o el *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso (1552)» (Núñez Rivera 2014:61-62).¹⁹⁸

En su edición de las *Novelas* de Salazar, Núñez Rivera resume al detalle el argumento de ambos textos, por lo que me limitaré a apuntar algunos de sus rasgos, «todos ellos caracteres definitorios del relato griego» (Núñez Rivera 2014:66). La novela VI es la que presenta una trama más embrollada y un seguimiento más fiel de las novelas clásicas. En ella, se dan cita algunos de los rasgos más típicos del género, como las turbulentas travesías marítimas, el cautiverio en tierras africanas, los viajes y peregrinajes por diversos países, la larga separación de los protagonistas, los acosos amorosos, la defensa de la castidad, el descubrimiento del verdadero linaje o la anagnórisis final. En cuanto al relato VII, Salazar sigue el esquema fundamental de *Teágenes y Cariclea*: tras enamorarse perdidamente, dos jóvenes huyen con el fin de casarse y, en el transcurso del viaje, son

¹⁹⁷ Al respecto, remito a Sánchez Jiménez [2012:33-35].

¹⁹⁸ La *Quexa y aviso contra amor*, uno de tantos textos de los que se ha ocupado González Rovira en su tesis y que no vamos a analizar aquí, constituye «un puente entre la novela clásica y la renacentista» (González Rovira 1996:160, n. 12). Según explica Tobias Brandenberger [2012:423-427], en esta obra se aprecia un claro hibridismo genérico, pues puede entenderse como una ficción sentimental con abundantes rasgos bizantinos y caballerescos. Al respecto, resulta muy elocuente el título de un trabajo de José Luis Martín [1999]: «*La Quexa y aviso contra amor* como pugna entre géneros narrativos».

hechos prisioneros por unos corsarios (el mismo, en esencia, que adoptan *La doncella Teodor* y *Los tres diamantes*). El argumento se completa con sendos rescates, la obligada anagnórisis y la celebración del matrimonio. A diferencia de nuestras comedias, la acción en ningún momento transcurre en el ámbito del cautiverio.

Como se puede observar, se trata de relatos puramente bizantinos, protagonizados por una pareja de jóvenes que superan diversos obstáculos hasta poder desposarse. Como empieza a ser corriente en esta época, y tal y como sucederá en las manifestaciones posteriores del género, Salazar sitúa sus historias en el contexto del curso Mediterráneo y el conflicto entre moros y cristianos:

Estas dos novelas, así pues, incorporan un tema que se convertirá en adelante en uno de los argumentos más repetidos, tanto en las obras extensas de corte bizantino como en las novelas en colección, el ataque de los cristianos y su cautiverio a manos de los corsarios infieles con el consecuente intento de violación o de cambio de fe (Núñez Rivera 2014:66).

Nada sabemos acerca de la repercusión de las novelas de Pedro de Salazar, cuya circulación hubo de ser exclusivamente manuscrita. Pero gracias a la labor de Núñez Rivera, el madrileño emerge como uno de los precursores de la novela corta en España, género importado de Italia. Y justamente en los *novellieri* pudo inspirarse Salazar para componer las dos novelitas analizadas, pues «muchos de estos rasgos bizantinos estaban ya presentes en el mismo *Decamerón* o en los novelistas italianos posteriores y puede ser esa la vía por la que llegan a Salazar» (Núñez Rivera 2014:67). Así lo sugiere también nuestro estudio de la *novella* bizantina.

1.5.3. TIMONEDA, *PATRAÑA IX* (*EL PATRAÑUELO*)

El escritor, librero e impresor Joan Timoneda fue uno de los personajes más destacados en el panorama literario del siglo XVI. Dio a la imprenta tres compilaciones de cuentos, *Sobremesa y alivio de caminantes* (1563), *Buen aviso y cuentacuentos* (1564) y *El patrañuelo* (1567), y se encargó además de la edición del teatro de Lope de Rueda y Alonso de la Vega.

La crítica ha emparentado la *Patraña IX* con la tradición de «los relatos de cautiverio y aventuras en manos de piratas sarracenos» a la manera de los *novellieri* (Márquez Villanueva 1975:134). No en vano, algunas de las muchas fuentes con las que parece haber trabajado Timoneda han sido estudiadas en el capítulo dedicado a los novelistas italianos, tales como la *novella* 22 de Sabadino degli Arienti o la 11 de Parabosco.¹⁹⁹ Por su parte, Camamis [1977:33] sostiene que la *Patraña IX* trata «temas entroncados con las narraciones

¹⁹⁹ Remito a Romera Castillo [1986:186-187], que comenta las diferentes fuentes aportadas por la crítica.

griegas». En efecto, la deuda de Timoneda para con todos los textos que venimos analizando es clara.

La *Patraña IX* narra la historia de Ceberino y Rosina. Unos turcos raptan a Ceberino en una playa cerca de Valencia y lo conducen hasta Constantinopla, donde se gana el favor del Gran Turco y el amor de su hija, Madama, que le propone fugarse juntos a España. No obstante, Ceberino la engaña y regresa solo a Valencia, donde, tras una anagnórisis final, se reúne por fin con su amada Rosina. Este breve esquema, muy sintético, nos permite advertir varias similitudes con comedias como *Viuda, casada y doncella*.

Menéndez Pelayo fue tajante a la hora de enjuiciar esta novelita: «vale muy poco».²⁰⁰ La crítica posterior no se ha mostrado mucho más benévola. Para Márquez Villanueva [1975:135] es un «desmañado intento» de cultivar la temática de los corsarios y del cautiverio a la zaga de la *novella* italiana. Por su parte, Guarino [1993:191] atribuye sus faltas a cierta impericia a la hora de conjugar las diversas fuentes: «La *Patraña IX* è forse quella in cui sono maggiormente riscontrabili lacune e incongruenze narrative, il che è probabilmente frutto della contaminazione poco felice di varie fonti».²⁰¹

Acaso el mérito de Timoneda sea más apreciable desde un punto de vista puramente historicista; baste con recordar a tal fin la temprana fecha de publicación de *El Patrañuelo* (1567). La *Patraña IX*, muy breve, reúne —amontona, si se quiere— muchos de los tópicos que se repetirán hasta la saciedad. Timoneda sitúa la narración en su Valencia natal, adaptando el tema del cautiverio al conflicto con los turcos y a los peligrosos viajes por el Mediterráneo; y, aunque quizá con poca maña, tuvo la feliz intuición de despejar, como pocos, el camino para la novela corta bizantina a la manera de los italianos.²⁰²

Tras la publicación de la *princeps* en 1567, en menos de veinte años vieron la luz cuando menos otras cinco ediciones del *Patrañuelo*, prueba de su notable éxito.²⁰³ La *Patraña IX* formó parte, sin duda, del bagaje lector de nuestro dramaturgo, que «tenía en la uña» el libro de Timoneda (Muñoz 2013b:169). El propio Muñoz [2013b] comenta varias reminiscencias del *Patrañuelo* en la producción dramática de Lope.

²⁰⁰ Cito por Romera Castillo [1986:186].

²⁰¹ El propio Guarino se refiere al «faticoso ingranaggio narrativo» (Guarino 1993:191) de esta *Patraña*.

²⁰² Aunque sin especificar a qué *patrañas* se refería, Rey Hazas [1982:96] aludió a los «tímidos intentos adaptadores bizantino-italianos» del *Patrañuelo*, en tanto que predecesores de los relatos de cautivos del Siglo de Oro.

²⁰³ Farré Vidal [2009:923-924] describe detalladamente todas estas ediciones.

1.5.4. CERVANTES, *TIMBRIO Y SILERIO (LA GALATEA)*

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVI, otros escritores se sirvieron de la materia bizantina y los peligros del Mediterráneo para dar forma a breves fragmentos o relatos, señal de la incipiente popularidad de estos temas entre el público.

Un eslabón importante de esa larga cadena de textos es el episodio de Timbrio y Silerio, adaptación del cuento de *Los dos amigos*, que Cervantes incluye en *La Galatea* (1585). Juan Montero [2014:628] ha destacado que «resultan visibles sus conexiones con la novela griega»,²⁰⁴ género que por aquellas fechas dejó su huella asimismo en *El trato de Argel*. En efecto, el argumento está tejido a base de un cúmulo de encuentros y separaciones, a caballo entre España e Italia y a lo largo del Mediterráneo, en los cuales los corsarios tienen una importancia fundamental. Amores, viajes, cautiverios y anagnórisis se dan cita en esta «historia de corte bizantino» (Muñoz 2003:284).

De la estima que *La Galatea* le merecía a Lope dan buena cuenta su inclusión en la selecta biblioteca de Nise en *La dama boba* (v. 2120) y unos generosos versos que el poeta le dedica en *La viuda valenciana* (vv. 846-848): «Aqueste es *La Galatea*, / que si buen libro desea, / no tiene más que pedir. / Fue su autor Miguel Cervantes, / que allá en la Naval perdió / una mano, y pierdo yo...». La admiración de Lope por la novela pastoril cervantina no fue norma en su tiempo, toda vez que «la acogida que tuvo *La Galatea* entre el público contemporáneo no puede calificarse de entusiasta» (Montero 2014:543).²⁰⁵ Pues bien, al igual que la *Diana enamorada*, *La Galatea* se cuenta entre las lecturas en las que se apoyó Lope para componer su *Arcadia* en el primer lustro de los años noventa,²⁰⁶ y, por ende, también entre las muchas que se entrecruzan en el tapiz con el que Lope hilvana las comedias aquí estudiadas.

1.5.5. GRACIÁN DANTISCO, *EL GRAN SOLDÁN (GALATEO ESPAÑOL)*

Es interesante también la novela del gran Soldán, incluida en el *Galateo español* (1593), de Lucas Gracián Dantisco. En esta novelita se narra cómo el sultán de Persia se hace con los servicios de un médico cristiano para que remedie su ceguera, y este le aconseja traer a un caballero joven y buen mozo, al que las tropas del sultán capturan de inmediato. Su hija, la hermosa Axa, se enamora del prisionero, y le propone un plan para fugarse y vivir juntos en cristiano matrimonio. El texto discurre luego por vericuetos

²⁰⁴ Para más detalles sobre este episodio, remito al minucioso análisis de Muñoz [2003].

²⁰⁵ Montero [2014:543-550] aporta varios datos de interés; baste recordar aquí que tras la *princeps* solo vio la luz una edición lisboeta en 1590, y que la siguiente, publicada en París, no aparecía hasta 1611.

²⁰⁶ Véase Sánchez Jiménez [2012:36-37].

narrativos que poco tienen que ver con nuestras comedias, en los que «se entretejen varios motivos que reconocemos como propios de la tradición popular» (Morreale 1968:57); no obstante, lo acabamos de ver, el comienzo de la historia pone en juego otros muchos que la relacionan con la tradición bizantina y con las comedias del corpus, singularmente con la trama que gira en torno a la mora Fátima en *Virtud, pobreza y mujer* y, sobre todo, en *Viuda, casada y doncella* (en la que, por cierto, Feliciano ejerce de médico de Haquelme).

Parece muy probable que Lope degustara esta historia, pues el *Galateo Español* «ha gozado siempre de una gran popularidad» (Morreale 1968:1). Así lo prueban sus abundantes reediciones: contando solamente las que aparecieron antes de que Lope terminara la que consideraremos su última comedia bizantina (*Virtud, pobreza y mujer*, en 1615), la obra se relanzó al mercado en 1595, 1598, 1599, 1601, 1603 (dos ediciones distintas) y 1607.²⁰⁷ Además, Patrizia Campana [1998:513, n. 76] sostiene que el *Galateo español* es la fuente de un cuentecillo inserto en *La Filomena*.

1.5.6. ALEMÁN, OZMÍN Y DARAJA (GUZMÁN DE ALFARACHE)

En la primera parte de su *Guzmán de Alfarache* (1599), Mateo Alemán tuvo a bien incluir la historia de los amores de *Ozmín y Daraja*, cobijada desde antiguo por parte de la crítica bajo el paraguas de la novela morisca, en la estela del *Abencerraje* y de las *Guerras civiles de Granada*. Sin embargo, a raíz, sobre todo, de las investigaciones de Donald McGrady, se aceptó asimismo su carácter bizantino y la gran influencia de Heliodoro en su confección.²⁰⁸

En consonancia con la tradición literaria del *Abencerraje*, la acción está protagonizada por una pareja de moros y tiene lugar en el contexto de la conquista del reino de Granada, y no en el marco del curso mediterráneo, como solía ser habitual en el género bizantino por aquel entonces. Ahora bien, el principal resorte narrativo, la captura de Daraja y los intentos de Ozmín por rescatarla, es muy propio de esta tradición y se encuentra asimismo en comedias como *Jorge Toledano*, *El Argel fingido* o *Los esclavos libres*. Dejando de lado otras coincidencias entre la novela de Alemán y *Teágenes y Cariclea*, me interesa destacar aspectos muy presentes en nuestras comedias, como la necesidad de los protagonistas de recurrir a disfraces y mentiras y la obligación de Ozmín de ejercer de intermediario amoroso de su amada. Por otra parte, el desenlace termina felizmente para los enamorados, y se acompaña asimismo de una conversión. En este caso, no obstante,

²⁰⁷ Los datos proceden de Egoscozabal [2009:444-445].

²⁰⁸ «Su estructura de enredos, aventuras, separación de los amantes, dificultades y reencuentro final procede de la novela bizantina» (Gómez Canseco 2012:158).

son los propios protagonistas, por su condición de musulmanes, quienes abrazan la fe de Cristo tras un sinfín de ruegos por parte de diferentes personajes. Se trata de una novedad de Alemán respecto al *Abencerraje* (en que prevalece un espíritu de tolerancia y una visión sublimada de los moros) y a las novelas bizantinas, novedad que se explica por el propósito eminentemente moral que guía la novelita de Ozmín y Daraja y todo el *Guzmán* (McGrady 1965:292).

Es probable que Lope leyera la novela de su amigo Alemán al poco de que esta viera la luz en 1599,²⁰⁹ pues su éxito fue tal que el mercado se vio saturado con una «avalancha» de ediciones, hasta el punto de que el sevillano «volvió a tomar las riendas del asunto» y al año siguiente publicó otra bajo su supervisión (Gómez Canseco 2012:880).

1.6. EL *ABENCERRAJE* Y EL GÉNERO MORISCO

En el apartado titulado «Moros y cristianos» se han analizado diversos ejemplos de amistad entre personas de distinta religión, y se ha observado la presencia de musulmanes piadosos y magnánimos. Se trata de un reflejo de la denominada ‘maurofilia literaria’, tendencia que en la España del siglo XVI se manifiesta con especial vigor en los romances fronterizos, en la novela morisca y, a su zaga, en el Romancero nuevo:²¹⁰

La maurofilia no nace restringida a un género determinado, ya que emerge en los romances fronterizos y en ciertos fragmentos de crónicas para alcanzar una plenitud admirable en la breve obra maestra de la narrativa que es *El Abencerraje*, y desarrollar un amplio repertorio temático en las colecciones y los pliegos de romances (Carrasco Urgoiti 2005:64)

Ciertamente, las comedias del corpus no constituyen el género dramático más deudor de la maurofilia y de los temas moriscos, según se ha señalado en el capítulo correspondiente. Pero no es menos cierto que en ellas es posible rastrear en buena medida la herencia del *Abencerraje*, máximo exponente del género morisco,²¹¹ asunto sobre el que versará este capítulo.

En la anónima novelita se cuenta cómo Rodrigo de Narváez libera a su cautivo Abindarráez para que este pueda casarse con Jarifa, a condición de que regrese en un plazo

²⁰⁹ Santiago Restrepo [2016:91] ha recordado en fechas recientes que «tenemos poderosas razones para creer en la amistad entre Alemán y Lope».

²¹⁰ A modo de síntesis, véase el artículo de Redondo [1995], así como los trabajos de Carrasco Urgoiti, ya citados.

²¹¹ «El *Abencerraje* se revela a los ojos de todo lector concienzudo no sólo como una bella y elegante exhibición narrativa, sino sobre todo como el prototipo de un subgénero nuevo, una tendencia que George Cirot bautizaría siglos más tarde como ‘maurofilia literaria’» (Belloni 2013:739-740). Véase el clásico trabajo de Cirot [1938].

de tres días. La mora decide acompañar a su esposo; Narváez, conmovido por el amor y la virtud que demuestra la pareja, decide liberarlos. El *Abencerraje* supone ante todo una «lección de generosidad» (López Estrada 1990:23) entre moros y cristianos, entre amos y cautivos, cuya virtud y magnanimidad permite sortear las diferencias religiosas y sociales. Con toda la razón, en la nota preliminar de la edición del *Inventario* de 1565 se define la novela como un «vivo retrato de virtud, liberalidad, esfuerzo, gentileza y lealtad».²¹²

Según hemos visto, en el desenlace de varias piezas (*El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *Los tres diamantes*, *La pobreza estimada*, *La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*) un señor moro concede la libertad a sus cautivos, les facilita el regreso a su patria o los cubre de regalos, y el comportamiento intachable de varios de nuestros protagonistas conmueve a menudo a sus enemigos: la ‘lección de generosidad’ entre moros y cristianos se mantiene intacta. Al igual que la anónima novelita, las comedias de Lope proponen casos ejemplares de amistad que contradicen las hostilidades históricas entre miembros de una y otra religión.²¹³ Se trata de un proceso de estilización literaria, propio de unas obras entre cuyas principales motivaciones no se cuenta, desde luego, ofrecer un retrato fiel a la realidad. Durante la representación teatral, en el breve ámbito de la ficción, el espectador asiste a cierta postergación del terrible conflicto religioso que, más allá del cambio de fronteras —la Granada nazarí deja paso a las turbulentas aguas del Mediterráneo—, sigue siendo el mismo que trata de apaciguar el autor del *Abencerraje*. Con todo, no conviene exagerar el alcance de estas escenas, situadas por lo común hacia el final del tercer acto: la superioridad del cristianismo jamás se pone en tela de juicio, y los moros son asimismo objeto de burlas y escarnio.

El autor del *Abencerraje*, por cierto, sigue en todo ello la senda trazada por los *novellieri*, que ya habían propuesto varios casos de generosidad entre cristianos y musulmanes. Estas y otras coincidencias temáticas, unidas a las semejanzas formales, permiten concluir que «su autor intentó en español una obra semejante a estas *novelle* italianas» (López Estrada 1990:32).²¹⁴ Al igual que los novelistas italianos, los españoles manifiestan también su interés por unir las peripecias a lo bizantino con temas como la

²¹² Cito por la edición a cargo de López Estrada [1990:103].

²¹³ A propósito del *Abencerraje*, Jorge Checa [2001:20] señala que «el mecanismo conciliador entra en abierta contradicción con la realidad histórica, oponiendo frente a ella una alternativa utópica: la amistad entre un moro y un cristiano propicia en la ficción concordias amorosas, familiares y políticas, las cuales establecen paradigmas ejemplares de comportamiento por encima de diferencias de fe e intereses bélicos opuestos». En términos semejantes se ha expresado recientemente Benedetta Belloni [2013:740]: «Contra poniéndose a las circunstancias históricas contemporáneas, promueve en primer lugar la virtud de los dos protagonistas, unida a un enérgico propósito conciliador».

²¹⁴ Para más detalles, remito a las páginas de López Estrada [1990:28-33] y a nuestro capítulo dedicado a los *novellieri*.

maurofilia y la amistad con infieles, según revela, por ejemplo, el caso de la *Selva de aventuras*. Esas buenas relaciones entre miembros de distintas culturas latían ya en el desenlace de *Teágenes y Caricela*,²¹⁵ pero a la luz de su adaptación al contexto histórico cobran un significado nuevo para el público. Pocas novelas como el *Abencerraje* contribuyeron tanto a expandir esa sensibilidad.

A raíz de su publicación en diversas ediciones a lo largo de los años sesenta, y de su difusión en romances, el *Abencerraje* gozó de una gran popularidad y fortuna literaria, hasta el punto de que a finales de siglo «una gran parte del pueblo español conocía los personajes y el asunto de nuestra obra» (López Estrada 1990:62). Al éxito de los temas moriscos contribuyó asimismo la aparición, en 1595, de la *Historia de los bandos de Abencerrajes y Zegríes o Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, así como la inserción de la historia de *Ozmín y Daraja* en el *Guzmán de Alfarache* (1599). Pero hubo pocos escritores tan aficionados a esta literatura como Lope, que cultivó el género morisco tanto en poesía como en teatro,²¹⁶ y debió de leer con sumo placer el *Abencerraje*, pues lo llevó a los escenarios en su comedia *El remedio en la desdicha*, compuesta en 1596.²¹⁷ Al contemplar los abrazos, buenas palabras y muestras de amistad entre nuestros Jorges, Aurelios, Leonardos, Audallas, Alís y Arbolanes, el público de los corrales a buen seguro recordaría casos como el de los famosos Narváez y Abindarráez, un «sueño de tolerancia» (Guillén 1988:13).

1.7. LAS RELACIONES DE SUCESOS

El extraordinario afán noticiero del Siglo de Oro se materializó en forma de *relaciones de sucesos*, pliegos sueltos, por lo común impresos de una o dos hojas, en los que se exponían noticias de actualidad.²¹⁸ Su coste asequible contribuyó a que gozaran de una calurosa acogida, sobre todo entre las clases más humildes y analfabetas, gracias en gran medida a la lectura en voz alta.

Si bien pueden considerarse precursoras del periodismo moderno, lo cierto es que oscilan entre el estricto rigor de la noticia y la ficción de la novela. Y es que su función no

²¹⁵ Véase el apartado dedicado a la religión en las novelas griegas.

²¹⁶ El romancero morisco de Lope ha sido estudiado entre otros por Carreño [1979:55-116] y Sánchez Jiménez [2014]. Véase, además, la edición de sus romances de juventud al cuidado del propio Sánchez Jiménez [2015]. Por lo que atañe a su teatro, remito a los diversos trabajos de Carrasco Urgoiti citados en la bibliografía.

²¹⁷ Según atestigua el apógrafo copiado por Ignacio de Gálvez. Véase la edición a cargo de Romina Ippolito [2014].

²¹⁸ Para la redacción de este apartado sigo especialmente a Ettinghausen [1995], Redondo [1995b] y Sánchez Pérez [2012].

es meramente informativa, sino que tratan asimismo de conmover al público y de afianzar y propagar los valores religiosos y las consignas políticas vigentes. Entre sus temas predilectos de carácter histórico se cuentan acontecimientos políticos relativos a la monarquía y al mundo de la corte, enfrentamientos bélicos o festividades religiosas. Por lo que toca a asuntos de índole fantástica, cabe mencionar el gusto por los sucesos extraordinarios o milagrosos. Finalmente, existen relaciones de sucesos de testimonios personales —de carácter más o menos novelesco—, que tratan temas referidos a martirios o a casos horribles y espantosos. Y también, como no podía ser de otro modo, los relativos a cautivos y renegados.²¹⁹

Muchos estudiosos han puesto de manifiesto las semejanzas entre diversas relaciones de sucesos y las comedias y relatos que tratan el tema del cautiverio y el corso mediterráneo. Al igual que las comedias del corpus, estos textos entresacan sus tramas y argumentos de la penosa realidad de la España de finales del XVI y principios del XVII, así como de las ficciones literarias. Abundan, por ejemplo, las cartas en que un cautivo describe sus infortunios y narra sus peripecias.

A menudo, por otra parte, fueron objeto de procesos de adaptación y de reescritura, que daban rienda suelta a los rasgos de ficción mediante su adaptación a los gustos del público:

Muchos de los elementos de las historias de cautivos y renegados podían estar sacados de la más estricta realidad; pero al pasar a manos de los copleros, éstos transformaban, según una técnica sencillísima, las relaciones más o menos auténticas en composiciones novelescas, con elementos milagrosos y sobrenaturales, con la inclusión de personajes —el tópico, por ejemplo, de la hija del moro que tiene cautivo al cristiano— que acentuaban el interés de la historia (García de Enterría 1975:46-47).

El tópico aducido por García de Enterría nos permite adentrarnos ya en la materia que nos ocupa. Agustín Redondo [2001:165 y 173] analiza diversas relaciones de finales del siglo XVI y principios del XVII con «aspectos de “novela bizantina”», que ponen en juego «todos los tópicos de los relatos de cautivos y renegados». Por su parte, Pedro M. Cátedra [2002:279] estudia dos cartas de fecha muy temprana (1569 y 1576) en las que se entrelazan varios de los motivos estudiados en esta tesis, y las relaciona tanto con las circunstancias

²¹⁹ Resumo el útil esquema propuesto por Sánchez Pérez [2012:339]. Por lo general, las relaciones más serias se transmitían en prosa, mientras que para las de carácter más novelesco se prefería el verso: «Las noticias sensacionalistas, alusivas a crímenes, violencia, sucesos extraordinarios o milagrosos (lo que llamaríamos hoy prensa rosa o roja —como la denominan en países hispanoamericanos—), se prestaban más a un tipo de difusión oral o por medio de pliegos poéticos, cargados de apelaciones a lo emotivo, que la información que atañía a la política exterior o interior, a noticias de guerra o economía, casi siempre en prosa, destinada a un amplio público lector que deseaba estar bien informado de acontecimientos nacionales o internacionales por un interés que trascendía el simple cotilleo» (López Poza 2006:119).

históricas como con el romance «Preguntando está Florida», de Timoneda, acaso el primer romance en el que se tratan estos temas, según hemos visto.

En un artículo sumamente interesante, Claudia Carranza Vera [2008] ha examinado varias relaciones de sucesos cuyos recursos (anagnórisis, peripecias, reencuentros) y temática (viajes, raptos, cautiverio) las emparentan con las novelas y las comedias que tratan el tema del cautiverio:

Se puede apreciar un esquema predeterminado en estas situaciones. Con más o menos variantes, pliegos como los anteriores (al igual que otras obras literarias de cautivos), siguen el siguiente orden: un primer detonante de la peripecia (un pecado, una falta o una necesidad) provoca un viaje; en el transcurso, los tripulantes del barco son aprehendidos por los turcos para ser puestos en venta en un mercado. Más tarde, los cautivos son pretendidos por sus amos, quienes les ofrecen riquezas y matrimonio a cambio de su conversión al islamismo; si éstos se niegan, pueden ser víctimas de torturas y martirios. En cambio, si acceden, se convierten en renegados y comparten la fortuna y el poder de sus antiguos dueños (Carranza Vera 2008:74).

En efecto, relaciones de sucesos como las estudiadas por Carranza Vera no son sino nuevos eslabones de esta larga cadena literaria que venimos describiendo en estas páginas, y «nos revelan la sed del público por este tipo de historias».²²⁰ Los autores de relaciones de sucesos en verso «buscaban, sobre todo, provocar el asombro y la maravilla en su espectador y, por lo mismo, no dudaron en utilizar técnicas que tenían mucho de narrativas y de dramáticas aunque ello fuera en detrimento de la veracidad de sus historias» (Carranza Vera 2008:78).

Todo eso es cierto, qué duda cabe; pero pongamos un ejemplo de lo contrario: resulta que en *Viuda, casada y doncella*, Lope se vale de una relación como recurso para anunciar el naufragio de la nave en la que viajaba Feliciano. Se titula «Relación de los que han muerto / en el naval desconcierto / de la nao llamada Flor». No he podido averiguar si tiene algún fundamento histórico, pero, en cualquier caso, Lope se esfuerza por pintarla como tal, dotando de una gran verosimilitud a la escena. Así comienza:

Caballeros y soldados
que se ahogaron y perdieron,
los que aquí se siguen fueron,
porque estaban alistados:
Guillermo, Fidardo, Antonio,

²²⁰ García de Enterría [1973:231-234] y Caro Baroja [1990:103-111] aluden a relaciones de temática semejante. Rodríguez Marín [1948:III, 242] da cuenta de una relación de 1587 que guarda ciertos paralelismos con la historia del Cautivo del *Quijote*. Redondo [2003:240-241] cita relaciones que muestran amores entre turcas y cautivos cristianos, así como conversiones al cristianismo de grandes señores turcos, tema este último del que se ocupa Sanz Hermida [2008].

Pedro Enríquez Lomelín,
 Sancho Ordóñez, don Martín,
 Lope de Zúñiga, Andronio,
 don Juan Camargo Rosano,
 el alférez Claramonte,
 don Nicolás de Beamonte,
 Fuentes de Oca, Candiano,

En esta relación, Lope acumula hasta una treintena de nombres propios (muchos de ellos con sus respectivos apellidos), con el fin de imitar la incertidumbre que debía de suscitar la lectura de estas listas funestas, en las que se hacinaban las víctimas del mar y sus peligros (naufragios, corsarios, etc.). Se trataba sin duda de un fenómeno frecuente en aquella Valencia que tan bien conoció el Fénix, y en la que se desarrolla la acción de *Vinda, casada y doncella*. La infausta noticia provoca la desesperación de Clavela:

CLAVELA ¿Adónde tendré sosiego,
 mi bien de este mundo ausente?

 ¿Quién me puede aconsejar
 que no me quite la vida?

ALBANO Quien de ti la tiene asida,
 y se la puedes quitar.

CLAVELA ¡Déjame que me maltrate,
 ya que matar no me dejas!

(*Vinda, casada y doncella*, vv. 1523-1530)

Es patente la voluntad del poeta por describir al detalle una escena —la llegada del correo a un hogar, y las reacciones a las tristes noticias— que le podía resultar muy familiar a gran parte del público. El recurso de la relación de sucesos está aquí íntimamente imbricado a dos motivos de la tradición bizantina, el naufragio y la falsa muerte, un modo muy eficaz de actualizarlos.

En definitiva, todos estos textos —novelas, novelas cortas, comedias, romances, relaciones de sucesos— interactúan entre sí, formando una tupida red de relaciones intertextuales y un horizonte de expectativas en el público.²²¹ Las relaciones de sucesos fueron una pieza fundamental en todo este engranaje, pues se trata de las obras «más leídas y difundidas durante siglos»,²²² y además su demanda creció sobre todo a partir de la década de 1570 (Sánchez Pérez 2012:344), pocos años antes de la gestación de las comedias lopescas. Una de las más célebres, la *Renegada de Valladolid* (Cátedra 2002:292 y ss.), que la

²²¹ Sin entrar en más detalles, en las relaciones se hace patente una mayor incidencia en asuntos religiosos —la apostasía es un tema predilecto—, tendencia acorde con la finalidad moralista de este cauce literario.

²²² Sánchez Pérez [2012:364].

tradición popular ha conservado hasta nuestros días (Pedrosa 2013), presenta no pocos puntos de contacto con esas obras. Frédéric Serralta [1970] ha estudiado sus diversas recreaciones dramáticas en el Siglo de Oro, sobre las que volveremos a lo largo de estas páginas.

Por lo demás, dejo de lado otros textos, como los tratados sobre el norte de África o las memorias de cautivos, de carácter más o menos biográfico, que desempeñaron asimismo un papel importante en la difusión de todos estos temas. Cecilia Tarruell ha resumido en fechas recientes la proliferación de escritos al respecto:²²³

Así las cosas, no es de extrañar que el tema del cautiverio se encuentre tan presente en la literatura de la Edad Moderna. Tanto en obras de ficción como en todo tipo de escritos: desde pequeñas relaciones de sucesos, panfletos, pasando por relatos de viajes o tratados de mayor enjundia. Una proliferación, por tanto, de textos tanto impresos como manuscritos y en los que predominó una imagen bien fijada de los padecimientos del cristiano cautivo en manos del Infiel. Una imagen que estuvo fuertemente mediatizada por la propaganda de instituciones y órdenes religiosas dedicadas a la redención de cautivos (Tarruell 2013b:86).

1.8. LOS ROMANCES DE CAUTIVOS Y FORZADOS

Allá por los años ochenta del siglo XVI el Romancero nuevo toma las calles y plazas de España. Los poetas, entre ellos un jovencísimo Lope, se dedican con ánimo y esmero a cultivar unos versos destinados a ser cantados por todos; los impresores, a su vez, se lanzan con suma diligencia y celeridad —de 1589 es la *Flor de varios romances nuevos*— a editar florilegios que pugnan por satisfacer el gusto de un público siempre ávido, empresa que alcanza su primer gran hito con la publicación del *Romancero General* en 1600.²²⁴

Una veintena de los numerosos romances aparecidos en este volumen fueron agrupados a mediados del siglo XIX por Agustín Durán bajo el rótulo «Romances de cautivos y forzados» en su *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*.²²⁵ Se trata, es cierto, de un conjunto más bien escaso, cuando menos en comparación con otras modalidades del romancero, por ejemplo los moriscos. Pero el éxito

²²³ Para más detalles, remito al trabajo de Tarruell, que aporta una visión panorámica y remite a la bibliografía pertinente.

²²⁴ «La imprenta abandona la recolección de los romances tradicionales y antiguos, que venía dando a luz desde los primeros años de la implantación del arte tipográfico, y se aplica a recoger la producción nueva, la cual va en rápido aumento» (Menéndez Pidal 1953:117). No se olvide que «los romances nuevos circularon manuscritos por medio de cartapacios y de cancioneros, si bien coexistieron con formas de transmisión impresa como las antologías, los cancioneros, los romanceros y los pliegos sueltos», en síntesis de Patricia Marín [2013:199].

²²⁵ En esta sección figuran asimismo cuatro romances de diversa procedencia, pero de idéntica temática (Carrasco Urgoiti 2005b:374-375).

que alcanzaron a finales del siglo XVI fue sin duda extraordinario, como lo prueba la existencia de ciclos de romances dedicados a los mismos personajes (el forzado de Dragut, los cautivos de Ochalí y el esclavo de Arnaut Mahamí), que no pasaron inadvertidos a los impresores más avisados de la época.²²⁶ Y no se olvide que la moda de los romances de cautivos se debe nada más y nada menos que a don Luis de Góngora, en particular a una de las poesías — fechada en 1583— más populares y queridas de la literatura española: «Amarrado al duro banco...».²²⁷

El único romance de cautivos a todas luces anterior a los primeros de Góngora es «Preguntando está Florida», de Joan Timoneda, incluido en la *Rosa de amores* (1573). En él, un ex cautivo narra cómo la esposa de su amo le concedió la libertad a cambio de favores amorosos. De nuevo, el escritor valenciano es pionero en el tratamiento de estos temas literarios, ahora en el marco del Romancero: no es de extrañar, habida cuenta de que Valencia «era quizá el foco más activo de difusión de historias de cautivos, por ser puerto en el que muy normalmente desembarcaban los grupos rescatados por la orden de la Merced» (Cátedra 2002:279).²²⁸

El surgimiento de los romances de cautivos está íntimamente ligado al tumultuoso mar Mediterráneo, con sus corsarios y forzados, sus infieles, esclavos y renegados.²²⁹ Transmiten las penalidades de quienes han tenido la desgracia de caer en manos del enemigo y, lejos de la patria y de su amor, lloran la pérdida de la libertad y la ausencia de la amada. En definitiva, los mismos temas que tan bien conocemos ya.

El sujeto lírico es siempre un enamorado que expresa sus quejas y angustias en forma de soliloquio,²³⁰ «un español coetáneo al poeta, a quien, como a tantos otros, el destino ha sometido al trance amargo de la cautividad» (Carrasco Urgoiti 2005b:373). El recurso del soliloquio se emplea también en nuestras comedias para cantar la añoranza de la patria y el dolor por la lejanía de los seres queridos.²³¹ El confidente predilecto de los

²²⁶ Tal es el caso de la cuarta parte del *Ramillete de Flores*, reunida por Pedro de Flores en 1593, en el que se agrupan varios de estos romances. Para más detalles, véanse Menéndez Pidal [1953:135], Jammes [1987:320] y Carrasco Urgoiti [2005b:374].

²²⁷ «Si el esplendor de los romances granadinos se debe al talento y prestigio de Lope de Vega, no menos cierto es que los romances de cautivos deben su difusión al talento y prestigio de Góngora» (Alvar 1970:138); «Góngora fue el iniciador de ciertas modalidades del romancero nuevo, entre ellas los romances de cautiverio, que habían de tener inmediata y copiosa descendencia» (Carreira 1998:269).

²²⁸ Pedro M. Cátedra [2002:279] señala asimismo que el núcleo argumental del romance de Timoneda es el mismo, a grandes rasgos, que el de dos relaciones de sucesos publicadas en 1569 y 1576.

²²⁹ «Mirando a la actualidad, tomaban como fondo la guerra en las costas africanas y la piratería en el Mediterráneo con las penalidades de los cautivos españoles» (Menéndez Pidal 1953:135).

²³⁰ Véanse especialmente los romances 260, 264, 267-271 y 279. Los números remiten siempre a la edición a cargo de Agustín Durán [1854].

²³¹ Véase el apartado «2.3.11. Soledades y añoranzas», en la primera parte.

cautivos —también de las criaturas lopescas— es el mar, cuyas aguas besan las costas de la patria y la tierra de la amada.

Los romances de cautivos, sobre todo los articulados en ciclos, presentan además una serie de motivos relacionados con el género bizantino y los peligros del Mediterráneo: «Los pequeños ciclos formados por la identificación del antagonista esbozan episodios de una peripecia que tiene algo de novela bizantina o de novelita de inspiración italiana, con su ingrediente de aventuras, y prelude las intrigas que desarrollarán en la España del XVII el teatro y la novela cortesana» (Carrasco Urgoiti 2005:378). De hecho, a finales del XVI estos temas ya han irrumpido en los corrales, como hemos comprobado.

El ciclo del cautivo de Ochalí es el que acumula mayores peripecias.²³² Un condenado a galeras es apresado por las tropas del corsario Ochalí y vendido como esclavo en Tartaria. Más tarde pasa a Argel, donde queda forzado al remo. Tras varios lamentos e infortunios, logra al fin fugarse y regresar a España. En otros romances figuran asimismo —esparcidos aquí y allá— motivos tales como tempestades, maniobras y persecuciones marítimas, raptos, venta de esclavos, moros enamorados, huidas y reencuentros, etc.²³³ También se percibe el influjo del *Abencerraje* y la maurofilia literaria.²³⁴

En definitiva, los romances de cautivos y forzados reflejan el gusto literario y los miedos y preocupaciones del público español de finales del siglo XVI, el mismo que acudirá a las representaciones teatrales. Aunque no contamos con datos muy precisos, el surgimiento de estos romances, fechable en la década de los ochenta, es anterior a la eclosión de las obras que conforman nuestro corpus, cuya primera muestra es *El Grao de Valencia* (1590), y cuya etapa de mayor éxito comienza a finales de los noventa. Por consiguiente, y habida cuenta de las abundantes relaciones intertextuales aducidas, a mi entender los romances de cautivos constituyen una de las piezas esenciales de esta compleja y apasionante constelación de textos en cuyo seno germinaron las comedias estudiadas. Aunque no me ha sido posible establecer ninguna filiación directa, parece probable que su gran calado entre el público indujera a Lope a teatralizar historias similares y, sobre todo, a representar en escena intermedios líricos que trataran temas como la soledad durante el cautiverio, la añoranza de la patria, la lejanía de los seres queridos, etc. La ciudad de Valencia, uno de los grandes focos de los romances de cautivos, es también el escenario de varias de estas obras, lo que no parece una casualidad: tras su llegada a la capital del Turia

²³² Este ciclo está formado por los romances 276-280.

²³³ Véanse los números 259, 262, 263, 265, 266 y 272-275.

²³⁴ Números 262, 281 y 282 (Jammes 1987:322, n. 22).

en 1589, Lope debió de imbuirse de una realidad histórica y de un ambiente literario que pronto empezaría a trasladar a las tablas.

1.9. TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI

En los últimos años, los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro se han enriquecido sobremanera, en no poca medida gracias al mayor interés que ha suscitado la época inmediatamente anterior a la eclosión de Lope de Vega. Poco a poco, los estudiosos han ido volviendo la mirada hacia el momento de gestación de la Comedia Nueva, que últimamente suele situarse en torno a 1580 (Pontón 2013:516), fecha «considerada punto de inflexión entre el arte teatral de los autores-actores y el de la nueva comedia» (Ojeda Calvo 2011:210).²³⁵

Los años setenta y ochenta suponen una época de grandes cambios para el fenómeno teatral en España. La creciente demanda del público propicia la construcción de los primeros corrales de comedias en las principales ciudades españolas, a la par que empieza a proliferar una cantidad ingente de compañías teatrales profesionales. Se observa un progresivo reparto de las tareas de escritura, que poco a poco será cosa de los *poetas* o *ingenios*, y de su puesta en escena, a cargo de las compañías teatrales y sus directores, los llamados *autores de comedias*:

Los años setenta y ochenta serán en este sentido un período de transición, donde aún se encuentran cómicos que dan o hacen la letra para autos, comedias y entremeses de sus propias agrupaciones, a la vez que buscan y compran los textos a personas ajenas a la farándula, procedentes sobre todo de sectores ilustrados, escribanos y humanistas (Gómez Canseco y Ojeda Calvo 2015:18)

La participación de estos sectores cultos, que la crítica ha convenido en llamar «la generación de los ochenta», en el fenómeno teatral propicia grandes cambios en los textos representados. En el plano formal, los más destacables son la preferencia del verso en detrimento de la prosa, el gusto por la polimetría y la subdivisión en actos o jornadas (primero cuatro y, después, tres). Estos humanistas y literatos tratan de dignificar y elevar el teatro, pero sin perder nunca de vista el gusto del público, por lo que si bien escriben

²³⁵ Para una visión de conjunto sobre los caminos hacia la eclosión de la Comedia Nueva, resultan imprescindibles los artículos de Joan Oleza [1984 y 2013b] sobre las prácticas escénicas del siglo XVI y el excelente panorama crítico a cargo de Gonzalo Pontón [2013]. Ojeda Calvo [2011] ofrece un exhaustivo resumen de las líneas de investigación y los avances en el estudio y el conocimiento del teatro español de finales del siglo XVI. Por último, es de sumo interés el estudio de Josefa Badía [2014] sobre las obras teatrales de la colección Gondomar.

«buscando siempre una utilidad moral» (Presotto 2011:60), en sus obras se percibe cierta libertad creativa y una superación de los rígidos preceptos clasicistas. Se disuelven así las férreas barreras entre tragedia y comedia merced a «la introducción de personajes propios de la tragedia, como son príncipes y reyes, en conflictos de comedia y a la estilización de la comedia por la escasa presencia de secuencias cómicas» (Reyes Peña 2008:43). La original propuesta dramática de estos ingenios ensancha enormemente los horizontes del teatro, como se observa en «la infinidad de posibilidades dramáticas» que practican y en la gran «variedad de personajes y de asuntos tratados, desde la perspectiva cómica o trágica, pero también en la variedad de espacios representados en una misma obra y en el tiempo dramatizado» (Gómez Canseco y Ojeda Calvo 2015:23).

Son justamente estos humanistas y escritores quienes se van a encargar de componer los primeros antecedentes teatrales claros de las comedias del corpus, según los datos que he podido reunir. Se trata de una de las muchas tendencias dramáticas cultivadas por esta generación, a la que pertenecen ingenios como Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, Andrés Rey de Artieda, Miguel de Cervantes o los Argensola, y otros de los que nada sabemos, pero de cuya producción conservamos algún que otro manuscrito anónimo. Pero antes de proseguir, echemos la vista atrás por unos instantes.

La eclosión de la Comedia Nueva no se explica sin tener en cuenta las distintas prácticas escénicas que a lo largo del siglo convergen en este nuevo fenómeno de masas (Oleza 1984 y 2013b).²³⁶ Si, tal y como la ha definido Joan Oleza [1986:291], la propuesta teatral del primer Lope es una «síntesis peculiar de prácticas escénicas», las comedias que nos importan contienen rasgos adscribibles a cada una de ellas.

Al igual que otros géneros cómicos, acusan una fuerte raigambre cortesana, como se observa en el uso tan generoso de disfraces y embozos, pero sobre todo en su artificiosidad, juegos de ingenio, referencias mitológicas o recreaciones de tópicos petrarquistas y trovadorescos, muy del gusto de un público selecto de salón, pero de difícil comprensión para la comitiva popular de los corrales, que tenía en más estima el adoctrinamiento religioso y los dramas de aparato (Oleza 1986:254). Por otra parte, en *El Argel fingido* y *El Grao de Valencia* se describen bodas y torneos ligados a las circunstancias de su puesta en escena, según la costumbre cortesana de representar teatro al calor de eventos y efemérides.

Entre los rasgos procedentes de la práctica escénica popular presentes en el corpus, podríamos mencionar el gusto por los entremeses cómicos, cierto didactismo ligado al

²³⁶ Para el caso concreto del primer Lope, véase Oleza [1986].

ámbito religioso, la presencia de elementos costumbristas (en las piezas de carácter más urbano) o las escenas protagonizadas por soldados.²³⁷ Al igual que ocurre en las comedias urbanas y palatinas, la herencia italianista se cifra fundamentalmente en la asunción de los conflictos amorosos y de identidades ocultas como móviles de la acción, la ambientación urbana, la importancia del enredo y el engaño como resortes dramáticos, el empleo de narraciones reveladoras, o el gusto por el travestismo y los disfraces (Oleza 1986:291). Finalmente, de nuevo en consonancia con géneros como la comedia urbana y palatina, las piezas en consideración recrean mecanismos presentes en el teatro clásico, y heredados en buena medida por la *commedia regolare* (engaños, anagnórisis, etc.), además de presentar en escena personajes del universo de la tragedia (Oleza 1986:293): la nobleza, en el caso de las cortes africanas y de los protagonistas de *Los tres diamantes*, y la caballería urbana.

En cuanto a la técnica teatral y a la puesta en escena, las comedias examinadas están más cerca del teatro pobre (caracterizado por la «sustitución del aparato escenográfico de la tradición cortesana y de la religiosa por un escenario creado a través del vestuario y de la polivalencia del espacio»,²³⁸ de diálogo ágil y mucho movimiento escénico), propio de la práctica escénica popular e italianista y típico de géneros cómicos como la comedia urbana y la palatina —en oposición a los dramas y a las comedias pastoriles y mitológicas, piezas de gran aparato en la estela de la práctica cortesana (Oleza 1986)—, aunque con las particularidades que detallamos en el capítulo correspondiente, como un número elevado de cuadros y de personajes y un empleo moderadamente rico de los decorados.

Pero centrémonos, ahora sí, en las peculiaridades temáticas y argumentales descritas en la primera parte de la tesis (corsarios, raptos, viajes marítimos, cautiverio, largas separaciones, etc.), aquellas que en mi opinión distinguen a las obras del corpus de otros géneros cómicos cultivados por Lope. En consonancia con lo que venía ocurriendo en el teatro italiano del *Cinquecento*, antes de la intervención de la llamada generación de los ochenta no parece que en España existieran precursores claros de las comedias lopescas aquí atendidas. Repasemos, pues, las distintas prácticas escénicas, a fin de dar con la clave que permita explicar esta circunstancia.

La práctica escénica cortesana, «dominante en la primera mitad de siglo» (Oleza 2013b:65), teatraliza, mediante el uso de un gran aparato escénico, rituales propios de la nobleza, como por ejemplo banquetes, torneos, danzas o desfiles, además de incorporar temas de la literatura cortesana como el amor cortés, desafíos caballerescos, luchas entre moros y cristianos, temas mitológicos o didáctico-alegóricos (Oleza 1984:14-15), por lo que

²³⁷ Estos, y otros muchos rasgos de la práctica popular, han sido definidos por Oleza [1986:298-299].

²³⁸ Oleza [1986:299].

historias como las bizantinas no tenían cabida en este ámbito escénico.²³⁹ Los primeros textos-espectáculos de carácter cortesano se originan en torno a circunstancias muy ligadas al fasto (acontecimientos políticos, ceremonias nobiliarias) y a las festividades religiosas, y hallan en las églogas pastoriles una de sus representaciones más características (Oleza 1984:17). De ahí que, pese a que en líneas generales la primera producción lopesca esté «poderosamente impregnada por la teatralidad cortesana» (Oleza 1986:295), en esta práctica escénica no cuajaran comedias equiparables a las bizantinas.

En la práctica escénica popular, ligada en un primer momento a la festividad del Corpus, empezamos a encontrar tímidos antecedentes de la temática bizantina cuando los actores-autores van desligándose de la materia religiosa y del carácter entremesil de escenas sueltas protagonizadas por personajes-tipo, y, a partir de los años cuarenta y cincuenta (época en la que se ha fechado el arranque de la profesionalización de actores y compañías),²⁴⁰ comienzan a representar auténticas comedias, muchas de ellas de clara impronta italiana.

La práctica escénica erudita, por su parte, evolucionó desde la comedia humanística y la lectura de los clásicos latinos y griegos, hasta la creación de un teatro de colegio y la composición de piezas cultas a imitación de la *commedia regolare* italiana (Oleza 2013b:74), fenómeno este último que, salvo casos aislados como el de Torres Naharro, cabe situar en el tercer cuarto de la centuria (Sepúlveda 2000:184).

Pues bien, como decía, según mis investigaciones, antes de los años setenta no existen, tampoco en el ámbito de estas dos prácticas escénicas, comedias que representen los vaivenes de amantes capturados por corsarios, las peripecias de cautivos en tierra de moros, etc.

El surgimiento de comedias como las que nos ocupan topaba con un obstáculo de gran trascendencia: tanto las piezas de tradición clasicista como las de inspiración humanística e italiana carecían de referentes teatrales en los que se representarían tramas tan aventureras, con viajes por el Mediterráneo y peripecias en tierra de moros. El teatro clásico no contaba con modelos semejantes, y los escritores italianos del *Cinquecento* —salvo, quizá, alguna que otra excepción— no osaron escribir comedias semejantes a las nuestras, pues esta operación habría supuesto transgredir las unidades neoaristotélicas de tiempo y de lugar de un modo flagrante, y alejarse de los temas y argumentos de los modelos clásicos.²⁴¹

²³⁹ Más allá de ciertos detalles, como los elementos caballerescos del inicio de *Los tres diamantes*.

²⁴⁰ Remito a Oleza [2013b:71].

²⁴¹ Al respecto, véase Fernández Rodríguez [en prensa b].

Los autores españoles, por las mismas razones, se encontraban huérfanos de una propuesta dramática como la que cristalizaría en *La doncella Teodor* o *Los esclavos libres*.

Así las cosas, el público que asistía a las representaciones teatrales del siglo XVI podía, a lo sumo, hallar amagos de historias de tipo bizantino en relatos insertos en el argumento inicial o en boca de algún personaje. Estos episodios suelen circunscribirse al ámbito del pasado, más o menos remoto, de alguno de los protagonistas, y su inclusión tiene como única finalidad resolver el juego de equívocos y facilitar la sorprendente anagnórisis final que permita deshacer el enredo. Se trata de un recurso ampliamente utilizado en la comedia clásica, que los comediógrafos italianos emplearon muy a menudo, adaptándolo al peligro que representaban los corsarios turcos en aquella época. Esta astucia les permitió renovar un tópico del teatro griego, adaptarlo a los nuevos tiempos (incrementando así la actualidad y el interés para el público), pero respetando en todo momento las unidades neoaristotélicas.

En España, he encontrado algún que otro caso semejante en piezas de inspiración clásica e italiana. El primer ejemplo pertenece a la práctica escénica popular. Se trata de la comedia *Armelina*, de Lope de Rueda, impresa en *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles* (Valencia, Joan Timoneda, 1567):

A Viana, un deudo y muy acostado suyo le quitó una hija que tenía, dicha Florentina, a respecto que la tractaba muy mal su madrastra, y por su desdicha fue captivado de moros y la niña vendida por esclava a un hermano d'este Pascual Crespo, el herrero, que entonces por la mar mercadeaba, y al punto de su muerte, por el amor que le tenía, la dexó libre y con harto dote con que el herrero la casasse (p. 131).

El otro ejemplo se halla en *Los Menenos*, adaptación de la comedia plautina *Menaechmi* a cargo de Joan Timoneda. La obra del valenciano, representante de una «dramaturgia burguesa» (Diago 1984:346) y de una «comedia erudita “a la italiana”» (Oleza 2013b:74), vio la luz en el volumen titulado *Las tres comedias* (Valencia, 1559):

GINEBRO Vino a caso que, siendo estos dos hermanos de edad de quinze años, cargó el padre una nave de muchas mercaderías para Levante, y, llevando consigo uno de sus hijos, llamado Menenno, se partió, dexando el otro con su madre Claudia.

CLÍMACO Siendo embarcado, fuele la fortuna tan contraria que tres días y tres noches corrió por la tempestuosa mar sin saber a dónde iban, y a la fin vino a dar en una peña de la isla Conejera, a donde todos perescieron, excepto el hijo Menenno, el cual, abraçado con una tabla, vino a tomar tierra en el cabo de Cullera.

CLAUDINO El desdichado mancebo vínosse a Valencia, a donde assentó por criado de Casandro, mercader de mucho trato y biudo, el cual, teniendo no más de una hija, a cabo de tiempo la casó con él en pago de sus buenos servicios.²⁴²

Ambos relatos, situados en sendos introitos y retomados más tarde por varios personajes, desarrollan un motivo típico de la comedia erudita italiana y de la comedia clásica: la pérdida de un hijo de tierna edad y el reencuentro y reconocimiento tras años de separación (Sepúlveda 2000:191). El tópico se actualiza mediante las alusiones a los corsarios moros y a la geografía española.

Pero, más allá de estos breves relatos, que aluden siempre a aventuras acontecidas en el pasado, y cuya función no es sino la de sembrar la obra de malentendidos y anagnórisis, hasta los años setenta y ochenta no he podido localizar tramas equiparables a las bizantinas,²⁴³ tramas en las que los raptos por parte de los corsarios y los largos viajes tengan lugar en el presente de la acción dramática, en las que los cautivos y sus amos aparezcan sobre el escenario... y no solo en breves y aislados relatos.

Conviene, no obstante, ser cautos, porque todos los juicios que podamos emitir sobre el teatro español del siglo XVI se basan en una porción exigua de textos, en comparación con las puestas en escena que se debieron de llevar a cabo. Por otra parte, no debe olvidarse que una de las diversas fuentes de inspiración de la práctica escénica popular fue la *novella* italiana (Diago 1990:64). Ahora bien, si hubo alguna comedia similar a las bizantinas, debió de ser *rara avis* en el panorama teatral de la época.

Por otra parte, en los años setenta llegan los primeros cómicos procedentes de Italia.²⁴⁴ En sus repertorios figuraban a buen seguro representaciones en las que, al modo de las comedias eruditas, se incluían asimismo relatos novelescos al uso bizantino que permitieran generar equívocos y anagnórisis. Con todo, no resulta fácil hacerse cargo de su presencia mediante la lectura del *zibaldone* de Stefanello Bottarga, descubierto y estudiado

²⁴² Cito por la edición digital a cargo de Manuel V. Diago reseñada en la bibliografía.

²⁴³ Tampoco se piense que estamos tratando de indagar por qué no se representaron comedias *idénticas* a las que hemos estudiado. Para empezar, desde un punto de vista técnico, habría sido sencillamente imposible valerse de compañías tan numerosas como aquellas para las que fueron compuestas las piezas del corpus, que eran muy superiores a las existentes antes de la eclosión de la Comedia Nueva. No, no van por ahí las cosas: algunas de las obras fechables en los años setenta y ochenta que estudiaremos en este capítulo (*El degollado*, *Los cautivos* o *Miseno*) demuestran que era posible tratar esos mismos temas sin necesidad de valerse de tantos actores. En cuanto a las compañías, téngase en cuenta que la de Lope de Rueda debió de contar con unos siete u ocho representantes, y que la de Ganassa en 1580 estaba formada por nueve cómicos, mientras que en 1590 una compañía como la de Jerónimo Velázquez estaba integrada por un total de diecisiete actores (Oleza 2013b:71). Antonio Granados, que se encargó de representar *Los esclavos libres* a finales de 1602, debía de tener unos veinte actores y actrices a su cargo, a juzgar por los datos que aporta Panzeri [2006]. Por su parte, Baras Escolá [2015:90] recuerda que hacia 1600 las compañías tenían entre dieciséis y veinte miembros, y que la de Granados pasó de tener once en 1598 a diecisiete en 1600.

²⁴⁴ Sobre la presencia de las compañías italianas en España, remito a Mazzocchi [2003] y Ojeda Calvo [2007:I, 57-94].

por María del Valle Ojeda Calvo [2007]. Los *canovacci* de este *zibaldone* son extremadamente esquemáticos, como es de rigor en un arte, el de los cómicos italianos, profundamente enraizado en las dotes de la improvisación (con todos los matices respecto a la técnica empleada). Estos *canovacci* se limitan a esbozar someramente el desarrollo de la trama, y no acostumbran a demorarse en puntualizar los parlamentos y antecedentes de la acción dramática. En cambio, en la colección de cincuenta *scenari* titulada *Il teatro delle favole rappresentative*, de Flaminio Scala, publicada en 1611 —fecha, es cierto, muy tardía para nuestros intereses—, encontramos varios *canovacci* en los que se intercalan historias como las que nos interesan, tanto en el argumento inicial como en boca de varios personajes.²⁴⁵ Y es que la colección de Flaminio Scala, pensada para su publicación, esto es, para la lectura detenida en el silencio de los aposentos, imita los modos de la comedia erudita, y aun de la novela.²⁴⁶ Por otra parte, no cabe descartar que los cómicos *dell'Arte* representaran en alguna que otra ocasión obras similares a las del corpus, en vista de que sus espectáculos incluían adaptaciones de novelas italianas, algunas de las cuales, ya lo sabemos, presentan argumentos muy bizantinos.

Posemos ahora nuestra mirada en el último cuarto de siglo, época en que cabe situar el punto de partida de la Comedia Nueva, marcado por la creciente demanda del público, la proliferación de compañías teatrales, la construcción de lugares fijos para la puesta en escena en toda España y la especialización de las labores de creación, dirección y representación de las obras. En los textos anteriormente aducidos se esbozaba tímidamente una temática que en otros géneros, como los romances de cautivos, la novela bizantina, las relaciones de sucesos o las primeras colecciones de novelas cortas italianizantes empezaba a entretener e interesar a los lectores españoles. En los años setenta y ochenta, el público teatral que se había ido gestando en España, al calor de prácticas escénicas y espectáculos dramáticos de diversa índole, empezaba a acostumbrarse a oír historias de ese tipo, tanto cuando asistía a una representación como, sobre todo, cuando escuchaba o leía una novela o algún suceso o romance. Debían de resultar la mar de atractivas, no solo por su condición aventurera y por apelar a la amenaza omnipresente de los turcos, sino también, en lo que concierne al ámbito propiamente teatral, porque añadían variedad a los espectáculos y constituían momentos de remanso narrativo respecto a la acción dramática

²⁴⁵ Véanse los titulados *Li duo vecchi gemelli*, *La fortuna di Flavio*, *Il capitano*, *Il finto cieco*, *La pazzia d'Isabella e Isabella astrologa* (que pueden leerse en la edición de Marotti 1976); este último *scenari*, de hecho, no solo es muy bizantino en el argumento inicial, sino también en varios pormenores de la acción. Sito Alba [1983:346] adujo *scenari* de este tipo como posibles fuentes de inspiración para *El trato de Argel* de Cervantes.

²⁴⁶ Haciéndose eco de testimonios antiguos, Piermarco Vescovo [2013:103] ha recordado recientemente que, si bien los textos de Scala suelen denominarse *scenari* o *canovacci*, lo cierto es que su precisión y detallismo no son propios de materiales empleados para la puesta en escena.

(y, por cierto, no estará de más recordar que también en las comedias estudiadas se echa mano de ellas). En este sentido, estos relatos podían desarrollar una función análoga a la de las relaciones en romance de la Comedia Nueva.

Para nuestros propósitos, es muy relevante una observación de Gonzalo Pontón [2013:630], que ha resaltado la «marcada vitalidad escénica» de un variado conjunto de comedias escritas entre los años setenta y ochenta, uno de cuyos rasgos compartidos consiste en que «los hechos principales ya no se refieren, sino que ocurren sobre las tablas, por más que perduren los parlamentos de alta carga retórica». En esos años, se ha señalado ya, un buen número de escritores y humanistas decidió dar un paso más y empezó a componer comedias guiándose por las preferencias literarias y los intereses del incipiente público de los corrales, y no por los usos y costumbres de los clásicos, pero sin olvidar nunca la imprescindible utilidad moral.²⁴⁷ Esa voluntad de dignificar el teatro y deshacerse de la herencia classicista a favor del gusto de sus ávidos espectadores, senda que recorrerá asimismo nuestro Lope, les lleva a romper las unidades de tiempo y lugar, y a basarse en fuentes de todo tipo, incluidas también la novela bizantina, las novelas italianas o los relatos de cautivos. El universo literario heredero en última instancia —directa o indirectamente— de la novela griega, así como la realidad social del cautiverio y el curso mediterráneo, les venían como anillo al dedo para colmar las expectativas del público y, al mismo tiempo, incidir en la utilidad moral del teatro. No en vano, la novela griega era un género asociado al *docere* no menos que al *delectare*, y como tal fue saludado por humanistas y erasmistas (González Rovira 1996:13-19). Toda su descendencia literaria, incluso la que *a priori* estaba más libre de ataduras morales (la *novella* de tipo griego, por ejemplo), se afanaba también en pintar la lealtad ejemplar de los enamorados o la concordia entre personas de distinta religión, aspectos presentes ya en Heliodoro, así como la resistencia a renegar por parte de los cautivos. Todo ello entroncaba a la perfección con la sensibilidad y la moral de la época de mayor apogeo del curso mediterráneo, que se iniciaba justamente en 1581 tras la firma de la tregua entre España y el Imperio otomano, tregua que «aprirà le porte del Mediterraneo al dominio della corsa e della pirateria» (Fiume 2009:3).²⁴⁸ Así fue como, según veremos, por primera vez se llevaron a las tablas de los corrales las historias de fieles enamorados, ingeniosos cautivos, audaces corsarios, cristianos virtuosos... Al fin y al cabo,

²⁴⁷ Si bien su propuesta dramática es ciertamente heterogénea, todos ellos «comparten las líneas fundamentales de una nueva concepción del teatro basada en la recuperación de la dignificación del mismo por la utilidad moral, aunque con un alejamiento de los rígidos preceptos classicistas en nombre de la modernidad, a la vez que con una gran atención al gusto del público» (Ojeda Calvo 2013:649-650).

²⁴⁸ Por otra parte, según se ha estudiado ya, los históricos enfrentamientos y la posterior convivencia en tierras españolas entre moros y cristianos —al igual que sus diversas expresiones literarias— allanaron sin duda el camino para el surgimiento de comedias como las que describiremos en este capítulo.

los españoles que asistían a los espectáculos teatrales eran también lectores de novelas, aficionados a los romances de cautivos (que, no por casualidad, florecieron también en la década de los ochenta) y, no lo olvidemos, católicos convencidos y temerosos de los turcos. Así pues, todo indica que las primeras muestras de lo que podríamos denominar comedias *bizantinas* (o *de cautivos*, o *turquescas*, pues no existe una conciencia del género como tal y las propuestas son muy heterogéneas, por lo que no es aconsejable ser rígidos con las taxonomías) se fraguan en una etapa (1570-1590) que Joan Oleza [2013b:74-78] ha definido como «La lucha por la hegemonía». En particular, para su nacimiento fue muy relevante la simbiosis entre práctica escénica erudita y popular (sin menoscabo del influjo de la cortesana, que empapa todo el teatro de la época), esto es, la voluntad de unos escritores cultos de valerse de los espacios públicos de representación y del circuito de actores y directores para dotar a las compañías de obras de raigambre literaria (cuya tradición se ha esbozado en los capítulos precedentes), pero no clasicista, y cercanas a los intereses del público.

En las páginas que siguen me propongo esbozar la tradición teatral en la que se inscriben las obras de la tesis, y analizar algunas de las piezas de finales del siglo XVI que más pudieron influir en ellas. Soy consciente, no obstante, de que por ahora solo es posible apuntar unos pocos nombres. El teatro de esta época es aún poco conocido, por lo que futuras investigaciones podrán arrojar sin duda nueva luz sobre otros autores y textos que no se mencionan aquí. Y no olvidemos que «una porción sustancial de la actividad más estrechamente ligada a la escena pasó sin que haya dejado huellas textuales» (Pontón 2013:523).

1.9.1. BERRÍO Y LAS COMEDIAS «DE MOROS Y DE CRISTIANOS»

En *El viaje entretenido*, Agustín de Rojas se refiere en la «Loa de la comedia» a unas comedias «de moros y de cristianos, / con ropas y tunicelas», que debieron de representarse a partir de los años setenta, y ofrece el nombre del que pudo ser su mayor impulsor: «Estas empezó Berrío». Veamos el fragmento entero:

Ya había saco de padre,
había barba y cabellera,
un vestido de mujer,
porque entonces no lo eran
sino niños; después desto
se usaron otras sin estas,
de moros y de cristianos,
con ropas y tunicelas.

Estas empezó Berrío;
luego los demás poetas
metieron figuras graves,
como son reyes y reinas.
Fue el autor primero desto
el noble Juan de la Cueva:
hizo del *Padre tirano*,
como sabéis, dos comedias.
Sus *Tratos de Argel* Cervantes
hizo, el comendador Vega
sus *Lauras*, y *El bello Adonis*
don Francisco de la Cueva,
Loyola aquella de *Andalla*,
que todas fueron muy buenas.

(*El viaje entretenido*, p. 141)

La crítica ha identificado a este dramaturgo con Gonzalo Mateo de Berrío, ingenio nacido hacia 1554 al que elogiaron, entre otros, Lope y Cervantes.²⁴⁹

Bajo la categoría de ‘comedias de moros y cristianos’, Rojas se refiere tal vez a obras de distinta índole, que hoy en día agruparíamos en diferentes géneros según las actuales taxonomías. De hecho, Rojas destaca ante todo una característica ligada exclusivamente al ámbito de la puesta en escena: el vistoso vestuario (moros, cristianos, cautivos, etc.) empleado por los actores. Carrasco Urgoiti [1982:51] interpreta que Rojas se refiere a las comedias heredadas de los romances de frontera, la novela morisca, el *Abencerraje* y los desafíos entre moros y cristianos:

En la «Loa de la comedia» (1603) de Agustín de Rojas se distingue ya como subgénero del teatro del Siglo de Oro la denominada comedia o farsa «de moros y de cristianos», que se caracteriza por la nota colorista y una temática que en sus inicios la aproxima a los espectáculos caballerescos que florecen durante el Renacimiento y que en España adquieren carácter conmemorativo, pues en ellos se compendia simbólicamente el proceso de su historia medieval. La materia propia de esta modalidad dramática se polariza hacia los temas de enfrentamiento y hacia los amorosos, condicionados unos y otros por la peculiar cortesanía forjada en una ficción literaria que cifra en las galas propias de la cultura árabe española los matices del sentimiento (Carrasco Urgoiti 1982:51-52).

Este tipo de obras, convenientemente divididas por Carrasco Urgoiti entre ‘comedias de moros y cristianos’ y ‘comedias moriscas’,²⁵⁰ hallaron sin duda buena acogida

²⁴⁹ Al decir del Fénix, sus comedias «se representaron con general aplauso» (*La Dorotea*, p. 288). Para más detalles, véase Reyes Peña [2004:28].

²⁵⁰ «Un ramillete dramático, que abarca, desde piezas de moros y cristianos, emparentadas con la fiesta popular y los romances de desafío, hasta las que me gusta llamar comedias moriscas porque recogen la temática, la caracterización idealizadora de los personajes, el tono emotivo y los primores del estilo que se originaron en la ficción y el romancero a que aplicamos el adjetivo “morisco”» (Carrasco Urgoiti 2001:15).

hacia finales de siglo. Se trata de dos géneros que el joven Lope cultivaría en numerosas piezas, aquellas que tienen como tema la reconquista, duelos caballerescos, asedios y contiendas que evocan una Granada mítica y la figura del moro sentimental. Pero Agustín de Rojas podía estar refiriéndose también a comedias de otra índole, como lo sugiere alguno de los títulos reseñados a renglón seguido en el fragmento transcrito (*El trato de Argel y Audalla*), que examinaremos a continuación. Entre esas comedias «de moros y cristianos / con ropas y tunicelas» pudo haber no pocas que recreaban incursiones por parte de corsarios, peripecias de cautivos en tierras musulmanas, amores obstaculizados por los reveses de fortuna, aventuras marítimas, etc.

Conocemos muy pocos textos de la época inmediatamente anterior al florecimiento de la fórmula lopesca (años setenta y ochenta), pero es seguro que las representaciones presenciadas por el jovencísimo Lope le influirían poderosamente a la hora de dar forma a su universo dramático, incluidas las comedias que nos incumben. Veámoslo detenidamente.

1.9.2. CUEVA, *EL DEGOLLADO*

Pocas obras presentan unas relaciones intertextuales tan profundas con todas ellas como la *Comedia del degollado*, de Juan de la Cueva. La pieza fue estrenada en 1579 por el actor y autor de comedias Pedro de Saldaña en el corral o Huerta de doña Elvira, en Sevilla.²⁵¹ Más tarde, en 1583, apareció publicada en la *Primera parte de las comedias y tragedias de Juan de la Cueva. Dirigidas a Momo* (Sevilla, Andrea Pescioni), volumen que volvería a publicarse en 1588 (Sevilla, Juan de León).²⁵²

Dentro de la producción de Cueva, *El degollado* suele incluirse entre aquellas piezas de asunto ‘novelesco’, junto a otras como *El tutor* o *El infamador*.²⁵³ Como primera aproximación a su argumento, creo oportuno citar unas palabras de su más reciente editor, Juan Matas, que sitúa la obra en la órbita de las novelas griegas:

En efecto, la comedia sigue una construcción dramática que recuerda en gran medida la estructura de los relatos griegos, pues la historia amorosa de Arnaldo y Celia se forja a través de la separación, de la experiencia del viaje marítimo y del cautiverio en Berbería. Es decir, su relación se concibe escénicamente como una *peregrinatio amoris* que finaliza felizmente, e incluso con el perfeccionamiento de su sentimiento amoroso, tras la superación de todas las adversidades (Matas 1997:109).

²⁵¹ Según puede leerse en la edición *princeps* de la obra (cito por la moderna a cargo de Juan Matas 1997:221).

²⁵² Todos estos datos proceden de Presotto [2013:65-67].

²⁵³ Así la clasifican, entre otros, Glenn [1973:90-93], Matas [1997:15] y Burguillo [2012-2013:21]. Presotto [2011:59-60], por un lado, ha incluido *El degollado* entre el grupo de piezas «a fantasía» —siguiendo la conocida división de Torres Naharro entre comedias *a fantasía* y *a noticia*— y, por otro, entre las obras «novelescas», en contraposición a aquellas otras «de tema histórico».

En opinión de Matas, *El degollado* sigue las pautas de las novelas griegas, así como «el eco de los libros de las aventuras moriscas» (Matas 1997:109), en concreto del *Abencerraje* y del tema de la generosidad entre nobles moros y cristianos.²⁵⁴ Reyes Peña *et al.* [2004:148] definen *El degollado* como una «comedia de aventuras de moros y cristianos, en la que aparece el tipo literario del moro amable, encarnado en el Príncipe». Para Burguillo [2012-2013:21], en fin, se trata de una comedia «sobre cautivos».

En cuanto a sus fuentes, Dámaso Alonso descubrió uno de los textos en los que se basó Cueva para componer *El degollado*. Se trata de un fragmento de la *Silva de varia lección* (II, 15), que Pedro Mexía tomó de Fulgoso,²⁵⁵ y que transcribo a continuación:

Entre estos ejemplos antiguos, bien meresce ser contado el de un labrador, natural del reino de Nápoles, por ser muy notable, el cual Baptista Fulgoso escribe. Fue que andando un pobre cerca de la mar en su labor, acaso andaba su mujer algo apartada dél, y de una fusta de moros, que andaba a hacer salto, fue tomada y metida en la mar; desde a poco, como el labrador no halló a su mujer do la había dejado y vido la fusta allí cerca, luego fue conocido y visto por él que su mujer era captiva. Pues queriendo antes ser cativo con su mujer que vivir libre sin ella, se echó a nado a la mar, dando voces al capitán de la fusta, diciendo que lo tomasen a él, pues llevaban a su mujer. Y así fue rescebido en la galera con grande admiración de todos y lágrimas de su mujer. Y como después fue llevado al rey de Túnez, de do era la fusta, y contado el caso como pasaba, movido el rey de compasión del marido que tanto quiso a su mujer, que aventuró la vida y libertad por sólo serle compañero en la desventura, sin tener fin a otro remedio alguno, les hizo dar la libertad a ambos y los envió libres a su tierra (Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, II, XV, p. 369)

José M. Caso [1969:131] ya advirtió que «del cuento de la *Silva* Cueva no ha aprovechado en realidad más que los dos rasgos centrales: el marido que se deja cautivar por amor a su mujer y la libertad que a ambos se les concede como recompensa». El rapto y la generosidad entre miembros de distintas religiones, dos motivos característicos del género bizantino,²⁵⁶ se encontraban ya en la *Silva*. Cueva completa el breve esquema de su fuente con ingredientes igualmente típicos de la materia bizantina y presentes también en nuestras comedias,²⁵⁷ tales como las aventuras de los protagonistas durante el cautiverio, la

²⁵⁴ «El lector tiene la sensación de que la aventura amorosa se ha transformado en un drama bizantino, pues, en cierto modo, sigue, por un lado, las pautas de los relatos griegos y, por otro, también se halla con la presencia de rasgos característicos de las aventuras moriscas y de cautivos» (Matas 1997:109).

²⁵⁵ *De Dictis Factisque Memorabilibus Collectanea*, IV, VI (Milán, 1509). Da noticia de la fuente Lerner [2003:369, n. 18]. Por otro lado, *El degollado* presenta ciertas analogías con una *novella* y una obra de teatro de Giraldo Cinzio (Crawford 1920), de las cuales no voy a ocuparme aquí por no presentar semejanzas reseñables con las comedias de mi corpus.

²⁵⁶ Este último adquiere, cuando menos desde los *novellieri* y en diversas manifestaciones del género en el siglo XVI en España, mayor peso que en Heliodoro, y se viste con los ropajes de la maurofilia.

²⁵⁷ Por otro lado, Cueva acentúa aún más la virtud de Arnaldo y la fidelidad de Celia. Como apuntó Dámaso Alonso [1968:38, n. 15], la piedad del Príncipe no solo se debe a la decisión de Arnaldo de acompañar a su amada, sino también a su virtuoso comportamiento durante el cautiverio.

muerte aparente de Arnaldo, los acosos amorosos del príncipe y de Chichivalí o la falsa acusación (Arnaldo es condenado a muerte por el asesinato de Chichivalí).

Las semejanzas de *El degollado* con las obras de nuestro corpus se explican no solo por la presencia de una serie de temas y motivos afines, sino también por el uso de unos códigos comunes y fundamentales en la fórmula lopesca (y típicos también, por otro lado, del género bizantino): embustes, disfraces, celos, amores encubiertos, etc. Entre los engaños pergeñados por la pareja protagonista destaca el uso de un disfraz masculino por parte de Celia, y el recurso de hacerse pasar por hermanos, ardid que se encuentra asimismo en *Teágenes y Cariclea* y *Leucipa y Clitofonte*.²⁵⁸ No obstante, el tono y el desarrollo argumental de la obra son más cercanos al drama que a la comedia, pese al final feliz. Se trata, en suma, de una tragedia *a lieto fine*, muy del gusto de la generación de los ochenta.

El título mismo de la pieza guarda estrecha relación con uno de los motivos más recurrentes de la novela griega: la falsa muerte. Al contrario que en las comedias del corpus, en *El degollado* la muerte aparente se produce a ojos del espectador. Cuando «descubren al degollado» (v. 1686.*Acto*), todos cuantos presencian la escena —tanto el público como los personajes— quedan convencidos de que el cadáver es el de Arnaldo. La supuesta muerte del cautivo provoca la furia del príncipe y el llanto de Celia: reacciones similares debió de experimentar el público, que hasta el desenlace no descubre que el alcaide se encargó a última hora de reemplazarlo por otro preso. Durante una puesta en escena, el truco debía de consistir probablemente en cubrir al degollado con las ropas de Arnaldo (el único personaje masculino que no viste ropajes moros). Se trata, por tanto, de un engaño de tipo externo, a la manera de Aquiles Tacio, en cuya novela «no sólo se nos oculta información: se nos da una información positiva y falsa, y con todos los ingredientes visuales como para que no dudemos de la veracidad de los sucesos a que asistimos» (Brioso Sánchez 2008:258). Aquiles Tacio refiere el sacrificio y el degüello de Cariclea en un punto intermedio de la historia (libros III y V), y la suplantación no se descubre hasta el desenlace, al igual que en *El degollado*. Pero el espectador de Cueva no precisa de ningún narrador que le describa el cadáver, pues él mismo contempla horrorizado la escena.

El degollado es un claro ejemplo de generosidad entre moros y cristianos, tal y como señalaba Juan Matas.²⁵⁹ El príncipe acaba liberando a los cautivos, en una muestra de gran piedad. Arnaldo, por su parte, antes de dar comienzo la acción, había dejado marcharse a su cautivo Chichivalí, que prometió regresar con el dinero del rescate. Esta circunstancia nos

²⁵⁸ Véase Molinié [1982:294-309].

²⁵⁹ Solo Chichivalí, cuya perfidia es castigada con la muerte, transgrede esta concordia.

remite al *Abencerraje*,²⁶⁰ pero también a otras tradiciones literarias, entre las que destacan los *novellieri*, así como a sucesos históricos y legendarios (López Estrada 1990:22-37). Por otro lado, cabe destacar que en el siglo XVII está documentada la figura del *cortado*, término con el que se designaba a aquellos cautivos que regresaban a la patria con la condición de pagar en un plazo determinado el rescate pactado con su dueño.²⁶¹

En cuanto a la técnica teatral, *El degollado* anticipa algunos de los rasgos de las comedias del corpus, como el gran aprovechamiento de los disfraces y de las ropas de moros y cristianos: «El disfraz de Celia ha sido, sin duda, el resorte dramático más importante de toda la obra, pues toda la acción amorosa se ha originado y girado en torno a ese procedimiento: el disfraz aparece en el origen del secuestro y es el que posibilita el asedio amoroso de los dos moros y la defensa de la dama» (Matas 1997:119). En cambio, el número de personajes es bastante limitado, y no existe una doble focalización. Por otra parte, se observa un cierto equilibrio entre cuadros y escenas.

Por lo que respecta a la influencia de *El degollado* en el teatro posterior, Dámaso Alonso puso de manifiesto que Cervantes probablemente la tuviera en mente a la hora de componer *El trato de Argel*.²⁶² Pero, ¿conoció Lope *El degollado*? A buen seguro que sí. El Fénix pudo leer la comedia en una de las dos ediciones publicadas en vida de su autor, en 1583 y 1588. La aparición, en un periodo tan breve, de estos dos libros «debió de favorecer, por aquellos años, el impacto que pudo tener» (Canavaggio 1997:106). Contamos con numerosos indicios del éxito de estos volúmenes, resumidos recientemente por Burguillo [2012-2013:29, n. 15].²⁶³

Es probable asimismo que Lope asistiera a alguna representación de la comedia. *El degollado* se estrenó en 1579 en Sevilla, a cargo de Pedro de Saldaña, «autor muy celebrado en su época» (Presotto 2013:75), al que Suárez de Figueroa cita en la *Plaza universal de todas ciencias y artes* (1615).²⁶⁴ Una búsqueda en DICAT permite reconstruir el itinerario de la

²⁶⁰ «Virtue is the foundation stone of both works. Cueva, as did his predecessor, clearly defines virtue as the highest attribute inherent in gentlemen of both races» (Glenn 1973:92).

²⁶¹ Al respecto, véanse Bunes [1989:176-177] y Martínez Torres [2004:119-120].

²⁶² Retomando los eslabones de la cadena literaria estudiada en su artículo (Fulgosio-Pero Mexía-Bandello-Juan de la Cueva y Cervantes), Alonso [1968:42] concluye que «bien pudo Cervantes fundir en su subconsciencia recuerdos de la *Silva de varia lección* y de la *Comedia del degollado*. Éstas serían las versiones que más le impresionaron. Pero es muy probable que hubiera leído la *novella* de Bandello; y mucho también que durante su cautiverio hubiera oído narrar alguna tradición parecida».

²⁶³ «Podemos suponer que la colección dramática de Cueva debió gozar de cierto éxito, al menos en el momento. De otro modo, el autor no habría iniciado los trámites para una tercera edición y tampoco se habría fijado Cormellas en sus piezas. Por otro lado, todavía hoy podemos encontrar la huella de sus versos en otras comedias de la época [...], y ha llegado hasta nosotros un número considerable de ejemplares, además de otros tantos que hemos perdido pero estaban en bibliotecas privadas de finales del siglo XVI [...] o viajaron al Nuevo Mundo [...]».

²⁶⁴ Todos estos datos, y muchos otros, sobre Pedro de Saldaña se encuentran en DICAT.

compañía de Saldaña, que representó en Madrid desde diciembre de 1581 hasta febrero de 1582, y a lo largo de los meses de agosto y septiembre de ese mismo año. En 1584, la compañía de Saldaña representó también durante enero y febrero. En este sentido, comparto la opinión de Edwin S. Morby:

[...] No hay que olvidar, por ejemplo, que los cómicos Saldaña y Cisneros, que estrenaron obras de Cueva en Sevilla, también representaban en Madrid, no mucho después [...]. Pues no veo por qué no habían de poner alguna obra de Cueva, ni por qué Lope no podía haber visto esa obra²⁶⁵ u obras, aunque luego olvidase hasta el nombre del autor [...]²⁶⁶

Morby se refiere a la ausencia de Juan de la Cueva en el *Arte nuevo*, circunstancia que, según Morel-Fatio, podría deberse al hecho de que el nombre de Lope no figurara en su *Ejemplar poético* de 1606 (Canavaggio 1997:100).

El degollado demuestra claramente que Lope retoma un género —las *comedias bizantinas* que venimos anunciando— ya cultivado por sus predecesores. No podía ser de otro modo: ningún autor, ni siquiera uno tan genial como Lope, escribe sin reescribir; menos aún en el Siglo de Oro, cuando la piedra de toque de cualquier artefacto literario o teatral no era la originalidad —encumbrada y consagrada por el Romanticismo como máxima manifestación del valor artístico—, sino la *imitatio*, la capacidad del artista de inscribirse en una tradición para asimilar y superar a sus modelos.

Sin ánimo de incidir en la polémica en torno a la importancia de Juan de la Cueva en el panorama teatral de la época, creo pertinente traer a colación unas palabras de Rinaldo Froldi [1999:30]: «El proceso teatral de finales del s. XVI no llegó nunca a ordenarse en torno a la figura del sevillano, lo que no significa que Juan de la Cueva no tenga importancia como autor dramático de su época».²⁶⁷ En este sentido, Froldi [1999:30] añade que «Juan de la Cueva debe considerarse como uno de los principales protagonistas —en el ámbito teatral— del tormentoso período de Felipe II».

El análisis de *El degollado* a la luz de nuestras comedias confirma las atinadas conclusiones del estudioso italiano. La pérdida y el desconocimiento actual de una gran parte del corpus teatral del siglo XVI impide calibrar a ciencia cierta hasta qué punto *El degollado* fue determinante para el Fénix, pero las múltiples y profundas relaciones intertextuales y el probable conocimiento de la obra de Cueva por parte de Lope, nos

²⁶⁵ No se especifica a qué obra concreta se refiere.

²⁶⁶ Este fragmento pertenece a una carta personal, fechada en Berkeley a 27 de julio de 1967, escrita por Edwin S. Morby y dirigida a Jean Canavaggio, transcrita por el propio Canavaggio [1997:103].

²⁶⁷ Froldi se hacía eco de las ideas de Bataillon [1935] y Canavaggio [1997].

llevan a reivindicar *El degollado* como una obra fundamental en el desarrollo histórico del género bizantino.

A modo de conclusión, creo pertinente citar de nuevo un fragmento de la carta de Morby transcrita por Canavaggio [1997:103]: «Si Cueva individualmente no contaba por mucho en sus tiempos, sería porque era representativo». Y en eso estriba precisamente el mayor mérito de *El degollado*, en ser una obra representativa de su tiempo, pues ejemplifica una tendencia dramaturgica que empezaba a dar sus frutos en los corrales de comedias, como consecuencia de unos gustos literarios (los *novellieri*, la novela bizantina española, las novelas griegas, la novela morisca) y unas preocupaciones sociales (los raptos en la costa, el cautiverio, las relaciones entre moros y cristianos). Cueva supo canalizar esas demandas del público, entre los que probablemente se contaba un jovencísimo Lope, y transmitir un género literario de moda.

1.9.3. *LOS CAUTIVOS*

La comedia anónima *Los cautivos* fue descubierta por Agustín Durán y publicada por A[ntonio] P[az] y M[eliá] en 1909. Se ha conservado en el manuscrito 17439 de la Biblioteca Nacional, cuyo folio 3 contiene la siguiente nota a cargo de Durán: «Rarísimo y precioso artículo, como de principios del siglo XVI y muy anterior a las farsas de Pastor y de Lope de Rueda».²⁶⁸ Esta hipotética fecha de redacción fue rebatida por Morley [1925:522], quien advirtió que la comedia pertenece inequívocamente a los años ochenta del siglo XVI, como lo demuestran la división en cuatro jornadas, la variedad de estrofas empleadas y, sobre todo, la abundancia de metros italianos (51%).

Morley [1925:522, n. 1] señaló asimismo que «its extreme shortness —743 lines— and the wretched state of the text render it probable that the extant manuscript is cut down from a much fuller form». En efecto, es muy posible que el texto haya sido acortado para una puesta en escena (las jornadas segunda y tercera ni siquiera alcanzan los doscientos versos). Los abundantes errores en el recuento silábico y en las rimas, así como los numerosos versos omitidos, pueden achacarse en parte a su autor, pero sin duda también a una accidentada transmisión y a la manipulación del texto.

Los cautivos es una de tantas comedias del siglo XVI que apenas ha merecido la atención de la crítica. Uno de los pocos estudiosos que se ha referido a ella es George Camamis [1977:32], para quien constituye «la obra más representativa de la modalidad

²⁶⁸ Cito por Paz y Meliá [1909:536, n. 1]. Las citas de la comedia proceden siempre de la transcripción realizada por el propio Paz y Meliá.

bizantina del cautiverio» antes de la irrupción en el panorama literario de Cervantes y de Lope. Transcribo a continuación el breve resumen de la pieza trazado por Camamis:

La acción tiene lugar en la época de las guerras entre Roma y Cartago. Ylioneo y su amante Lucela escapan de la tutela de sus padres para casarse. Son raptados por los bandidos y vendidos a unos corsarios, que los llevan a Cartago. Allí, Lucela, disfrazada de hombre, atrae el amor de la hija de su amo; y al rechazar sus propósitos lascivos, la hija le acusa de haber intentado forzarla, y el padre la mete en la prisión. Como es de esperar, todo se resuelve con la revelación de su verdadera identidad femenina. Con la llegada de los padres de los dos jóvenes, se realiza la anagnórisis, que permite un desenlace feliz (Camamis 1977:32).

El argumento de *Los cautivos* no es más que una versión reducida del esquema de las novelas griegas y del género bizantino. Una pareja de amantes huye para evitar el matrimonio impuesto, y en su viaje protagonizan una serie de peripecias típicas del género (rapto, venta como esclavos, acoso sexual, falsa acusación, etc.). Tras la anagnórisis final, que incluye un reencuentro entre padres e hijos, los jóvenes pueden al fin casarse.

Muchos de los motivos que hemos observado en *El degollado* se encuentran asimismo en *Los cautivos*. Para Crawford [1937:173], esta obra constituye «a far less successful attempt to imitate the methods and verse forms of Cueva». No disponemos de datos suficientes como para fecharla con exactitud, por lo que resulta imposible determinar si es anterior o posterior a la producción de Cueva; en cualquier caso, la métrica delata que se escribieron en el mismo intervalo de tiempo, en torno a los años ochenta. A diferencia de Cueva y Lope, el autor de *Los cautivos* no adaptó el esquema bizantino a la realidad de la época, pues no se hizo eco de la amenaza de los turcos ni de las delicadas relaciones entre moros y cristianos.

Por otro lado, su estilo alambicado y el gusto por atiborrar el texto de largos monólogos lo alejan de la estética lopesca. Es un teatro puro de la palabra, muy pobre de medios, si bien ya hace uso de las vistosas ropas de moros y cristianos. Con todo, *Los cautivos* constituye una prueba evidente de que Lope se inspiró en el teatro que vio representar en su juventud para componer sus comedias de corte bizantino.

Por su parte, Gustavo Illades [1990:118] opina que *Los cautivos* sirvió de fuente a Cervantes para componer *Los tratos de Argel*,²⁶⁹ pero lo cierto es que motivos compartidos como la oposición paterna, la fuga o el cautiverio conforman tópicos de la tradición, por lo que no cabe deducir una influencia directa.

²⁶⁹ «Las aventuras de Aurelio y Silvia son una reelaboración del núcleo principal de *La comedia de los cautivos*» (Illades 1990:118).

1.9.4. CERVANTES, *EL TRATO DE ARGEL*

Mucho se ha escrito sobre la relación entre el teatro de Lope y el de Cervantes: polémicas, imitaciones, rivalidades...²⁷⁰ Es cierto que la dramaturgia no es la faceta del alcaíno que más ha ocupado a sus estudiosos, pero, como siempre que se trata la figura y obra de Cervantes, el maremágnun bibliográfico es abrumador. Así que no me quedará más remedio que ceñirme a mi campo de estudio; trataré, al respecto, de responder a dos preguntas fundamentales: la primera, en qué medida influyó el teatro de Cervantes en la gestación de las comedias de la tesis; la segunda, qué relaciones intertextuales se establecen entre sus obras y las de Lope. De momento, pues, me ocuparé de una de las pocas comedias conservadas cuya fecha de composición es anterior a las de nuestro corpus.

La redacción de *El trato de Argel* suele situarse entre 1581 y 1583 (Canavaggio 1977:20), fecha que ha corroborado un descubrimiento reciente por parte de Debora Vaccari [2013:361-362], que marca el *terminus ad quem* en 1584. Así pues, *El trato de Argel* es posterior a piezas como *El degollado* y, quizá, a algunas más estudiadas en este capítulo, como *Los cautivos* y *Miseno* —y, probablemente, también a alguna que otra perdida de índole similar—, representantes todas ellas de la moda de las comedias de moros y cristianos mencionadas por Agustín de Rojas.

Imaginemos las primeras visitas de Cervantes a los corrales madrileños. El manco de Lepanto, que acaba de regresar a España tras cinco largos años de cautiverio, observa cómo los espectadores se aglomeran para presenciar las aventuras de corsarios temibles, cautivos añorados, amantes desdichados... todo ello revestido con ropajes literarios, ficticios, idealizados. ¿Cómo quedarse impasible ante ese panorama?

El trato de Argel inaugura el tema del cautiverio en la obra de Cervantes. A diferencia de las comedias que venimos comentando, esta pieza apuesta por una descripción realista, fiel y documentada de la vida en Argel (sin que por ello falten los elementos novelescos, como veremos). Cervantes no puede por menos que llevar a las tablas sus amargas vivencias, sabedor de que un asunto de tanta actualidad, y en boca de todos, despertaría el interés y la piedad de los espectadores. Pero, a juzgar por la cronología de comedias como *El degollado* y el testimonio de Agustín de Rojas, el cautiverio —todo lo idealizado que se quiera— era además un tema de moda en los corrales, por lo que Cervantes parece haber aprovechado asimismo un filón del momento: «Cervantes quizás se aprovechara de esta moda teatral a la que alude Rojas, pero, sin duda, la innova con elementos realistas, que marcan distancias con la pieza de Cueva» (Ojeda Calvo 2015b:162).

²⁷⁰ Véase una de las últimas aportaciones al respecto (Profeti 2012).

En efecto, Cervantes nos describe su comedia como un «trasunto / de la vida de Argel y trato feo» (vv. 2534-2535).²⁷¹ Baste un solo ejemplo. A principios del tercer acto, dos esclavos comentan sus planes de fuga. El fragmento es extenso, pero vale la pena transcribirlo íntegramente:

ESCLAVO 2.º ¿Has hecho la mochila?
 ESCLAVO 1.º Sí, ya tengo
 casi diez libras de bizcocho bueno.
 ESCLAVO 2.º ¿Pues hay desde aquí a Orán sesenta leguas
 y no piensas llevar más de diez libras?
 ESCLAVO 1.º No, porque tengo hecha ya una pasta
 de harina y huevos, y con miel mezclada,
 y cocida muy bien, la cual me dicen
 que da muy poco de ella gran sustento.
 Y si esto me faltare, algunas yerbas
 pienso comer con sal, que también llevo.
 ESCLAVO 2.º ¿Zapatos llevas?
 ESCLAVO 1.º Sí, tres pares buenos.
 ESCLAVO 2.º ¿Sabes bien el camino?
 ESCLAVO 1.º ¡Ni por pienso!
 ESCLAVO 2.º Pues, ¿cómo piensas ir?
 ESCLAVO 1.º Por la marina,
 que agora, como es tiempo de verano,
 los alárabes todos a la sierra
 se retiran, buscando el fresco viento.
 ESCLAVO 2.º ¿Llevas algunas señas por do entiendas
 cuál es de Orán la deseada tierra?
 ESCLAVO 1.º Sí llevo, y sé que he de pasar primero
 dos ríos: uno del Bates, nombrado
 río del Azafrán, que está aquí junto;
 otro, el de Hiqueznaque, que es más lejos,
 cerca de Mostagán, y a man derecha,
 está una levantada y grande cuesta
 que dicen que se llama el Cerro Gordo,
 y puesto encima de ella se descubre,
 frente por frente, un monte, que es la Silla,
 que sobre Orán levanta la cabeza.

(*El trato de Argel*, vv. 1558-1585)

La huida del cautiverio, lejos de ser un mero recurso literario heredado de la tradición, representa para Cervantes —que de fugas sabía mucho— una peripecia vital que quiere dar a conocer a su público. El autor nos muestra puntualmente cómo los cautivos trazaban su plan: provisiones, calzado, ruta, hora de partida, etc. Nada que ver con el

²⁷¹ Cito siempre por la edición a cargo de Ojeda Calvo [2015c].

cautiverio estilizado de Lope: Cervantes pone ante los ojos del espectador un mundo cruel, que fue el suyo.

El autor del *Quijote* apuesta por ilustrar meticulosamente los maltratos, calamidades y penurias del cautiverio, como la amarga separación de padres y niños en la venta pública o el terrible relato de cómo los moros prendieron vivo a un cristiano.²⁷² Los lamentos de los cautivos se repiten a lo largo de la obra, de un modo mucho más insistente que en nuestras comedias. «Con afán de misionero [...], escena tras escena presenta las varias tentaciones de renegar la fe o colaborar con el enemigo contrastadas con casos heroicos de abnegación y martirio» (Fothergill-Payne 1989:177).

De ahí que se haya afirmado, con razón, que el texto «parece alentado por un vivo afán de poner de manifiesto las penalidades del cautiverio, a fin de que Felipe II libre a sus compatriotas de tan feroz amenaza» (Sevilla Arroyo y Rey Hazas 1987:844). Echando mano de jerga moderna, podríamos afirmar que *El trato de Argel* es una obra ‘políticamente comprometida’. Enrique Fernández ha puesto de manifiesto cómo Cervantes sigue la misma estrategia testimonial que muchos otros desafortunados que sufrieron el cautiverio y trataron, las más de las veces fracasando, de regresar a la patria:

El trato de Argel, obra que termina felizmente gracias a la llegada del barco con las limosnas para la redención, pertenece al discurso redentorista del cautiverio, con el que comparte su finalidad testimonial-propagandística, gran parte del contenido, y algunas estrategias de literaturización, tarea en la que Cervantes es claramente superior. *El trato de Argel* contiene una llamada explícita a que el público contribuya con sus donaciones a la redención de cautivos. [...] Su compromiso con sus antiguos compañeros de cautiverio se materializa en una obra teatral que da testimonio de lo que estaba ocurriendo en Argel (Fernández 2000:14 y 16).

Acaso esa voluntad testimonial de Cervantes propicie la peculiar estructura de *El trato de Argel*. Parte de la crítica opina que la obra acusa cierto fragmentarismo: la urgencia comunicativa, en tesis de Fothergill-Payne [1989:178], lleva al excautivo a cometer no pocos desajustes en la composición.²⁷³

²⁷² Incluso el final feliz no deja de ser, en cierto modo, desolador: «Aunque a la postre los personajes principales se salven de la esclavitud y regresen libres a España, otros muchos permanecen cautivos o han perdido la vida, sacrificados todos por la crueldad musulmana» (Rey Hazas 1994:125).

²⁷³ Por otro lado, Cervantes siempre acusó —incluso en las comedias publicadas en 1615— una notable tendencia a atiborrar la escena de numerosos personajes, una de las posibles causas de que los autores no le compraran sus textos: «Cervantes no tiene en cuenta las necesidades y hasta la composición de las compañías, proponiendo textos que prevén unos veinte actores en escena (a veces más); aun considerando que los personajes secundarios se podían duplicar o triplicar, como señala el propio Cervantes, en un período en que se procuraba reducir las dimensiones de las compañías, este exceso podía constituir una razón de difidencia y una objetiva dificultad» (Profeti 2012:556).

Pongamos algunos ejemplos. La trama principal tiene por protagonistas a los cautivos Aurelio y Silvia, así como a sus respectivos amos, Yzuf y Zahara. Pero varias escenas tienen poco o nada que ver con su suerte:

El trato de Argel presenta la discontinuidad y fragmentación de unas memorias dolorosamente recientes. La escena de la familia separada al ser vendida tras su captura, la del hermano que reniega y el que no, la de los dos cristianos que huyen a Orán con distinta suerte, y otras muchas, no tienen otra conexión con la historia central que la de lugar y tema. Sólo el final logra dar a este caótico mosaico una cierta unidad temática: la comunidad de la esperanza en la liberación (Fernández 2000:20).²⁷⁴

Con todo, no son pocas las voces que coinciden en señalar que es justamente la cruda realidad del cautiverio, el horrible *trato* dispensado a tantos cautivos en la vida cotidiana de Argel y a tantos personajes a lo largo de la obra, aquello que confiere unidad a lo que de otro modo podrían considerarse cabos sueltos de la trama.²⁷⁵ En este sentido, resulta muy sugerente comparar algunas características comunes de la técnica teatral de *El trato de Argel* y las comedias analizadas. En la pieza cervantina, la presencia de un elevado número de personajes —más de cuarenta— y de una gran cantidad de cuadros²⁷⁶ no tiene que ver, al contrario que en aquellas, con la multiplicidad de espacios y la doble focalización —prácticamente inexistentes en *El trato de Argel*—, sino con la irrefrenable voluntad de recopilar diferentes casos penosos, como los que Cervantes conoció y padeció en sus propias carnes, con tal de conmover al auditorio y despertar su misericordia (lo que le lleva incluso a emplear mecanismos del horror, de herencia senequista).²⁷⁷ Para nuestro Lope, en cambio, el cautiverio es sencillamente un tema de actualidad y un recurso literario de moda capaz de generar intriga, emoción y risas en los corrales.

Pero no seamos ingenuos: Cervantes, mucho antes de pasar cinco años preso, era ya un lector empedernido, y *El trato de Argel* refleja también su vasta cultura literaria. Se trata, a grandes rasgos, de las mismas lecturas que inducirían a su futuro adversario a componer piezas como *El Grao de Valencia* o *Jorge Toledano*.

²⁷⁴ Enrique Fernández se basa en unas observaciones de Canavaggio [1977:266].

²⁷⁵ «El aparente exceso de personajes y de situaciones dramáticas dispares que define *El trato de Argel*, con su construcción compleja y supuestamente desordenada, no son tales, porque tan dispar entramado se unifica y cohesionan por la situación común a todos: la dureza real del cautiverio que todos padecen por igual» (Rey Hazas 1994:40). En términos semejantes se había expresado Meregalli [1972:403-404]. Por su parte, Ojeda Calvo [2015b:166] ha descrito una interesante alternancia entre espacios exteriores e interiores, públicos y privados, que subraya «la unidad del conflicto dramático, que no es otro que el señalado en el título; esto es, los tratos de Argel, los problemas del comercio de cautivos en esa ciudad, con múltiples facetas representadas en la individualidad de cada personaje».

²⁷⁶ «En vez de juntar y disolver los grupos a medida que cambia una escena en otra, en *Los tratos* el escenario muchas veces queda vacío porque “vanse todos”» (Fothergill-Payne 1989:178).

²⁷⁷ Al respecto, véase Ojeda Calvo [2015b:167-168]. En este sentido, la presencia de tantos personajes y de niños en escena puede ser una herencia del teatro de colegio.

Comencemos por recordar que, según advirtiera Zimic [1964], el núcleo central de la obra, los amores entrecruzados entre Aurelio y Silvia, por un lado, e Yzuf y Zahara, por otro, proceden de la novela griega, en concreto de *Leucipa y Clitofonte*. Los moros enamorados de sus cautivos aparecen asimismo en todas las comedias del corpus. Yzuf y Zahara prometen la libertad a sus esclavos a cambio de una exitosa mediación amorosa, como ocurre en varias de nuestras comedias. Zimic ilustra detenidamente las innegables semejanzas entre *Leucipa y Clitofonte* y *El trato de Argel*, y atribuye la transformación de Melita y Tersandro en Yzuf y Zahara al deseo de Cervantes de colmar los deseos de revancha de sus paisanos. El siguiente fragmento resulta muy esclarecedor, y es absolutamente válido para las comedias aquí estudiadas:

Aquellos floreteos divertidos entre amos y esclavos, tan obviamente encaminados a ridiculizar al moro, debían de divertir enormemente al público de entonces. Satisfacían, a la vez, la necesidad de una catarsis. Los cautivos salen victoriosos, moralmente, en casi todas las situaciones, pero a costa de grandes sufrimientos. El público, que sin duda compartía, en cierta medida, estos sufrimientos y que se indignaba ante la violencia infligida a sus compatriotas, aunque imaginarios [...], exigía un medio cualquiera para desahogar su frustración. La patente y reiterada humillación que los amantes infligen a sus amos respondía a esta necesidad, anticipada por Cervantes (Zimic 1964:377).

Ya sabemos que a Lope le movía la misma voluntad de mostrar la victoria de los cristianos sobre los musulmanes. Ambos autores, claro está, compartieron un mismo público, con todas sus creencias y convicciones. Y también cabe recordar, con Ojeda Calvo [2015b:169], la utilidad moral de la comedia, encarnada en Sayavedra y Aurelio, cuyo comportamiento ejemplar les lleva a mantener la fe en Cristo y en sus seres amados. La exaltación de estos valores morales está en consonancia con la producción de los demás autores de la generación de los ochenta (y, sobra decirlo, con las convicciones del autor), pero también —y esto creo que no ha sido puesto de relieve por parte de la crítica— con sus modelos literarios, como la novela griega, bizantina e italiana. Esta utilidad moral pervive también en las comedias de Lope que nos interesan, aun cuando el ambiente y el tono general en todas ellas sean mucho más lúdicos.

Además de la huella de las novelas griegas, Canavaggio [1977:68] insistió en la importancia de los *novellieri* y su «actualisation du roman grec» en tanto que «transposition a lo berberisco». La historia de Aurelio y Silvia, su fuga del hogar paterno y su posterior captura por parte de unos corsarios berberiscos, contiene «todos los ingredientes de un relato a la italiana trasladado a un marco andaluz» (Canavaggio 2000:114). La liberación final de los cautivos remite, al igual que en las obras de Lope, a la herencia del romancero morisco y a

novelas como el *Abencerraje* o la *Selva de aventuras* (Canavaggio 1977:69). En su reciente edición, Ojeda Calvo [2015b:162-163], además de asumir la relevancia de la novela griega, la novela bizantina española y la *novella* italiana, menciona asimismo la moda de comedias como *El degollado*.²⁷⁸ A mi modo de ver, se hace necesario reivindicar esta tradición teatral al mismo nivel que las anteriores, habida cuenta de que *El trato de Argel* fue compuesta justamente para los corrales de comedias: todo apunta a que, para cuando Cervantes se puso manos a la obra, el público empezaba a presenciar ya las primeras adaptaciones de la temática bizantina, de la que el tópico del cautiverio era parte sustancial.

Pese a compartir estos y otros intertextos con Lope, la gran diferencia respecto al Fénix es que en *El trato de Argel* todas las «peripecias de una intriga inspirada en la novela griega» aparecen subordinadas a la voluntad testimonial y a un «propósito militante» (Canavaggio 2000:121). Por ahí, se comprende el tono trágico que rezuma la obra en diversos pasajes. *El trato de Argel*, como varias comedias de su tiempo, es un claro ejemplo de hibridez genérica, pues estas puntas de tragedia se insertan en una trama de ambiente urbano y contemporáneo al espectador, aunque situada en la lejana Argel, y protagonizada por personajes de mediana condición, que se remata con un final feliz (Ojeda Calvo 2015b:167).

Por lo demás, *El trato de Argel* presenta numerosos puntos de divergencia respecto al corpus, que se corresponden en cierta medida con el trecho que separa la propuesta dramaturgica cervantina de la lopesca: la división en cuatro jornadas, el uso de figuras morales —el conflicto interior de Aurelio se expresa mediante la irrupción de la Ocasión y la Necesidad— o la preferencia por «un tipo de teatro sin acción, declamado, muy lejos de las líneas de desarrollo de las últimas décadas del siglo XVI y de las primeras del sucesivo» (Profeti 2012:553), y fuertemente apoyado en la «relación» de casos y acontecimientos históricos (Profeti 2012:559).

No son pocos los críticos que han otorgado a Cervantes el papel de creador de las comedias de cautivos:

inauguró una suerte de minigénero teatral, las comedias de cautiverio, berberiscas o turquescas, que él mismo perfeccionó y enriqueció, mediante un ejercicio insistente de reescritura propia, abriendo nuevos caminos espaciales, temporales, estructurales y semánticos en otras tres piezas, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*, publicadas treinta años después en *Ocho comedias* (Rey Hazas 1999:123).

²⁷⁸ Por su parte, Sito Alba [1983:346] trae a colación las relaciones de cautiverio y los *soggetti* de la *commedia dell'arte*.

Al autor del *Quijote* se debe quizá la novedad de introducir el realismo²⁷⁹ y la reivindicación política en una trama de aventuras mediterráneas. Ahora bien, por un lado, a lo largo del capítulo hemos visto cómo en los años setenta y ochenta diversos ingenios dramatizan peripecias de cautivos en tierras turcas y berberiscas a la manera de la *novella* italiana y del género bizantino; por otro, ese realismo no parece que vaya a hacer fortuna, de modo que sin duda resulta exagerado afirmar que inventara un género (a no ser, claro está, que en ese género solo se incluyan las piezas cervantinas). En cuanto a las piezas más tardías, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana* no se explicarían sin el éxito de las comedias lopescas estudiadas en esta tesis (y las de otros dramaturgos, como Cepeda), según tendremos ocasión de comprobar.

Además de *El trato de Argel*, otras piezas cervantinas, de las que solo conservamos el título, contribuyeron acaso a popularizar estos temas en los corrales españoles. Me refiero a *La gran Turquesca*,²⁸⁰ *El trato de Constantinopla y muerte de Selim* y, quizá, *La batalla naval*, que contenían tal vez «escenas parecidas a las piezas de cautivos que conocemos» (Camamis 1977:54).

Existe cierta polémica en torno al éxito que Cervantes alcanzó como dramaturgo tras su retorno de Argel. En el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, declara que «compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas».²⁸¹ Frente a la tesis de Agustín de la Granja [1995], que no encuentra razones para creer que Cervantes falte a la verdad, María Grazia Profeti [2012:553] opina que se trata de una cifra eminentemente hiperbólica, pues «Cervantes intenta en el *Prólogo* a las *Ocho comedias* exagerar su importancia en el desarrollo del teatro». Profeti recuerda que la crítica ha desmentido otros méritos que Cervantes se había adjudicado.²⁸² Canavaggio [2000b:54 y 2014:98] opina asimismo que se trata de una exageración y que resultan más verosímiles los diez títulos que Cervantes enumera en la *Adjunta al Parnaso* (1614).

²⁷⁹ *El trato de Argel* ha sido descrita por muchos como «la primera escenificación realista de la vida de los cautivos» en los corrales de comedias (Camamis 1977:53). Como ocurre a menudo con todos los grandes escritores, se diría que críticos e historiadores de la literatura tienden a concederle a Cervantes cuantos más méritos y medallas, mejor. La ingente cantidad de comedias perdidas, no obstante, aconseja ser prudentes.

²⁸⁰ Se ha especulado a menudo con que *La gran sultana* pueda ser una refundición de *La gran Turquesca*, si bien es verdad que «no hay más pruebas para asentar esta hipótesis [...] que cierto parecido entre sus respectivos títulos» (Canavaggio 2014:102).

²⁸¹ Cito por la edición de las *Comedias y tragedias cervantinas* dirigida por Gómez Canseco [2015:I, 12].

²⁸² «Ha sido demasiado fácil demostrar que tres jornadas presenta ya la *Comedia Florisea*, de F. de Avendaño, impresa en 1552; y que Alonso de la Vega utiliza figuras alegóricas en *La duquesa de la Rosa*, anterior a 1566, como las utiliza el joven Lope» (Profeti 2012:553). Canavaggio [2014:98-99] afirma no obstante que las supuestas innovaciones cervantinas, «colocadas en su debida perspectiva, no se le pueden regatear».

Sea como fuere, lo cierto es que *El trato de Argel* sí se ha conservado.²⁸³ De su paso por los corrales dan cuenta los dos manuscritos —cuyos textos, considerablemente distintos entre sí, tienen todos los visos de ser fruto de sendas adaptaciones para la escena— y unos papeles de actor correspondientes a varios personajes de la obra (Vaccari 2013). Todo apunta a que esas representaciones fueron muy bien acogidas por el público, a juzgar por la mención de *El trato de Argel* en *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas (1603), y por el célebre y polémico caso de reescritura que suscitó, muy conocido por los estudiosos del teatro del Siglo de Oro; me refiero, claro está, a *Los cautivos de Argel*, pieza atribuida a Lope de la que me ocuparé más adelante.

El trato de Argel constituye así un importante paso en la gestación de las comedias de Lope, pues se trata de una pieza de éxito que anticipa varios de los rasgos característicos del género bizantino, y fue compuesta antes de que el Fénix se alzara con la monarquía cómica.

1.9.5. LOYOLA, *MISENO*

La *Comedia de Miseno*, conservada en una copia manuscrita con letra de la segunda mitad del siglo XVI, fue descubierta por Stefano Arata [1991], y ha sido editada recientemente.²⁸⁴ En el último folio se señala que fue «compuesta por Loyola». Tal y como demostró Arata, este Loyola debe de ser el mismo que cita Agustín de Rojas en la Loa VIII de *El viaje entretenido* entre los dramaturgos de la generación de los años ochenta. Recordemos esos versos: «Sus *Tratos de Argel* Cervantes / hizo, el comendador Vega / sus *Lauras*, y el *Bello Adonis* / don Francisco de la Cueva, / Loyola aquella de *Audalla*, / que todas fueron muy buenas». La sólida identificación llevada a cabo por su descubridor se basa en el hecho de que Audalla es uno de los dos personajes más destacados de *Miseno* (Arata 1991:9).

Son varios los aspectos técnicos de la obra que confirman una fecha de redacción situada en los años setenta y ochenta, como la subdivisión en cuatro jornadas, el alto porcentaje de tercetos encadenados (25%) y la presencia de largos parlamentos y monólogos, con un promedio de once versos por réplica (Arata 1991:8-9). Otra de las señas de identidad de los dramaturgos de la generación de los ochenta, la búsqueda de una utilidad moral, se concreta en *Miseno* en el ejemplo de concordia y generosidad entre moros y cristianos. La mezcla de elementos trágicos y cómicos, tan frecuente asimismo en estos

²⁸³ En este párrafo sigo a Ojeda Calvo [2015b:156].

²⁸⁴ Véase la edición citada en la bibliografía. La obra ocupa los ff. 1r-11r de un tomo misceláneo con signatura II-462 perteneciente a la Biblioteca de Palacio de Madrid. Para una descripción detallada del mismo, véase Arata [1991:4-5].

dramaturgos, se percibe aquí en la intervención de personajes procedentes de la realeza (Audalla, señor de Esclavonía), y en la convivencia de elementos graves (las penas del cautivo, el lamento del amante desdichado) con escenas cómicas y burlescas, cuya presencia se limita a la cuarta jornada.

Miseno es una pieza sumamente interesante desde el punto de vista de la intertextualidad, pues constituye un ejemplo precioso de lo que siempre ha sido la literatura: un eterno diálogo con la tradición. Según creo haber podido demostrar,²⁸⁵ la obra de Loyola está basada en el ejemplo XXV de *El conde Lucanor*, y Lope de Vega se inspiró a su vez en *Miseno* para la creación de una de las comedias objeto de estudio en esta tesis, *La pobreza estimada*. Esta circunstancia, junto al testimonio de Agustín de Rojas, sugiere que Loyola debió de ser un dramaturgo de éxito a finales del siglo XVI, y que *Miseno* gozó de amplio favor por parte del público. No obstante, esta pieza permaneció en el olvido hasta que Arata dio cuenta de su existencia, y apenas ha sido estudiada.

La comedia sigue de cerca el esquema argumental del ejemplo XXV de *El conde Lucanor* (Fernández Rodríguez 2013). Nada tiene de extraño que Loyola decidiera adaptar —aunque muy libremente, eso sí— el texto de don Juan Manuel.²⁸⁶ Dejando de lado la transmisión manuscrita, en los años ochenta del siglo XVI *El conde Lucanor* era todavía una relativa novedad editorial, ya que la *princeps* no apareció hasta 1575 (Serés 2006:XCIII-CV). El ejemplo XXV encajaba además con el gusto por el tema del cautiverio, así como con la moda morisca heredera del *Romancero* y del *Abencerraje*. Al éxito de *Miseno* debió de contribuir no poco el hecho de que Loyola supiera verter en ella los intereses del público y algunos de los motivos literarios más de moda, resumidos recientemente por Gonzalo Pontón [2013:633]: «*Miseno* combina la trama de resonancias folclóricas con el horizonte histórico del cautiverio argelino y el tema del moro amigo, tan en boga en aquellos años, trasunto estilizado de la realidad interior y exterior del país (el problema morisco, los piratas del norte de África)».

La transformación del conde de Provenza en un hidalgo valenciano, y la ubicación de gran parte de la trama en la capital del Turia, se debe a la voluntad de Loyola de acercar la obra al contexto del espectador de finales del siglo XVI.²⁸⁷ Varias escenas tienen lugar en Negroponte (o Negroponto, es decir, la actual Eubea, isla griega del mar Egeo), que el autor sitúa en Esclavonía (Eslavonia, región de Croacia). Tanto Eslavonia como

²⁸⁵ Para más detalles, véase Fernández Rodríguez [2013].

²⁸⁶ Agradezco a Gonzalo Pontón sus sabias observaciones.

²⁸⁷ La acción tiene lugar probablemente en la época de Carlos V, a juzgar por estos versos: «adonde si aquel que es quien / todo el cristianismo esfuerza, / no me ampara...» (vv. 500-502) y «en cuanto acá me rija el Sacro Imperio» (v. 667).

Negroponte se hallaban bajo dominio turco a finales del siglo XVI, y valían como lugar lejano y exótico para el espectador.

En el último folio de la *Comedia de Miseno*, además de la referencia a su autor («compuesta por Loyola, que Dios haya»), en la esquina superior derecha puede leerse: «escrita por Fernán González». Arata señaló que probablemente el nombre corresponda al copista del manuscrito. Una consulta en el DICAT, dirigido por Ferrer Valls [2008], ofrece diversos datos sobre el actor y autor de comedias Fernán González.²⁸⁸ Varios son los motivos que nos inducen a identificar al Fernán González autor de comedias con el copista de *Miseno*.²⁸⁹ En primer lugar, la firma que ofrece el DICAT, perteneciente a un documento fechado en 1589, es muy semejante a la del folio 11r de nuestro manuscrito, sobre todo por los característicos trazos, a modo de rúbricas, en la *F*- inicial y la *-s* (o *-z*) final. Por otra parte, los datos conservados acerca de las representaciones realizadas por la compañía de Fernán González corresponden a la década de los ochenta del siglo XVI, época en la que Loyola debió de componer *Miseno*. Así pues, lo más probable es que el texto que nos ha llegado sea una copia que el actor y autor de comedias Fernán González realizó para su compañía, que debió de representar *Miseno* en torno a los años ochenta.²⁹⁰ De hecho, no hay que descartar que el texto conservado, que cuenta con poco más de 1.100 versos, presente una versión reducida respecto a la obra original.

Y buen éxito debió de tener, a juzgar por la imitación que de ella hace Lope en *La pobreza estimada*. Las reminiscencias verbales y calcos literales de su modelo invitan a pensar que Lope dispuso de una copia manuscrita del texto de *Miseno*, al margen de que pudiera asimismo haber asistido a una representación. Más adelante nos ocuparemos con mayor detenimiento de este apasionante proceso de reescritura.

Por lo que respecta a la técnica teatral, *Miseno* es un claro ejemplo de un teatro puro de la palabra, típico de los inicios de la Comedia Nueva, como denotan la ausencia casi total de acción, la falta de acotaciones escénicas y la escasez de entradas y salidas de personajes, por un lado, y los largos parlamentos y la gran carga retórica, por otro. La mayor baza visual de su puesta en escena debió de consistir en los ropajes de Audalla, a juzgar por los detalles que se infieren de los versos por él pronunciados y, sobre todo, de la cita por parte de Rojas.

²⁸⁸ Ya Josefa Badía [2007:13] había llamado la atención sobre un actor llamado Fernán González.

²⁸⁹ Para estos pormenores he contado con la ayuda de Alejandro García Reidy, al que agradezco su amabilidad.

²⁹⁰ Sobre los manuscritos de compañía, véase Canet Vallés [1991].

En síntesis, *Miseno* constituye una pieza importantísima en la conformación del género bizantino en Lope, que trató de superar a su modelo llevando a cabo una imitación de la misma en *La pobreza estimada*.

1.9.6. HERRERO, *LA CAUTIVA DE VALLADOLID*

Esta comedia se conserva en un impreso fechado en 1598, hoy custodiado en la Médiathèque d'Albi-centre Pierre-Amalric (sign. RES. ROCH. 12.418). Muy poco es lo que sabemos acerca de su autor, Pedro Herrero, natural de Villena y muy aficionado a la temática religiosa y al mundo de cautivos, moros y renegados, según apunta Frédéric Serralta [1970:27] a propósito de otra obra suya titulada *Nuestra Señora del Rosario*.

La cautiva de Valladolid constituye la primera adaptación teatral de un pliego suelto en quintillas escrito en 1586 por Mateo Sánchez de la Cruz, que tendría una extraordinaria fortuna en las tablas y cuyos orígenes acaso podrían ser históricos.²⁹¹ Aunque nos es imposible fechar con seguridad su fecha de composición, presenta «todas las características de una comedia primitiva» (Serralta 1970:28), por lo que nos parece probable que su escritura se sitúe más cerca de la aparición del pliego suelto en 1586 que de la publicación de la pieza en 1598. Dividida —extrañamente— en dos actos, destaca por su brevedad (apenas sobrepasa los 750 versos), por el empleo de largos parlamentos declamados y por la escasez de acotaciones escénicas, en la línea de *Los cautivos* o de *Miseno*.

El argumento de la pieza podría resumirse brevemente del siguiente modo. En Valladolid, el Capitán se enamora de doña Águeda al verla asomada a la ventana, pero ella le prohíbe que la vuelva a ver, por miedo a que su padre los pueda descubrir. Aconsejado por su amigo don Juan, el Capitán le promete que se casará con ella, con lo que la dama accede y los tres viajan hasta Bugía. Allí, unos moros matan al Capitán y capturan a doña Águeda, que reniega y se convierte en mujer del Bajá. Más tarde, también el hermano de la protagonista es hecho prisionero, y va a parar a manos del Bajá. Haciendo honor a su condición de sacerdote, el nuevo cautivo implora ayuda a la Virgen y, finalmente, revela su verdadera identidad a Doña Águeda, que termina por arrepentirse profundamente de su comportamiento. La comedia finaliza con el regreso a la patria de los hermanos.

La comedia de Pedro Herrero sigue con bastante fidelidad el asunto del pliego suelto, si bien introduce alguna novedad —sobre todo en el primer acto— a fin de incidir en los amores de la protagonista y adaptarse al gusto de los espectadores. Aun así, «lo

²⁹¹ Todos los datos sobre esta comedia proceden del magnífico estudio de Serralta [1970:25-29], que recorre la trayectoria dramática del tema de la renegada de Valladolid en el Siglo de Oro.

esencial para Herrero y para el público seguía siendo el *ejemplo* que pone de relieve la misericordia divina, la eficacia de las oraciones a Nuestra Señora del Rosario, el sentido arrepentimiento de la pecadora...» (Serralta 1970:29).

La cautiva de Valladolid muestra a las claras las preferencias del público por los temas bizantinos, como los amores obstaculizados, el cautiverio en tierras musulmanas y los conflictos religiosos a los que se veían sometidos los cautivos. Ciertamente, una combinación distinta de estos elementos permitía dar forma a piezas de diversa índole. Así, por ejemplo, Pedro Herrero busca despertar la compasión de los espectadores mediante la caída en desgracia de doña Águeda, su abandono de la fe verdadera y su posterior contrición, mientras que los protagonistas de nuestras comedias —mucho más profanas— no ceden jamás a la apostasía. Con todo, Lope teatraliza asimismo las tentaciones religiosas de sus cautivos, tema sin duda grato al público.

Por otra parte, la obra de Pedro Herrero presenta asimismo esa combinación entre el marco urbano y las intrigas amorosas del primer acto y las peripecias del segundo, mezcla claramente perceptible en piezas como *El Grao de Valencia*, *Viuda, casada y doncella*, *El Argel fingido* o *La pobreza estimada*. En definitiva, la acción de *La cautiva de Valladolid* y de las obras estudiadas se compone de temas muy similares, pero aquella acentúa la dimensión religiosa, mientras que estas dan preferencia al componente amoroso y aventurero.

Son pocos los datos que podemos aportar respecto a la posible difusión de *La cautiva de Valladolid*. Pero, más allá de que Lope pudiera haber presenciado una representación o leído el texto impreso en 1598, la comedia resulta muy interesante dada la gran fortuna en la época de la leyenda de la renegada de Valladolid, que dará origen a varias reelaboraciones teatrales a lo largo del siglo XVII y que a buen seguro llegó a oídos de Lope.

1.9.7. LA VENGANZA PIADOSA

El único testimonio de *La venganza piadosa* es una copia manuscrita custodiada en la Biblioteca de Palacio de Madrid (sign. II-461), que atribuye la comedia a Lope. La obra ocupa los ff. 138-177 (según la paginación moderna) del códice, que contiene otras once transcritas por el mismo copista. En el último folio de la duodécima pieza figura la fecha de 1649, el año en que el amanuense debió de realizar la copia.²⁹² Clark [1971:157-168] dio argumentos tan variados como convincentes para demostrar que *La venganza piadosa* no se debe a la pluma de Lope. Su datación es imprecisa; a tenor de las observaciones de Morley

²⁹² Para más detalles, remito a Arata [1989:29-30] y Ojeda Calvo [1996:5-11].

y Bruerton, tal vez se escribiera en los primeros años noventa, pero al no ser obra del Fénix, el dato es poco orientativo.²⁹³

Toda la acción de la comedia transcurre en el palacio real de Argel y en sus alrededores.²⁹⁴ El rey de Argel está enamorado de Serafina, que lo rechaza. Cuando el monarca intenta forzarla, el bajá Rosalén, hermano de la joven, se interpone, osadía por la que lo condenan a morir ahogado. A instancias de la infanta Armidora, no obstante, los moros encargados de su ejecución le perdonan la vida. En la playa descubren a Clarino, un cristiano de extraordinario parecido físico con el monarca, que ha venido a Argel en busca de su padre, cautivo desde hace diez años. Rosalén y sus amigos deciden ayudarlo y valerse de él para vengarse del rey. Así termina la primera jornada.

El resto de la trama oscila entre las intrigas urdidas por Rosalén (que tratará de vengar también la violación de Serafina a manos del monarca), los desplantes de Clarino y el desconcierto del rey de Argel, al que algunos toman por loco. Resulta que Clarino, al que Rosalén y los suyos han convencido para que se disfrazara de monarca, no es capaz de reprimir su espíritu cristiano y emite una serie de órdenes que sumen a Argel y a su rey en una gran confusión, tales como el regreso de los cautivos cristianos a su patria y el confinamiento a galeras de todos los renegados.

Las acotaciones de *La venganza piadosa* sugieren que el autor ha puesto mucho empeño en que la puesta en escena de la obra fuera muy vistosa. En la primera jornada destacan los correteos y huidas sobre el escenario, así como la sorprendente irrupción de Clarino, que recuerda a la de los náufragos de Lope: «Sale Clarino, cristiano, desnudo y mojado, revolcándose por el tablado, como que le han arrojado las olas de la mar» (p. 487b). En la segunda y tercera jornadas el autor echa mano del hueco central («hueco del altar») para las apariciones ‘mágicas’ de Rosalén, que se disfraza de resplandor (pp. 492b y 507a). Algunas acotaciones son muy detalladas, y prevén con meticulosidad la disposición de los actores sobre el escenario.²⁹⁵ La espectacularidad de las últimas escenas se resume en la siguiente acotación:

Vanse. Corren una cortina, adonde ha de haber un altar donde esté el cofre con el zancarrón de Mahoma como caja de reliquias, y van saliendo moros metidos en costales con jerga y ceniza en las cabezas y caras, y ceñidas sogas y cadenas, y Abenzar con una

²⁹³ «Si exceptuamos los pareados en sueltos, la comedia podría fácilmente ser de 1590-95; pero las comedias fechadas entre 1588 y 1595 tienen un porcentaje máximo de pareados del 1,9%, en vez del 15,2% de esta comedia. No podemos, en estas circunstancias, considerarla de otro modo que como de dudosa autenticidad» (Morley y Bruerton 1968:576).

²⁹⁴ En ARTELOPE puede leerse un argumento detallado de la obra.

²⁹⁵ Un solo ejemplo: «Pónense todos los moros de rodillas, pechos por tierra, y el rey pónese un lienzo en los ojos, como quien está llorando» (p. 510a).

espada desnuda y un lienzo para tapar los ojos a la infanta, y luego el rey con jerga, y cadena y soga y una vela en la mano, y al fin, todos, la reina Serafina y Armidora, con corona de laurel y palma, y incienso el rey el altar y dice (p. 509b).

Aun cuando *La venganza piadosa* se diferencia en muchos aspectos de las comedias aquí examinadas, es muy interesante a nuestros propósitos porque muestra a las claras el interés del público por la cuestión religiosa y el cautiverio en Argel, dos caras de la misma moneda.

La tentación de la apostasía es un tema grato al autor, que lo aborda de cerca mediante la figura de un calabrés al que Clarino condena irremediabilmente cuando advierte su condición. Pero, sobre todo, es en el ansiado reencuentro entre padre e hijo cuando este tabú muestra su rostro más cruel: al ver a su hijo ataviado con ropas de moro, Clarineo sospecha que ha abandonado la fe en Cristo. Solo los brazos de la guardia real detienen al viejo airado, que se abalanza sobre Clarino dispuesto a matarlo.

El dramaturgo no tiene ningún reparo en mofarse de la credulidad de los musulmanes, como queda patente mediante los simulacros llevados a cabo ante el rey de Argel, en los que Rosalén finge ser una suerte de espíritu enviado por Mahoma, que sentencia al rey a sufrir pérdidas de memoria y a su pueblo a padecer estulticia. Los tejemanejes del bajá culminan en un desenlace plagado de embustes: el espíritu de Rosalén supuestamente detiene la mano del verdugo (su compinche), que había de sacrificar a la infanta. Para completar la farsa, el bajá asegura al rey que Clarino es un ángel venido a Argel con la misión de castigarlo. La criatura celestial deberá llevarse consigo a un cristiano (el padre de Clarino) al lugar donde el rey mandó ahogar a Rosalén, desde el que partirá de nuevo hacia las alturas.

El regreso de Clarino y su padre a Valencia, pues, solo es posible gracias a los ardidés de Rosalén, y no al ingenio del protagonista cristiano, al contrario de lo que es de rigor en Lope. Acaso uno de los mayores atractivos de *La venganza piadosa* para un lector moderno resida precisamente en la figura del protagonista, un antihéroe en toda regla. Su comportamiento a lo largo de la pieza no desmerece de su memorable irrupción revolcándose por el tablado. Durante el resto de la obra le vemos dando tumbos entre sus ansias redentoras, su incapacidad por liberar a su padre y unos irrefrenables impulsos sexuales. Baste con recordar la escena inicial del tercer acto, en la que Rosalén y Abenazar, advertidos por la infanta, salen de su escondite a tiempo de detener al cristiano, que por enésima vez no ha podido reprimirse y corteja a Armidora, esposa de su cómplice, Rosalén. Clarino se excusa y achaca su comportamiento a las tentaciones del diablo y a su encierro en palacio: «Yo estoy en el aposento / adonde la Infanta está / durmiendo con el Bajá, / y

yo par de ellos hambriento» (p. 501). Un carácter atormentado, en suma, que gracias a un moro puede regresar a su tierra junto a su padre. Agradecido, Clarino insta al rey de Argel a respetar a Rosalén.

Como muchos de los personajes de Lope con los que estamos ya tan familiarizados, Clarino no duda en cruzar el Mediterráneo para salvar a sus seres queridos; como muchos de ellos, también él llegará a ocupar un puesto importante, nada menos que el de rey. Pero esta vez lo será fingido. Como fingido será su triunfo, pues no son su pericia y habilidad las que lo llevarán de vuelta a casa. En este sentido, *La venganza piadosa* da una vuelta de tuerca más a la maurofilia: la típica colaboración entre moros y cristianos está lejos de la visión paternalista imperante en el teatro de Lope.

Así pues, a diferencia de nuestras obras, *La venganza piadosa* centra su interés en los abusos de poder y en la restauración de la justicia, pero se vale para ello de una serie de temas y tópicos que todas comparten, algunos de los cuales se abordan desde una perspectiva no tan maniquea.

1.9.8. CEPEDA, *LA ESPAÑOLA Y EL AMIGO ENEMIGO*

La Universitäts Bibliothek de Friburgo custodia un manuscrito de una comedia anónima titulada *La famosa comedia española y enredos de Leonardo*.²⁹⁶ De la misma pieza existe también una copia, muy cuidada, realizada por Adolf Schaeffer en 1892, perteneciente a la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander.²⁹⁷ El erudito alemán identificó fehacientemente al autor de *La española* con el Cepeda citado en *La cosaria catalana* por Matos Frago, en la que el dramaturgo alude a «*La española* de Cepeda»:

LEONARDA	¿Qué comedias traes?
AUTOR	Famosas, de las plumas milagrosas de España; si escuchar quieres los títulos, estos son.
LEONARDA	Di algunos.
AUTOR	Estoy contento de que a tu divertimento importase esta ocasión: <i>La bizarra Arminda</i> , que es del ingenioso Cervantes; <i>Los dos confusos amantes</i> ; <i>El conde Parnituplés</i> ;

²⁹⁶ La obra pertenece al volumen *Comedias manuscritas*, sign. Hs. 801. Para una descripción del mismo, remito a Stark (2003:724).

²⁹⁷ Sign. M-416 A 203.

La española, de Cepeda,
un ingenio sevillano;
El secreto; *El cortesano*;
La melancólica Alfreda;
Leandro; *La renegada*
de Valladolid.²⁹⁸

A propósito de este pasaje, Schaeffer emitió con muy buen tino una serie de juicios que nos permiten adentrarnos ya en la espinosa cuestión de la autoría:

Todas estas comedias van designadas como «famosas» y «de las plumas milagrosas de España», mas solamente dos de ellas, es a decir, *La bizarra Arminda* de Cervantes y *La española* de Cepeda gozan de la distinción de traer el nombre del poeta; distinción conferida a ellas sin duda por la predilección de Matos y del público en general (f. 3).

Además de la coincidencia onomástica, indicio «punto menos que decisivo» (f. 7), Schaeffer basa su identificación de *La española* con la obra elogiada por Matos Fragoso en el hecho de que un tal Cepeda «es mencionado como bueno [sic] poeta dramático del tiempo de Lope de Vega —es a decir del fin del siglo XVI y principio del XVII» (ff. 7-9), y cita las correspondientes alusiones presentes en el *Discurso apologético de las comedias*, de Antonio Navarro, el *Viaje entretenido* (1603), de Agustín de Rojas, y el *Viaje del Parnaso* (1614), de Miguel de Cervantes.

Por su parte, Stefano Arata aportó argumentos más que convincentes para identificar al autor de *La española* con el de *Los enredos de Martín*, comedia conservada a nombre de «Cepeda» en el manuscrito II-463 de la Biblioteca de Palacio de Madrid.²⁹⁹ Resumo brevemente las pruebas aducidas por Arata. En primer lugar, ambas piezas presentan un esquema métrico muy similar, que permite, por cierto, situar su fecha de composición en torno a los años 1588-1604, «cuando varios dramaturgos ensayaban una fórmula dramática basada casi exclusivamente en la estrofa de cuatro versos» (Arata 1991:11).³⁰⁰

<i>La española</i>	<i>Los enredos de Martín</i>
Redondillas: 97%	Redondillas: 97,5%
Romance: 1,5%	Romance: 2,5%
Sueltos: 1,5%	

²⁹⁸ Cito por la edición de *La cosaria catalana* (f. 254) impresa en la *Parte treinta y nueve de comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, recogida en la bibliografía.

²⁹⁹ *Los enredos de Martín* está basada en la comedia *I Bernardi*, del florentino Francesco D'Ambra (1499-1558), según ha demostrado recientemente Ojeda Calvo [2015], que ya se había ocupado de señalar la estrecha relación de *Los enredos de Martín* con el teatro italiano (Ojeda Calvo 2003).

³⁰⁰ «Por otro lado la subdivisión en tres jornadas y el empleo del *romance* parecen indicar que la pieza sea posterior a la segunda mitad de los años ochenta» (Arata 1991:11).

La trama de ambas comedias se fundamenta en los tejemanejes del protagonista, «un servidor listo y atrevido [...] cuyos numerosos embustes sirven de eje sobre el cual el autor construye la intriga principal» (Arata 1991:14), que recuerda al *servus dolosus* de la tradición plautina e italiana y que, al decir del estudioso italiano, apuntaría asimismo a una fecha comprendida entre finales del XVI y los primeros años del XVII, cuando todavía no estaba del todo fijada la figura del gracioso. Además de otras similitudes argumentales, que retomaré más adelante, Arata recuerda finalmente la coincidencia onomástica entre *Los enredos de Martín* y *La famosa comedia española y enredos de Leonardo*.

Todo indica, pues, que se trata del mismo dramaturgo: el mismo, concluye Arata, que Agustín de Rojas cita en su *Viaje entretenido* (1603) entre los contemporáneos de Lope; el mismo que a principios del s. XVII evoca Antonio Navarro entre los más ilustres de su época; el mismo, en fin, al que alude Cervantes en el *Viaje del Parnaso*.³⁰¹ La conclusión parece evidente: a finales del siglo XVI y principios del XVII, un dramaturgo de éxito llamado Cepeda, seguramente sevillano —a juzgar por el testimonio de Matos Fragoso—, compuso *La española* y *Los enredos de Martín*.

En su nota manuscrita, Adolf Schaeffer sugería la posibilidad de que el autor de *La española* lo fuera también de la comedia titulada *El amigo enemigo*: «según su estilo, bien puede ser una producción del mismo poeta, autor de *La española*» (f. 9). La comedia *El amigo enemigo, y a las veces lleva el hombre a su casa con que lllore* se conserva en el manuscrito 15.559 de la Biblioteca Nacional de Madrid, en cuya portada se atribuye la obra a un tal «Cepeda».

Existe cierta confusión en torno a la primera parte del título de la pieza. Solo Ojeda Calvo [2003] la cita como *El amigo enemigo*, título que aparece en los epígrafes de la segunda y tercera jornadas, así como en los últimos versos de la obra: «puniendo aquí fin con esto / a nuestro *amigo enemigo*» (f. 58v). En la portada del manuscrito, la primera parte del título reza *Del amigo, el enemigo*. La preposición *de* parece ser un resto del típico sintagma «Comedia de», por lo que no es oportuno conservarla (en la licencia de representación, que transcribo más abajo, figura asimismo la preposición: «Esta comedia, intitulada *Del amigo en*[...]»). Tampoco parece pertinente la presencia del artículo *el*, que el título inserto en la portada incorpora entre las palabras *amigo* y *enemigo*: el *amigo enemigo* no es otro que Corfú, corsario berberisco que termina por ayudar a los cautivos cristianos, de ahí que *El amigo enemigo* parezca ser el único título posible. Por su parte, Arata [1991] y Urzáiz Tortajada [2002:I, 246] la citan como *Del amigo al enemigo*. No hay, que yo sepa, ningún testimonio antiguo en

³⁰¹ El lector encontrará las referencias precisas en Arata [1991:14-15].

el que la comedia incorpore la preposición *a*, por lo que en principio nada justifica su inclusión.

Pero no perdamos el hilo de la autoría. Para Stefano Arata [1991:15], la identificación del autor de *El amigo enemigo* con el de *La española* y *Los enredos de Martín* «no puede ser más que una hipótesis», puesto que, al decir del investigador italiano, en este caso no contamos con indicios métricos y argumentales tan evidentes. Hipótesis nada descabellada, dicho sea de paso, habida cuenta de la común atribución a «Cepeda» y de que las tres comedias fueron escritas entre finales del siglo XVI y la primera década del XVII. La versificación de *El amigo enemigo*, que contiene un total de 3.192 versos, es como sigue:

Redondillas	1.888	59,02
Quintillas	925	28,97
Romance	316	10,02
Tercetos	63	1,97

Estos usos métricos sugieren una fecha de composición situada «muy a finales del siglo XVI o principios del XVII» (Ojeda Calvo 2003:590).³⁰² En efecto, la obra casa con los datos ofrecidos en el estudio de Bruerton [1956] titulado *La versificación dramática española en el período 1587-1610*, que comprende 131 comedias auténticas de Lope y 52 de otros dramaturgos. El bajo porcentaje de romance (10,02%) revela que *El amigo enemigo* fue escrita en una fase temprana de la Comedia Nueva. Lo mismo vale decir respecto al elevado porcentaje de quintillas (cercano al 30%), estrofa que conoció un éxito notable entre los años noventa del siglo XVI y la primera década del XVII, pero cuyo uso irá disminuyendo con el paso del tiempo. Un dato significativo es que ninguna comedia de Lope posterior a 1608 presenta más de un 22% de quintillas (Morley y Bruerton 1968:112-113). La preeminencia de las redondillas y el bajísimo porcentaje de tercetos son frecuentes también en la versificación de entre siglos. En el último folio, por cierto, el manuscrito lleva una licencia de representación de 1626:

Esta comedia intitulada *Del amigo en*[...] se puede representar, reservando a la vis[ta] lo que no fuere se du lectura baj[eza].
En Zaragoza y octubre a 21 de 1626.
El D. Luis N.³⁰³

³⁰² La leve variación —en ningún caso superior al 0,7%— entre los datos presentados por Ojeda Calvo y los ofrecidos aquí se debe quizá a que en mi recuento se incluyen asimismo los versos omitidos en el manuscrito, pero necesarios según el esquema métrico.

³⁰³ En la base de datos CLEMIT se sugiere que debe de tratarse de Luis Navarro Ordóñez: «Creemos que puede ser, por las fechas, el lugar y la tipología de la licencia, el mismo censor que aprobó *El piadoso aragonés*, *Amor con vista* y *El poder en el discreto*, todas ellas de Lope» [Búsqueda realizada el 7 de febrero de 2016].

Existen numerosos indicios temáticos y estilísticos que apuntan a una autoría común de *El amigo enemigo*, *Los enredos de Martín* y *La española*.³⁰⁴ Todo parece indicar que las tres piezas fueron escritas por el mismo Cepeda, del que nada sabemos, salvo que fue un dramaturgo de éxito y uno de los artífices de la Comedia Nueva.

A continuación, me propongo estudiar detenidamente *La española* y *El amigo enemigo*, muy poco conocidas y de muy difícil acceso para los especialistas, pues no han sido editadas.

☞ *La española*

Primera jornada

El rey de Argel lamenta que su tío, Sultán, haya concedido la mano de su hija Celima al rey de Fez y no a él. Por orden del rey de Argel, el Infante prende al padre de la joven, y este le advierte que su hija no está enamorada del monarca. El Infante, hermano del rey, ama en secreto a Celima.

El rey de Argel se vale del sello de Sultán para hacer creer a Celima que su padre la llama con urgencia. Ella confiesa abiertamente al rey que no lo ama. En ese instante aparece el corsario Muley con dos cautivos, el rey de España y su criado Leonardo, a los que ha capturado en alta mar cuando la nave en la que viajaban estaba a punto de naufragar. Los cautivos se hacen pasar por meros soldados, pero el rey de Argel sospecha enseguida que mienten.

Llega una carta firmada por un espía del rey moro en la que se asegura que uno de los cautivos es el monarca español. La misiva narra el naufragio del barco en el que viajaba el rey, y cómo él y su criado se subieron a un bote que fue capturado por Muley y sus hombres. A fin de proteger a su señor, Leonardo afirma ser él el rey de España, y lo propio hace el verdadero monarca, el cual, sin embargo, decide al poco retractarse de lo dicho, para tratar de observar así en qué consiste la triquiñuela de su criado. El rey de Argel cree a pies juntillas a Leonardo, al que promete un buen trato, acorde con su condición.

Acto seguido se representa una danza de matachines «a la española» (f. 8a). Seis bailarines enmascarados danzan alrededor de un ataúd, en cuyo interior se halla un hombre con una máscara, el cual, para sorpresa de todos los presentes, no se mueve en ningún momento y no abandona el escenario junto a los demás. Se descubre entonces que el individuo del ataúd no es otro que Sultán, que está muerto. El rey moro finge no saber nada al respecto, y manda averiguar quién es el culpable de tal atrocidad. Celima queda horrorizada.

Ya a solas, el rey de España le recrimina su actitud a Leonardo, pero el criado le explica que todo ha sido una estratagema para protegerlo: puesto que los moros tienen al monarca por un soldado raso, cobrarán su rescate enseguida, ya que no supondrá una cantidad muy elevada. Leonardo vuelve a engañar al rey de Argel, al que descubre el motivo de la treta supuestamente trazada por su fiel compañero: la intención de su criado (es decir, del rey de España, un simple siervo para los moros) es quedarse en Berbería, y pedir más adelante al rey de Argel licencia para mandar al verdadero monarca (o sea, a Leonardo) a España, desde donde este podría pagar fácilmente el rescate de su criado. El rey de Argel queda maravillado de la fidelidad de tan leal siervo: «No he visto después que reino / criado de tan buen pecho» (f. 11a). El rey le concede permiso para enviar a su supuesto criado a España, y decide que Muley le acompañe con seis galeras.

El rey de Argel le ofrece su casa a Celima, y al monarca español (es decir, a Leonardo) como siervo. Ella, no obstante, sospecha que aquel es el responsable de la muerte de su

³⁰⁴ Véase Fernández Rodríguez [en prensa a].

padre, y así se lo hace saber a Leonardo. Admirada de su nobleza, Celima le da palabra de matrimonio con la condición de que se convierta al islam, proposición que Leonardo acepta sin pensar cumplirla.

El rey moro confiesa a Leonardo que le ha encomendado la tarea de servir a Celima para descubrir si tiene un amante. El Infante declara a Leonardo su amor por Celima, y le pide ayuda a cambio de su libertad.

Muley anuncia que durante su travesía se cruzaron con una armada española, cuyas tropas reconocieron enseguida a su monarca. Este reveló el engaño de Leonardo a Muley, al que mandó de vuelta a Argel con una carta. En ella le ofrece al rey «castillos, torres, fronteras» (f. 15a) a cambio de Leonardo, pero aquel solo está dispuesto a trocarlo por el propio monarca español.

Segunda jornada

Celima le reitera su amor a Leonardo, aun cuando sabe que en realidad es un simple criado, y le propone escapar juntos de Argel. Para ello, hace creer al Infante que lo ama, y le promete casarse con él si huyen juntos a Marruecos: les acompañaría Leonardo, que se encargaría de trazar el plan de fuga. Ante la inminente llegada del rey de Argel, el Infante logra escapar, pero deja tras sí la capa. El rey la descubre y sospecha que Leonardo ha permitido que algún moro trate con Celima, por lo que ordena matarlo. El Infante evita el castigo al afirmar que Leonardo le ha robado la capa a fin de poder huir disfrazado. Entre tanto, en España el monarca lamenta profundamente la respuesta del rey de Argel, y decide viajar a Berbería para liberar a su criado.

Leonardo no tiene intención de huir a Fez con Celima y el Infante. Este, por su parte, sospecha que el cautivo le ha revelado al rey su amor por Celima, acusación que Leonardo niega rotundamente. El rey irrumpe en escena y exige saber el motivo de la discusión. Al enterarse de los sentimientos de su hermano, lo condena al destierro. (En España, mientras tanto, el rey hace jurar a sus vasallos que, una vez quede cautivo en Argel y su criado haya regresado, acudirán en su rescate bajo las órdenes de Leonardo). Celima simula ante el Infante lamentar hondamente su destierro. Las tropas del rey se disponen a prenderlo, pero el Infante, siguiendo el consejo de Leonardo, logra eludirlos haciéndose el muerto. El rey se marcha en busca de sus supuestos asesinos, momento que el Infante aprovecha para huir. Leonardo le confiesa entonces su embuste al monarca, asegurándole que lo ha hecho por su bien, pues sin duda se arrepentiría de haber quitado la vida a su propio hermano. El rey le da la razón, pero le reprocha que lo haya engañado por segunda vez. Leonardo le asegura que al día siguiente volverá a hacerlo. El rey acepta la apuesta: si consigue engañarlo, le concederá un deseo, sea cual sea; de lo contrario, lo sentenciará a muerte. Leonardo accede, pero antes se reserva la posibilidad de perdonar la vida al primer hombre que sea condenado a muerte por el rey.

Tercera jornada

Leonardo le encarga en secreto a un cautivo llevar unos cantos a una cueva. A continuación le advierte a Celima que ha recibido una carta en la que se anuncia la llegada, ese mismo día, del monarca español, que acude con la intención de trocarse por él. La mora se entristece y le recuerda que acordaron casarse. Leonardo trata de consolarla y le promete que se marcharán juntos a España.

Tras ello, confiesa al rey que Celima le ama y que piensa huir disfrazada con él. El rey no acaba de creérselo, pues tiene muy presente su apuesta. Leonardo le asegura que, si acude al puerto esa misma noche, podrá comprobar que dice la verdad. El rey se lo echa todo en cara a Celima (que se ha compinchado con Leonardo), pero ella le advierte que el cautivo intenta engañarle para ganar la apuesta, y que llevará consigo a otra mujer.

Leonardo ha ido a visitar al desdichado Infante, que en su destierro lamenta profundamente no poder ver a Celima. El español le asegura que posee una receta con la que hacerse invisible, para cuya elaboración se precisa la piedra de la virtud, que se encuentra en la cueva donde Leonardo había mandado llevar los cantos. El Infante los saca

uno a uno hasta que Leonardo aparenta no verlo, convenciéndolo así de ser invisible. Esa misma noche piensa acudir a Argel para reunirse con su amada.

La acción transcurre ahora en el puerto, donde el rey y Muley aguardan escondidos. Leonardo aparece acompañado de una dama vestida a la española, que no es otra que Celima. Al ser interrogados, Leonardo afirma la pura verdad: se lleva consigo a Celima a España. Convencido de que se trata de un embuste, el rey les deja pasar, para asombro de Muley. Irrumpe entonces el rey de España junto a Leonardo y Celima, y se anuncia la desaparición de la mora. El rey comprende que ha sido engañado y prende a Leonardo, pero este le recuerda que le permitió salvar la vida al primer condenado a muerte. El rey le da la razón y, acto seguido, acepta la propuesta del monarca español, que se entrega a cambio de la libertad de su criado. Leonardo, sin embargo, afirma que no puede regresar a España, pues piensa casarse con Celima y ‘volverse moro’. El rey le ruega una y otra vez que no se lleve a su prima, pero Leonardo le advierte que solo la trocará por su señor. El moro acepta. En ese momento irrumpe el Infante cargando con la pesada piedra, y se maravilla de no ser invisible. Leonardo le explica que lo embaucó para que todos pudieran contemplarlo «haciendo penitencia» (f. 48b) y obtener así el perdón real, que se le concede. Finalmente, se acuerda la boda entre Celima y el rey de Argel.

La española es un buen ejemplo de cómo una realidad tan penosa como el peligro de los corsarios y el cautiverio en tierras africanas podía transformarse sobre las tablas en un marco excepcional para que los personajes cristianos exhibieran su superioridad sobre los moros. La obra, que no por casualidad lleva por segundo título *Los enredos de Leonardo*, fundamenta su trama en los embustes y ardidés pergeñados por el astuto criado, que durante su estancia en Berbería trae de cabeza nada menos que a la familia real argelina. El contraste social entre el fiel vasallo del monarca español y los personajes moros, pertenecientes todos ellos a la realeza, agudiza el papel de títeres desempeñado por los seguidores de Mahoma.

Podríamos definir *La española* como una comedia de cautivos,³⁰⁵ que funciona a modo de antídoto burlesco contra la amenaza de los corsarios, el miedo al cautiverio y la tentación de la apostasía: el ingenio de Leonardo permite que todo se resuelva del mejor modo posible para los representantes de la cristiandad. Se firman las paces entre moros y cristianos, cierto, pero quien ha movido los hilos y manipulado a unos y otros ha sido un español.

La diferencia fundamental respecto a las comedias lopescas es que no existe una pareja protagonista de enamorados. Esta particularidad, y el hecho de que casi todas las escenas tengan lugar en Argel, la emparentan con *Jorge Toledano*. Que ninguno de los protagonistas esté enamorado aleja la pieza del género bizantino, pero, en cambio, *La española* presenta muchos de los motivos característicos del género, la mayoría de los cuales se inscribe en el tema del cautiverio, que tanto Cepeda como Lope tratan desde un punto

³⁰⁵ Ojeda Calvo [2003:590], por su parte, la ha definido como una comedia palatina, marbete igualmente válido. En cualquier caso, lo que me interesa aquí es destacar los puntos de contacto con las obras del corpus.

de vista cómico: el rapto por parte de los corsarios, el cautiverio, la presencia de moros enamorados de los cristianos y las mediaciones amorosas en el cautiverio, el rescate, la fuga, la resistencia a la apostasía, la tormenta marítima o los largos viajes. Mención especial merecen el choque cultural entre moros y cristianos y, sobre todo, el motivo de la fuga, cuya particularidad en *La española* recuerda mucho a *Viuda, casada y doncella* y *Virtud, pobreza y mujer*: en las tres comedias, el cautivo cristiano se aprovecha de una mora para así poder escapar. En *La española*, el motivo da pie a una de las escenas más memorables de la pieza: Leonardo, sin faltar un ápice a la verdad, afirma ante el rey estar huyendo con Celima, y gracias a su ingenio consigue que le cedan el paso.

Algunos rasgos de la técnica teatral, como la importancia de los disfraces y las constantes entradas y salidas de personajes, acercan *La española* al modelo lopesco. Lejos del teatro declamado propio de piezas como *Los cautivos* o *Miseno*, Cepeda inserta diálogos ágiles y prevé el movimiento escénico de los actores. Como en Lope, el engaño y el uso de ropas de moros y cristianos son elementos muy relevantes en la obra, hasta el punto de que el cuadro final, que da título a la pieza, se basa en esos dos mecanismos. Por otra parte, Cepeda ha dispuesto asimismo alguna que otra escena muy vistosa, como la danza con máscaras de la primera jornada, la ronda de los soldados del rey en la segunda y la aparición del infante cargado con una gran piedra en la tercera.

Pese a que el argumento de ambas piezas es muy distinto, se observan no pocos paralelismos entre *Jorge Toledano* y *La española* por lo que respecta al principal personaje femenino, que lleva el mismo nombre en una y otra (1). La Celima de *Jorge Toledano* es una cautiva cristiana que reside en Argel, donde vive como una mora (su nombre verdadero es Violante) y es la mujer favorita del rey (2). Celima se enamora perdidamente del cautivo recién llegado, Jorge (3). Este se ve obligado a hacer de intermediario amoroso de Argán, que ama con locura a la cautiva (4). Finalmente, no obstante, Jorge logra que Celima y el rey de Argel se reconcilien (5). Al igual que ella, la Celima de *La española*, mora a la que pretende el rey de Argel (2), se enamora también del cautivo recién llegado, Leonardo (3). Este hace de tercero del infante, que también ama a Celima (4). En el desenlace de la obra, sin embargo, la mora y el rey de Argel terminan casándose (5). Las dos protagonistas cambian de ropa en algún momento de la obra, vistiendo tanto de mora como de cristiana (6). Además, antes de que una acotación indique que «sale Jorge muy galán», el protagonista declara: «Más a mi gusto vendré / gallardo y a la española» (*Jorge Toledano*, vv. 1773-1774). También Celima viste ropas *a la española*, de donde procede el título de la pieza (7).

Pese a que algunos de estos paralelismos (3 y 4) constituyen tópicos del género bizantino en el siglo XVI, lo cierto es que parecen demasiadas casualidades como para no sospechar una relación directa entre ambos textos. La dudosa fecha de composición de *La española* impide establecer a ciencia cierta quién imitó a quién, pero las profundas relaciones intertextuales entre ambas piezas sugieren que no solo pertenecen a la misma tradición, sino que existe una filiación en uno u otro sentido.

☞ *El amigo enemigo*

Primera jornada

Ricardo, maese de campo de origen y linaje desconocidos, ama a Marcela, hija del marqués general. Ebandro, que está secretamente enamorado de la joven, le recomienda que la olvide. Por su parte, el viejo Lupercio comunica a Ricardo sus sospechas acerca del verdadero interés de Ebandro.

Por error, Ricardo muestra al marqués un papel amoroso que le había escrito Marcela. El galán es del agrado del marqués («no hallo yo quien más que él / sin ser noble lo parezca», f. 6v), pero no se decide a casarlos puesto que ignora si Ricardo es noble. Así las cosas, decide interrogar a Lupercio acerca de sus orígenes. El anciano cuenta que uno que parecía ser «un hombre grave de España» (f. 7v) le entregó al infante cuando este apenas contaba tres años. El misterioso personaje no regresó jamás, y nunca se supo quién era. Al quedarse solo en escena, Lupercio revela no obstante que sí sabe de dónde procede Ricardo, pero que ha decidido ocultarlo a todo el mundo.

De pronto suena la alarma: los moros han atacado Mazagán e intentan llevarse a Marcela. Revuelo de tropas, idas y venidas sobre el escenario. Ricardo apresa al corsario Corfú, que ha hecho gala de su valentía al negarse a huir ante la presencia de los cristianos. Ambos se muestran un gran respeto y se tratan con suma cortesía. Corfú agrada sobremanera a Marcela, lo que provoca los celos de Ricardo. Agradecido por sus numerosas victorias, el marqués le concede la mano de su hija.

Marcela le pregunta a Corfú la razón de su melancolía, y el moro refiere en un romance su historia de amor con la hermana del rey de Fez. A fin de que el rey aceptara su matrimonio con un moro de menor rango social y de origen ignoto («yo, un moro humilde en su tierra, / sin padres y de ella amado», f. 14v), Corfú decidió emprender una hazaña que le hiciera digno de obtener su mano: raptar a la más hermosa de las doncellas cristianas (Marcela). El relato de Corfú enternece a Marcela, que implora a Ricardo su libertad. El maese de campo se la concede.

A solas, el marqués insinúa a Ricardo que estaba al tanto de los amoríos con su hija, y no esconde su enfado. Le ordena que se embarque en una galera y se encargue de vigilar la costa, y que se lleve consigo a su esposa.

Ebandro trata de raptar a Marcela, pero Corfú, que no había zarpado a causa de un gran temporal, lo impide. El moro se ve obligado a huir, llevándose consigo a Marcela, a la que promete guardar su honor. Aparece Ricardo, que está decidido a viajar hasta Berbería para recobrar a su esposa. Le acompañarán Lupercio y Guzmán.

Segunda jornada

Corfú advierte a su amada Arlaja, hermana del rey de Fez, que debe llevar de vuelta a Marcela a su tierra para aliviarle la tristeza. Arlaja recela del amor que Corfú profesa a los cristianos, particularmente a Marcela, por lo que le pide que se la entregue. El moro se niega y Arlaja se marcha enojada. Corfú le asegura a Marcela que intentó devolverla a España en varias ocasiones, pero que las fuertes tormentas lo impidieron. Ambos se

disponen a partir en un bergantín, cuando aparecen Arlaja y el rey de Fez. Este le reprocha que le haya ocultado a la cautiva cristiana, siendo su obligación «registrarla en mi tesoro» (f. 27v), pero Corfú le advierte que no se trata de una esclava y le explica toda su historia. El rey ha quedado prendado de Marcela y pretende impedir su marcha. La cristiana lo desdena y asegura que, mientras viva su prometido, nadie más ocupará su corazón. El rey encomienda a Arlaja la custodia de Marcela, y a Corfú, la muerte de Ricardo.

En la siguiente escena aparecen Ricardo, Lupercio y Guzmán, que se encuentran en Fez. Ricardo ha concedido la libertad al moro Alí a cambio de que este los vendiera como esclavos a Hacén, un criado del rey, para poder introducirse así en el palacio real. Lupercio se queda en casa de Alí, mientras que Ricardo y Guzmán son llevados a palacio. Alí le cuenta a Corfú que Ricardo tiene la intención de confesar ante el rey que él es el esposo de Marcela. El corsario teme por la vida del maese.

En palacio, Marcela le niega una y otra vez su amor al rey, que reitera su intención de matar a su esposo. Hacén lleva a los cautivos ante la presencia del monarca, pero Corfú aparece justo en el momento en que Ricardo está a punto de revelar su identidad. A fin de que el maese no se descubra, el corsario se dirige a Guzmán como si este fuera Ricardo, y hace ver que no conoce al verdadero esposo de Marcela. Guzmán sigue el juego de Corfú («Este nos quiere hacer bien: / seguir quiero su camino», f. 35r), mientras que Ricardo asegura que ambos mienten. El rey manda a Hacén mantener a recaudo a Guzmán. Se inicia una acalorada discusión entre Ricardo y Corfú. El maese le recuerda que le concedió la libertad, hecho que el moro niega. Por su parte, Corfú afirma que cuando fue su esclavo, hizo lo que quiso con Ricardo («de ti cuanto quise hice», f. 38r), al que acusa de «blando» (f. 38r). Afrentado, Ricardo le reta a un desafío. Corfú se niega a combatir y le advierte que debería agradecerle seguir con vida. El rey abandona la escena y ordena al corsario que dé muerte a Guzmán, convencido de que se trata del esposo de Marcela. El moro aprovecha la marcha del rey para intentar reconciliarse con Ricardo, pero, ante la súbita irrupción del monarca, lo insulta de nuevo.

Tercera jornada

Hacén le hace saber a Corfú que Ricardo pretende llamar a unos testigos para confirmar que él, y nadie más, es el maese de campo de Mazagán. Corfú teme que Marcela acuda y le dé la razón a Ricardo, en cuyo caso el rey mandaría matarlo, por lo que se propone prevenir a la joven.

Guzmán y Ricardo siguen contradiciéndose, lo que provoca la confusión del rey. Arlaja está convencida de que todo no es más que una triquiñuela urdida por Corfú para que no se sepa quién es en realidad el prometido de Marcela, y así se lo advierte a su hermano. La mora cree que Corfú ama a la cautiva y que pretende confundir al rey, consciente de que Marcela no amará al monarca mientras viva su esposo. Ricardo reclama la presencia como testigos de Alí, Lupercio y Marcela. Advertida por Corfú, Marcela se reúne con Arlaja, y la persuade de rogarle a Guzmán que diga la verdad, que afirme ser su esposo «y que antes muera valiente / que quede por mentiroso» (f. 45r). Los tres testigos se personan ante Ricardo, el rey y Corfú, y todos niegan conocer al primero de ellos, que se desespera. Corfú convence al rey de perdonarle la vida, arguyendo que con sus mentiras trataba de salvar a su amo. El rey accede. Entre tanto, Corfú le encarga a Alí averiguar el motivo del comportamiento de Ricardo. Por su parte, el rey ordena a Corfú deshacerse de Guzmán.

Arlaja comprende que Corfú y Marcela se han burlado de ella y que todo estaba pactado, por lo que pide a Guzmán que deje de fingir ser quien no es. El mismo ruego le hace Corfú, que le advierte asimismo de que el rey está decidido a matarlo. El monarca no cree a Guzmán, y manda prenderlo. A solas, Corfú le pide a Arlaja que se convierta al cristianismo y que juntos huyan con Ricardo y Marcela hacia España, donde ambas parejas podrán casarse. Arlaja acepta. Alí reaparece y le hace saber a Corfú que Ricardo ya está desengañado. Corfú manda a Alí con Arlaja para llevarse a Marcela y Ricardo.

Un moro comunica al rey la llegada de una galeota del marqués, cuya intención es negociar el rescate de Marcela y Ricardo. El rey desprecia la oferta y ordena matar al prometido de

Marcela. Hacén anuncia la desaparición de Arlaja, Marcela y los cautivos. El rey encomienda a Corfú la búsqueda de los fugados.

Marcela, Ricardo, Arlaja, Lupercio, Guzmán y Alí se presentan ante el marqués general. Corfú llega acompañado de un moro. Este cuenta que hace veintiocho años, en una isla desierta, vio a un hombre que iba de la mano de un niño y llevaba a otro en brazos. El mayor empezó a quejarse de sed, por lo que su padre fue con él a buscar agua, dejando al menor en el suelo. El moro aprovechó la ocasión para llevárselo consigo y criarlo en Fez. Se trata de Corfú. Lupercio revela entonces que el hermano mayor era Ricardo, pues él es el hombre descrito en la historia narrada por el moro. Un caballero le asegura a Lupercio (al que trata de duque) que el rey lo ha perdonado, y que sus hijos pueden regresar seguros a su tierra. No hay dudas ahora sobre la condición noble de Ricardo, que se casará con Marcela. Se decide además bautizar a Arlaja, que finalmente podrá casarse con Corfú.

El amigo enemigo se sitúa sin lugar a dudas en las mismas coordenadas que las obras del corpus. Se trata de una comedia de amor y de aventuras en la que una pareja de amantes supera una serie de obstáculos —articulados en torno al universo del cautiverio y al conflicto entre moros y cristianos— hasta que pueden al fin casarse. La acción tiene lugar en tierras cristianas (Mazagán) y en Berbería (Fez). Al igual que en todas las obras aquí estudiadas, los jóvenes se mantienen fieles a su amor, llevando a cabo acciones típicamente bizantinas, tales como el viaje hacia Berbería para rescatar al ser amado (que incluye la venta voluntaria como esclavo, lo mismo que en *Virtud, pobreza y mujer*) y el rechazo a las pretensiones amorosas de un rey moro. *El amigo enemigo* incluye además varios motivos típicos del género, tales como la oposición familiar al amor de la pareja,³⁰⁶ el rapto, el cautiverio, las tormentas, la falsa acusación,³⁰⁷ la fuga, la conversión, la anagnórisis o el reencuentro entre familiares tras años de separación.

En la obra destaca el personaje de Corfú, tanto o más relevante que la pareja protagonista. El moro de origen cristiano es el encargado de tejer la estratagema para confundir al rey y mantener a salvo a Ricardo, y es el responsable asimismo de idear la huida final de Fez. En cuanto a Guzmán, «soldado gracioso» (según reza la acotación del f. 4v), sus ínfulas de maese de campo lo emparentan con la figura del *miles gloriosus*.

Por lo que respecta a la puesta en escena y a la técnica teatral, llama la atención el gran dinamismo y la espectacularidad de la secuencia en que se recrea el ataque de los moros (y, en menor medida, también en la huida de Ebandro, al final de la misma): las persecuciones, las rápidas y numerosas entradas y salidas de moros y cristianos, las voces, ruidos de rebato y gritos de alarma entre bastidores... El autor dispuso los mecanismos dramáticos de modo que el inicio de la obra resultara trepidante, a fin de retener la atención

³⁰⁶ Si bien ya en el primer acto acepta la boda entre Marcela y Ricardo, las reticencias del marqués juegan un papel importante en la trama.

³⁰⁷ Corfú y Guzmán aseguran que Ricardo miente y que no es quien asegura ser, por lo que este se ve obligado a llamar a varios testigos, los cuales, advertidos por el astuto Corfú, niegan asimismo conocer a Ricardo.

del público desde el primer momento. Esta secuencia no tiene parangón en las obras estudiadas en este capítulo, y pudo ser uno de los modelos que inspirara el inicio de *Los baños de Argel*, según veremos en el capítulo correspondiente.

Por lo demás, la obra destaca por la aparición de una gran cantidad de personajes,³⁰⁸ al igual que *La doncella Teodor* y compañía, pero en *El amigo enemigo* su presencia no está asociada a la doble focalización, que no existe. Como ocurre en *La española*, los diálogos son muy ágiles y se combina la acción narrada con la representada sobre las tablas.

Debido a su incierta fecha de composición, resulta imposible saber si tanto *El amigo enemigo* como *La española* fueron escritas en la primera década del Seiscientos, cuando Lope ya había llevado a las tablas varias de las comedias del corpus, o si, por el contrario, su autor las compuso a la par que el Fénix hacía sus primeros pinitos en el género bizantino. Sea como fuere, constituyen buenos indicios de que no escasearon los dramaturgos que por esos años se lanzaron a teatralizar la materia bizantina y el fecundo tema del cautiverio.

1.9.9. «LOPE DE VEGA», *LOS CAUTIVOS DE ARGEL*

Los cautivos de Argel es comedia muy conocida entre los especialistas. El interés crítico que ha suscitado se explica por las profundas relaciones intertextuales que guarda con dos piezas cervantinas, *El trato de Argel* y *Los baños de Argel*, así como por su atribución a Lope. Las referencias internas del texto indican que *Los cautivos de Argel* fue compuesta en 1599, con motivo del matrimonio entre Felipe III y Margarita de Austria, según ha resaltado la crítica. La alusión al marqués de Lerma, duque a partir de 1600, fija su escritura ese mismo año (Morley y Bruerton 1968:430).

La inclusión de *Los cautivos de Argel* en la *Parte XXV* (Zaragoza, viuda de Pedro Verges, a costa de Roberto Deuport), publicada en 1647, doce años después de la muerte del poeta, no es garantía alguna de autenticidad. Como tampoco lo es que en *El peregrino en su patria* se cite una comedia denominada *Los cautivos*, título demasiado común como para otorgarle tanta credibilidad (ya hemos hablado de una comedia homónima, pero ¿cuántas más circularon con nombres semejantes?). Emilio Cotarelo desestimó a Lope como autor de la obra, y la atribuyó en cambio al propio Cervantes. El análisis estrófico acometido por Morley y Bruerton [1968] no pudo despejar las dudas, y los estudiosos estadounidenses la situaron entre las de dudosa o incierta autenticidad. Desde los años setenta, no obstante, la

³⁰⁸ A los personajes con un papel más o menos relevante en la historia (por orden de aparición, Ricardo, Ebandro, Lupercio, Guzmán, Marcela, el Marqués, Alí, Hacén, Corfú, Arlaja, el rey de Fez, un caballero anciano y el moro que crió a Corfú), hay que sumar en torno a una decena (moros, soldados, caballeros, criados, etc.) cuyo guión oscila entre una sola frase y breves diálogos.

crítica se ha mostrado casi unánime a la hora de aceptar la paternidad lopesca.³⁰⁹ En los últimos años, incluso, la comedia se suele citar —más aún, estudiar— sin aludir a la controvertida cuestión de su autoría.

El mayor número de indicios a favor de Lope se debe a Kossoff [1971], entre los cuales destacan ciertas analogías textuales de *Los cautivos de Argel* con otras obras lopescas escritas por esos mismos años. Debe consultarse ahora la edición, en prensa mientras se escriben estas páginas, de Natalio Ohanna, que ha tenido la amabilidad de enviármela. En su prólogo, el autor aporta buenas razones a favor de la atribución a Lope. Con todo, considero que aún quedan dudas por disipar. No es mi intención realizar un examen detenido del texto, pero sí recordaré el que llevó a cabo Portuondo [1980], muy poco citado por los estudiosos.³¹⁰ De su análisis se deja entrever el maltrecho estado de la comedia, pero también gran cantidad de rasgos ortológicos, estróficos y lingüísticos que no se avienen con el *usus scribendi* lopesco.³¹¹ La deturpación textual de *Los cautivos de Argel* aconseja ser algo más cautos que Portuondo [1980:62] en sus conclusiones («Lope de Vega no es el autor de esta comedia»), pero impide también, a mi juicio, atribuir sin más la obra al Fénix, cuando menos en el estado en que nos ha llegado, porque podría haber mediado algún proceso de refundición. Así pues, creo que a falta de un estudio textual más pormenorizado, lo más aconsejable es no dar por zanjada la autoría.

En cualquier caso, la atribución a Lope defendida por la gran mayoría de estudiosos ha implicado no pocos riesgos a la hora de interpretar la relación del autor de *Los cautivos de Argel* con el universo argelino,³¹² e incluso ha conducido, en mi opinión, a emitir interpretaciones del texto algo desviadas.

Los cautivos de Argel sigue de cerca la estela cervantina de *El trato de Argel*, pues combina elementos puramente literarios con la voluntad de describir la vida y los sufrimientos de los cautivos cristianos. En rigor, de hecho, *Los cautivos de Argel* no es sino una refundición de *El trato*, de la que toma diversos episodios y personajes, según ha puesto de relieve la crítica. La estrecha vinculación con el modelo cervantino invita a suponer que

³⁰⁹ Entre otros, la han atribuido a Lope sin reservas Kossoff [1971], Ruffinatto [1971 y 2008] Meregalli [1972], Fothergill-Payne [1989], Baras Escolá [2015] y Ojeda Calvo [2015b:157]. Aunque sin dudar de la autoría lopesca, Jean Canavaggio [1992:24 y 2000:111] es de los pocos que cita el estudio de Portuondo, al que nos referiremos a continuación.

³¹⁰ Sí lo menciona Ohanna, que anota al respecto: «No nos detendremos a refutar la tesis de Augusto A. Portuondo (1980), quien rechaza la atribución sobre la base de unos elementos que encuentra ajenos a la pluma del Fénix (justamente los que se recogen de *El trato de Argel*), y sobre todo por numerosos problemas de ortología y fallas en la rima y el metro que ingenuamente no relaciona con la corrupción de un texto que se publica de manera póstuma y casi cincuenta años después de la representación de la comedia».

³¹¹ Algunos de los usos que recoge Portuondo son fácilmente enmendables, pero otros muchos obligan a poner en cuarentena la autoría lopesca.

³¹² «No habiendo vivido la experiencia dolorosa del cautiverio, Lope escribe lo que se podría calificar como una ‘comedia de fantasía’» (Fothergill-Payne 1989:177).

el anónimo autor pudo tener acceso a un manuscrito de *El trato*, sin descartar que pudiera presenciar asimismo una representación de la obra.³¹³

Uno de los aspectos en los que el autor de *Los cautivos de Argel* sigue la huella cervantina es en el uso de los entrecruzamientos amorosos entre moros y cautivos, al modo bizantino. Pero en el tratamiento y en la gran importancia que recibe la intriga amorosa, se observa un acercamiento a las comedias del corpus: Ajá y Solimán, que suspiran por los huesos de Leonardo y Marcela, sufren todo tipo de engaños y burlas por parte de sus cautivos, entre los que destaca el ardid de fingirse locos para no tener que ceder a sus pretensiones. Al decir de Canavaggio [2000:117], la estilización que ha sufrido la figura de la cautiva sitúa la comedia en la órbita de las obras lopescas «de asunto turco», que nosotros propondremos denominar *bizantinas*,³¹⁴ ciertamente, el autor de *Los cautivos de Argel* tiene muy en cuenta esta tradición, que a finales de siglo contaba ya con un rico muestrario de obras.

Pero no por ello conviene exagerar las cosas, ni perder de vista que *Los cautivos de Argel*, al igual que su fuente cervantina, pero al contrario que las obras lopescas, muestra — o finge— un conocimiento detallado de la vida en Argel, echa mano de un tono propagandístico para instar a los fieles a no perder la fe en Cristo y para costear la liberación de cautivos e incluso exhorta a Felipe III a invadir Argel (Portuondo 1980:46-47).

En un trabajo muy citado por los especialistas, Fothergill-Payne [1989:179], tratando de explicar *Los cautivos de Argel* desde los presupuestos del teatro lopesco, ha afirmado en cambio que «Lope logra dar a los episodios cervantinos una perspectiva auténticamente dramática, destacando el caso de amor y relegando los demás sucesos a un plano secundario». Si bien es cierto que la intriga amorosa cobra mayor protagonismo que en *El trato de Argel*, lo cierto es que persiste una composición basada en la existencia de tramas desligadas entre sí, que nada tienen que ver unas con otras, pero que se explican por la voluntad del autor, tan cervantina, de ofrecer distintas estampas del cautiverio (Portuondo 1980:45-46). Al igual que Cervantes, el autor de *Los cautivos de Argel* atiborra la acción con un gran número de cautivos. Pese al protagonismo de Leonardo y Marcela, la obra conserva parte de la dimensión colectiva de su modelo. Al contrario que las piezas que venimos analizando, el autor de *Los cautivos de Argel* trata de describir los problemas a los que deben enfrentarse los esclavos en su vida diaria. Pienso en episodios como la

³¹³ Es hipótesis, aplicada a Lope, de Ojeda Calvo [2015b:157], que no duda de la autoría lopesca.

³¹⁴ Canavaggio cita Jorge Toledano, *La pobreza estimada, Los esclavos libres y El Argel fingido*, además de *El favor agradecido*.

separación de padres y niños al ser vendidos a diferentes amos, la procesión del Viernes Santo para reforzar la fe o el martirio de Félix, sacerdote cautivo del hábito de Montesa, que delatan la voluntad del autor de seguir el modelo cervantino y ensalzar los sufrimientos y la valentía de los cautivos españoles.

Una de las novedades que introduce *Los cautivos de Argel* es la figura del morisco español que decide viajar a Argel, renegar, convertirse en corsario y asaltar las costas españolas. Se trata de Francisco, que adopta el nombre de Fuquer y al que el Santo Oficio terminará por condenar a muerte. Tal y como ha descubierto Natalio Ohanna [2017, en prensa], Francisco está basado en un personaje histórico, Abdela Alicaxet, que el autor de la pieza recoge de un breve relato de *El trato de Argel*. A juicio de Ohanna, *Los cautivos de Argel* trata de ganarse el favor del público, que albergaba muchos prejuicios contra el colectivo morisco.

En dos comedias de Lope anteriores a *Los cautivos de Argel* (*El Grao de Valencia* y *Jorge Toledano*), sendos renegados españoles (Zulema y Arafe) comandan el desembarco en la costa con el objetivo de raptar a una doncella. La supuesta colaboración de los moriscos con sus parientes lejanos fue una de las consignas predilectas de la propaganda oficial. *Jorge Toledano* es la única comedia lopesca del corpus examinado en la que se hace mención explícita a la ayuda que los moriscos residentes en España dispensaban a los corsarios. Quien se encarga de difamarlos es el moro Argán: «Un morisco le dio aviso, / que hacéis un yerro notable / en tener entre vosotros / este maldito linaje» (vv. 328-331).³¹⁵

Por lo que respecta a la técnica teatral, *Los cautivos de Argel* destaca ante todo por la vistosa puesta en escena, lograda mediante un uso habilidoso del vestuario y el attrezzo, así como mediante la disposición de numerosos personajes en escena. Las ropas y disfraces (de moro, cristiano, cautivo...), como suele ser habitual en las obras estudiadas, tienen una fuerte carga simbólica.³¹⁶ Por otro lado, la obra prevé varias escenas sorprendentes, que debían de dejar boquiabierto al público.³¹⁷ Se lleva la palma la milagrosa aparición de Félix, que tiene por objeto despertar la piedad de los espectadores.³¹⁸

³¹⁵ Más adelante retomaremos esta cuestión.

³¹⁶ Cito solo algunas acotaciones del primer acto: «Sale Francisco, morisco del reino de Valencia, en su hábito, como ellos andan, y Dalí, turco de una galeota» (v. 0+); «Sale Felis, sacerdote cautivo, con un almaizar blanco y una cadena al pie» (v. 421+); «Sale Dalí y el morisco que salió al principio, ya en hábito de moro, y llamado Fuquer» (v. 880+); «Sale Sahavedra, Felis, Dorantes, Leonardo, Pereda, Herrera, con haces de leña y segures» (v. 940+).

³¹⁷ «Salgan todos los moros que pudieren en procesión, y detrás, si puede ser a caballo, y si no a pie, aquel Francisco morisco, muy galán, de moro, con una flecha grande en la mano» (v. 959+).

³¹⁸ «Descúbrase una pintura de lienzo y un risco, se vea el palo en que esté puesto Felis, descubierto el pecho, y en él hecha la cruz de Montesa con sangre» (v. 2016+).

Cervantes debió de juzgar que la imitación a la que había dado pie *El trato de Argel* era muy digna. De lo contrario, no se explicaría que tomara de ella tantos episodios para *Los baños de Argel*, según ha resaltado la crítica. Nada sabemos, en cambio, de la acogida que tuvo entre el público, pero en tanto que síntesis de los intereses cervantinos y lopescos, *Los cautivos de Argel* bien pudo obtener su aplauso. Acerca de su paso por los corrales queda la noticia de una representación salmantina, llevada a cabo el 29 de diciembre de 1605, de una comedia titulada *Los cautivos de Argel* (DICAT), tal vez la obra que nos ocupa. El autor encargado de llevarla a las tablas fue probablemente Nicolás de los Ríos, director de éxito por aquel entonces.³¹⁹

En este capítulo he intentado reconstruir la tradición teatral en la que se insertan las comedias del corpus. Esta constelación de obras, cuya naturaleza ‘revolucionaria’ explica en gran medida que no se trate de un bloque homogéneo, nos muestra que el Fénix partió de unos modelos previos, que se empezaban a asentar en los corrales como fruto de la simbiosis entre distintas prácticas escénicas, en particular entre la erudita y la popular. Uno de esos modelos, *Miseno*, fue la fuente directa en la que se basó para componer *La pobreza estimada*. Por otra parte, se han aportado varios argumentos para sugerir que existe una filiación directa entre *La española* y *Jorge Toledano*, aun cuando la incierta fecha de composición de la primera no permita establecer en qué dirección se produjo la reescritura. Pero no son más que unos pocos ejemplos, puesto que «lo que se ha conservado no debe hacernos olvidar lo mucho que se perdió o lo que no ha recibido la luz suficiente» (Pontón 2013:524). En este sentido, la gestación de las comedias de corte bizantino confirma el atinado diagnóstico de Fausta Antonucci [2014:209], para quien Lope no es

un genio aislado, que surge de la nada (como a menudo ha sido considerado por la crítica a partir del Romanticismo), sino un genio que recoge y transforma ulteriormente un legado que le había sido transmitido por una generación de dramaturgos y hombres de teatro inmediatamente anterior a la suya.

El Fénix, por consiguiente, no fue el primero en llevar a las tablas los argumentos y motivos procedentes en última instancia de la novela griega —que se hicieron un hueco en

³¹⁹ Por otra parte, Arata y Vaccari [2002] dieron cuenta de la existencia de unos ‘papeles de actor’ que les permitieron reconstruir el repertorio de una compañía activa entre los años 1580-1585, la cual representó «una comedia de ambientación morisca, en cuatro jornadas, con la presencia de cautivos cristianos» (Arata y Vaccari 2002:40). Solo se han conservado los papeles de «Montalbo» (20 versos) y de «Aliar moro» (208 versos), por lo que resulta imposible deducir su argumento. Con todo, la época en la que fue representada — la misma en la que se llevó a escena *El degollado*, *Los cautivos*, *El trato de Argel* y *Miseno*—, así como la presencia de moros y cautivos, invitan a pensar que guardaba muchas semejanzas con las comedias del corpus. La compañía encargada de su representación era «a todas luces [...] una compañía de primer orden» (Arata y Vaccari 2002:51)., por lo que es probable que la obra fuera conocida por Lope.

la literatura española e italiana a través de muy diversos cauces—, al igual que tampoco fue el primero en valerse de temas candentes en la época, como la amenaza de los corsarios, el cautiverio en Berbería y el conflicto religioso. Pero sí supo dar el impulso definitivo a este pequeño género, y componer comedias de gran valor literario, algunas de las cuales recopilaría años más tarde en las *Partes* bajo su control, buena señal, quizá, de su estima hacia ellas y de los aplausos que pudieron cosechar sobre las tablas.

1.10. LA TRADICIÓN Y EL CONTEXTO: RECAPITULACIÓN

En los capítulos precedentes, he tratado de reconstruir una parte sustancial de la constelación de textos que subyace tras las comedias que integran nuestro corpus. En el primer capítulo, dedicado a la novela griega, se ha podido comprobar cómo cauces literarios tan dispares y distantes en el tiempo presentan, pese a todo, numerosas constantes temáticas y argumentales (además de compartir técnicas como la anagnórisis o la doble focalización). Esa, y no otra, es la razón por la que opino que estas comedias forman parte de la misma tradición que las novelas de Heliodoro y Aquiles Tacio.

A lo largo de los siglos, en las literaturas europeas se siguen cultivando los temas y motivos característicos de las novelas griegas. Ello no significa que siempre quepa deducir una influencia directa de las mismas, puesto que «rasgos que en principio atribuimos al influjo de la novela helenística han sido tomados por nuestros autores de otras tradiciones que les resultaban más próximas» (González Rovira 1996:9). Otro tanto se puede afirmar respecto a estas comedias de Lope, cuyas fuentes principales no parecen ser las novelas clásicas, aun cuando su huella, ya sea indirecta, se percibe con claridad. El paso de los años ha dejado un poso de argumentos, de regusto bizantino, en las más variopintas cosechas literarias.

El apartado más extenso ha tenido por objeto estudiar detenidamente las novelas italianas que guardan mayor similitud con las comedias del corpus. Los *novellieri* llevan a cabo una profunda actualización de los temas y motivos característicos de las novelas griegas, situando en el centro de su interés las agitadas aguas del Mediterráneo, el peligro de los corsarios y las relaciones entre cristianos y musulmanes. He decidido prestarles especial atención no solo porque se trata de una tradición todavía no muy bien conocida en el ámbito del hispanismo (salvo algunos autores), sino también por su gran relevancia en la gestación de nuestras comedias: dos de ellas, *Viuda, casada y doncella* y *Virtud, pobreza y mujer*, emanan de novelas italianas, y en una tercera, *Los esclavos libres*, se observan posibles

reminiscencias de una *novella* de Parabosco, aun cuando no sean suficientes como para aventurar una filiación literaria directa.

Las historias caballerescas breves resultan muy fructíferas, toda vez que *La doncella Teodor* y *Los tres diamantes* están basadas en dos de ellas. En el primer caso, Lope teje el argumento según los cánones del género bizantino, y retoma la historia de la esclava Teodor —que muy poco tiene de bizantina— ya en el tercer acto. En cuanto a *Los tres diamantes*, el dramaturgo opta por intensificar ligeramente los elementos bizantinos, que ya se encontraban a manos llenas en su fuente, la historia de la linda Magalona y Pierres de Provenza, a la que sigue con bastante fidelidad.

En el siguiente capítulo se han estudiado los dos principales exponentes de la novela bizantina española del siglo XVI, que representan actitudes muy distintas frente al género. Mientras que la primera parte de *Clareo y Florisea* constituye una mera traducción —a través de una fuente italiana— de *Leucipa y Clitofonte*, la *Selva de aventuras* —que Lope tuvo muy en cuenta para su *Peregrino*— adapta los tópicos del género a la realidad histórica de la época, e incluye además un episodio de cautiverio muy similar al de las obras del corpus.

A continuación, se han abordado varias novelas cortas y relatos intercalados que muestran que en los años sesenta el género bizantino empieza a cobrar especial interés. Aun cuando no se hayan podido rastrear fuentes concretas, se ha destacado cómo los textos analizados se mueven en coordenadas muy similares a las piezas del corpus, toda vez que llevan a cabo una actualización de los tópicos de las novelas griegas en cauces literarios más breves, del mismo modo que los *novellieri*. Al igual que las comedias lopescas y a diferencia de la *Selva de aventuras*, estos textos breves no están sujetos a un sentido trascendente y adoctrinador.

En las comedias estudiadas, la huella de la maurofilia literaria, deudora en gran medida del *Abencerraje* y el género morisco —pero patente ya en los *novellieri*—, se advierte sobre todo en la relación amistosa que en ocasiones mantienen cristianos y musulmanes. Por otra parte, los romances de cautivos y las relaciones de sucesos ponen de manifiesto que a finales del siglo XVI existía un ambiente cultural muy propenso a estas comedias, como lo prueban las afinidades temáticas entre unos y otras.

Finalmente, en esta segunda parte se ha examinado al detalle el teatro español del siglo XVI. Me he centrado fundamentalmente en el de los años ochenta y noventa, toda vez que es en esa época cuando parecen surgir los primeros antecedentes claros de las obras del corpus. Nuestro estudio ha puesto de relieve que Lope contaba con diversos e

importantes precursores; sin ir más lejos, *La pobreza estimada* está basada en una pieza de éxito por aquel entonces, *Miseno*.

De todo lo cual se deduce que son muchos los caminos que conducen a las comedias que pretendemos caracterizar como *bizantinas*. Ahora bien, lo más relevante a mi juicio es subrayar que Lope se inserta en una corriente teatral que ya existía en su época, aunque no podamos saber hasta qué punto estaba fijada y asentada, o si se trataba más bien de un fenómeno algo desdibujado. Para avivar esta tradición, Lope recurre a materiales heterogéneos, pero también a obras concretas, entre las cuales destacan las *novelle*, las historias caballerescas breves y el teatro de su época.

Gracias a la labor de varios investigadores, y tras el estudio emprendido en estas páginas, se han podido detectar diversas fuentes. Por un lado, un conjunto de textos que se inscriben en los cánones del género bizantino: una novela de Masuccio o de Granucci (*Virtud pobreza y mujer*), otras tres de Giraldo Cinzio, Firenzuola y Boccaccio (*Viuda, casada y doncella*) y la *Historia de la linda Magalona y del caballero Pierres de Provenza* (*Los tres diamantes*). Por otro, la *Comedia de Miseno*, de Loyola (*La pobreza estimada*), que presenta varias afinidades con esta tradición. En todos estos casos, el argumento de estas piezas sigue con mayor o menor fidelidad el de sus modelos, a pesar de las múltiples innovaciones.

Finalmente, Lope se vale de otros textos al margen de la tradición bizantina, como la historia de la esclava Teodor y la comedia *Las firmezas de Isabela*, de Góngora, para aspectos concretos de *La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*. Este último caso, que no se había mencionado aún, ha sido analizado por McGrady [2006:17-21]. De la pieza gongorina, Lope toma ante todo algunos elementos que sitúa en el primer acto de su comedia y, hasta cierto punto, invierte el carácter de los protagonistas. Pero, según se ha dicho ya, el grueso del argumento de *Virtud, pobreza y mujer* está basado en una novela de Masuccio o, quizá, en la imitación a cargo de Granucci.

2. EL PROCESO DE REESCRITURA: ANÁLISIS DE CASOS

Tras haber reconstruido una parte sustancial de la inmensa constelación de textos en que se enmarcan las comedias estudiadas, es hora de enfrentarnos al proceso de reescritura y creación por parte del dramaturgo. Para ello, me centraré en las fuentes con las que he tenido la suerte de topar en el transcurso de mi investigación: dos *novelle* de Giral di Cinzio y Firenzuola (*Viuda, casada y doncella*) y la *Comedia de Miseno (La pobreza estimada)*.

2.1. DEL PAPEL A LAS TABLAS: VIUDA, CASADA Y DONCELLA Y LOS NOVELLIERI

En el capítulo dedicado a los *novellieri* se han aducido dos relatos que, según se ha explicado, confluyen en la escritura de *Viuda, casada y doncella*: la novela II-6 de los *Ecatommiti*, de Giral di Cinzio, y la novela I-1 de los *Ragionamenti*, de Firenzuola, que se suman al cuento X-9 del *Decameron*, fuente que ha sido descubierta por Feit y McGrady [2006]. En líneas generales, en cada uno de los tres actos Lope se decantó por seguir más de cerca uno u otro modelo.¹ En este apartado querría ocuparme de un aspecto que considero fundamental: la transposición a códigos escénicos y dramáticos de varios materiales que el dramaturgo toma prestados de sus fuentes. Como ha subrayado recientemente Ilaria Resta [2016:43], «la transformación de un acto estrictamente lingüístico en un evento performativo» resulta, en el caso específico de las *novelle*, particularmente cómodo, habida cuenta de la *teatralità* y la *teatrabilità* de este género novelístico, compuesto en gran medida a base de una concatenación de escenas. Así, me centraré en dos amplias secuencias narrativas, una por cada una de las dos novelas alegadas aquí por vez primera, y trataré de ofrecer las claves de su transmodalización, es decir, de su reelaboración dramática en el paso de la prosa a las tablas.

2.1.1. LA OPOSICIÓN AL MATRIMONIO Y LA PENDENCIA (GIRALDI)

La primera parada de este recorrido será el comienzo de la *novella* II-6 de los *Ecatommiti* de Giral di Cinzio, que contiene la semilla del primer acto de *Viuda, casada y*

¹ En un artículo de próxima aparición (Fernández Rodríguez en prensa c), trato de ilustrar con mayor detenimiento el modo como Lope procedió al ensamblaje de todos estos materiales, pero no me ocupo, en cambio, de su transposición a los códigos escénicos y dramáticos, y tampoco me paro a confrontar los textos, cuestiones cruciales en las que me centraré aquí.

doncella. Transcribo la traducción a cargo de Gaitán de Vozmediano, que es probablemente el texto que empleó Lope:²

Hubo en Génova una doncella noble y muy hermosa, llamada Fiama, la cual estaba ardentísimamente enamorada de un mancebo de Savona, cuyo nombre era Fineo, y él lo estaba no menos de ella, y así dieran luego honesto fin a sus amores mediante el matrimonio, si el padre de la dama no les fuera contrario, porque no contentándole el mancebo, reñía y vituperaba cada día a la hija. Aunque no por esto se disminuía ni entibiaba el fuego de los dos amantes, creyendo poder alcanzar con ruegos que el padre della les cumpliera a entrambos su deseo. Tenía Fiama un hermano celoso de la honra de su linaje, y este llevaba mal que Fineo perseverase en amar a su hermana, a cuya causa, habiéndole enviado a decir muchas veces que no la solicitase, y no queriendo hacerlo, determinó apartarle de su obstinado propósito por fuerza, ya que no podía de grado. Y por tanto yendo un día bien acompañado, y topando al enemigo en la calle, comenzó a tratarle mal de palabra y a decirle mil baldones e injurias. Pero él, que de animoso corazón era, no pudiendo (aunque forastero) sufrirlo, respondióle que cuando estuvieran entrambos solos, le mostrara como no era hombre que sufría semejantes injurias, mas que el tiempo le ofrecería ocasión en que poder mostrárselo. Mientras Fineo decía esto, el contrario echó mano a la espada con intento de herirle o matarle, aunque le sucedió al revés que imaginaba, porque desenvainando la suya también Fineo, que de manos era presto y de pies ligero, reparó el golpe que contra él venía, y hirió en la mano al enemigo (ff. 234r-234v).

Como es habitual en él, Lope sigue la pauta de su fuente en bastantes aspectos, pero en otros muchos se desmarca de su modelo. En ambos textos, el padre de la doncella se opone al amor de los jóvenes, quienes, en la comedia de Lope, deciden no obstante celebrar el matrimonio, que no se llega a consumar. Al igual que en Giraldi, la intromisión de otro galán (el hermano de la doncella en el italiano, el pretendiente celoso en Lope)³ propicia que el protagonista se vea envuelto en un acto sangriento, por el que será perseguido por la justicia. Pero, mientras que Fineo es condenado a bogar en una barquilla atado de pies y manos, Feliciano logra escapar y embarcarse hacia Italia. Ambos, no obstante, correrán una suerte parecida: primero padecerán una tormenta, y luego serán capturados por unos corsarios (más adelante nos ocuparemos de ello).

Centrémonos en el cuadro I – 3 de *Viuda, casada y doncella*, el más interesante en lo que atañe a la transposición a códigos dramáticos del hipotexto manejado por el dramaturgo. La principal innovación argumental consiste en el traslado de la pendencia callejera a la noche de bodas:

² Véanse las razones aducidas en el apartado correspondiente del capítulo dedicado a los *novellieri*.

³ En la novela de Giraldi, las presiones del padre y el segundo pretendiente para que la dama se case — elementos que Lope también retoma en su comedia— aparecen poco después del fragmento transcrito.

*Vanse. Sale Feliciano [de] la mano de Clavela,
y Laurencio, Celio y Leonora*

FELICIANO Cesen las fiestas, Laurencio.
Váyanse esos embozados.
LAURENCIO Todos están sosegados,
y puerta y casa en silencio.
FELICIANO Para el que ama, ¿qué más fiesta
que su propia soledad?
CLAVELA En ecos mi voluntad
os da la misma respuesta. [...]
FELICIANO Ve, Laurencio, a prevenir
que se sosiegue la gente.
LAURENCIO Voy a cerrar.

Vase Laurencio [...]⁴

Ruido dentro de espadas, y dicen

LAURENCIO ¡Aunque le pese, entraremos!
¡Fuera!
FELICIANO ¿Qué es esto, señora?
CLAVELA Espadas son, ¡ay de mí!
FELICIANO Pues ¿cómo no tengo espada?
CLAVELA ¿No está esa puerta cerrada?
FELICIANO ¿Y mi espada?
CELIO Vesla aquí.
CLAVELA ¡No salgáis, por vida mía!
FELICIANO ¡Fuera, soltadme!
CLAVELA ¡Traidor!
¿Armas diste a tu señor?
CELIO ¿Por qué no, si las pedía?
CLAVELA ¡Corre a ver en lo que para!
CELIO ¿Si es tu padre?

Vanse, y queda Clavela y Leonora

CLAVELA Pues ¿qué quiere,
si no es que por verme muere
en una infamia tan clara?
Pues desposada estoy ya.
LEONORA ¿Liberio fue, por ventura?
CLAVELA Pues Liberio, ¿qué procura
con quien ya casada está?
LEONORA Por dicha vino embozado,
y sobre entrar o no entrar,

⁴ El gracioso Celio trata de convencer a la criada Leonora de que sus amos están tan amartelados que no se percatarán si también ellos se dedican a gozar del amor.

quiso tu casa alterar
como hombre desesperado.

Detengámonos en esta escena. La primera decisión trascendental por parte de Lope consiste en que el altercado entre galanes, procedente de la *novella* de Giraldi, se desarrolle entre bastidores. Este recurso se revela sumamente eficaz, por cuanto permite generar un doble nivel de acción dramática: por un lado, el público oye de fondo el choque de espadas señalado en la acotación, así como el griterío de Laurencio y los embozados; por otro, ante sus ojos se representa una escena de gran tensión: mientras Clavela trata de impedir que Feliciano se entremeta en la trifulca, este se muestra resuelto a combatir junto a su hermano. El desatino del criado Celio, que previamente le había despojado de su espada, contribuye a generar nerviosismo en los espectadores, toda vez que en un primer momento Feliciano no es capaz de dar con el arma. Al final, uno y otro abandonan el escenario por una de las puertas traseras. Es una escena breve, pero una de las más intensas de toda la obra. La siguiente, también concisa, tiene por objeto ahondar en la intriga del público: ¿con quiénes se enfrentan Feliciano y Laurencio? ¿El padre de Clavela tiene algo que ver con los embozados? ¿Se encuentra tras ellos Liberio, su otro pretendiente? Todas estas preguntas obtienen inmediata respuesta:

Sale Laurencio

LAURENCIO ¡En triste punto se han hecho
 tus bodas, Clavela triste!

CLAVELA De sangre y luto me viste
 la voz que arrojas del pecho.
 ¿Qué ha sucedido?

LAURENCIO Venía
 con un escuadrón de amigos,
 de su ignorancia testigos,
 Liberio a tu casa y mía,
 y sobre entrar o no entrar
 para mí metieron mano,
 cuando llegó Feliciano...

CLAVELA ¿Es muerto?

LAURENCIO ¡Déjame hablar!

CLAVELA ¡No quiero! Di: ¿es muerto?

LAURENCIO No.

CLAVELA Pues ¿qué ha hecho?

LAURENCIO Mató a Alberto,
 de Liberio hermano.

CLAVELA ¿Es cierto?

LAURENCIO Cierto, pues lo he visto yo.

CLAVELA	Del mal, lo menos. Laurencio, en parte me has consolado. ¿Y va huyendo?
LAURENCIO	Estoy helado: del muerto no diferencio.
LEONORA	¡Señora!
CLAVELA	No me gobiernes, que mejor es que te apartes.
LEONORA	¡Triste boda!
LAURENCIO	Como en martes.
CLAVELA	¡Más trágica fuera en viernes!

O sea, que Lope, como en tantas otras ocasiones en su teatro, ha preferido ceñirse a las leyes del decoro y ocultar la muerte de un personaje, que es referida a continuación por uno de los testimonios. Laurencio explica que su hermano ha podido fugarse a tiempo, para alivio de Clavela, que lamenta no obstante el funesto fin de su boda.⁵

Los versos transcritos constituyen sin duda el clímax del primer acto de *Viuda, casada y doncella*; en ellos, Lope ha sabido reelaborar el principio de la *novella* II-6 de los *Ecatommitti* en función de sus apetencias estéticas y de las posibilidades escénicas que le ofrecían los corrales, echando mano de recursos sencillos (ruidos y voces entre bastidores, entradas y salidas rápidas de personajes), pero muy eficaces. El resultado son unas escenas llenas de tensión e intriga, que dan buena cuenta de la enorme potencialidad que unas líneas de una novela podían llegar a tener en manos de un dramaturgo hábil y ambicioso. Lope no se resigna a seguir servilmente a su modelo, sino que lo reelabora en función de sus intereses como dramaturgo y del nuevo ámbito de recepción para el que estaba destinada su obra: el público y los escenarios de los corrales de comedias.

2.1.2. LA TORMENTA Y EL NAUFRAGIO (FIRENZUOLA)

En el primer acto, los espectadores de *Viuda, casada y doncella* se despiden de Celio y Feliciano en el cuadro I – 5, cuando estos se embarcan hacia Italia. La obra se reinicia con la secuencia más espectacular de toda la comedia, en la que se representan la tormenta y el naufragio que padecen el galán y su criado. En este lance, Lope sigue otra de sus fuentes, la *novella* I-1 de los *Ragionamenti* de Firenzuola. Me ocuparé en primer lugar del texto de Lope, y a continuación abordaré el proceso de adaptación:

⁵ La siguiente escena, de hecho, presenta a Feliciano y Celio deambulando por las calles en busca de ayuda para conseguir unos caballos y partir luego hacia Italia.

Ruido de una nave que se pierde, y digan dentro

PILOTO ¡Amura, amura! ¡Zaborda!
 ¡Amaina, amaina! ¡Detén,
 que se ve el arena gorda!

FELICIANO ¡Todo es contrario a mi bien,
 oh mar a mis quejas sorda!

PILOTO ¡Vira, vira!

OTRO ¡Ya es en vano!

PILOTO ¡Iza, compañeros, iza!

OTRO ¿Dónde pondremos la mano,
 que no hay braza, troza, o triza?

FELICIANO ¡Triste de ti, Feliciano!

PILOTO ¡Ni filáciga parece,
 cabo, amarra ni atadura!

OTRO ¡Hasta el timón desfallece:
 rompió la escota y la amura!

FELICIANO ¡Aquí la nave perece!

PILOTO ¡Alijar, alijar!

OTRO ¡Echa
 todas esas cajas!

PILOTO ¡Van!⁶

OTRO La hacienda, ¿de qué aprovecha?

FELICIANO ¡Oh, qué espantoso huracán!
 ¡Esta es fortuna deshecha!
 Celio, a esa tabla te abraza.

CELIO De ti, señor, tengo pena.

FELICIANO Ya el mar nos tiene en su plaza.

CELIO ¡Huye la piadosa arena,
 y el agua nos amenaza!

PILOTO ¡Virgen del Loreto!

OTRO ¡Espera
 para que contigo muera!

Sale Feliciano mojado y asido a una tabla, Celio de la misma suerte

FELICIANO (¡Milagro ha sido llegar
 con vida, espantoso mar,
 a ver tu playa y ribera!)

CELIO (¡Vuestro santo templo ocupe
 oro y cera, Virgen pura
 de Atocha y de Guadalupe!)

FELICIANO (¡Oh, tabla de mi ventura,
 qué bien abrazarte supel!)

CELIO (¡Oh, tabla que ya sin habla

⁶ Tanto la copia apógrafa realizada por Ignacio de Gálvez como el texto impreso en la *Parte VII* leen «Ya van», en vez de «Van», de modo que el verso resulta hipermétrico. He decidido adoptar, pues, la enmienda de Cotarelo, a pesar de que cito siempre por el texto editado por Feit y McGrady [2006] (Véase el aparato crítico de esta edición).

tu piedad mi vida entabla;
conmigo, si puedo, irás,
y allá en mi tierra serás
de este milagro la tabla!
(*Vinda, casada y doncella*, vv. 1010-1049)

La escena con la que se abre el segundo acto es memorable. Está formada por nada más y nada menos que treinta y siete versos exclamados entre bastidores, mientras se urden toda clase de ruidos para imitar el naufragio de la nave.⁷ Frente al espectador, solo un tablado vacío. El componente visual desaparece, por lo que Lope cuida especialmente el aspecto sonoro. Sin duda, este modo tan inusitado de abrir paso a una comedia tras el entreacto debía de suscitar no poca tensión en el público, al que asaltaban mil y un ruidos, lamentos y voces desconcertantes.

Pero la segunda escena, que se inicia con la sorprendente irrupción de Celio y Feliciano, empapados y agarrados a una tabla, no le va a la zaga. Lope colma así las expectativas del público, que por fin puede ver a sus héroes con vida. Si la primera escena destacaba por el aspecto sonoro, esta otra, en cambio, desplaza el foco de atención hacia el escenario, donde los náufragos, desorientados, dan gracias por su vida.

Centremos ahora nuestra atención en el tratamiento que reciben en manos de Lope la tormenta y el naufragio de Firenzuola, así como en el proceso de adaptación para las tablas. El italiano ofrece una descripción muy minuciosa, valiéndose de todos los tópicos heredados de la tradición clásica, que Lope conoce y emplea en otras obras suyas.⁸ Pero Firenzuola ponía a su disposición todos los elementos que necesitaba para crear «una de las tormentas más espectaculares del teatro lopesco» (Fernández Mosquera 2006:99). Repaso a continuación los principales tópicos que Lope toma prestados del italiano, con los pasajes concretos de la *novella* y un comentario acerca de su libre reelaboración y transposición a códigos dramáticos.

☞ Las órdenes y maniobras contradictorias

Onde il padrone della nave, di ciò súbito accorgendosi, voleva dare ordine con gran presteza di fare alcun riparo; ma la pioggia e 'l vento l'assaltarono 'n un tratto cosí rovinosamente, che non gli lasciavan far cosa che si volesse. [...] Che piatà era a veder quei poveri passeggeri per volere anche loro riparare a' minacci del cielo far bene spesso il contrario di quel che bisognava! E se il padrone diceva lor nulla, egli era sí grande il romor dell'acqua che pioveva e dell'onde che cozavan l'una nell'altra, e cosí stridevan le funi e

⁷ Acerca de estos ruidos, véase Eva Rodríguez [2014:76-77].

⁸ Al respecto, remito a Fernández Mosquera [2006] y a la erudita nota de Feit y McGrady [2006:209-211].

fistiavan le vele e i tuoni e le saette facevano un fracasso sí grande, che niuno intendeva cosa che e' si dicesse; e quanto piú cresceva il bisogno, tanto piú mancava l'animo e il consiglio a ciascuno (pp. 88-89).⁹

	¡Amura, amura! ¡Zaborda!	
	¡Amaina, amaina! ¡Detén!	[...]
PILOTO	¡Vira, vira!	
OTRO	¡Ya es en vano!	
PILOTO	¡Iza, compañeros, iza!	
OTRO	¿Dónde pondremos la mano, que no hay braza, troza, o triza?	

Firenzuola describe la incapacidad del capitán y los marineros para entenderse debido al viento, a la lluvia y al estruendo de las olas contra la nave, de suerte que unos y otros no se ponen de acuerdo, las consignas se pierden y el peligro no se ataja como debería.¹⁰ En *Vinda, casada y doncella*, el barullo de órdenes y maniobras contradictorias por parte de la tripulación contribuye a generar una sensación de caos ante el espectador: las voces de los marineros se producen entre bastidores, de modo que el público solo puede oír su alborotado griterío y una turbamulta de palabras que la mayoría no entiende. No serían pocos los espectadores que quedarían boquiabiertos al escuchar pasajes de un color tan exótico como «¡Amura, amura! ¡Zaborda!» o «que no hay braza, troza, o triza». A propósito de estos versos, Fernández Mosquera apunta lo siguiente:

Prueba de este navegante fingimiento es el verso, irónico casi en un contexto trágico, de «que no hay, braza, traza o triza?». Da la impresión de que Lope se deja vencer por la tentación de demostrar sus supuestos conocimientos de navegación antes de ajustarse al tono general de la escena (Fernández Mosquera 2006:101).

Versos como estos, que reflejan a las claras las ansias de Lope por lucir su presunto dominio del vocabulario naval —algo que en esta tesis le hemos visto hacer en más de una ocasión—, quizá no acaben de encajar del todo en el tono de la secuencia, pero contribuyen a reforzar el plano sonoro de una escena en la que desaparece el componente visual.

☞ El agua, el viento y los vaivenes de la embarcación

Che cuor credete voi che fusse quel de' poveretti veggendo la nave che or pareva se ne volesse andare in cielo e poco poi, fendendo il mare, se ne volesse scendere nello inferno?
Che rizar di capegli pensate voi che fusse il parer che 'l cielo tutto converso in acqua si

⁹ Cito siempre por la edición de Ragni [1971].

¹⁰ Este rasgo, procedente de la *Farsalia* de Lucano, se había convertido en un tópico en la tradición hispana (Fernández Mosquera 2006:21 y 79).

volesse piovere nel mare, e allora allora il mare per vendetta gonfiando volesse salir su nel cielo? (p. 89)

	que se ve el arena gorda!	[...]
FELICIANO	¡Oh, qué espantoso huracán!	[...]
CELIO	¡Huye la piadosa arena, y el agua nos amenaza!	

Ambos autores muestran su querencia por imágenes de ascendencia virgiliana como la de la nave que asciende hasta el cielo para hundirse luego en las olas, hasta que la tripulación lopesca alcanza a ver incluso la arena del mar.¹¹ Insisten, además, en la amenaza que suponen las trombas de agua. En otros fragmentos, Firenzuola describe la oscuridad del cielo o la irrupción de los relámpagos, además del terrible viento, al que se alude también en los versos transcritos de *Viuda, casada y doncella*. Lope desarrolla todos estos tópicos como parte de los gritos que el público oye ante el escenario vacío, lo que les dota de mucha mayor fuerza e intensidad, sobre todo al ser pronunciados por los protagonistas, a los que los espectadores ansían ver con vida cuanto antes.

☞ La destrucción de la nave

Stando gli sfortunati adunque in così fatto periglio, lo arboro, sopragiunto da una gran rovina di vento, si spezò e la nave, sdrucita in mille parti, ne mandò il maggior numero di loro nello spaventoso mare ad esser pasto de' pesci e dell'altre bestie marine (p. 90).

PILOTO	¡Ni filáciga parece, cabo, amarra ni atadural!
OTRO	¡Hasta el timón desfallece: rompió la escota y la amura!
FELICIANO	¡Aquí la nave perece!

La destrucción de la galera tal y como la describe Firenzuola resulta muy efectiva, sobre todo por la imagen truculenta con que la remata: los marineros serán devorados por las bestias marinas. Pero Lope no se conforma con relatar fugazmente, en boca de sus personajes, cómo se viene abajo la embarcación —como ocurre en muchas otras piezas, por cierto—,¹² sino que acompaña esa descripción con ruidos entre bastidores que imitan el crujido de la madera, de modo que la sensación que transmite al espectador es mucho más intensa.

¹¹ Acerca de la raigambre clásica de estas imágenes, véanse Feit y McGrady [2006:210-211] y Fernández Mosquera [2006:20].

¹² Véase el apartado «2.7. Tormentas y naufragios», en la primera parte.

☞ La necesidad de alijar el barco

Che animo vi stimate voi che fusse il loro a vedere altri gittare in mare le robbe sue piú care, o egli stesso gittarvele per manco male? (p. 89)

PILOTO	¡Alijar, alijar!
OTRO	¡Echa todas esas cajas!
PILOTO	¡Van!
OTRO	La hacienda, ¿de qué aprovecha?

Otro de los motivos comunes en la descripción de naufragios es la necesidad de alijar, es decir, de aliviar la carga de la nave (Fernández Mosquera 2006:101), lo que supone la pérdida de todos los bienes y mercancías. De nuevo, Lope dota a este tópico de una dimensión escénica muy efectiva, mezclándolo con las voces y órdenes que se oyen *dentro*.

☞ La desesperación de la tripulación y las invocaciones a la Virgen

Non sapendo omai altro che farsi, abbracciandosi e baciandosi l'un l'altro si davano a piangere e a gridare misericordia quanto loro usciva della gola. Oh quanti volevan confortare altrui, che, avendo mestier di conforto, finivan le lor parole o in sospiri o in lacrime! Oh quanti poco fa si facevan beffe del cielo, che or parevan monacelle in orazione! Chi chiamava la Vergine Maria, chi San Nicolò di Bari, chi gridava Sant'Ermo, chi vuole ire al Sepolcro, chi farsi frate, chi tòr moglie per l'amor d'Iddio, [...] e il veder la miseria l'un dell'altro e l'avarsi compassione l'uno all'altro e l'udir lamentar l'uno l'altro faceva cosí fatta calamità mille volte maggiore (pp. 89-90).

FELICIANO	¡Todo es contrario a mi bien, oh mar a mis quejas sorda! [...]
FELICIANO	¡Triste de ti, Feliciano! [...] ¡Esta es fortuna deshecha! Celio, a esa tabla te abraza.
CELIO	De ti, señor, tengo pena.
FELICIANO	Ya el mar nos tiene en su plaza. [...]
PILOTO	¡Virgen del Loreto!
OTRO	¡Espera para que contigo muera!

Firenzuola describe con suma maestría la desesperación de los marineros, que lloran, se abrazan y piden misericordia, al igual que Lope, que entre los gritos de la tripulación va intercalando los lamentos de Feliciano, provocando así un efecto de suspensión en el público. Los navegantes de la *novella* tratan de consolarse, pero las buenas intenciones resultan ser vanas, pues las lágrimas y los suspiros pueden con ellos. Firenzuola puntualiza cómo todos sienten compasión los unos de los otros, detalle que adapta Lope

cuando Celio expresa la lástima que siente por su señor. Siguiendo también a Firenzuola, quien apunta que incluso los más ateos imploran ahora misericordia, Lope retoma las penosas súplicas a la Virgen, uno de los elementos esenciales en los naufragios lopescos. Al respecto, Fernández Mosquera [2006:98] señala que «no habrá que desdeñar el efecto patético que tendrían dichas invocaciones en el público ante quien se pronunciaban». En *Vinda, casada y doncella* se producen justo antes de que Celio y Feliciano sorprendan al espectador al irrumpir en el escenario.

☞ La salvación por medio de una tabla y la llegada a la costa

... gli altri, forse piú pratici o in minor disgrazia della fortuna, procacciarono il loro scampo chi in su questa tavola e chi in su quell'altra. Infra ' quali avendone Niccolò abbracciata una, mai non la lasciò fin che e' non percosse ad una spiaggia di Barberia vicina a Susa a poche miglia (p. 90).

Sale Feliciano mojado y asido a una tabla, Celio de la misma suerte

FELICIANO	¡Milagro ha sido llegar con vida, espantoso mar, a ver tu playa y ribera!
CELIO	¡Vuestro santo templo ocupe oro y cera, Virgen pura de Atocha y de Guadalupe!
FELICIANO	¡Oh, tabla de mi ventura, qué bien abrazarte supe!
CELIO	¡Oh, tabla que ya sin habla tu piedad mi vida entabla; conmigo, si puedo, irás, y allá en mi tierra serás de este milagro la tabla!

(*Vinda, casada y doncella*, vv. 1010-1049)

Al igual que Niccolò, los personajes lopescos logran salvar su vida gracias a unas tablas con las que alcanzan la costa. En *Vinda, casada y doncella*, la llegada a la playa se representa en el escenario con la vistosa aparición de los actores, que, según indica la acotación, debían entrar empapados y agarrados a un leño. Estos listones de madera podían llevar ruedas y ser móviles, gracias quizá a un hilo estirado por otra persona, según explica Eva Rodríguez [2014:227]: «Aunque son pocos los ejemplos del uso de este efecto especial, puede que muchos de los náufragos que aparecen en las comedias de Lope salieran sobre una de estas tablas con ruedas, deslizándose». Sea como fuere, esta escena supone la culminación visual del espectáculo sonoro de la anterior, además de un gran alivio para el público. Ambos personajes aparecen por separado, es decir, por puertas distintas del

escenario, como si estuvieran solos. Tras agradecer a la Virgen y a la propia tabla que les hayan salvado la vida, comienzan a temer por la vida del otro, hasta que, tras muchos lamentos, se reencuentran.¹³ Pero poco les dura la alegría; al igual que le ocurre a Niccolò, serán capturados y entrarán al servicio de un musulmán (y ambos, Feliciano y Niccolò, despertarán el amor de una mora, con quien lograrán escapar).

En definitiva, Lope exprime al máximo la extensa y minuciosa descripción de la tormenta y el naufragio que Firenzuola le brinda en su novela. Así, pone en juego mecanismos sonoros y visuales que buscan despertar los más variados afectos en el espectador (suspensión, tensión, sorpresa, alegría...), convirtiendo estas escenas en dos de las más memorables de *Viuda, casada y doncella*, y me atrevería a decir que de todo el corpus.

A pesar de que, como se ha dicho, muchos de los elementos reelaborados por Lope pertenecen al acervo de la tradición, y por consiguiente no son exclusivos de Firenzuola, no debe subestimarse la gran inspiración que parece haber supuesto el novelista italiano. No es solo que *Viuda, casada y doncella* contenga «una de las tormentas más espectaculares del teatro lopesco» (Fernández Mosquera 2006:99), como bien advierte el mejor conocedor del tema, sino que resulta además un verdadero compendio de todos los rasgos esenciales de las tormentas marítimas y de los naufragios tal y como aparecen en el teatro de Lope. Más aún: debió de ser una de las primeras comedias en las que decidió introducir una escenificación de este tipo. Así, cuando menos, lo sugiere una consulta de los campos «naufrag*», «tormenta» y «tempestad» en la pestaña «extracto argumental» de ARTELOPE. Desde luego, una búsqueda de esta índole no puede arrojar datos definitivos,¹⁴ pero sí muy orientativos.¹⁵ Pues bien, tras cotejar todos los resultados obtenidos, parece que la única obra escrita tal vez por esos años con escenas semejantes es *La suerte de los reyes*, que Morley y Bruerton [1968:259] dataron, con muchas dudas, entre 1590 y 1595. Esta fecha debe

¹³ Esta escena se ha descrito con más detenimiento en el capítulo dedicado al motivo de la falsa muerte.

¹⁴ En el caso de *El Grao de Valencia*, por ejemplo, el resumen del argumento proporcionado por la base de datos de ARTELOPE no aporta mención alguna a la tormenta que refiere Guadamo en el segundo acto (vv. 1392-1403). Se trata, no obstante, de un hecho secundario en el devenir de la trama, que no afecta directamente a los protagonistas. Es posible que otros casos semejantes se hayan quedado fuera de este análisis por motivos similares. Las búsquedas en ARTELOPE para este capítulo han sido comprobadas en agosto de 2016.

¹⁵ Tal y como se especifica en la sección de «Caracterizaciones»-«Extracto argumental» de la propia base de datos: «A diferencia de todas las demás secciones de la Base de Datos, esta es una sección de texto. Los investigadores han sintetizado el argumento de la obra distribuyéndolo en actos o jornadas, y utilizando cada uno las palabras y expresiones que les son propias, por lo que la búsqueda no puede tener la precisión que en las demás secciones. Debe buscarse por palabras que se consideren claves, pero teniendo en cuenta que el resumen puede haber utilizado sinónimos o perífrasis de las mismas, por lo que la búsqueda tendrá siempre un carácter tentativo, de aproximación al tema o motivo por el que nos interesamos».

tomarse con todas las reservas, pues el texto solo se ha conservado parcialmente, tal y como explica Lucía Heredia Alonso:

Las jornadas primera y tercera están incompletas, desconocemos el final de la obra. Además en el manuscrito, las jornadas están dispuestas de manera desordenada, de modo que, en primer lugar, aparece la segunda jornada; a continuación, un pequeño extracto de la tercera y, por último, sin marcas que lo delimiten (título de jornada, etc.), la jornada primera.¹⁶

En cualquier caso, si no fue *La suerte de los reyes*, pudo haber otras comedias lopescas que antecederan a *Viuda, casada y doncella* por lo que atañe a una representación tan espectacular de un naufragio.¹⁷ Pero ello no le niega a Firenzuola el mérito de haber dado pie a uno de los más memorables de todo el teatro lopesco. En comedias posteriores del propio Lope, se hallará parte o la totalidad de los rasgos aducidos, pero en *Viuda, casada y doncella* la escenificación del naufragio figura ya en toda su plenitud.

2.2. MISENO Y LA POBREZA ESTIMADA: UN TIRA Y AFLOJA CON LO BIZANTINO

En el capítulo dedicado al teatro del siglo XVI, se ha explicado que *La pobreza estimada* procede de *Miseno*, pieza escrita por Loyola en torno a los años ochenta. En un trabajo anterior, tuve ocasión de desgranar varias facetas del proceso de reescritura emprendido por Lope.¹⁸ Querría, ahora, centrarme en un aspecto que no traté aquella vez, y que nos incumbe de primera mano: la adaptación de *Miseno* y el proceso de escritura de *La pobreza estimada* desde la perspectiva de los cánones del género bizantino.

Retengamos en primer lugar que, como es natural, la gran mayoría de innovaciones tienen por objeto insertar la trama de *Miseno* en el horizonte de la Comedia Nueva, dotando a la pieza de conflictos, temas y personajes muy corrientes en el teatro lopesco,¹⁹ y muy propios, por ejemplo, de las comedias urbanas: el trajín de criados y billetes amorosos, las pendencias nocturnas, las escenas en portales y balcones, etc. Esta estrategia busca

¹⁶ Cito por la web de ARTELOPE, sección «Caracterizaciones»-«Extracto argumental».

¹⁷ Fernández Mosquera [2006], Feit y McGrady [2006:209-211] y Rodríguez [2014] no registran casos anteriores en Lope, pero Eva Rodríguez [2014:76] aduce un ejemplo de *El hijo de la cuna de Sevilla*, de finales del s. XVI.

¹⁸ Fernández Rodríguez [2013].

¹⁹ Para más detalles, remito al artículo citado anteriormente. Dejo de lado cuestiones de técnica dramática (el paso de cuatro jornadas a tres actos, el aumento del número de versos o la disminución del índice de versos por réplica) en las que Lope, evidentemente, sigue sus propios usos. Véanse Morley y Bruerton [1968:253] y las consideraciones de Arata [1991:8].

remediar el profundo estatismo de *Miseno*, paradigma de un teatro a la sazón anticuado, por estar demasiado anclado en los largos parlamentos y en el retoricismo de monólogos y soliloquios, y falta en cambio de movimiento escénico, de entradas y salidas, etc. En no poca medida, *Miseno* basaba su fortuna —al margen ahora, claro está, de su conmovedora historia— en la palabra poética y la declamación de los versos; Lope adopta las líneas maestras de la trama y los personajes de su modelo, e incorpora un sinfín de mecanismos propios de sus comedias urbanas... y *bizantinas*. Centrémonos en estas últimas.

La primera innovación por parte del Fénix que salta a la vista al respecto es su decisión de ubicar el cautiverio en Argel, localización habitual en la moderna tradición bizantina, en consonancia con los nuevos tiempos, y mucho más familiar para el espectador que la lejana y mítica Negroponte de *Miseno*. En ambas obras, el cautivo no es otro que el padre de la protagonista.

Por otra parte, Lope da voz a los corsarios, personajes fundamentales en el género que nos atañe y ausentes en su fuente. Así, haciendo honor a su cometido y en correspondencia con sus colegas de profesión que ya conocemos (Haquelme, Arbolán, incluso el fingido Rosardo), Zulema se jacta de asolar las costas españolas: «Con Alimo y Arnaúto, / Elizbey, Limami y otros, / las márgenes de Valencia, / de Denia a Tortosa corro: / vi a Córcega y a Cerdeña, / y de españoles y corsos / tres barcas y tres tartanas / con cuarenta esclavos tomo. / Cuando las torres hacían / humos, riendo nosotros, / mirábamos desde el agua / los caballos perezosos» (vv. 1838-1849).

Pero por mucho que le pese en el orgullo al esforzado corsario, su función a lo largo de toda la comedia —por mandato de Audalla— es buscar a su hermana Alara, capturada de pequeña por tropas cristianas. O sea, nada que ver con la misión que Lope asigna a los demás corsarios del corpus, que es la de capturar a uno de los protagonistas. El dramaturgo ha querido seguir fielmente la situación de partida de *Miseno*, que se inicia con el padre cautivo en Argel y los dos pretendientes discutiendo por la joven. Pero resuelto a complicar la trama y dar mayor protagonismo a los corsarios, ha introducido a Zulema y a sus hombres, sin importarle lo más mínimo, como es razonable que así sea, que su función en la obra difiera radicalmente de la que asigna a sus cofrades en comedias de índole tan similar como las analizadas en esta tesis.

Por cierto que en los planes del dramaturgo a la hora de crear estos personajes también podría contarse su voluntad de dar mayor esplendor a otro de los grandes tópicos del género bizantino, la conversión final de los musulmanes al cristianismo, toda vez que en

el desenlace deciden acogerse a la fe católica.²⁰ Este motivo, característico también de otros géneros, puede parecernos algo superfluo o forzado en la actualidad, pero por aquel entonces desempeñaba una función de primer orden: provocar el alivio colectivo y confirmar las profundas convicciones religiosas de un público, el de los corrales, formado por ciudadanos de un país inmerso en constantes guerras de fe y al que de continuo llegaban noticias de raptos y cautiverios entre musulmanes. Bien valía la pena, entonces, incorporar esos personajes a escena, y poco importaba saltarse unos patrones genéricos que él mismo, Lope, empezaba a forjar, pues siempre se reservaba un amplio espacio para la innovación; con más motivo aún esta vez, en vista de que contaba con el aval de una obra exitosa y recordada por muchos en aquella época.

Ocupémonos ahora de Dorotea, la extraordinaria protagonista moldeada por Lope. No insistiré en ponderar su virtud y fidelidad inquebrantables, tan típicamente bizantinas, asunto que ya nos ha ocupado en capítulos precedentes; me interesa, ahora, subrayar que su extraordinaria integridad moral estaba absolutamente ausente en su modelo. La actuación de Libina, el personaje correspondiente en *Miseno*, se reduce a lamentar la marcha de su esposo y a recibirle de vuelta, y nada más. Lope, en cambio, ha trufado su comedia de acechanzas amorosas por parte de Ricardo, el pretendiente desdeñado, y de engaños urdidos por su criado Tancredo. A todo ello resiste la intachable Dorotea durante la ausencia de su amado, y antes que ella lo habían hecho otras damas como Crisela en *El Grao de Valencia* (1590), Clavela en *Viuda, casada y doncella* (1597) o Lucinda en *Los tres diamantes* (1599).

Por lo que respecta a la técnica teatral y la puesta en escena, en *La pobreza estimada* Lope se sirve igualmente de estrategias ausentes de *Miseno*, pero muy socorridas en el resto del corpus, como el uso de la doble focalización (muy típica, por cierto: parte de la trama discurre en Valencia y la otra, como consecuencia del cautiverio, en tierras musulmanas) o la alta cifra de cuadros y de personajes. Se trata de tres fenómenos muy ligados entre sí, que, como se ha explicado en los respectivos capítulos, no pueden desgajarse de las particularidades argumentales y temáticas de la tradición bizantina, cuyas tramas están basadas en separaciones y reencuentros, viajes, cautiverios, etc. Con todo, y teniendo en cuenta justamente la fuente de la que parte Lope (en la que solo se dan cita 8 personajes), destacan sobremanera los 43 que aparecen a lo largo de *La pobreza estimada*. Recuérdese que, según ARTELOPE, solo 5 de 153 piezas cómicas de Lope (un 3,26% del total) contienen 40 o más personajes, 3 de las cuales se cuentan entre las que nos ocupan: *Los esclavos libres*, *La*

²⁰ En su caso, Alara decide igualmente conservar el catolicismo, la religión en la que ha sido educada.

doncella Teodor y, justamente, *La pobreza estimada*. A tenor de estos datos, parece clara la voluntad de Lope de admirar al lector con el trasiego constante de actores por el escenario y con el desdoblamiento de papeles de cada uno de ellos, rasgos que antes nos había ofrecido ya en *El Grao de Valencia* (1590), *Viuda, casada y doncella* (1597) y *Los tres diamantes* (1599), y que reaparecerán en otras piezas del corpus.

El elenco tan extenso de *La pobreza estimada* no solo se explica por la aparición de distintos personajes en cada una de las tramas paralelas derivadas de la doble focalización, sino también por el deseo expreso del dramaturgo de componer cuadros y escenas repletos de figuras secundarias, cuya aparición fugaz estaba destinada a deslumbrar más que a otra cosa. Pues bien, algunas de estas secuencias guardan una estrecha relación con otras que ya se han comentado. El ejemplo más claro es el embarque de Leonido junto a unos tercios que parten hacia Orán, un cuadro en el que, en consonancia con la partida de Feliciano hacia Italia en *Viuda, casada y doncella* —escrita unos pocos años antes, en 1597—, el dramaturgo hace burla de la cobardía de los soldados y teatraliza el ambiente rufianesco propio de las tropas españolas, esta vez aún más manifiesto gracias a la inclusión de un pícaro y de una prostituta entre la comitiva.²¹ Nada de eso hay en *Miseno*, toda vez que la partida de Leonido no se representa en escena, y a su llegada a tierras extranjeras solo nos hace saber que «con cosarios vine aquí / en cierto concierto y pacto, / mas era en la nao su trato / tal, que los dejé y me fui» (*Miseno*, vv. 492-495). Con todo, es posible también que Lope se inspirara en unos versos de la jornada cuarta, en los que Miseno alude a su condición de soldado: «Pregunto, señor Miseno, / ¿esto es lo que habéis ganado? / Sí, que del que es buen soldado / este es el traje más bueno» (*Miseno*, vv. 852-855). Acto seguido, lamenta el estado de sus calzas, sayo, espada, capa y zapatos. Sea como fuere, Lope decidió volver la vista a un embarque como el que había ideado para *Viuda, casada y doncella*, un cuadro muy similar al que años más tarde incluiría en *La doncella Teodor*.

Otro rasgo de *La pobreza estimada* típicamente bizantino es el naufragio. Ahora bien, a diferencia del caso del embarque, esta vez *Miseno* sí le proporcionaba a Lope la idea de su inserción, aunque en forma de muy escueta referencia:

Quiso el cielo, o quien lo quiso,
que de España me ausentase
y a aqueste puerto aportase,
lejos de mi paraíso.
La furia del mar estraña
a donde estoy me arrojó;

²¹ Véase el apartado «2.6. Galeras, soldados y marineros», en la primera parte.

el cómo no entiendo yo,
solo sé que lloro a España.
(*Miseno*, vv. 468-475)

Muy poca cosa, a decir verdad. Y es que Lope se propuso —al igual que hizo con Firenzuola— aprovechar los motivos de la tormenta y el naufragio, mencionados muy de pasada en *Miseno*, para idear un cuadro espectacular, que se quedara grabado en la memoria de los espectadores. Veamos la impresionante secuencia:

Leonido, nadando en el mar, asido a una tabla

LEONIDO ¡Valedme, Virgen bella,
 más pura que los ángeles!
 Estrella de la mar, ¡valedme ahora!
 Virgen que del Milagro
 os llaman en Valencia,
 ¡sacadme a tierra, a tierra, a tierra, a tierra!
 Yo colgaré esta tabla,
 y en ella pondré escrito
 este milagro vuestro.

Sale a la playa

Sin duda que estoy libre.
Toda es aquesta orilla arena y algas.
Las cosas veo distintas,
jardines hay aquí, huertas y quintas.
Lugar es grande aqueste...
las casas son extrañas,
torres y chapiteles diferentes...
No veo en ellas cruces.
¿Adónde estoy, Dios mío?
Madre de los perdidos pecadores,
¿adónde mis pecados
me han traído perdido?
(*La pobreza estimada*, vv. 2572-2592)

Leonido debía irrumpir ante los espectadores «nadando en el mar, asido a una tabla» (v. 2571+), según reza la acotación. El actor que interpretara su papel debía aparecer arrastrándose por el escenario, montado tal vez en una tabla móvil, fingiendo su terrible esfuerzo por no ahogarse entre las olas, hasta el momento en el que supuestamente alcanzaba la orilla. Lope trata de resaltar el desconcierto que siente Leonido, que ignora dónde se encuentra. Las imploraciones a la Virgen y la promesa de adorar al leño salvador refuerzan el patetismo de la escena. Para su creación, es posible que Lope se acordara de

Vinda, casada y doncella, escrita pocos años antes y cuyo naufragio, que presenta tantas similitudes con este otro, constituye, no se olvide, uno de los más espectaculares de su teatro. También en *La doncella Teodor* incluirá una escena similar.²² Se observa ya que existen varios paralelismos entre *Vinda, casada y doncella*, *La pobreza estimada* y *La doncella Teodor*, los cuales refuerzan nuestra impresión de que Lope está tratando de adaptar su fuente a sus usos y costumbres —pasados y futuros— como dramaturgo, en este caso los de inspiración bizantina.²³

Cerca ya del desenlace, se produce una escena similar a las anteriores por lo que atañe a la aparición fugaz de varios personajes a la vez (como en el caso del embarque) y a la transmodalización escénica de unos pocos versos (al igual que en la representación del naufragio). Me refiero a la irrupción de «cuatro salteadores» (v. 2834+) armados de arcabuces, que obligan a Leonido y Aurelio a desprenderse de sus espadas:

Cuatro salteadores

SALTEADOR 1.º	Si hacen cortesía, no dispares.
SALTEADOR 2.º	¡Hola! ¿Qué digo?
LEONIDO	Mi señor, escucha.
AURELIO	¡Ay, Leonido! ¿Con esto nos recibe nuestra patria crüel?
SALTEADOR 3.º	Ríndanse presto.
LEONIDO	Un padre e hijo peregrinos somos, que de cautivos en Argel venimos.
SALTEADOR 4.º	Suelta la espada.
SALTEADOR 1.º	Espérate, Ruperto.
	No le quites aquí más que las armas; que en nuestro rancho los desnudaremos.
AURELIO	¡Pobre viejo! ¿Que aun esto te faltaba?
LEONIDO	Amigos, desnudadnos en buena hora, y reservad las vidas; a lo menos la de este honrado viejo, que es mi padre.
AURELIO	Amigos, si piedad no os enternece de dos cautivos que en Argel pasaron tan miserable y trabajosa vida, guardad, así la vuestra guarde el cielo, la deste honrado mozo, que es mi hijo.
SALTEADOR 2.º	Caminen donde digo, y manifiesten el plus de argén.
LEONIDO	¿Qué han de traer cautivos?
SALTEADOR 3.º	Gofredo, destes pobres peregrinos se ha de quemar la ropa como tela

²² Véase el apartado «4.8. Las escenas marítimas», en la primera parte.

²³ González-Barrera [2015:103], que ha analizado varias similitudes entre *Vinda, casada y doncella*, *La doncella Teodor* y *El peregrino en su patria*, concluye que «al repetir estructuras Lope tenía plena conciencia de estar escribiendo un género propio, autónomo y bien definido, aunque nunca le pusiera etiqueta, ante el cual debía satisfacer ciertos requisitos».

	para que salga el oro entretrejado.
AURELIO	¡Ay, triste Aurelio!
LEONIDO	¡Ay, mísero Leonido!

Llévanlos

Gracias a la sensatez del primer salteador («si hacen cortesía, no dispaes») y a los insistentes ruegos de Leonido y de Aurelio, los recién desembarcados en tierras valencianas salvan el pellejo. No así sus ropas, como ya se deja entrever por el diálogo transcrito y según confirma poco después una acotación: «Aurelio y Leonido muy rotos» (v. 3027+). Esta indicación sobre el vestuario, lo mismo que la aparición de los cuatro salteadores sobre las tablas, constituyen buenos ejemplos de la mirada escénica que el dramaturgo proyecta sobre su modelo. Y es que todo ello se encontraba latente en *Miseno*:

En suma de mis pasiones,
ladrones me saltearon
y como veis me dejaron:
obra, al fin, de ladrones.
Mas pues la vida me dieron
que ya entre ellos vi perdida,
con el perdón de la vida
sobra de merced me hicieron.
(*Miseno*, vv. 876-883)

Se ha mencionado ya que algunas particularidades de *La pobreza estimada* respecto al resto del corpus parecen tener su origen en la fuente de la que parte Lope. Señalemos algunas de las más llamativas. Para empezar, y sin apearnos de la anterior escena, fijémonos en esos salteadores autóctonos. ¿Dónde están los corsarios musulmanes a los que tantas páginas hemos dedicado? Mientras Zulema se dedica a surcar la costa en busca de su hermana, han sido unos bandidos valencianos —pongamos por caso— los encargados de amedrentar a los protagonistas. Se trata, claro, de una deuda de Lope para con Loyola. Y no le venía nada mal, dadas las posibilidades escénicas que le permitía desarrollar. Convengamos incluso en que, como accidente y obstáculo para los protagonistas, es recurso bizantino de pura cepa. Pero no deja de ser curioso cómo, insisto, el apego de Lope hacia su fuente le permite trazar nuevas veredas respecto a los asendereados caminos de nuestras comedias, ninguna de las cuales incluye unos salteadores como Ruperto, Gofredo y compañía.

Una de las grandes diferencias respecto a los cánones del género bizantino —incluidas las comedias del corpus— es que la separación de la pareja no se produce hasta el segundo entreacto. Esta peculiaridad se explica mejor al comprobar que hay que esperar a la tercera de las cuatro jornadas de *Miseno* para que los protagonistas aparezcan lejos el uno

del otro. También la motivación de la travesía emprendida por Leonido es distinta a la de nuestros viajeros, quienes abandonan su tierra natal para huir o bien para rescatar a un ser querido. Leonido se embarca por el mismo motivo que Miseno, esto es, para buscar fortuna y remediar su pobreza, y solo es capaz de liberar al padre de su esposa tras capturar a Audalla, lo mismo que el galán de Loyola.

Muy acusada es la ausencia de un personaje musulmán, hombre o mujer, que beba los vientos por su cautivo, figura imprescindible en todas las demás comedias que agruparemos bajo el marbete de *bizantinas*. Parece que Lope confía en la presencia de Audalla, de quien no por casualidad conserva el nombre original —el noble y generoso moro le hurtó quizá el suyo a Miseno en el recuerdo de los espectadores, según se infiere de la cita de Rojas en el *Viaje entretenido*—,²⁴ y completa el retrato musulmán con el corsario Zulema y sus secuaces.

Desde el punto de vista escénico, el mayor contraste de *La pobreza estimada* respecto a las demás obras del corpus consiste en la ausencia de los disfraces de moro, cristiano o cautivo.²⁵ Lope se atiene a su modelo, y no introduce novedades en ese sentido. Esa misma fidelidad explica —y me parece significativo— que el recurso más sorprendente desde el punto de vista del vestuario se corresponda con unos versos del propio Loyola. Me refiero a la acotación «Aurelio y Leonido muy rotos» (v. 3027+), que no tiene equivalente en las piezas examinadas, y para la que Lope se inspiró en el fragmento aducido de *Miseno*.

En definitiva, el estudio del proceso de reescritura de *Miseno*, o lo que es lo mismo, del proceso de composición de *La pobreza estimada*, en relación tanto al resto del corpus como a los cánones de la tradición bizantina en general, pone de manifiesto un constante tira y afloja entre la fidelidad a su modelo y la adaptación a sus usos y costumbres como autor y conocedor del género. Al adoptar parcialmente una obra creada por otro dramaturgo, Lope abandona asimismo algunas de sus estrategias más trilladas, pero, por otro lado, diría que muchas de sus modificaciones no se comprenden cabalmente sino a la luz de sus comedias de corte bizantino (y de las urbanas, no se olvide). El resultado es una obra sumamente original dentro del corpus objeto de estudio. No se trata de una paradoja, sino de una de las consecuencias literarias y teatrales de una poética basada en la *imitatio*: originalidad a través de la imitación.

²⁴ «Sus *Tratos de Argel* Cervantes / hizo, el comendador Vega / sus *Lauras*, y el *Bello Adonis* / don Francisco de la Cueva, / Loyola aquella de *Audalla*, / que todas fueron muy buenas» (p. 141). La sugerente hipótesis se debe a Stefano Arata [1991:9].

²⁵ Para más detalles, véase el capítulo dedicado al vestuario y a los disfraces.

3. LAS COMEDIAS BIZANTINAS: UNA PROPUESTA DE GÉNERO

3.1. LA AMPLIACIÓN DEL GÉNERO: NOVELAS Y COMEDIAS BIZANTINAS

La de los géneros literarios es cuestión muy resbaladiza. No obstante, para salir a flote en el estudio de «el ancho mar de la comedia» —en feliz expresión de Joan Oleza [1991:1]—, resulta de todo punto necesario llevar a cabo una labor de clasificación genérica. Es una tarea ardua, desde luego, pero inexcusable «si no queremos que el estudio temático se quede en mero afán descriptivo sin transcendencia y sin perspectiva diacrónica» (Antonucci 1995:118).

El siguiente párrafo de Rodríguez de Lera resume a la perfección el sentido y las limitaciones del estudio de los géneros literarios:

Por una parte es indudable su utilidad a la hora de realizar clasificaciones y establecer relaciones y, por tanto, introducir la sistematización necesaria para poder emprender una tarea que de otra manera resultaría prácticamente inabordable; por otra, al tratarse de divisiones basadas en criterios extraídos *a posteriori* y de modo más o menos arbitrario, los géneros presentan límites poco claros y susceptibles tanto de ampliación como de reducción, por lo que se convierten a menudo en fuente de confusión y, no pocas veces, polémica, entre quienes intentan una aproximación a la literatura dotada de un cierto rigor científico (Rodríguez de Lera 2001-2002:360).

Un trabajo como el presente no aspira por tanto a establecer una clasificación genérica definitiva e inapelable; como recuerda un excelente conocedor del teatro áureo, «no hay modo humano de reducir el maremagno de la comedia a un único sistema clasificatorio» (Pedraza Jiménez 2007b:170). Pero sí pretendo ofrecer mi propia propuesta de género.

En la primera parte de la tesis se ha acometido una caracterización detallada de las comedias del corpus y de sus rasgos temáticos y formales, en la que he tratado de resaltar los fuertes lazos con el género bizantino. Después, ya en la segunda parte, he analizado algunas de las realizaciones históricas del género —y otras obras afines— más relevantes para la génesis de estas comedias, que han permitido corroborar su gran deuda con la tradición bizantina. Pero ¿es posible hablar de *comedias bizantinas*?

En mi opinión, el término que he escogido para agrupar todas estas piezas es pertinente por varias razones: en primer lugar, creo que evoca de un modo bastante preciso la temática de todas ellas: amores, viajes, separaciones, raptos, cautiverios, reencuentros, etc. Este ramillete de motivos es el que predomina y principalmente las caracteriza. En

segundo lugar, se trata de una denominación comúnmente aceptada y empleada en la filología y en la historia de la literatura, que permite reunir y situar dichas comedias en una tradición determinada, relacionándolas con otras obras y autores.

Conviene así destacar el papel jugado por la llamada *novela bizantina*, cuyo variado canon se remonta en último término a las novelas griegas, en las que los motivos antes mencionados ya figuran en toda su plenitud. En el ámbito de las letras hispánicas, el adjetivo *bizantino* suele reservarse para novelas largas como *El peregrino en su patria* o el *Persiles*, por su profunda relación con Heliodoro y Tacio.¹ Con todo, nada impide emplearlo asimismo para textos afines pertenecientes a otros cauces literarios, como la novela corta o el teatro. De hecho, en capítulos anteriores se ha podido comprobar cómo muchos críticos se han servido del adjetivo *bizantino* para referirse a comedias y a novelas cortas, tendencia con la que volveremos a topar en la tercera parte de la tesis; salvo contadas excepciones, no obstante, se trata de referencias aisladas, sin voluntad de estudiar el género como tal o de sistematizar un corpus.

En su brillante tesis doctoral, Santiago Restrepo [2016:45] argumenta que «el género no puede, de ninguna manera, ser dependiente del modo», entendido este como una forma lingüística de enunciación (Cabo 1992:180). De ahí que resulte muy conveniente hablar de unas *comedias* picarescas dentro de la producción dramática de Lope, según han propuesto Joan Oleza [1991], Omar Sanz [2010] y el propio Restrepo, por mucho que generalmente solo se contemple como tal la *novela* picaresca. Del mismo modo, opino que es lícito referirnos a las obras examinadas como *comedias bizantinas*, dadas sus abundantes y profundas conexiones con distintas y relevantes manifestaciones históricas de este mismo género (desde las más remotas, las novelas griegas, a las más cercanas en el tiempo o estrictamente contemporáneas, a las que Lope sigue con mayor fidelidad).

Sigo, pues, los pasos de Julián González-Barrera [2005, 2006 y 2015], que ha bautizado como tales *Viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*, y cuya sólida propuesta guió nuestras primeras aproximaciones al género y ha ejercido de constante fuente de inspiración. Con todo, tras el estudio realizado, diría que la operación que lleva a cabo Lope no consiste exactamente en seguir «los parámetros de las novelas de aventuras, con Heliodoro y Aquiles Tacio a la cabeza» (González-Barrera 2015:103), sino más bien en dramatizar una materia que se había abierto paso en la Comedia Nueva, echando mano para ello de fuentes muy diversas, entre las cuales las novelas griegas no parecen contarse entre sus modelos más directos, todas vez que acudió en primera

¹ Seguidamente nos ocuparemos de las incongruencias cronológicas que atañen a la vinculación de las novelas griegas con el periodo bizantino.

instancia al teatro de su época, a los *novellieri* o a las historias caballerescas breves. Pero todas estas tradiciones influyen en las comedias bizantinas ante todo en la medida en que ellas mismas son herederas de la tradición bizantina, transmitiendo al dramaturgo cuanto tienen y han recogido de ella. En definitiva, las comedias bizantinas presentan una estructura, unos temas y unos motivos dominantes, que son los de la novela griega y bizantina, que llegan a Lope a través de la lectura directa de estas novelas y, también, insertos en cuentos del siglo XVI, en *novelle* o en comedias españolas más o menos coetáneas, exponentes todos ellos, entre otros, de esa misma tradición. Sin olvidar que también otro tipo de composiciones, como los romances de cautivos o las relaciones de sucesos, contribuyeron a forjar muchos de los tópicos retomados por Lope.

El lector habrá advertido que en esta tesis a menudo me he referido al *género bizantino* o a la *tradición bizantina*. Lo he hecho a conciencia, puesto que no siempre el concepto, mucho más corriente, de *novela bizantina* resultaba oportuno. Aquí, de nuevo, debo remitirme a las palabras de Santiago Restrepo:

Ahora bien, esta *realidad histórica* que hemos intentado reflejar en nuestra tesis tiene también unas consecuencias teóricas: si hay unas novelas picarescas, unas comedias picarescas y, como hemos comprobado, están estrechamente vinculadas unas con otras, ¿no se impone la necesidad de hablar, con Cabo Aseguinolaza, de un *género picaresco*? Es evidente que esta propuesta no anula, en ningún caso, la tradición que ha dedicado sus esfuerzos por dilucidar los entresijos de la *novela picaresca* —que sería, desde luego, una manera de acotar el objeto de estudio—. Pero si se quiere entender cabalmente y reflejar una realidad histórica compleja, de relaciones intertextuales entre géneros y medios —entiéndase comedia y novela—, como la de los géneros literarios —en este caso el picaresco— es necesario abandonar ciertas posiciones teóricas que anulan la posibilidad siquiera de las mismas y abordar el problema desde otras perspectivas. Así, quizá, podamos acercarnos de nuevo a las realidades históricas y las construcciones teóricas sobre nuestra literatura (Restrepo 2016:303-304).

Está fuera de mi alcance acometer un estudio teórico de la magnitud del que ha llevado a cabo Santiago Restrepo, a cuyas páginas remito para más detalles, pero creo que sus conclusiones son perfectamente válidas para nuestro trabajo. A mi juicio, la realidad histórica del conjunto de textos abordados en capítulos anteriores permite concebir la existencia de un *género bizantino*, que engloba distintas manifestaciones, tales como novelas, novelas cortas o, en el caso que nos ocupa, comedias. Al fin y al cabo, todas ellas constituyen, por decirlo de nuevo con Restrepo [2016:290], «distintos cauces de un género».

3.2. LOS PROBLEMAS CRONOLÓGICOS DEL ADJETIVO *BIZANTINO* (UN ESCRÚPULO TERMINOLÓGICO)

La novela bizantina española, cuyo primer exponente es la *Historia de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea* (Venecia, 1552), de Alonso Núñez de Reinoso, tiene en las *Etiópicas*, de Heliodoro, y en *Leucípa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, sus modelos más directos. Esta circunstancia nos permite ya abordar una paradoja terminológica que la crítica aún no ha sido capaz de resolver de manera unánime, y que aquí solo abordaremos parcialmente. José B. Torres [2009] ha desgranado minuciosamente la naturaleza del problema, que podemos resumir en dos puntos:

- 1) Las cinco novelas griegas que conforman el género conocido como «novela bizantina» fueron compuestas entre el siglo I y el siglo III d. C.,² es decir, con anterioridad al período bizantino.
- 2) La novelística que pertenece propiamente al período bizantino, desarrollada entre los siglos XII y XIV, no ejerció ninguna influencia en la novela bizantina española.

Torres no es el primero en señalar la incongruencia que supone denominar «novelas bizantinas» a unos textos (*Clareo y Florisea*, *El Peregrino en su patria*, *Persiles y Sigismunda*, etc.), cuyos modelos no pertenecen a la época bizantina. De hecho, la filología española cuenta con una rica tradición terminológica para designar a estas novelas, hasta el punto de que apenas hay estudioso que no haya acuñado su propuesta particular. Así, se han empleado marbetes como «novela amorosa de aventuras» (Pfandl 1933), «libros de aventuras» (Avalle-Arce 1970), «libros de aventuras peregrinas» (López Estrada 1980)³ o «novelas españolas de peregrinación» (Deffis de Calvo 1990). Las múltiples etiquetas manejadas por los especialistas tienen por objeto enmendar una creencia de la filología clásica alemana del siglo XIX, desmentida hace ya un siglo, según la cual las novelas griegas habrían sido escritas entre los siglos II y VI (Torres 2009:569). Con todo, la fortuna crítica del término «novela bizantina» —introducido en España por don Marcelino Menéndez y Pelayo (García Gual 1972:329)— es aún notable, y algunos de los mayores especialistas en la materia, como Teijeiro Fuentes o González Rovira, han seguido empleándolo —a

² Solo el caso de las *Etiópicas* plantea ciertas dudas, puesto que si bien algunos estudiosos la creen compuesta en el siglo III, otros retrasan esta fecha hasta el siglo IV (Torres 2009:568).

³ Se trata del mismo término que emplea Cruz Casado en todos sus trabajos sobre el género.

sabiendas, claro está, del problema— en sus estudios sobre el género. Baquero advirtió del riesgo que supone tal denominación:

A estas alturas, sin embargo, en que la investigación filológica clásica muestra un panorama bien distinto del existente en la época de Menéndez Pelayo, consideramos que tal confusión terminológica debe comenzar a disiparse y resolverse. Como García Gual o Carlos Miralles han estudiado bien, las novelas griegas y las novelas bizantinas además de pertenecer lógicamente a etapas cronológicas diferentes, presentan entre sí las suficientes divergencias como para no ser confundidas. Si es cierto que podemos aislar dos períodos en la novelística bizantina, el primero de los cuales, sobre el siglo XII más o menos, sí caracterizado por la pálida y servil imitación de los modelos griegos más tardíos —Aquilés Tacio y Heliodoro—, en el segundo, sin embargo, sobre el siglo XIV, se observa junto a la tradición tardohelenística, el influjo de modelos occidentales, normalmente franceses, y sobre todo y esto es importante, la presencia de elementos claramente procedentes del folclore —dragón, anillo mágico, castillo...—. Esta novela bizantina además, frente a la griega, usará el verso (Baquero 1990:20-21).

En los mismos términos se expresa Torres, que propone el marbete de «novela helenizante», a la vez que recuerda otras denominaciones empleadas por la crítica, tales como «novela de tipo griego»:

Retomando ahora con conocimiento de causa la cuestión planteada podemos afirmar que los escritores de novelas de amor y aventuras de época moderna no las compusieron influidos por las novelas medievales bizantinas. Cuando a sus obras las calificamos como «novelas bizantinas» estamos persistiendo en un error y equívoco manifiestos. Darle el calificativo de «bizantina» a una novela como el *Persiles* sólo es pertinente si nos resignamos a entender que «novela bizantina» es un término consagrado y, por ende, inamovible: aunque la expresión proceda de un error decimonónico superado desde hace cien años. Pero es obvio que existen alternativas (Torres 2009:572).

Ciertamente, ninguna categoría crítica debería ser inamovible. Pero, siempre y cuando seamos conscientes de los problemas descritos, su empleo —en tanto que convención— no implica desviarse de la realidad histórica. Por otra parte, no ha existido entre los estudiosos de la literatura española el consenso suficiente como para desbancar este término. Al contrario, el adjetivo *bizantino* resulta sumamente vigente y operativo, razón por la que he decidido valerme de él para esta tesis.

De hecho, incluso el Diccionario de la Real Academia Española registra la expresión «novela bizantina», que define como un «género novelesco de amores contrariados, fugas azarosas y final feliz, que en España se desarrolló principalmente en los siglos XVI y XVII, a imitación de autores helenísticos, romanos y bizantinos». Ello demuestra la extensión del uso de esta denominación, que no solo emplean los especialistas: se trata de un argumento más para no desdeñarla. Sea como sea, la noción de

comedia bizantina, al igual que la de *novela bizantina*, es una construcción teórica que pretende dar cuenta de una realidad histórica. Por supuesto, no es un término usado en la época, como tampoco lo eran muchos otros, pero hoy nos permite remitir de una manera clara, unívoca y precisa a una tradición literaria, que es la que aquí se ha defendido y para la que se postula esta denominación.

3.3. OTRAS POSIBLES DENOMINACIONES

Soy consciente, no obstante, de que otros marbetes también podrían ser adecuados. Uno de los que más me ha rondado la cabeza durante los últimos años es el de *comedias de cautivos*,⁴ muy habitual entre los estudiosos que se han ocupado del teatro de Cervantes, con el que nuestras obras establecen un profundo diálogo intertextual. Thomas E. Case [1995:35], por ejemplo, se ha referido a las *captivity plays* de Lope en un artículo en el que analiza la mayoría de las que denominamos bizantinas.⁵ En ARTELOPE se emplea asimismo el término *comedia de cautivos* en alusión a *El Grao de Valencia*, si bien supeditado al de *comedia novelesca*, del que nos ocuparemos más adelante.⁶ Por su parte, en el prólogo a su edición, Omar Sanz y Ely Treviño clasifican *Los esclavos libres* como una *comedia de moros y cristianos*, aunque en una ocasión echan mano asimismo del término *comedia de cautivos*: «...Al tratarse de una comedia de moros y cristianos, o de cautivos, en definitiva...» (Sanz y Treviño 2014:540). Por último, Rosa Navarro [1994] ha definido asimismo *Jorge Toledano* como una *comedia de cautivos*.

He decidido no valerme de esta denominación porque el cautiverio es un motivo inherente al género bizantino, de suerte que al emplear este último calificativo, se presupone ya la probable aparición de cautivos y de todos los motivos anejos. Por el contrario, a mi juicio, la alusión a la condición de algunos de los personajes de estas obras implica reducir el alcance de la mirada sobre el género en su conjunto. Pero repito que esa noción puede ser igualmente válida, por ejemplo en relación a los títulos aducidos en el párrafo anterior.

Las comedias aquí examinadas, así como muchas más de Lope y otros dramaturgos españoles, fueron englobadas por Albert Mas [1967] bajo el concepto de *turquerie*. Este

⁴ Me he valido de esa denominación, junto a la de *comedias bizantinas*, en Fernández Rodríguez [2016e].

⁵ Case incluye otras piezas semejantes, tales como *El favor agradecido*, *El tirano castigado* o *Lo que hay que fiar del mundo*, que comentaremos en este capítulo.

⁶ «Tiene rasgos de comedia novelesca y hasta alguno de comedia de cautivos, con sus idas y venidas entre Argel, Moncofa y Valencia, sus raptos y cautiverios por parte de corsarios, sus historias de niños desaparecidos y reencontrados muchos años después, la incorporación de un renegado, etc.». Las citas de ARTELOPE para este capítulo se han comprobado en agosto de 2016.

marbete hace hincapié en el tema de su monumental estudio, dedicado a la presencia de los turcos en la literatura española del Siglo de Oro. Pero, por la misma razón, resulta poco operativo para nuestro propósito, pues aglutina textos de muy diversa índole (dramas sobre cercos militares o batallas navales, comedias de enredo amoroso, dramas hagiográficos, etc.).⁷

A propósito de *Los cautivos de Argel*, Jean Canavaggio asume la línea de investigación de Albert Mas y se refiere a «una corriente específica» teatral en la que se tratan «temas de asunto turco»,⁸ pero restringe la definición y los ejemplos a algunas de las comedias analizadas en esta tesis. Se trata, por cierto, de la mejor —aunque muy breve— descripción de conjunto de las comedias del corpus que he encontrado hasta la fecha:

Inaugurada por Lope de Vega, a partir de 1593, con *El favor agradecido*, esta corriente conoce un breve esplendor con *Jorge Toledano* (1595-1597), *La pobreza estimada* (1597-1603) y *Los esclavos libres* (1600), entre el final del reinado de Felipe II y el advenimiento de su sucesor. Se trata, como es sabido, de obras cargadas de peripecias que, a partir de una acción fantástica situada en un marco berberisco, acumulan capturas, evasiones, desapariciones y reencuentros, con gran cantidad de equívocos y disfraces, siempre sometiendo a una estilización cómica y hasta burlesca la realidad del mercado de esclavos. Apenas sugerido, el marco histórico integra un juego de referencias que destacan su exotismo, mientras que, muy a menudo, las «damas» que animan la intriga sólo toman la apariencia de esclava en una o dos peripecias (Canavaggio 2000:117).⁹

En su completa clasificación genérica del teatro de Lope, Joan Oleza distingue lo que él denomina *comedias novelescas*. Remito a las palabras del propio investigador:

También en el ámbito de las fábulas imaginarias, de ascendencia literaria, habría que añadir a la batería de géneros cómicos el de uno muy mal definido hasta ahora por la crítica, el de la *comedia novelesca*. Si las calificamos así no es, como en el caso de Menéndez Pelayo, por la procedencia de la trama de una *novela*, pues esta procedencia puede dar lugar a obras de géneros muy distintos, desde *tragedias* con base histórica como *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, o con base imaginaria, como *El perseguido*, hasta comedias de capa y espada como *La ilustre fregona* o *El alcalde mayor*. Entendemos por *comedia novelesca* la que desarrolla una trama de aventuras y “peripecias” en medios exóticos o poco reconocibles por la experiencia del espectador, lo que supone la asimilación por Lope de esquemas argumentales ya utilizados por los actores-autores españoles (Lope de Rueda, Alonso de la Vega...), y la *comedia erudita* a la italiana. Por la índole imaginativa se relacionan con las comedias *palatinas*, pero por la condición de sus protagonistas, caballeros, mercaderes, profesores y ciudadanos de clase media, así como por el ambiente a menudo urbano, limitan con las urbanas de costumbres contemporáneas. Son comedias que raramente se

⁷ Mas [1967:I, 387] examina una veintena de comedias de Lope «dans lesquelles l'épisode turc joue un rôle important». Resulta muy útil el extenso comentario que dedica a algunas de las nuestras.

⁸ En algunos trabajos dedicados a las comedias de cautivos de Cervantes, la crítica ha empleado asimismo términos como *comedias turquescas* o *comedias berberiscas*.

⁹ A continuación, Canavaggio se refiere asimismo a *El Argel fingido*.

encuentran en estado puro, pues la fórmula parece más inclinada a aportar elementos propios (la aventura, el viaje, a veces la condición social de los protagonistas) a otro tipo de obras. Entre las más características de Lope se encuentran *Castelvines y Monteses*, *El balcón de Federico*, *El leal criado*, *Jorge Toledano* o *La doncella Teodor* (Oleza 2013:709).

Como se puede observar, Oleza clasifica como *novelescas* dos de las obras aquí estudiadas. Unos años antes (Oleza 1997:XXI), había incluido también *El Argel fingido*, así como *Virtud, pobreza y mujer* y *Los tres diamantes*, ambas contaminadas con el género urbano y palatino, respectivamente. Del mismo modo, ARTELOPE otorga el género principal de comedia novelesca a *La doncella Teodor*, *Los esclavos libres* y *Jorge Toledano*, y este mismo género secundario al resto de comedias del corpus.

Ciertamente, la escueta definición de *comedia novelesca* ofrecida por Oleza («aventuras y “peripecias” en medios exóticos o poco reconocibles por la experiencia del espectador») podría valer para todas ellas. Con todo, a la hora de describir, definir y clasificar estas obras creo que existen razones de peso para preferir el rótulo de *comedias bizantinas* en detrimento del de *novelescas*.

En primer lugar, tanto el propio Oleza como, a su zaga, la base de datos ARTELOPE, consideran *comedias novelescas* varias obras del Fénix que, desde nuestro punto de vista, tienen muy poco que ver con las que aquí denominamos *bizantinas*, cuando menos en el modo en que han sido analizadas y en la red de relaciones intertextuales que se han evidenciado en estas páginas. Pienso en piezas como *El hijo venturoso*, *El molino*, *El mármol de Felisardo*, *La hermosa Alfreda*¹⁰ o *El alcalde mayor*,¹¹ además de las tres citadas por Oleza en el fragmento transcrito (*Castelvines y Monteses*, *El balcón de Federico* y *El leal criado*), y de *La cortesía de España* y *El piadoso veneciano*, etiquetadas como novelescas en ARTELOPE.¹² Más allá de su tendencia aventurera —perceptible solo en alguna de ellas— y de la mezcla de rasgos de las urbanas y palatinas, a mi entender estas piezas no se sitúan en la misma órbita que las bizantinas, pues no comparten muchas de sus características fundamentales, tanto argumentales (mecanismos generadores de peripecias, motivos, personajes) como escénicos (espacios, vestuario, etc.). En definitiva, opino que las comedias bizantinas de Lope poseen suficiente entidad como género dramático respecto a estas obras, por lo que he preferido no agruparlas bajo el rótulo de *comedias novelescas*. El recorrido por algunos de sus modelos literarios y teatrales más relevantes creo que corrobora la validez de mi enfoque, lo cual no

¹⁰ Todas ellas están recogidas como novelescas en Oleza [2001:8].

¹¹ Citada como comedia novelesca en Oleza [1997:XXI].

¹² Al igual que Joan Oleza, ARTELOPE clasifica también como novelescas *Castelvines y Monteses*, *El balcón de Federico*, *El hijo venturoso*, *El leal criado* y *El mármol de Felisardo*.

quiere decir, desde luego, que desde otro punto de vista no pueda ser igualmente oportuna la propuesta de Oleza, a quien, por cierto, tanto debe este trabajo.

Otra razón que me ha inducido a desechar el término *comedia novelesca* tiene que ver con la tradición en la que se inscriben estas obras, que suponen «la asimilación por Lope de esquemas argumentales ya utilizados por los actores-autores españoles (Lope de Rueda, Alonso de la Vega...), y la *comedia* erudita a la italiana». Según se ha podido observar, la tradición en la que se enmarcan nuestras comedias es muy amplia, pero no parece que los actores-autores y la *comedia* erudita se cuenten entre sus principales modelos, más allá de algunos introitos breves como los analizados en el capítulo dedicado al teatro anterior a Lope.

Por otra parte, para los objetivos de esta tesis constituye tal vez un concepto demasiado general, puesto que muchas otras piezas podrían calificarse de *novelescas* —en el sentido de ‘fantasiosas’— y, sin embargo, difieren bastante de las que aquí nos ocupan. Por esta misma razón he desechado otros términos como *comedias de aventuras*, que era uno de los que barajaba en los primeros compases de mi investigación.

Acaso la razón de mi distanciamiento respecto al concepto de *comedias novelescas* se explique justamente por una percepción del propio Oleza [2013:709], que reconoce el carácter algo difuso de estas obras: «son comedias que raramente se encuentran en estado puro, pues la fórmula parece más inclinada a aportar elementos propios (la aventura, el viaje, a veces la condición social de los protagonistas) a otro tipo de obras». En este sentido, es posible que un estudio, similar al que propongo a lo largo de estas páginas, pero dedicado a describir y analizar las comedias novelescas como tales, trazara no pocas continuidades con nuestras obras. Puede también que la existencia de una serie de rasgos comunes permitiera hablar de un género dramático con una entidad propia respecto a los demás. Confieso que no he sabido encontrarlos.

Y es que, siguiendo con la confesión, diré que en un principio mi tesis doctoral debía versar sobre las comedias novelescas, y así figuraba en la memoria que presenté al Ministerio de Educación. En ella, asumía ya la existencia de un subgénero particular en el seno de las novelescas, que, a raíz de haber manejado varios trabajos de González-Barrera, denominaba *bizantinas*. Cuando me puse manos a la obra, la lectura de todos estos textos me llevó irremediablemente a volver sobre mis pasos, corregir el rumbo y recorrer el camino que ahora trato de defender. Así, desestimé el concepto de *comedias novelescas* y me centré en un corpus que he definido mediante el marbete de *bizantinas*. Puede que no sea la

opción más acertada: tal vez con un poco más de paciencia me habría decantado por seguir la propuesta de Joan Oleza y ARTELOPE.

Pero una categorización genérica no debe ser rígida y excluyente, sino abierta y moldeable.¹³ El teatro de Lope es un abigarrado conjunto de tendencias, géneros y corrientes que se entrecruzan entre sí:¹⁴ de ahí que los enfoques para su estudio puedan ser múltiples y complementarios.¹⁵ La propuesta que aquí trato de defender podría resumirse así: en el teatro de Lope es posible distinguir un pequeño género dramático con una personalidad bastante definida que, en el marco del macrogénero de la comedia y del teatro pobre, teatraliza unos tópicos literarios asentados en la tradición —representativos del género bizantino en sus distintas manifestaciones históricas— y unos temas de actualidad en la España de la época (la amenaza de los corsarios, el cautiverio...); a efectos críticos cabría definir este género como *comedias bizantinas*, sin perjuicio de otras posibles denominaciones y sin perder de vista que en ningún caso se trata de un corpus cerrado e inamovible.

3.4. LAS COMEDIAS BIZANTINAS EN EL SISTEMA GENÉRICO DE LOPE

En capítulos anteriores se ha defendido la pertenencia de las comedias bizantinas al ámbito de la *comedia*, en tanto que macrogénero opuesto al drama, según las categorías propuestas por Joan Oleza y ARTELOPE. El conjunto de las *comedias* lopescas está formado por dos géneros principales, que son los que mayor atención han recibido por parte de la crítica y los que abarcan el grueso de piezas cómicas. Me refiero a las comedias palatinas y urbanas. Ateniéndonos a un criterio puramente cuantitativo, junto a estos géneros cómicos que podríamos denominar *primarios*, encontramos otros *secundarios* (comedias mitológicas, picarescas, villanas, pastoriles...), entre los que cabe incluir las bizantinas.

Una característica compartida por todos estos géneros secundarios, o «menores» (Oleza 2013:723), es que fueron cultivados con mucha mayor asiduidad en los primeros

¹³ Hago mía una afirmación iluminadora del propio Oleza [2013:723]: «a medida que uno se adentra en la selva de la producción dramática de Lope, y más aún, en la del teatro barroco español, con sus miles de obras, va formando la convicción de que no es posible encerrar toda esa complejidad en un sistema cerrado de opciones y rasgos».

¹⁴ En este sentido, resulta imprescindible el artículo de Antonucci [2013].

¹⁵ Con la autoridad que le confiere la lectura y el estudio, a lo largo de los años, del corpus lopesco, Oleza, tras exponer su sistema clasificatorio, llega a la siguiente conclusión: «también pueden elegirse agrupaciones tematizadas a partir de algún rasgo muy específico y no contradictorio con el resto: nosotros hemos elegido la de los dramas moriscos, entre los dramas, y las comedias picarescas, entre las comedias, por ejemplo; otros podrían elegir, al creerlas claramente indicativas de ciertas tendencias de la comedia nueva, el drama o la comedia de cautivos, o las comedias de secretario, por poner dos ejemplos» (Oleza 2013:737).

años de la carrera dramaturgica de Lope, antes de la composición del *Arte Nuevo* en 1609, de la publicación del *Peregrino* en 1604, e, incluso, del cierre de los teatros en 1598. Mientras que el joven Lope ensayó muy variadas fórmulas dramáticas, con el paso del tiempo fue especializándose en unos géneros cómicos (urbanas y palatinas), y desechando otros (mitológicas, picarescas, villanas, pastoriles, bizantinas...).¹⁶ Ello no significa que no podamos topár con obras tardías que respondan a uno de estos patrones genéricos secundarios, pero lo cierto es que se trata más bien de excepciones.

No sé si es justo hablar de *tentativas* para referirnos a estos géneros minoritarios, porque nuestra visión historicista podría traicionarnos: al fin y al cabo, las primeras comedias urbanas o palatinas de Lope eran tan tentativas como las picarescas o bizantinas. En cualquier caso, en los primeros años de su carrera Lope prueba distintas fórmulas hasta que decide quedarse con una u otras —si bien nunca dejó de experimentar—, en función probablemente del éxito obtenido, de las demandas de las compañías o de sus propias apetencias artísticas. En próximos capítulos habrá tiempo de discutir las posibles causas del abandono de las comedias bizantinas por parte de Lope.

Confrontémoslas, por ahora, con los dos géneros cómicos principales. A propósito de las novelescas, señalaba Joan Oleza [2013:709] que «por la índole imaginativa se relacionan con las comedias *palatinas*, pero por la condición de sus protagonistas, caballeros, mercaderes, profesores y ciudadanos de clase media, así como por el ambiente a menudo urbano, limitan con las urbanas de costumbres contemporáneas». Esta primera apreciación es válida para las bizantinas, salvo en el caso de *Los tres diamantes*, cuyos personajes son los propios de una palatina (reyes, príncipes, duques, etc.). Empecemos, pues, por enfrentar *Los tres diamantes* con el modelo palatino, cuyas características, apuntadas aquí y allá por diversos críticos, ha resumido oportunamente Renata Londero:

La lejanía cronológica y espacial, el conflicto corte/aldea, la «ocultación de identidad» del joven príncipe o noble que, tras experimentar varias peripecias, se reconoce a sí mismo y recupera su prestigio social, los abusos del poder tiránico, la gran cantidad de personajes mayores y menores, sus continuos desplazamientos del palacio al monte o a la selva y viceversa, y la «verbalidad refinada y artificiosa» con la que se expresa (Londero 1999:141-142).¹⁷

¹⁶ La carrera dramática de Lope «comienza con una exploración de géneros y subgéneros muy rica, que con el tiempo se irá reduciendo, dejando en vía muerta a toda una serie de opciones que o no volvieron a aparecer o aparecieron testimonialmente (las comedias pastoriles, novelescas y picarescas, los dramas caballerescos)» (Oleza 2013:724).

¹⁷ Las dos expresiones entrecomilladas proceden de Oleza [1986].

Varias de las peculiaridades asociadas con el género palatino no se encuentran en *Los tres diamantes*, como el conflicto corte/aldea, los abusos del poder tiránico¹⁸ o los continuos desplazamientos del palacio al monte. En cambio, sí sigue el esquema típico de la novela griega (fuga, separación y reencuentro de los amantes), además de presentar toda una serie de temas y motivos característicos de las comedias bizantinas, tales como el rapto, los viajes marítimos, el cautiverio, el naufragio, la falsa muerte, la defensa a ultranza de la castidad, la anagnórisis, etc. Y si bien comparte con las palatinas la alta condición social de los protagonistas y el tema de la ocultación de la identidad,¹⁹ nada impide considerarla una comedia bizantina de pleno derecho, entre otras cosas porque esos dos aspectos son también característicos del género.²⁰ Por otro lado, y al igual que muchas otras obras de Lope, es una pieza híbrida, pues contiene asimismo elementos caballerescos, como es natural teniendo en cuenta que la fuente en la que se basa el autor es el relato de la *Historia de la linda Magalona y del caballero Pierres de Provenza*. Las diversas propuestas de clasificación genérica aportadas por la crítica dan cuenta de este carácter mixto entre lo bizantino, lo palatino y lo caballeresco.²¹

Las comedias que presentan más concomitancias con las bizantinas son las urbanas, cuyo tema fundamental son los conflictos derivados de las relaciones amorosas y cuyo mecanismo hegemónico es el enredo (Oleza 1986:269). En varias de nuestras obras es muy patente el ambiente propio de las urbanas, hasta el punto de haber sido clasificadas como tales por parte de la crítica. Así, en la base de datos ARTELOPE se establece que *El Grao de Valencia*, *Viuda, casada y doncella*, *El Argel fingido*, *La pobreza estimada* y *Virtud, pobreza y mujer* son piezas urbanas cuyo género secundario es el novelesco. Esta circunstancia, lejos de obedecer a un excesivo celo clasificatorio por parte de ARTELOPE, tiene su razón de ser en la propia naturaleza de la propuesta dramática del Fénix, que en una misma obra evocaba universos distintos y no rehuía la combinación de elementos heterogéneos:²²

¹⁸ Es cierto que en el segundo acto Lisardo alude a las torturas a las que le ha sometido Amurates durante su cautiverio, pero el despotismo del moro está lejos de ser uno de los móviles principales de la acción (de hecho, lo condenan a muerte poco después, todavía en el segundo acto). En cambio, las penas derivadas del cautiverio constituyen uno de los motivos característicos de las comedias bizantinas.

¹⁹ Por lo que respecta a la lejanía espacial, esta es característica asimismo del género bizantino. Nada se puede afirmar respecto al tiempo histórico, pues en *Los tres diamantes* queda indeterminado.

²⁰ La clase social de los protagonistas no es un rasgo definitorio en la tradición bizantina, pero los de la novela de Heliodoro —el modelo clásico por antonomasia— pertenecen a la aristocracia. Por lo que respecta a las identidades ocultas, *Los tres diamantes*, como *El peregrino en su patria* y otras obras bizantinas, narra las peripecias de dos enamorados que deciden huir para poder estar juntos, y que se verán obligados a disfrazarse y fingir ser lo que no son. Véase el apartado «4.6. El vestuario y los disfraces», en la primera parte.

²¹ Para su editora, María Isabel Toro Pascua [1998:1404], «se trata de una comedia novelesca en la que se entremezclan elementos típicos de las historias de caballerías y de la novela bizantina». Para ARTELOPE, es comedia palatina «con tintes novelescos» y «con algún elemento de drama caballeresco».

²² Oleza [1997:XXVI] ya advirtió que «toda sistematización de su dramaturgia [ha] de tener en cuenta las fórmulas híbridas, las mezclas sorprendentes, los casos excéntricos».

Debe tenerse en cuenta, no obstante, que si bien son muy frecuentes los tipos puros de género (vgr. un drama historial, profano, de hechos particulares: *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde el rey*, *Peribáñez*...), no lo son menos las comedias o dramas que contienen rasgos entremezclados, o cambiantes (a veces los distintos actos tienen un carácter genérico diferenciado).²³

En nuestro caso, por ejemplo, es evidente que buena parte del primer acto de *Vinda, casada y doncella* o *El Argel fingido* se distingue en muy poco de los de una típica comedia urbana, como resulta asimismo innegable que varios cuadros de *El Grao de Valencia* —y ya no digamos de *La pobreza estimada*— pertenecen de pleno a este género. Al fin y al cabo, toda la literatura puede ser multigenérica (Guillén 2005:165), y una pluma tan prolífica como la del Fénix no iba a ser menos.

Pero precisamente por ello creo que adquieren mucha mayor relevancia todos aquellos temas y motivos que se escabullen de la fórmula de la comedia urbana, los cuales delatan la voluntad de Lope de ofrecer *otra cosa* al espectador y constituyen, a mi modo de ver, la esencia de este género dramático al que he denominado *comedias bizantinas*. En los capítulos precedentes se han descrito con detalle sus rasgos más característicos y particulares (aunque no siempre exclusivos, claro está), aquellos que las dotan de una personalidad propia y las relacionan más directamente con la tradición literaria en la que se insertan. En cambio, no se han analizado otros rasgos que, si bien están igualmente presentes, no les aportan singularidad alguna, por ser comunes o bien a las *comedias* en general o bien a alguno de los géneros cómicos principales. Así, por ejemplo, de la temática amorosa solo se han destacado determinados aspectos, tales como la separación y el reencuentro de los amantes, el amor que los moros sienten por los cautivos cristianos o la fidelidad en la distancia. Tampoco he llamado la atención sobre los mecanismos de comicidad y los enredos, entre otros supuestos. He resaltado, en cambio, motivos que se repiten en las obras estudiadas pero que no se encuentran con tanta asiduidad en el resto de géneros cómicos de Lope, como el cautiverio, los naufragios, los raptos, las huidas, los viajes a tierras musulmanas, etc. Es obvio que todos estos aspectos, tan típicos de nuestras comedias, las alejan considerablemente de las urbanas, «cuyas aventuras giran siempre en torno a los conflictos, las fantasías y los equívocos de la seducción amorosa» (Oleza 2013:6). Claudio Guillén ha resumido a la perfección los problemas críticos que entraña la adscripción de una obra a un determinado género:

²³ ARTELOPE («Búsqueda avanzada»>«Caracterizaciones»>«Género»).

Advertimos una vez más que el análisis crítico es por fuerza selectivo; y que si diversos cauces o distintas formas convergen en una obra, o en un género como el romance, el modelo de estratificación más idóneo dependerá de la prioridad que previamente se conceda a determinado cauce, género o forma (Guillén 2005:182).

Podríamos, por ejemplo, afirmar que *Viuda, casada y doncella* es una comedia bizantina, pero también que es una obra a caballo entre el género bizantino o el urbano, o dar primacía a uno de los dos géneros, estableciendo uno secundario y otro principal, al modo de ARTELOPE. Pero, por las razones aducidas, creo que en estos casos híbridos puede ser razonable conceder prioridad a lo bizantino.

Es más, podrían incluso no ser contemplados como tales: todo dependerá de la concepción que tengamos de cada género dramático. Si se acepta que el ambiente urbano puede formar parte de las comedias bizantinas —tal y como ocurre, de hecho, en las manifestaciones más antiguas del género, esto es, en las novelas griegas—, nada impide ver en *Viuda, casada y doncella*, que sigue los cánones bizantinos con bastante fidelidad, una comedia bizantina *pura*, por así decirlo (como creo que es el caso). En cambio, una concepción más bien restringida del género urbano a duras penas podría asumir que títulos como *El Grao de Valencia*, *Viuda, casada y doncella* o *Virtud, pobreza y mujer* pertenezcan a este género, pues todas ellas presentan numerosos elementos absolutamente ajenos a piezas tan típicamente urbanas como *El maestro de danzar*, *La viuda valenciana*, *La gallarda toledana* o *El acero de Madrid*, cuyo argumento gira en torno a unas intrigas amorosas que tienen lugar en las calles, casas y jardines de las ciudades españolas. Menos dudas plantean casos como *Los esclavos libres* o *La doncella Teodor*, cuyos viajes y peripecias difícilmente permiten encasillarlas en las modalidades urbana y palatina, o *Jorge Toledano*, que transcurre casi enteramente en Argel y entre cristianos y musulmanes.

Más adelante volveré sobre estas cuestiones. Advirtamos, no obstante, que si partimos de la base de que el teatro de Lope es por naturaleza híbrido y proteico, según advierte Fausta Antonucci,²⁴ y si aceptamos de antemano que las clasificaciones y categorizaciones genéricas no son excluyentes entre sí, no debería ser un problema que para un estudioso *Virtud, pobreza y mujer* sea una comedia bizantina, mientras que para otro constituya una miscelánea de urbana y bizantina, pongamos por caso. Todo depende de

²⁴ «Al lado de tantas obras de Lope que ejemplifican un modelo genérico (palatino, urbano, historial...) o macrogenérico (comedia, drama) en su forma pura, a cada paso que damos en su inmensa producción con la ayuda de la BD [Base de datos ARTELOPE] descubrimos nuevos ejemplos de hibridación, a cuál más interesante», fenómeno que afecta a «todas las fases de su actividad dramática» (Antonucci 2013:156). Por su parte, Stefano Arata [2000:25] había señalado cómo «el teatro de Lope de Vega es un sistema en continua evolución y los límites genéricos son muy inestables. El hecho de que unas mismas comedias hayan sido denominadas con marbetes diferentes (*urbanas, de capa y espada, de enredo, de costumbres contemporáneas, de carácter*, etc.) refleja la dificultad de la crítica a la hora de definir un fenómeno tan proteico [...]».

nuestro centro de interés y del acento que pongamos en unos elementos u otros, como aducía Guillén. En mi tesis he tratado de defender que existe un conjunto de obras lopescas que presenta los suficientes rasgos característicos y particulares como para ser estudiado en tanto que género dramático, pero sin perder de vista que esta categorización, como cualquier otra tarea hermenéutica, está sujeta a grandes dosis de interpretación y subjetividad. En el caso que nos ocupa, creo que esta labor resulta particularmente útil, pues de lo contrario correremos el riesgo de que términos como *comedias urbanas* y *comedias palatinas* acaben convirtiéndose en cajones de sastre en los que se puedan acumular obras absolutamente dispares entre sí. Por otro lado, nada tiene de extraño que géneros como las comedias picarescas, villanas o bizantinas guarden semejanzas con las urbanas, que, junto a las palatinas, constituyen al fin y al cabo el género cómico mayoritario.²⁵ Como digo, para tener una idea cabal del teatro del Fénix, singularmente de su producción más temprana, resulta mucho más útil concentrarse en ese «haz de diferencias» del que hablaba Oleza [2001] y agrupar distintas obras en función de sus semejanzas y afinidades respecto al resto.

Antes de ocuparme más de cerca de los límites y problemas que encierra el término *comedias bizantinas*, querría detenerme a comentar brevemente el lugar que estas ocuparían en el esquema genérico diseñado por Joan Oleza y adoptado en ARTELOPE.²⁶ Según los parámetros de este esquema, en el ámbito de las *comedias* existirían dos *universos*: el universo de irrealidad (formado por las comedias pastoriles, novelescas y palatinas) y el universo de verosimilitud (el de las urbanas, picarescas y villanas). De acuerdo con esta concepción, las comedias bizantinas obedecerían a una fórmula híbrida, pues mezclan un universo de irrealidad (un cautiverio sumamente idealizado, así como viajes y peripecias de corte novelesco) y un universo verosímil, singularmente aquellas que ostentan un notable carácter urbano (valenciano en la mayoría de los casos), tales como *El Grao de Valencia*, *Viuda, casada y doncella*, *La pobreza estimada* y *Virtud, pobreza y mujer*.

En cuanto a las comedias que presentan un universo de irrealidad, se distingue entre aquellas que se inscriben en una tradición literaria (pastoriles) y las que son de libre invención (palatinas); las novelescas —las más semejantes a las nuestras— pueden pertenecer a una u otra categoría.²⁷ Otro tanto sucede con las bizantinas: si bien dejan

²⁵ «Sobre ellos descansa buena parte de la capacidad de despegue del teatro del primer Lope» (Oleza 1997:XVI).

²⁶ Remito al «mapa conceptual» desplegable en la casilla dedicada a las comedias, accesible en la sección de «caracterizaciones»

²⁷ Así en ARTELOPE («Búsqueda avanzada»>«Caracterizaciones»>«Género»>«Comedias»). Para Oleza [1997:XVIII y 2013:709], por el contrario, las novelescas se inscriben en las de tradición literaria.

traslucir el peso de la tradición literaria, se prestan asimismo a la innovación y a la mezcla de elementos de diversa índole (urbanos, palatinos, caballerescos, etc.).

3.5. *COMEDIAS BIZANTINAS*: LÍMITES Y PROBLEMAS DE UNA DENOMINACIÓN GENÉRICA

Ahora que ya se ha acometido una descripción exhaustiva de las comedias del corpus y de algunas de las manifestaciones históricas del género bizantino, vale la pena señalar sus principales discrepancias e innovaciones respecto a esta tradición.

González-Barrera [2005 y 2006] ha defendido la adscripción al género bizantino de *Viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* y *La doncella Teodor*; a su zaga, Madroñal [2011] y Vélez-Sainz [2015:310] han ponderado también los rasgos bizantinos de esta última pieza. En mi tesis he procurado ratificar la oportunidad de dicha etiqueta. Estas tres comedias no solo siguen fielmente la estructura argumental del género, sino que fundamentan su trama en sus motivos prototípicos, tales como huidas, viajes, raptos, naufragios, cautiverios, falsas muertes, doble focalización, anagnórisis, etc. En el caso de *Viuda, casada y doncella*, la presencia de una gran cantidad de cuadros típicamente urbanos (sobre todo en el primer acto) no me parece razón suficiente para matizar su adscripción genérica, puesto que la estructura y los motivos inherentes a la tradición bizantina —a la que el ámbito urbano, recordémoslo, no le es ajeno— permanecen intactos. Lope sencillamente actualiza el género adaptándolo a las premisas típicas de la Comedia Nueva. Se trata, por cierto, de una operación muy semejante a la que llevó a cabo con su novela bizantina, *El peregrino en su patria*, cuya acción transcurre en España y en la que tienen no poca importancia ingredientes tan gratos al Fénix como los celos, los lances de capa y espada, etc.²⁸

Típicamente bizantina es *Los esclavos libres*, pues además de tejer su trama mediante un sinfín de motivos propios del género, adopta fielmente el patrón bizantino clásico (separación-encuentro-separación-reencuentro)²⁹ y de principio a fin presenta todo tipo de obstáculos para los amantes.³⁰ Todo indica que Lope escribió esta comedia a finales de 1602, es decir, a la par que el *Peregrino*, y no parece casual que la escogiera para promocionar su novela, como veremos más adelante.

²⁸ Al respecto, puede verse el trabajo de González Rovira [2004].

²⁹ *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor* son las únicas comedias en las que se producen dos separaciones.

³⁰ Acerca de la adscripción genérica de *Los esclavos libres*, ampliamente estudiada a lo largo de la primera parte, puede verse un pequeño resumen en Fernández Rodríguez [2016f].

En el caso de *Virtud, pobreza y mujer*, la particular situación de la pareja protagonista no es óbice para otorgarle, a mi juicio, el estatus de comedia bizantina. Isabel y Carlos sellan su matrimonio al principio de la obra, fruto del engaño perpetrado por el galán, que la abandona tras haberla gozado. A partir del segundo acto, no obstante, el público asiste al arrepentimiento de Carlos. Esta evolución psicológica, unida al carácter intachable de Isabel, cuya virtud es alabada a lo largo de la obra, se aviene a la perfección con el tono moralizante de los relatos bizantinos. De este modo, y teniendo en cuenta, por supuesto, los numerosos elementos comunes con esta tradición (separación y reencuentro, rapto, múltiples viajes, cautiverio, defensa de la castidad, doble focalización, presencia de una mora enamorada, fuga, anagnórisis, etc.), nada impide considerarla comedia bizantina de pleno derecho. Creo que resultan muy adecuadas aquí las palabras de Santiago Fernández Mosquera [1997:66] a propósito de dos novelas bizantinas del siglo XVI, *Clareo y Florisea* de Reinoso y la *Selva de aventuras* de Contreras: «por no repetir fielmente argumentos, motivos y funciones de los personajes, la obra no debe considerarse fuera de un género que ella misma, en comunicación con otras, establece; las características del género nuevo las proponen precisamente las nuevas obras». Así pues, creo que cabe considerar los factores aducidos como parte de la innovación que supone *Virtud, pobreza y mujer* respecto a los cánones del género bizantino, fuera o no fuera Lope consciente de ello. Por otra parte, el comportamiento despiadado de Carlos en el primer acto desliza unas sombras de tragedia en un género, el bizantino, que en España, sobre todo a partir de los años veinte, iba a adoptar visos trágicos tanto en la novela corta como en el teatro, tal y como estudiaremos en los próximos capítulos.

La técnica teatral y la puesta en escena de estas cinco comedias es bastante homogénea, y sus características, estudiadas en el capítulo correspondiente, se explican en gran medida por la propia naturaleza de las tramas y los tópicos del género bizantino.

En cuanto a *Jorge Toledano*, una de sus principales innovaciones respecto a este mismo género es que no está protagonizada por una pareja de enamorados, sino únicamente por Jorge. Desaparece así la doble focalización, de modo que se reducen enormemente la cantidad de cuadros y el número de personajes, rasgos todos ellos que la alejan de la técnica teatral de las comedias bizantinas. El comportamiento del joven, eso sí, cumple con los usos de esta tradición: derrocha virtud e ingenio a partes iguales, y no duda en valerse de todas las triquiñuelas para lograr su objetivo. En el primer acto, Jorge parte hacia Argel con la intención de salvar a Antonio, padre de Laudomia, ya que esta ha prometido casarse con quien lo libere. Cuando ambos regresan, todo parece indicar que

Jorge obtendrá la mano de la doncella. La gran sorpresa que depara el desenlace es que ambos resultan ser hermanos. Así pues, *Jorge Toledano* presenta una variante notable respecto al esquema típicamente bizantino del alejamiento y el reencuentro de los amantes: los jóvenes que se separan no se aman el uno al otro, y su reunión final no implica que vayan a consagrarse al amor. La inesperada anagnórisis permite una solución que busca asombrar al público mediante la ruptura de sus expectativas. Ahora bien, no se olvide que tanto la anagnórisis como el reencuentro final entre familiares son rasgos constitutivos de la tradición bizantina (aparecen en las novelas griegas, por ejemplo), entre otros géneros.

De este modo, *Jorge Toledano* no se basa en los obstáculos que deben superar dos enamorados para estar juntos, sino en los que Jorge afronta para alcanzar el matrimonio deseado. Su resolución activa muchos de los mecanismos propios del género bizantino, sobre todo en sus actualizaciones del Siglo de Oro: haciéndose pasar por cautivo, decide viajar hasta Argel, donde tendrá que zafarse de los amores de una mora y de las calumnias de sus enemigos (que equivaldrían a la falsa acusación de las novelas griegas), y hacer valer su ingenio para torear a los musulmanes y lograr el rescate de Antonio. Durante la aventura argelina de Jorge se desarrollan otros tópicos del género, muy característicos también de las adaptaciones españolas contemporáneas, como las mediaciones amorosas en el seno del cautiverio (aquí fingido, claro), la gran estima que alcanza de un señor moro, la resistencia a la apostasía, la conversión de musulmanes al cristianismo o la liberación masiva de cautivos. No olvidemos, por otro lado, que el desencadenante de toda la peripecia se corresponde con uno de los emblemas del género: el rapto por parte de unos corsarios y el cautiverio de Antonio. Por lo que respecta a la puesta en escena, *Jorge Toledano* es una de las piezas en las que cobran más importancia las ropas y disfraces de moros, cristianos y cautivos, elementos compartidos con el resto de comedias bizantinas, que en esta pieza adquieren una carga simbólica y un efectismo escénico muy cuidados por el dramaturgo.

Rosa Navarro [1994], se ha dicho ya, ha calificado esta pieza como *comedia de cautivos*. Me parece una decisión acertada, y, a decir verdad, en un análisis centrado exclusivamente en *Jorge Toledano*, quizá tampoco yo me decantaría por el adjetivo *bizantino*, a tenor de las discrepancias aducidas. Pero, desde una visión más amplia, que tome en consideración otras piezas similares de Lope y la evolución histórica del género, creo que esta categorización genérica resulta oportuna, siempre y cuando ello no implique perder de vista las particularidades de *Jorge Toledano*. Ocurre que en la literatura del Siglo de Oro —lo veremos en los próximos capítulos—, el cautiverio en tierras africanas y muchos de sus motivos anejos, heredados en buena medida de las novelas griegas y su vasta descendencia,

adquieren un protagonismo inusitado, desdibujando o arrinconando otros ligámenes con esas mismas obras. De ahí que existan obras como *Jorge Toledano*, que presentan muchas afinidades con la materia bizantina —no en vano, el cautiverio es uno de sus ingredientes fundamentales—, pero que se resisten a ser encasilladas sin más bajo el marbete propuesto. Con todo, creo que la decisión de cobijarla bajo este paraguas resulta operativa, puesto que hace hincapié en los múltiples nexos con esa tradición. En este punto del camino, será oportuno cederle la palabra a Santiago Restrepo:

Una obra se puede inscribir en diferentes géneros dependiendo de la perspectiva desde la cual se aborda y las relaciones genéricas que se quieren poner de manifiesto; y, por otra parte, también es posible estudiar, desde esta propuesta, los rasgos genéricos y de ciertas tradiciones que aparecen en obras que no se pueden considerar propiamente como parte de un género (Restrepo 2016:26).

Desde la perspectiva expuesta, es decir, habida cuenta de la gran deuda de *Jorge Toledano* con la tradición bizantina, me parece útil adscribirla a dicho género, pero, desde otro punto de vista, podría ser igualmente pertinente concederle otro estatus genérico, subrayando tal vez los rasgos bizantinos. Podría, por ejemplo, analizarse en relación a la literatura caballeresca, y ahondar en la caracterización del protagonista como héroe. Y es que, a mi parecer, *Jorge Toledano* ejemplifica los límites de cualquier etiqueta generalizadora. Pero ello no nos arredra a la hora de echar mano de la nuestra; de lo contrario, podríamos correr el riesgo de aplicar un marbete distinto prácticamente para cada comedia, pues un análisis minucioso siempre termina por revelar aristas en cualquier intento de clasificación. Lo verdaderamente interesante es confrontar los textos con sus posibles modelos, y la tradición bizantina permite, a mi juicio, explicar en buena medida la naturaleza de todas estas comedias.

Para los casos de *El Argel fingido*, *El Grao de Valencia* y *La pobreza estimada*, conviene tener muy presente la hibridez genérica consustancial al teatro de Lope, así como unas agudas reflexiones de Claudio Guillén en torno a la noción de escritura multigenérica:

Creo que desde tal ángulo la crítica comparativa puede acercarse a la perspectiva del escritor, que elige entre los modelos de su época y de las anteriores, no sin tener presentes con frecuencia, y hasta simultáneamente, una pluralidad de paradigmas. Estos cruces de alicientes e incentivos son primordiales. El comparatista no tiene por qué ser un clasificador que simplifique (Guillén 2005:165).

En el fondo, es del todo natural que estas obras puedan incluirse o agruparse bajo distintos marbetes. Veámoslo con más detenimiento.

Hasta bien entrado el segundo acto, *El Argel fingido* presenta todas las trazas de una comedia urbana. El drástico giro argumental se produce a raíz del rapto de Flavia, Flérída y Aureliano, que funciona como una suerte de eje genérico; a partir de ese momento toda la trama gira en torno al cautiverio de los protagonistas, y aparecen numerosos tópicos y motivos que las emparentan con el resto de comedias bizantinas. Este carácter mixto, por así decirlo, de *El Argel fingido* —pero recordemos que el ambiente urbano está también muy presente en *Leucipa y Clitofonte*— se aprecia, por ejemplo, en la inexistencia de una doble focalización asociada a la prolongada separación de los amantes o en la ausencia de motivos como la falsa muerte o las tormentas y naufragios. En cambio, la segunda parte de la pieza pone en marcha abundantes mecanismos distintivos del género bizantino (ya los conocemos: secuestros, cautiverio, fugas...), y muy extraños, en cambio, en el género representado por *La dama boba* o *La viuda valenciana*. No en vano, ya Bernard Gille [2005:264] relacionó *El Argel fingido* con la novela bizantina: «Lope emprunte au roman byzantin les péripéties de l'action».

Algunos aspectos de la técnica teatral de *El Argel fingido* permiten asimismo concebirla como una pieza híbrida: si bien exhibe un elenco muy reducido (14 personajes, una cifra más propia del modelo urbano), se estructura en una cantidad bastante elevada de cuadros (15), en consonancia con el resto de comedias bizantinas. A ojos del público, esta suerte de mixtura genérica se revelaba inmediatamente en el uso del vestuario y los decorados: en el primer acto, damas y galanes tratan de amores en calles y casas; a partir de mediados del segundo, actores y actrices, ataviados de moros fingidos y de cautivos, interactúan frente a decorados que representan caminos, montes, un fuerte...

Como decíamos, la impronta urbana es perceptible asimismo en *El Grao de Valencia*, que, no obstante, mantiene el esquema clásico de la tradición bizantina, con la oposición paterna, la intervención de los corsarios y el cautiverio como principales escollos para la pareja de enamorados. De la técnica teatral bizantina, además del vestuario de los moros y la variedad de decorados (algunos muy interesantes, como playas, torres y barracas), destaca el elevado número de cuadros —nada menos que una veintena—, muy lejos de lo que es habitual en una comedia urbana.

El contraste más evidente con el género bizantino tiene que ver con la reacción del galán, don Félix, al cautiverio de Crisela. Tras lamentar amargamente su suerte y enclaustrarse entre cuatro paredes, se deja convencer por sus amigotes y decide distraerse con otras damas.³¹ Pero el licencioso comportamiento del protagonista no invalida, a mi

³¹ Para más detalles, véase el apartado «2.1.3. El reto de la fidelidad amorosa», en la primera parte.

parecer, que podamos incluir *El Grao de Valencia* entre las piezas bizantinas. Si cabe considerarlas como tales, no es porque pretendan amoldarse férreamente a los presupuestos del género, sino porque adoptan, adaptan y renuevan un conjunto extenso de rasgos típicos de esa tradición. Por otra parte, la actitud cínica de don Félix está acorde con la de su amigo Ricardo,³² y en general con la de muchos otros galanes de las comedias urbanas del primer Lope —*El Grao de Valencia* fue escrita en 1590—, los cuales, al decir de Ignacio Arellano [1996:43 y 44], se muestran «sistemáticamente antiheroicos, venales, lujuriosos, cobardes, tacaños y amorales. [...] Estos galanes no tienen códigos de comportamiento ético; se mueven por las pasiones más primitivas del sexo, el dinero, la satisfacción del instinto primario, el placer de la burla y la venganza». En tanto que obra primeriza, la disoluta reacción de don Félix podría incluso interpretarse como un reflejo de una etapa inicial de la comedia bizantina, cuestión a la que volveremos más adelante. Pero lo más interesante de todo es que sus palabras entablan un profundo diálogo intertextual con la tradición bizantina, desenmascarando su idealización fantasiosa desde un materialismo pragmático y ramplón: «Estense allá cautivos mis amores, / que yo ni tengo fustas ni dineros / para poder matar los robadores / ni navegar los mares extranjeros» (vv. 1596-1599). Justo: en vez de surcar las aguas del Mediterráneo para dar caza a los malhechores y liberar a su amada, como sería de rigor en el género bizantino, él se quedará en tierra, pues no tiene ni «fustas ni dineros» para acometer semejante empresa. Tal vez no estará de más recordar aquí las siguientes reflexiones de Tzvetan Todorov a propósito de los géneros literarios:

Por el hecho de que los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como «horizontes de expectativa» para los lectores, como «modelos de escritura» para los autores. Esos son, efectivamente, los dos aspectos de la existencia histórica de los géneros [...]. Por una parte, los autores escriben en función del (lo que no quiere decir de acuerdo con el) sistema genérico existente [...]. Por otra parte, los lectores leen en función del sistema genérico, que conocen por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente de oídas; aunque no es preciso que sean conscientes de ese sistema» (Todorov 1988:38).

A la luz de la tradición bizantina, el comportamiento y las palabras de don Félix adquieren una significación nueva, en tanto que ruptura de las expectativas del público y apuesta de Lope por transgredir esos modelos. Y es que, como bien resalta Todorov, se escribe «en función del» género, no siempre «de acuerdo con» él.

³² Por poner un ejemplo, en el tercer acto Ricardo llega a pedirle matrimonio a Leonora con la intención de tranquilizarla, pensando que la dama no querría casarse con él, tal y como confiesa en aparte: «¡Por Dios! Que esperaba un no» (v. 2427).

Respecto a *La pobreza estimada*, lo primero que conviene señalar es que se trata de la obra con mayor presencia del ambiente y las situaciones típicas de la comedia urbana (intercambio de billetes amorosos, mediaciones de los criados, pendencias callejeras, etc.). No obstante, contiene toda una serie de motivos que la emparentan con las bizantinas y la alejan del modelo urbano (rapto, cautiverio, viaje a tierra de moros, naufragio, fidelidad amorosa durante una larga ausencia del amado, reencuentro entre familiares tras años de separación, etc.). Por otra parte, el esquema distintivo del género bizantino, basado en la separación y el reencuentro de los jóvenes enamorados, no se produce hasta el tercer acto.³³ Esta pieza deja entrever no pocas innovaciones respecto a la tradición que nos concierne, muchas de las cuales se explican debido al apego de Lope a su admirada *Comedia de Miseno*.³⁴ Leonido, por ejemplo, emprende el viaje acuciado por las penurias económicas, y no por la necesidad de huir o debido al ataque de unos corsarios, según se estilaba. Además, varios de los lances típicos del género, como el rapto y el cautiverio, no son padecidos por la pareja protagonista, sino por otros personajes (Alara, Aurelio y Audalla). La técnica teatral y la puesta en escena incorporan elementos muy bizantinos, como la alta cifra de cuadros y personajes o la representación de un naufragio, pero también muchas escenas urbanas y de capa y espada ambientadas en calles, casas y portales. Por todo ello, *La pobreza estimada* representa muy bien ese carácter frágil y moldeable de los géneros literarios, fenómeno que en nada le es ajeno al teatro de Lope.

En síntesis, considero que resulta oportuno referirse genéricamente a estas obras como *comedias bizantinas*, sin perjuicio de otras denominaciones que engloben parte o la totalidad de estas piezas, y sin olvidar nunca la hechura libérrima y mutable del teatro de Lope, que en nuestro caso se manifiesta de un modo particularmente notorio en *El Argel fingido*, *El Grao de Valencia* y *La pobreza estimada*. La gran ventaja de este término es que permite situarlas rápidamente en los parámetros literarios y teatrales del género que, a mi juicio, mejor explica muchos de sus rasgos característicos, así como generar un horizonte de expectativas en el lector, de modo que pueda formarse una idea atinada y bastante precisa de su contenido, el cual ha sido definido en los capítulos precedentes. En los sucesivos, trataré de seguir reconstruyendo la tradición en la que cabe insertar estas obras, lo que a su vez corroborará, confío, la validez de esta denominación.

³³ Así, lleva razón Serralta [2014] cuando afirma que «hasta el final de la segunda jornada (en la cual, es verdad, se intercalan algunas escenas de índole diferente), el planteamiento de *La pobreza estimada* es en realidad ni más ni menos que el de una comedia de enredo». Esas escenas distintas, justamente, se desarrollan en tierras musulmanas y se articulan en torno al universo del corso y el cautiverio.

³⁴ Véase el capítulo anterior, dedicado a la reescritura.

3.6. LA EVOLUCIÓN DE LAS COMEDIAS BIZANTINAS DE LOPE

Dado que el corpus de comedias estudiado abarca veinticinco años de la trayectoria dramaturgica de Lope (1590-1615), es lícito interrogarse acerca de una posible evolución del género en los términos en que ha sido abordado. Es una tarea no exenta de riesgos, sobre todo porque son pocas las obras con las que contamos (recuérdese, por cierto, que muy probablemente se perdió más de una de índole similar). Pero creo que es posible trazar algunas pinceladas al respecto.

En primer lugar, una de las comedias más libertinas en lo que atañe a la moral de uno de sus protagonistas es *El Grao de Valencia*. Don Félix, ya lo sabemos, trata de seducir a otras damas cuando se ve privado de Crisela. Según se ha explicado, su comportamiento puede leerse como un reflejo de esa tendencia del primer Lope a pintar galanes licenciosos en un contexto cómico, sobre todo en sus piezas urbanas, con las que esta presenta muchos puntos en común.

Acaso el fenómeno más interesante sea el siguiente: el modelo plenamente bizantino no lo adopta Lope hasta 1597 con *Viuda, casada y doncella* —antes había escrito *El Grao de Valencia* en 1590 y *Jorge Toledano* en 1595-1596—, y se mantiene *puro*, por decirlo así, en dos obras que publica en fechas anteriores a *El peregrino en su patria* (1604), o sea, en *Los tres diamantes* (1599) y *Los esclavos libres* (1602),³⁵ lo mismo que en la primera comedia bizantina escrita tras su novela, *La doncella Teodor* (1608-1610). Por otra parte, antes que el *Peregrino* compuso también *El Argel fingido* (1599) y *La pobreza estimada* (1600-1603), fórmulas más híbridas, pero no menos bizantinas. Lo que quiero decir con ello es que en los años a caballo entre el siglo XVI y el XVII es cuando Lope parece mostrar mayor interés por el género en sus distintas vertientes:³⁶ la atenta lectura de las novelas griegas, de la *Selva de aventuras*, de *novelle* y otros textos pudo ser la causa de que por esos años se adscribiera a los patrones genéricos examinados con mayor asiduidad y, en algunos casos, fidelidad (sin descuidar que en todos ellos, evidentemente, existe un profundo proceso de revisión, adaptación y renovación para las tablas).

Por último, podrían ser significativas algunas particularidades de *Virtud, pobreza y mujer*, la comedia más tardía del corpus (1615). En el primer acto, Carlos se comporta de un modo cruel y mezquino, al engañar a Isabel y abandonarla tras haber gozado de ella. Sin embargo, a raíz de su cautiverio muestra un arrepentimiento profundo. Isabel lo perdona

³⁵ Esta pieza, fechable a finales de 1602, debió de escribirla Lope al tiempo que estaba inmerso en la confección del *Peregrino*.

³⁶ Advertiremos enseguida que por esos años compuso también varias obras pertenecientes a otros géneros en las que, sin embargo, se dan cita muchos tópicos bizantinos.

desde el principio, y solo su abnegada virtud posibilita el reencuentro y el final feliz. Esta obra, por otra parte, se caracteriza entre otras cosas por su escasa comicidad. En este sentido —se ha dicho hace poco—, creo que *Virtud, pobreza y mujer* es la pieza del corpus que, aun manteniéndose en el macrogénero de la comedia, se sitúa más cerca de una de las grandes innovaciones del género bizantino a partir de los años veinte: su vuelta a lo trágico.³⁷

3.7. ALGUNOS CASOS AFINES: COMEDIAS EXCLUIDAS DEL CORPUS

A la hora de delimitar el corpus para esta tesis he topado con varias comedias que presentan notables concomitancias con las estudiadas aquí. Esta circunstancia, que resultaría natural en cualquier escritor —máxime en uno tan prolífico como Lope—, es particularmente lógica en el Fénix habida cuenta de su sistema de escritura, basado en el reaprovechamiento constante de motivos literarios: «Lope escribió centenares de obras dramáticas yuxtaponiendo secuencias y motivos formularios, capaces de encajarse en situaciones semejantes de diversas comedias» (Pedraza 1996:220). En las páginas que siguen ofrezco un panorama sobre aquellas obras que, a mi parecer, presentan más similitudes con las que integran el corpus.³⁸

3.7.1. *EL FAVOR AGRADECIDO* (1593)³⁹

En la comedia palatina *El favor agradecido* se dramatiza el conflicto entre los reinos de Cerdeña y de Sicilia. El protagonismo de la acción recae en la princesa Rosaura, pretendida por el duque Astolfo, el marqués Celio y el príncipe Tiberio. Las semejanzas con las comedias bizantinas se concentran sobre todo en el segundo acto.⁴⁰ Tras una fuerte tormenta, Astolfo arriba a las costas de Argel, donde, a instancias del piloto de la nave, se hace pasar por Ardaliba, hermano de Muley, rey de la ciudad. Ardaliba fue secuestrado siendo un niño, por lo que el rey cree a pies juntillas el engaño de Astolfo, y le cede seis

³⁷ Más adelante se observará que, entre 1628 y 1629, Lope retomaría materiales de esta obra para escribir *La palabra vengada*, una suerte de tragedia bizantina.

³⁸ Por supuesto, es posible rastrear varios rasgos característicos de las comedias bizantinas en obras de muy distinto pelaje. Un ejemplo es *La octava maravilla*, «comedia algo extraña», en palabras de Ramón Valdés [2010:893], que estudia los diferentes rasgos genéricos que se entrecruzan en ella, entre los cuales cabría destacar —por lo que concierne a nuestra investigación— los largos viajes, un naufragio o las relaciones amistosas entre moros y cristianos.

³⁹ El manuscrito autógrafo conservado, correspondiente al primer acto, está fechado a 19 de diciembre de 1593 (Presotto 2000:239). Véase la edición de Raúl Orellana [2016], cuyo excelente prólogo pude consultar gracias a la amabilidad del autor. También puede verse la edición de McGrady [2013].

⁴⁰ De ahí que en ARTELOPE se la defina como una comedia palatina «con rasgos de comedia novelesca». Para un análisis de *El favor agradecido* en tanto que comedia palatina, remito a Orellana [2016:881-884]

naves para conquistar el Mediterráneo. Junto a Astolfo se embarca, disfrazada de soldado, la mora Adaja, que se ha enamorado de él. Astolfo aprovecha para regresar a su tierra y, una vez declarada su verdadera identidad, Adaja le regala unas joyas y le expresa su voluntad de convertirse al cristianismo. Los pormenores de la fuga coinciden en gran medida con los de *Vinda, casada y doncella*, para la que Lope pudo acordarse de *El favor agradecido*, escrita cuatro años antes.

3.7.2. *EL MAYORAZGO DUDOSO* (1598-1603)⁴¹

Al género palatino pertenece asimismo *El mayorazgo dudoso*,⁴² en la que también se escenifica el conflicto entre dos reinos, Escocia y Dalmacia. El príncipe escocés, Lisardo, tuvo un hijo ilegítimo con la hija del rey dálmata, por lo que este lo lleva a prisión. Entre el final del primer acto y mediados del segundo se pueden observar ciertos paralelismos con el corpus examinado. Unos moros capturan a Albano y al recién nacido que lleva consigo, y los conducen hasta Orán. Pasan los años y un buen día el cautivo Albano tiene ocasión de revelar al joven Luzmán, heredero del rey moro, su verdadera identidad: es hijo del príncipe de Escocia y la princesa de Dalmacia. Ambos deciden de común acuerdo regresar a su tierra, para lo cual Albano engaña al rey de Orán, que les cede unas naves pensando que van a ser para uso militar.

3.7.3. *EL TIRANO CASTIGADO* (1599)⁴³

El tirano castigado es un drama palatino⁴⁴ en el que sobresale la figura de Teodoro, que intenta forzar a su madrastra, Laudomia, y se enfrenta a su padre, el duque Anselmo. Destaca igualmente el papel del pueblo de Cerdeña, que «se rebela de forma lícita contra el opresor» (Freixas 2002:1496). En el segundo acto se acumulan varios motivos típicos de las comedias bizantinas. Los raptos de Floriseo, hijo del duque, lo introducen en una barca, y así es encontrado en alta mar por el corsario Albraide, que lo toma como cautivo. La hija de Albraide, Brazaida, se enamora de él y le insta a convertirse al islam, pero Floriseo se niega. Finalmente, consigue ganarse el favor del rey de Besarte, que le concede la libertad.

⁴¹ Morley y Bruerton [1968:251].

⁴² En su edición, Guillermo Serés [1998:551] la cataloga entre las palatinas, mientras que en ARTELOPE se la define como una palatina «con rasgos de comedia novelesca». En un estudio reciente, el propio Serés [2016:137] se refiere a ella como «comedia con *turquerie*».

⁴³ Gracias a la copia Gálvez, sabemos que fue escrita el 17 de julio de 1599 (Freixas 2002:1495).

⁴⁴ Tal y como se especifica en ARTELOPE.

Este breve resumen del segundo acto de *El favor agradecido*, *El mayorazgo dudoso* y *El tirano castigado* basta para dar cuenta de las semejanzas que guardan con las comedias bizantinas. Como parte del universo palatino en el que se desenvuelven, en ellas encontramos personajes de alta alcurnia, conflictos entre reinos, disputas dinásticas, batallas, etc., aspectos todos ellos que las alejan notablemente de aquellas, por lo que he decidido excluirlas del corpus. Con todo, esta tríada resulta muy interesante por cuanto permite comprobar la afición de Lope por ciertos temas y motivos (el cautiverio, el viaje a tierras africanas, la mora enamorada del cristiano...), típicos de las comedias bizantinas, que en este caso sirven para adornar obras de un género distinto, el palatino. Se trata de breves aventuras de ida y vuelta —situadas justo en el nudo de la trama— que aportan variedad al argumento. El periodo en el que fueron escritas *El favor agradecido*, *El mayorazgo dudoso* y *El tirano castigado* es el mismo en el que Lope compuso varias de las de nuestro corpus: sin duda los temas africanos y de cautivos debieron de hallar calurosa acogida entre el público de la época, razón por la que Lope optó por servirse momentáneamente de ellos con el fin de dar colorido a estas obras. Por ahí, siguiendo la terminología de ARTELOPE, podría decirse tal vez que su género secundario es el bizantino.

3.7.4. *LA SANTA LIGA* (1598-1600)⁴⁵

Centrada en la batalla de Lepanto, *La Santa Liga* es un drama historial que recrea unos sucesos recientes de la historia de España y en el que aparecen personajes reales, enfrentamientos militares, embajadores, figuras alegóricas, etc.⁴⁶ En los dos primeros actos desarrolla no obstante una intriga secundaria que presenta notables puntos de contacto con las comedias bizantinas. Se trata justamente de una breve «trama bizantina» (Madroñal 2011:189), en la que se representa el amor de un moro por una cautiva, la defensa de la castidad, la urgencia de renegar, el logro de la libertad, etc. Idéntico juicio ha expresado Juan Udaondo [2016:695] en su reciente edición: «Considero que la intriga secundaria de *La Santa Liga* constituye una breve novela bizantina, pues las pruebas y peligros que ha de afrontar Constancia en sus viajes a lo largo de todo el Mediterráneo, hasta reunirse definitivamente con Leonardo, nada tienen que envidiar a los de Clariclea, Nise o Sigismunda».⁴⁷ Al igual que las tres comedias ya analizadas, *La Santa Liga* es un ejemplo perfecto de cómo unos temas de moda pueden serle útiles a Lope incluso para obras con

⁴⁵ Esta es la fecha de composición más probable según Morley y Bruerton [1968:236].

⁴⁶ Para más detalles, remito al estudio de Usandizaga [2014:125-154] y a la edición de Udaondo [2016], a quien agradezco que me permitiera consultarla antes de su publicación.

⁴⁷ Más adelante, el propio Udaondo [2016:699] apunta que «podemos considerar *La Santa Liga* como una tragicomedia histórica que incluye personajes de novela bizantina».

unos presupuestos genéricos —los propios de un drama historial— tan dispares, razón esta última por la que no se ha incorporado a la tesis.

3.7.5. *LA NUEVA VICTORIA DEL MARQUÉS DE SANTA CRUZ* (1604)

Lo mismo vale decir acerca de *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, drama histórico que teatraliza el asalto de la isla de Longo por parte de Álvaro de Bazán y Benavides, a la sazón capitán de las galeras de Nápoles. Debió de componerse en 1604, al poco de que tuviera lugar la hazaña conmemorada, y fue tal vez fruto de un encargo (Ferrer Valls 2012:42 y Usandizaga 2014:156). Según ha resaltado la crítica, los episodios bélicos tienen tanta importancia como «las cuitas de los cautivos bajo dominio turco, forzados a la separación de sus seres queridos» (Usandizaga 2014:154). Es en esta última trama donde se hallan analogías con las comedias bizantinas, tales como la venta de esclavos, el amor de los turcos hacia sus cautivos o la fuga emprendida por estos.

3.7.6. *LO QUE HAY QUE FIAR DEL MUNDO* (H. 1610)⁴⁸

Según la han descrito sus editores más recientes, *Lo que hay que fiar del mundo* «es un drama histórico de asunto turco basado en un personaje real, Pargali Ibrahim (o Abraham) Bajá (o Pachá), de origen griego y cristiano, quien pasó de ser un esclavo a convertirse en gran visir de Solimán el Magnífico» (Sánchez Laílla y Laplana Gil 2013:339). Se trata de una obra sumamente interesante, puesto que supone el único intento —de autoría fiable— por parte de Lope de crear lo que podríamos denominar un *drama de cautivos*. En efecto, son muchos los tópicos y motivos que comparte con nuestras comedias (el rapto, el cautiverio, los amos enamorados de sus esclavos, la fidelidad amorosa, la fuga, etc.), pero al servicio esta vez de una dimensión puramente trágica, pues el protagonista termina por ser asesinado. El cautivo Leandro, que ha sido desterrado de Génova y hecho prisionero por Amurates, relata su historia al Gran Turco Selín, quien, conmovido, le permite volver a su tierra para casarse con su amada Blanca, con la condición de regresar una vez celebrada la boda. A su vuelta, Selín le nombra capitán de su ejército y Gran Bajá. El propio Selín, no obstante, se enamora de Blanca, mientras que Marbelia, su mujer, queda prendada de Leandro. Ambos rechazan a sus respectivos pretendientes. Hastiado de la situación, Selín decide finalmente matar a Leandro, pero Blanca consigue escapar.

Lo que hay que fiar del mundo luce notables paralelismos con las comedias de nuestro corpus. Con todo, he decidido excluirla de mi tesis porque obedece a una tipología

⁴⁸ La hipotética fecha procede de Morley y Bruerton [1968:349].

dramática muy distinta: se trata de un drama histórico con fines morales acerca de las mudanzas de fortuna, en el que se resalta «la virtud del matrimonio cristiano frente a la barbarie e inmoralidad del enemigo turco» (Sánchez Laílla y Laplana Gil 2013:346). Constituye, en fin, el reverso de las comedias bizantinas, y buena prueba de la capacidad de Lope para tratar unos mismos temas a partir de presupuestos genéricos opuestos, fenómeno constatado por Joan Oleza [1997:XXV]: «La obra dramática de Lope abunda en casos contradictorios de obras que con un mismo conflicto elaboran respuestas diferentes».

3.7.7. *LOS PONCES DE BARCELONA* (1610-1612)⁴⁹

La adscripción genérica de esta pieza no resulta sencilla. Para Joan Oleza [1997:XXVI], «*Los Ponces de Barcelona* es pieza genealógica, historial por tanto, y con un primer acto cargado de dramatismo, pero de repente se vuelve comedia urbana, barcelonesa, y después comedia novelesca, con acción en tierra de moros». Al parecer de su editora, en cambio, es «comedia urbana, con algunos cuadros pastoriles» (Trambaioli 2007:1055), pero en otro trabajo apunta que «es como si en *Los Ponces de Barcelona* se fundieran dos subgéneros: la comedia seria con su fabulosa ambientación y argumento bizantino junto con la comedia cómica urbana, histórica y geográficamente reconocible» (Trambaioli 2008:492). Tirando del hilo de esta última apreciación, podemos observar ciertas similitudes entre esta comedia y las bizantinas. Al final del primer acto, Lucrecia y don Pedro se ven obligados a separarse; al cabo de más de veinte años, ya en el desenlace, la pareja puede por fin reunirse de nuevo. En ese largo intervalo, Lucrecia rechaza a todos sus pretendientes, mientras que don Pedro padece un cautiverio en tierras musulmanas. A la luz de este breve esquema, *Los Ponces de Barcelona* parecería comedia bizantina. Lo cierto, no obstante, es que las peripecias y el cautiverio de don Pedro se reducen a un breve cuadro del tercer acto, y la comedia desarrolla ante todo una acción de carácter urbano y pastoril (con ribetes trágicos en el primer acto, como apuntaba Oleza), por lo que, pese a las similitudes apuntadas, parece oportuno excluirla del corpus.

3.7.8. *LA PALABRA VENEGADA* (1628-1629)

Esta pieza, de la que nos ha llegado el plan autógrafo en prosa y una refundición a cargo de Fernando de Zárate en la que se conservan no pocos fragmentos lopescos,⁵⁰ representa uno de los últimos intentos por parte de Lope de crear una obra cuyo episodio

⁴⁹ La supuesta fecha de composición se debe a Morley y Bruerton [1968:377], y fue aceptada por su editora (Trambaioli 2007:1055).

⁵⁰ Se explica este proceso de refundición en Fernández Rodríguez [2016b].

central gire en torno al cautiverio en tierras musulmanas. En ella no solo vuelve los ojos hacia una temática que le había granjeado el aplauso del público en su juventud, sino que, según ha puesto de relieve Donald McGrady [2008], para su composición se basó en *Virtud, pobreza y mujer*, precisamente la última de las comedias bizantinas en las que había tratado por extenso este asunto. Como en el caso de *Lo que hay que fiar del mundo*, se observan diferencias notabilísimas en el tratamiento del cautiverio con respecto a nuestras obras, fundamentalmente debido al giro hacia la tragedia y al mayor peso otorgado a los acontecimientos históricos.⁵¹

Que la fuente literaria principal de *La palabra vengada* sea precisamente *Virtud, pobreza y mujer* explica las múltiples semejanzas con las comedias bizantinas. Transcribo a continuación el resumen de McGrady acerca de los paralelismos entre ambas piezas:

La bella protagonista es pretendida por varios caballeros, y acepta a uno de ellos. Este prometido o esposo como consecuencia de una acción poco juiciosa va a parar a África, donde es apresado por moros y vendido a uno que pide una elevada suma por él. El preso cuenta su vida a una mora, quien se prenda de él y quiere ir a España para casarse con su amado.⁵² Para liberar a su querido, la valiente heroína va a Tremecén con un español que antes estaba enamorado de ella, pero que ahora respeta su amor por otro; este compañero de viaje antes había ofrecido ir él solo al rescate. [...] En ambas comedias el moro dueño del protagonista no acepta un alto rescate que le ofrece un cristiano y amenaza matar a su esclavo [...] (McGrady 2008:10-11).⁵³

Este es un esquema un tanto abstracto, que permite observar las similitudes entre ambas piezas pero que encubre asimismo las considerables divergencias, las cuales saltan a la vista con solo echar una ojeada al plan en prosa y a un resumen de *Virtud, pobreza y mujer*. Me centraré solamente en dos aspectos esenciales. En primer lugar, en *La palabra vengada* los factores históricos son sumamente relevantes para el desarrollo de la trama, a diferencia de lo que ocurre en *Virtud, pobreza y mujer*. El ataque de las tropas del duque de Medina Sidonia al presidio de La Mamora era por aquel entonces un episodio de suma actualidad, pues tuvo lugar entre finales de abril y principios de mayo de 1628. La razón por la que don Juan viaja a África no es otra que la de participar en el asalto, durante el cual es hecho

⁵¹ Este último aspecto ilustra la tendencia de Lope a conceder mayor importancia a la historia tras la reapertura de los corrales: «Es probable que el cambio más profundo experimentado en la trayectoria del Fénix a partir de 1600 sea el traslado mayoritario de su dramaturgia, con armas y bagajes, al campo de la historia» (Oleza 2013:712).

⁵² En el guión de *La palabra vengada* son dos las moras enamoradas de don Juan, y es don Diego quien recibe la propuesta de matrimonio por parte de una de ellas, decidida a acompañarlo hasta España.

⁵³ El análisis de McGrady se basa en la versión dramatizada de *La palabra vengada* (debida al propio Lope, según McGrady). En el párrafo transcrito, omito aquellos detalles que se corresponden con aspectos argumentales de la obra que no coinciden con el plan en prosa ni con el *usus scribendi* de Lope, pero sí con el del refundidor de la pieza, Fernando de Zárate. Al respecto, véase Fernández Rodríguez [2016b].

prisionero por un moro. En *La palabra vengada*, el duque de Medina Sidonia tiene un papel decisivo: gracias a sus cartas, Dorotea y don Diego pueden negociar con el rey de Argel el rescate de don Juan. Por otro lado, esta obra es en realidad un drama, según se aprecia claramente en el desenlace, cuando don Juan muere a manos de Haquelme, que será después asesinado por el rey de Argel. Todo ello, y el hecho de que la comedia conservada sea en realidad una refundición a cargo de Enríquez Gómez, me ha llevado a excluirla del corpus.

Así pues, en esta pieza tardía Lope retoma varios elementos típicos de las comedias bizantinas, insertándolos en un acontecimiento histórico reciente y dotándolos de una dimensión trágica. En este último aspecto coincide con *Lo que hay que fiar del mundo* y, por cierto, ejemplifica no solo la capacidad de Lope para tratar un mismo conflicto desde presupuestos macrogenéricos opuestos, sino también una aguda observación de Fausta Antonucci a propósito de la producción trágica de Lope a partir de 1621:

Lejos, pues, de ir a la zaga de los «nuevos» dramaturgos, Lope se fragua un camino autónomo en el que perfecciona una tendencia que ya atisbaba en obras anteriores: el desarrollo trágico de típicas intrigas de comedia, urbana (es el caso del *Caballero de Olmedo*) o palatina (es el caso del *Castigo sin venganza*) (Antonucci 2013b:727).

De modo análogo a como opera en *El caballero de Olmedo* y *El castigo sin venganza* respecto a los moldes urbano y palatino, en *La palabra vengada* Lope lleva al terreno trágico los conflictos, temas y motivos característicos de las comedias bizantinas, basándose para ello en una pieza concreta: *Virtud, pobreza y mujer*.

3.7.9. LAS COMEDIAS DE MOROS Y CRISTIANOS Y LAS MORISCAS

En un trabajo reciente, Omar Sanz [en prensa] ha descrito un grupo de obras que, siguiendo a Joan Oleza, clasifica como «comedias de moros y cristianos».⁵⁴ A dos de las piezas así denominadas por Oleza (*El padrino desposado* y *El alcaide de Madrid*), Sanz añade *Los esclavos libres*. Basándose de nuevo en los trabajos de Oleza, en el mismo estudio Sanz se refiere también a varias comedias «moriscas» (*El cerco de Santa Fe*, *El hijo de Reduán*, *El remedio en la desdicha* y *Los hechos de Garcilaso*), que comparten no pocos rasgos con aquellas. La diferencia fundamental entre ambos géneros vendría dada por la hegemonía espacial del reino nazarí de Granada en las comedias moriscas y por la presencia de una doble trama bélico-amorosa en las de moros y cristianos, que en las moriscas quedaría relegada a un segundo plano (Sanz, en prensa).

⁵⁴ Agradezco a mi querido amigo Omar su diligencia y amabilidad a la hora de enviarme su texto.

Los rasgos que, al decir de Sanz, caracterizan las comedias de moros y cristianos y, en gran medida, las moriscas, se dan cita asimismo en las bizantinas: presencia de personajes moros y cristianos, escenarios distintos correspondientes a las dos culturas, cautiverio, enredo amoroso entre moros y cristianos, alianzas entre personajes de distinta religión y un final ejemplar en forma de bautismo;⁵⁵ de ahí que Sanz incluya *Los esclavos libres* en el mismo género que *El padrino desposado* o *El alcaide de Madrid*.

El corpus analizado por Sanz ha sido abordado en diversas ocasiones por Carrasco Urgoiti (1996 y 1998, entre otros trabajos). La autora distingue entre «comedias de moros y cristianos», aquellas que tienen «como punto de referencia el ciclo de conquista y reconquista en el que se sentía fundada la nación española» (Carrasco Urgoiti 1998:365), y «comedias moriscas», las cuales «enfocaban la figura del moro español y su relación con el cristiano desde la misma óptica idealizadora de la maurofilia literaria, que emerge en la narrativa y el romancero» (Carrasco Urgoiti 1998:366). En el primer grupo se incluyen títulos como *La divina vencedora*, *Los hechos de Garcilaso*, *El cerco de santa Fe* o *El alcaide de Madrid*, mientras que al segundo pertenecerían comedias como *El hijo de Reduán*, *El remedio en la desdicha*, *El hidalgo Bencerraje*, o *La envidia de la nobleza*. Como se puede observar, la adscripción de las distintas obras a cada uno de estos dos grupos no siempre coincide con la clasificación de Sanz. Para nuestros propósitos, bastará incidir brevemente en las notables diferencias entre ambos géneros y las comedias objeto de estudio de esta tesis.

Sin duda, todas ellas manifiestan no pocas similitudes con las bizantinas. Pero, a mi entender, existen razones de peso para no agruparlas bajo el mismo marbete. En primer lugar, tanto las denominadas comedias moriscas como las de moros y cristianos pertenecen al ámbito del *drama*, y no de la *comedia*, según se refleja en los estudios de Joan Oleza y en la base de datos ARTELOPE. El propio Oleza [2013:720] reúne varias de estas piezas, que describe como «dramas moriscos, de frontera, en la Guerra de Granada». Se trata de dramas históricos «caracterizados por un modo más novelesco que histórico» (Oleza 2013:720), ambientados en la Edad Media y en la época de los Reyes Católicos, que Lope compuso en la órbita del romancero y la novela morisca.

Las comedias que Carrasco Urgoiti denomina «de moros y cristianos» conmemoran la toma de alguna ciudad española (por lo común Granada), de ahí que sus argumentos se compongan básicamente de enfrentamientos militares, hazañas bélicas, desafíos caballerescos, toma de prisioneros y, finalmente, derrota y conversión de los moros a manos de las tropas cristianas. En ellas, además, las leyendas hagiográficas y los milagros de

⁵⁵ Dejo de lado motivos omnipresentes en diversos géneros, tales como el uso de disfraces y la anagnórisis.

la Virgen irrumpen a menudo en el desarrollo de la trama. Por otro lado, presentan notables ingredientes netamente dramáticos (como el sacrificio y posterior resurrección de dos hijas en *El alcaide de Madrid*). De ahí que la existencia de varios motivos comunes con nuestras comedias —derivados fundamentalmente de la presencia, en todas ellas, de personajes de ambos credos y de la importancia de las relaciones amorosas— no aconseje, bajo mi punto de vista, agruparlas en la misma categoría. A mi juicio, una comedia bizantina y de raíz novelesca como *Los esclavos libres* —y, por extensión, el resto de piezas del corpus— posee una entidad propia y suficientemente diferenciada respecto a estos dramas históricos relativos a conquistas, por mucho que se puedan rastrear no pocos elementos en común. Otro tanto se puede afirmar respecto a las comedias moriscas, ambientadas en las guerras de Granada y deudoras de los romances moriscos, como su nombre indica. En ellas, el componente bélico cede protagonismo al tema amoroso, y cobra particular relevancia la figura del moro galante y sentimental. *El padrino desposado*, una de las que Sanz incluye en la misma categoría que *Los esclavos libres*, presenta características de ambos géneros y constituye «una encrucijada de tradiciones dispares», al decir de su editor (Sánchez Aguilar 1998:1700).⁵⁶

En mi opinión, para que la clasificación de Sanz sea operativa —es decir, para poder incluir *Los esclavos libres* en el mismo género que *El alcaide de Madrid* y *El padrino desposado*—, es necesario rebajar considerablemente —demasiado, a mi parecer— los elementos en común que un determinado grupo de comedias debe presentar para poder ser analizado como un género dramático específico e independiente. Con todo, es cierto que estas tres obras presentan un tratamiento idéntico de las relaciones entre moros y cristianos y de varios motivos anejos. En este sentido, la propuesta de Omar Sanz sí me parece absolutamente válida y acertada.

⁵⁶ Para Carrasco Urgoiti [1982:56], *El padrino desposado* se inscribe en el género de la comedia morisca, pero «con elementos ajenos a ella y fuera del ámbito granadino».

TERCERA PARTE

LA TRASCENDENCIA DE LAS COMEDIAS BIZANTINAS DE LOPE EN EL SIGLO DE ORO

1. LA REPRESENTACIÓN Y LA PUBLICACIÓN

1.1. EL PASO POR LAS TABLAS

Contamos con pocos datos acerca de la vida escénica de las comedias bizantinas. Cuatro de ellas no han dejado rastro en el DICAT: se trata de *El Grao de Valencia* (1590), *La pobreza estimada* (1600-1603), *La doncella Teodor* (1608-1610) y *Virtud, pobreza y mujer* (1615).¹ Es posible, no obstante, que futuras investigaciones permitan saber más sobre su paso por los corrales.

Todo lo contrario ocurre con *Viuda, casada y doncella* (1597), en cuyo manuscrito Gálvez constan varias licencias de representación fechadas en 1600, 1602 y 1614. Además, se conserva una obligación firmada en 1599 por parte de unos representantes que se comprometen a no llevarla a escena. La conjunción de estos y otros datos indican que la obra se mantuvo en el repertorio de Luis de Vergara desde su escritura, en 1597, hasta su publicación en 1617. Esta circunstancia y las abundantes reescrituras a que dio pie, que analizaremos a lo largo de esta tercera parte, podrían ser un indicio de una acogida favorable en los corrales.

En cuanto a *El Argel fingido* (1599), sabemos que fue estrenada por Vergara en 1599, y que en 1616, poco antes de su publicación, aún estaba en su poder. Por lo demás, se conocen datos sueltos acerca de algunas comedias. Así, contamos con una escritura, fechada el 28 de febrero de 1597, en la que consta que Gaspar de Porres vendió el texto de *Jorge Toledano* (1595-1596) a varios representantes. Por otra parte, el 19 de diciembre de 1604 la compañía del propio Porres llevó a cabo una puesta en escena de *Los tres diamantes* (1599). Finalmente, en 1606 Antonio Granados concedió a los también directores Juan de Arteaga y Juan Osorio diversas piezas de su repertorio, entre ellas *Los esclavos libres* (1602), a cambio de que no representaran otras muchas comedias en su poder.

Como decía, los datos sobre su posible repercusión son escasos, por lo que convendrá completarlos en los próximos capítulos. Así, veremos que en el caso de *Viuda, casada y doncella*, *Los esclavos libres*, *La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*, es posible suponer, a partir de diversos indicios, que pudieron ser particularmente apreciadas por Lope, en consonancia tal vez con los gustos del público. En cualquier caso, las fechas de composición, los datos comentados en este capítulo y lo que sabemos acerca de la

¹ Todos los datos que analizo en este apartado se han aducido previamente en el capítulo dedicado a la presentación del corpus, adonde remito para más detalles.

trayectoria escénica de las comedias por aquel entonces² sugieren que la época de mayor apogeo de las comedias bizantinas sobre las tablas se sitúa entre finales de los años noventa y la primera década del siglo XVII. Recuérdese, además, que por esos mismos años se estrenan varias comedias lopescas con rasgos similares, tales como *El favor agradecido* (1593), *El mayorazgo dudoso* (1598-1603), *El tirano castigado* (1599), *La Santa Liga* (1598-1600), *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (1604), *Lo que hay que fiar del mundo* (h. 1610) y *Los Ponces de Barcelona* (1610-1612).

1.2. LA PUBLICACIÓN EN LAS PARTES DE LOPE (1617-1625)

En el Siglo de Oro las comedias se escribían para ser degustadas sobre las tablas. Con ese fin, y no para su lectura privada, las compuso Lope de Vega. Pero sus versos empezaron muy pronto a circular en copias manuscritas. El fervoroso entusiasmo de los espectadores, que se desvivían por acudir una y otra vez a los estrenos de su poeta predilecto, y la avidez con que los lectores devoraban sus manuscritos teatrales no pasaron inadvertidos a librereros e impresores. Enseguida se olieron el negocio: ¿renunciarían los fieles seguidores del Fénix a rascarse los bolsillos a cambio de quedarse sin leer una y otra vez los devaneos de damas y galanes? Aquellos que no podían asistir a las representaciones, ¿se resistirían a paladear sus versos en silencio? No, por supuesto que no.

Fue así como en 1603 apareció un título muy goloso para cualquier aficionado al teatro, *Seis comedias de Lope de Vega* (Lisboa, Pedro Crasbeeck). El volumen, no obstante, contenía una única pieza del Fénix, circunstancia que demuestra con creces cómo el nombre de nuestro autor funcionaba ya a modo de excelente reclamo comercial y de «verdadero cebo para los lectores» (Giuliani 2010:28). Pero la veda estaba abierta, y enseguida vieron la luz *Las comedias del famoso poeta Lope de Vega Carpio, recopiladas por Bernardo Grasa* (1604), o *Parte primera*, libro impreso en Zaragoza en los talleres de Angelo Tavanno. Se inauguraba, así, un fenómeno editorial sin precedentes, la colección de *Partes* de comedias, que arrancó tímidamente en los primeros años (1604-1613) «como transposición a moldes de imprenta de manuscritos recopilados por lectores»,³ es decir, como producto dirigido fundamentalmente a «lectores de manuscritos»,³ pero que a partir de 1614 conoció un despegue extraordinario. En estas líneas trazaré un esbozo de los avatares editoriales de

² Luigi Giuliani [2002:12] observa que en los primeros años del siglo XVII «la vida media de una comedia en las tablas antes de pasar a la imprenta no parece inferior a los siete u ocho años».

³ La sagaz observación es de Luigi Giuliani [2010:26], en cuyo admirable artículo desgrana el nacimiento, la naturaleza y el desarrollo de la *Parte de comedias* como género editorial.

las comedias bizantinas en estos primeros años del siglo XVII, para tratar así de calibrar su difusión en la época y la opinión que le pudieron merecer a Lope.

1.2.1. ¿UNA APUESTA POR UN GÉNERO AL ALZA?

La primera parada obligatoria es la *Parte II*, impresa en Madrid por Alonso Martín entre los últimos días de 1609 y los primeros de 1610 (Iriso y Laplana 1998:13). El encargado de costear el ejemplar y de recopilar las doce comedias fue Alonso Pérez, que con los años entablaría una profunda relación personal y editorial con Lope. Entre las piezas escogidas, el editor tuvo a bien elegir *Los tres diamantes*. Podría no ser casual: como veremos, Alonso Pérez no solo fue uno de los más destacados libreros de la época, sino el más firme impulsor del género bizantino (Cayuela 2005:73). Florence d'Artois [2010:9] ha recalcado que si sabemos cómo «debía de ser el proceso de constitución de las *partes*», esto es, «fruto de una doble operación de *selección y reunión*» en la que el editor se hacía con un puñado de obras y escogía aquellas que más le gustaban, es gracias justamente al propio Alonso Pérez: en la dedicatoria de su reedición de la que conocemos como *Parte I* (1604), el librero declaraba, en un testimonio tan falso en lo particular —la selección no era suya, sino del primer editor del volumen— como revelador del que pudo ser proceder generalizado, que «habiendo llegado a mis manos algunas obras de Lope de Vega, y hecho elección destas doce comedias por haber sido las más aceptas y bien recibidas de todas, de mejor verso y más sentencias, me resolví a imprimirlas». ⁴

Pues bien, *Los tres diamantes* constituye quizá su primera apuesta por el género bizantino. Esta pieza, como las demás que integran el volumen —entre las cuales se cuenta *El mayorazgo dudoso*, que presenta también alguna que otra peripecia a lo bizantino—, ⁵ debió de colmar la sed lectora de muchos aficionados al teatro, pues la *Parte II* conoció cuatro reediciones entre 1611 y 1612. ⁶ Son cifras muy notables, sobre todo si se tiene en cuenta que el negocio del teatro impreso apenas echaba a andar.

Luigi Giuliani [2002:11] ha observado que «por lo general, el lanzamiento de una nueva *Parte* suponía el cese de las reediciones de la anterior». En el caso de la *Segunda*, se reeditó no obstante en 1618, recién iniciada la etapa álgida del género bizantino. No es un dato baladí, pues nos indica que por aquel entonces *Los tres diamantes* volvía a ser una novedad en el mercado editorial.

⁴ Cito por Artois [2010:9].

⁵ Véase el apartado «3.7. Algunos casos afines: comedias excluidas del corpus», en la segunda parte.

⁶ Todos los datos editoriales proceden de Iriso Ariz y Laplana Gil [1998].

Me detengo muy brevemente en la *Parte IV*, aparecida en marzo de 1614 en Madrid y reeditada ese mismo año en Pamplona.⁷ Una de las piezas que contenía esta nueva entrega —en la última parcela, posición privilegiada para Lope (Artois 2010:16)— era *El tirano castigado*, en cuyo segundo acto se acumulan varios motivos típicos de las comedias bizantinas.⁸ La *Cuarta* es una *Parte* autorizada por Lope, a quien su amigo y director de compañía Gaspar de Porres le proporcionó doce obras que el propio Lope le había entregado años atrás para que las estrenara, sin que podamos descartar que la selección fuera realizada por el propio dramaturgo (Giuliani 2002b:18). Esta precisión es importante, por cuanto permite atisbar quizá un posible interés de Lope —aunque limitado, todo hay que decirlo— por lo bizantino ya en sus primeros escauceos por hacerse con el control de sus comedias impresas, pero se trata solo de una hipótesis.

Avanzamos unos años hasta situarnos en el período 1616-1618, en plena eclosión de la novela bizantina española, cuya etapa de esplendor se inicia justo en esas fechas. Hay un dato que no se ha señalado en los estudios sobre la novela bizantina, y que en mi opinión tiene mucho interés: entre finales de 1616 y principios de 1618 salen a la venta tres comedias bizantinas de Lope (*Viuda, casada y doncella*, *El Argel fingido* y *La doncella Teodor*).

El 29 de febrero de 1616, un comerciante de lienzos muy aficionado al teatro, Francisco de Ávila, iniciaba su andadura para lucrarse gracias al negocio de las *Partes*. Primero se las ingenió para adquirir doce comedias lopescas de un tal Juan Fernández, que las había recibido a su vez de María de la O, viuda del autor de comedias Luis de Vergara. Unas semanas después, el 31 de marzo, Ávila consiguió otra docena de piezas del repertorio del autor Baltasar de Pinedo. A oídos de Lope llegó noticia de las intenciones del comprador, razón por la que interpuso el famoso pleito, que acabó perdiendo, pero que a la postre resultó ser el mejor acicate para que se resolviera a tomar las riendas de la publicación de sus comedias.

Entre las obras que Juan Fernández cedió a Francisco de Ávila, y que habían formado parte del repertorio de Vergara, se encontraban *Viuda, casada y doncella* y *El Argel fingido*. El flamante poseedor de estos manuscritos, que tenía tan buen ojo para el teatro ajeno como para el lucro personal, sometió su preciada mercancía a un escrupuloso examen literario. De ahí que preparara con mimo y cuidado la disposición de las distintas comedias en las *Partes VII* y *VIII*, desechando algunos títulos, incorporando otros y tratando de mantener un orden y una coherencia en el conjunto de los dos libros. Y es que «la *Séptima* y la *Octava parte* no eran dos simples colecciones de comedias de Lope de Vega, sino un gran

⁷ En 1624 se publica en la capital navarra una nueva edición. Me baso siempre en Giuliani [2002b].

⁸ «3.7. Algunos casos afines: comedias excluidas del corpus» (segunda parte).

producto editorial gestado de principio a fin en paralelo y destinado a un determinado grupo de lectores, que podían adquirir los dos volúmenes» (Ramos 2009:30).

A grandes rasgos, las comedias que Ávila adquirió de Juan Fernández pasaron a constituir la *Parte VIII*, mientras que las de Pinedo fueron a parar a la *VII*, que solo acogió dos títulos del otro grupo: *El primer Fajardo* y *Viuda, casada y doncella*. ¿Por qué justamente una comedia bizantina recibió ese trato excepcional? Tal vez esa decisión se explique precisamente por el género dramático al que cabe adscribir la pieza, y a sus profundas relaciones intertextuales con otra de las que responde a esas mismas coordenadas genéricas:

La viuda, casada y doncella, comedia amorosa y de disfraces que tiene un amplio intermedio de ambientación morisca, pudo ser llevada a la *Séptima parte* para no interferir con *El Argel fingido, y renegado de amor*, que tiene esas mismas características y que aparecía en el mismo listado (Ramos 2009:33).

Rafael Ramos aporta otros ejemplos del meticuloso proceder de Ávila. Este que nos ocupa es particularmente interesante para nuestra investigación, por cuanto parece sugerir que los lectores avisados y el público habitual de las representaciones reconocían enseguida lo que hoy denominamos géneros dramáticos.⁹ Su decisión de dar a las prensas ambos textos podría ser un indicio del fino olfato literario de Ávila. Por esos años, ya se ha dicho, el género bizantino iniciaba, en la novela tanto larga como corta, una andadura con paso firme, y las tramas de amantes y cautivos, moros y corsarios se imprimirían a destajo, repitiendo hasta la saciedad un sinfín de tópicos popularizados en gran medida entre el gran público por Lope y sus comedias bizantinas. El testimonio más rotundo e inmediato del acierto de Ávila es el *Marcos de Obregón* (1618), en el que Vicente Espinel imitó fielmente buena parte de la trama de *Viuda, casada y doncella*, como veremos más adelante.

La *Parte VII* salió al mercado los últimos días de diciembre de 1616, por mucho que la mayoría de ejemplares lleven la fecha de 1617.¹⁰ En los primeros días de enero del nuevo año vio la luz la *Parte VIII*, a costa, como la *Séptima*, de Miguel de Siles. Ambas tuvieron una sola reedición, barcelonesa, en los talleres de Sebastián de Cormellas (1617). Era natural: desde la publicación de la *Parte IV* en 1614, y hasta la prohibición de imprimir comedias en Castilla en 1625, el mercado conoció una saturación de *Partes* de Lope. En esos años, se publicaron un total de 17 nuevas *Partes* (de la *IV* a la *XX*) en 35 ediciones, o

⁹ Joan Oleza [2013:706] señala que «el espectador barroco», al igual que el moderno, «discernía el tipo de espectáculo al que deseaba asistir y lo discernía por lo menos con el mismo interés con que discernía entre las diversas compañías o entre los diversos poetas».

¹⁰ Sigo en todo momento a Enrico Di Pastena [2008:20-21], que reconstruye el proceso editorial y da cuenta de un ejemplar de la *princeps* con fecha de 1616.

lo que es lo mismo, en 12 años se pusieron a disposición del público 193 comedias lopescas.¹¹ Se entiende por qué ninguna de ellas pasó de la tercera edición.

Buen disgusto hubo de llevarse Lope al ver que el escurridizo Ávila se salía con la suya, y con todas las de la ley para más inri. Pero el fastidio y la decepción no fueron en vano: Lope se puso manos a la obra y, a los pocos meses, en julio de 1617, las librerías se engalanaban con la flamante *Parte IX*, la primera bajo su control, que se reeditó al año siguiente en los talleres barceloneses de Sebastián de Cormellas (Presotto 2007). Entre las doce comedias seleccionadas para tan importante proyecto figuraba una bizantina: *La doncella Teodor*.

Esta nueva entrega se rige por el deseo de dar voz a las mujeres doctas y sabias — así lo ha indicado Marco Presotto [2007:12-15]—, conque un personaje como Teodor le venía al pelo. Pero su inclusión podría también ser un indicio de que Lope pretendía apostar por un género que comenzaba a triunfar en las librerías y a asentarse en el gusto de los lectores. Sea como fuere, Lope seguía así los pasos de Francisco de Ávila: el lector contaba con tres comedias bizantinas en apenas ocho meses. El dato entra dentro de lo esperable si tenemos en cuenta que en ese mismo periodo se imprimieron otras treinta y tres piezas lopescas; en cambio, me parece muy relevante por lo que respecta al surgimiento del género bizantino en el panorama novelístico, según se expondrá en los capítulos correspondientes. No estará de más recordar que en el libro recién horneado halló acomodo *Los Ponces de Barcelona*, una pieza sumamente híbrida y multigenérica, que deja entrever el gusto por los esquemas típicamente bizantinos, según se ha dicho.¹²

Téngase en cuenta por otra parte que entre su propia biblioteca, los manuscritos teatrales que había ido recopilando el duque de Sessa y los que le podían suministrar los autores de comedias, Lope tenía un muy nutrido grupo de obras a su alcance (Presotto 2007:9). O sea, que cuando menos en este caso no parece que mandara imprimir la primera que le caía en suerte. Así las cosas, cabría suponer tal vez que Lope tenía en cierta estima las piezas que escogió con celo para esta *Parte*, la primera enteramente ‘suya’. Al fin y al cabo, «con la publicación de sus *Comedias*», recalcan Ramón Valdés y María Morrás [2010:11], «Lope estaba defendiendo, ni más ni menos, su fama». Ese aprecio suyo por las piezas escogidas se correspondía quizá con los aplausos cosechados en los corrales: sumido como estaba en una intensa vorágine de promoción personal, no tendría mucho sentido arriesgar con títulos que no hubieran alcanzado aprobación, más o menos unánime, entre el respetable. Es una suposición verosímil, pero no una certeza absoluta.

¹¹ Todos los datos proceden de Giuliani [2002:16].

¹² «3.7. Algunos casos afines: comedias excluidas del corpus».

No cabe descartar tampoco que el infatigable Alonso Pérez, concededor como pocos de las nuevas tendencias del mercado y máximo impulsor de la novela bizantina, le sugiriera incluir alguna pieza con corsarios, cautivos, tormentas, viajes a tierras lejanas... Tal vez Lope se dejara aconsejar por su buen amigo, que a fin de cuentas fue quien corrió con los costes de su nueva aventura editorial y quien sufragó —también por esas mismas fechas— la segunda edición de *El peregrino en su patria*, que vio la luz al cabo de unos meses, en 1618.

El año y medio transcurrido desde la puesta de largo de la *Parte IX* hasta la aparición de la *Docena* fue un constante ir y venir, por parte de Lope y los criados del duque de Sessa, entre los manuscritos en posesión de su señor y las imprentas (Fernández y Pontón 2012).¹³ La cosa funcionó a las mil maravillas para los intereses editoriales y promocionales de Lope: «Las *Partes IX-XII* llegaron a los lectores en una equilibrada cadencia temporal de aproximadamente medio año (julio de 1617, enero de 1618, mayo de 1618, enero de 1619)» (Laplana Gil 2013:1). La segunda edición no la costeó, como era habitual, Sebastián de Cormellas, sino que corrió a cargo de Alonso Pérez y se imprimió en los mismos talleres madrileños de la viuda de Alonso Martín, un caso bastante excepcional (Laplana Gil 2013).

En la *Parte XII* (1619), Lope incluyó *Lo que hay que fiar del mundo*, que constituye en buena medida una revisión trágica de las bizantinas.¹⁴ De nuevo, la decisión se revelaría sumamente acertada. En los términos que la acabamos de describir, la pieza era *rara avis* en la producción lopesca, pero en esos mismos años —habrá tiempo de examinarlo con más calma— iban a cobrar mucha fuerza las versiones trágicas y moralizantes del género bizantino, tanto en el teatro como en la novela corta. *Lo que hay que fiar del mundo*, pues, pudo erigirse en uno de los primeros y más inmediatos modelos de ese trasvase.

Con buenas razones, José Enrique Laplana Gil [2013:15] se inclina a pensar que esta vez «el margen de maniobra para la selección de comedias fue muy limitado»; Lope no debía de disponer de muchos textos, «lo que explicaría el parón editorial que se produce tras la *Docena*». Así fue probablemente: cosa muy distinta es suponer que no le quedara más remedio que aportar *Lo que hay que fiar del mundo* y otras once piezas para completar el volumen. Varias obras más, quizá no muchas, debían de estar en su poder, como lo sugiere

¹³ A este propósito, es muy útil la advertencia de Ramón Valdés y María Morrás [2010:29]: «La implicación del Duque en la empresa [...] no se limitaba a dádivas y a suministro de originales, sino que incluso parece, por la petición que se atrevían a dirigirlle mediante Lope los libreros, que los criados del de Sessa podían ayudar de alguna manera en tareas, suponemos que básicas, de la imprenta, para que el personal especializado de la misma, como el cajista o el corrector, tuvieran más tiempo a disposición y se acelerara así la impresión de la *Décima parte* y dar paso a la subsiguiente, la *Oncena*».

¹⁴ «3.7. Algunos casos afines...».

la disposición del libro, en cuya primera mitad van colocadas las comedias palatinas y de amores, seguidas en la segunda por las tragedias —entre ellas la que nos ocupa— y los dramas de honra (Laplana Gil 2013:17-19). Al margen de las intenciones □ terreno resbaladizo□ de Lope o de su editor Alonso Pérez, lo cierto es que la *Parte XII* contenía una pieza que se adelantaba a una de las tendencias del incipiente mercado de la novela corta. Esta nueva *Parte* volvió a contar con la aprobación legal de Vicente Espinel, quien había hecho lo propio con la *Séptima* (que imitó con entusiasmo) y la *Octava*.

Con la *Parte XII* se cierra un ciclo. Debido a las razones apuntadas por Natalia Fernández [2014:3], «no puede hablarse de continuidad» respecto a la *Trecena*, que, con todo, salió a la venta justo un año después, a finales de enero de 1620. Si *La doncella Teodor* fue una de las doce piezas con las que Lope decidió apuntalar el inicio del primer ciclo editorial, otra comedia bizantina iba a reforzar este «nuevo y enérgico impulso a la edición de sus comedias» (Fernández 2014:2). La elegida esta vez fue *Los esclavos libres*, una jugada tras la que quizá pueda advertirse la apuesta de Lope por el género bizantino, toda vez que en la primera mitad de la *Parte XIII* se percibe la voluntad de ofrecer «un muestrario de materias emblemáticas de la literatura quinientista» (Fernández 2014:15). A diferencia de otros géneros que figuran en la *Parte* (el pastoril de *La Arcadia*, el morisco de *El remedio en la desdicha*), el bizantino se encontraba en pleno auge por aquel entonces. Como en otros casos, debemos ser muy cautos respecto a una posible intencionalidad por parte de Lope o de Alonso Pérez (que se ocupó otra vez de costear el volumen); sea como fuere, lo cierto es que *Los esclavos libres* se amoldaba muy bien al panorama editorial de aquellos años.

Por otro lado, *Los esclavos libres* encajaba también en la operación de autopromoción personal que recorre toda la *Parte XIII*.¹⁵ En su juventud, Lope se había valido de un soneto inserto en esta comedia para publicitar *El peregrino en su patria*, novela que ahora, en 1618, acababa de conocer otra edición. Es un dato que conviene tener presente, ya que atañe al género bizantino en su conjunto (novela y teatro); con todo, no debemos exagerar el alcance reivindicativo que pueda esconderse tras esta circunstancia, muy difícil de calibrar. La *Parte XIII*, en fin, conoció una segunda edición madrileña y la catalana de Cormellas, ambas de 1620.¹⁶

Tras el «segundo ciclo» editorial en la labor del Fénix, que comprende las *Partes XIII* y *XIV*, gestadas a la par (López Martínez 2015:1-17), Lope pasa un año reuniendo treinta y seis comedias, que verán la luz en enero y febrero de 1621 (*Partes XV* y *XVII*) y enero de

¹⁵ Como lo prueba la decisión de recurrir a dedicatorias para cada una de las comedias y de indicar, también por primera vez, quién fue el autor encargado de su estreno.

¹⁶ Para más detalles, remito al prólogo de Natalia Fernández [2014].

1622 (*Parte XVI*).¹⁷ Dentro de esta tercera oleada incluye *Jorge Toledano* en la *XVII* y, en la *XV*, *El favor agradecido* y *La Santa Liga*, cuya profunda relación con las bizantinas ya ha sido estudiada. Ambas partes se reeditarían en Madrid a principios de 1622.

Transcurridos casi dos años desde el anterior impulso compilador, Lope prepara su «cuarto ciclo» editorial, formado por otras dos entregas (López Martínez 2015:17), en el que incluye una comedia bizantina, *La pobreza estimada*, que llega a las librerías en diciembre de 1622, dentro de la *Parte XVIII*.¹⁸

Al Fénix todavía le dio tiempo de incluir *Virtud, pobreza y mujer* en la *Parte XX*, que salió a la venta en enero de 1625 (Moll 1974:97), poco antes de que, ese mismo año, se promulgara la prohibición de publicar comedias y novelas.¹⁹ Esta circunstancia provocó una larga interrupción de diez años en el proceso editorial emprendido por Lope, lo cual explica, por otro lado, que la *Parte XX* se reeditara hasta en cuatro ocasiones en Madrid y Barcelona entre 1626 y 1630 (Giuliani 2002:13), dato que da buena cuenta de la afición que había despertado en sus lectores. Lope pudo aprovechar para releer sus textos de vez en cuando; así lo sugiere al menos *Virtud, pobreza y mujer*, pues a los pocos años, entre 1628 y 1629, el Fénix reelaboró su argumento para componer el drama titulado *La palabra vengada* (Feit y McGrady 2010:22-23), una posible muestra de la buena opinión que le merecía su última comedia bizantina, o un indicio de que sabía por dónde iban los tiros en el ámbito teatral. A finales de 1634 se levantó la suspensión de licencias para publicar novelas y comedias, pero para entonces al viejo dramaturgo le empezaban a flaquear las fuerzas. El 27 de agosto decía el último adiós a los suyos, sin tiempo para ver publicadas otras tres *Partes* para las que pidió el privilegio.²⁰

En definitiva, entre 1609 y 1625 se publica el corpus completo —salvo *El Grao de Valencia*— de las comedias que a nuestro entender cabe calificar de bizantinas. La regularidad con que Lope recurrió a este género en los sucesivos momentos en que acudió a la imprenta podría ser una muestra de su olfato para el mercado editorial y, también, un posible indicio de su estima por esas obras; no obstante, conviene extremar la cautela en este tipo de interpretaciones, porque es muy poco lo que sabemos acerca del proceso de reunión y selección de comedias para las *Partes*, y otros géneros minoritarios pudieron recibir una atención similar.

¹⁷ Para la cronología de estas partes, remito a Luis Sánchez Laílla [2016], al que agradezco el gentil envío de su texto.

¹⁸ En su utilísima tabla, Luigi Giuliani [2002:13] no menciona ninguna reedición de esta *Parte*.

¹⁹ Al respecto, véase Moll [1974].

²⁰ Dixon [1996:60] analiza los títulos elegidos por Lope.

La fecha en que el grueso de las comedias bizantinas comienza a poder adquirirse en las librerías, 1617, coincide con el inicio del auge de la novela bizantina larga, y anticipa en muy pocos años la eclosión de este mismo género en la novela corta, circunstancia que en modo alguno puede entenderse como una casualidad: las leyes que regían la novela y el teatro —impreso, se entiende— eran ahora las mismas, como quizá intuyeron Lope y sus editores. En ese sentido, pudo ser importante la labor de Alonso Pérez, que a lo largo de su trayectoria editorial apostó como nadie por el género. Este puñado de comedias que, en la larga trayectoria dramática de Lope, no dejaban de ser un género más, adquirirían ahora mayor lustre y renombre, pues representaban la avanzadilla de una tendencia literaria muy fecunda en los años inmediatos y venideros, según trataré de defender en las páginas que siguen.²¹

Tras este recorrido editorial, ofrezco a continuación, en forma esquemática, las fechas de publicación de las comedias bizantinas:²²

· <i>Los tres diamantes:</i>	<i>Parte II</i>	diciembre de 1609 ²³
· <i>Viuda, casada y doncella</i>	<i>Parte VII</i>	diciembre de 1616 ²⁴
· <i>El Argel fingido</i>	<i>Parte VIII</i>	enero de 1617
· <i>La doncella Teodor</i>	<i>Parte IX</i>	julio de 1617
· <i>Los esclavos libres</i>	<i>Parte XIII</i>	enero de 1620
· <i>Jorge Toledano</i>	<i>Parte XVII</i>	febrero de 1621
· <i>La pobreza estimada</i>	<i>Parte XVIII</i>	diciembre de 1622 ²⁵
· <i>Virtud, pobreza y mujer</i>	<i>Parte XX</i>	enero de 1625
· <i>El Grao de Valencia</i>	No publicada en las <i>Partes</i>	

Recojo también, por sus afinidades con el género bizantino y por su probable trascendencia en el desarrollo posterior del mismo, las fechas de publicación de algunas obras examinadas anteriormente:²⁶

²¹ Santiago Restrepo ha llegado a conclusiones similares respecto a las comedias picarescas, cuya publicación en las *Partes* les daría «un nuevo aliento dentro del circuito literario de la época» (Restrepo 2016:95).

²² En la presentación del corpus se han analizado ya las fechas de representación de todas ellas.

²³ Algunos ejemplares de la *princeps* llevan la fecha de 1609 en su portada; otros, 1610: cabe suponer que «la impresión del primer pliego con los preliminares y la portada» se debió de realizar «entre los últimos días de 1609 y los primeros de 1610, y que ello provocó la difusión de la edición con dos fechas distintas en la portada» (Iriso y Laplana 1998:13).

²⁴ La mayoría de ejemplares de la *Parte VII* lleva la fecha de 1617, pero los primeros salieron a la venta en diciembre del año anterior; «la existencia de una emisión de 1616 obliga en rigor a fijar esta última como fecha efectiva de la *Parte*, más allá de las estrategias de impresores o libreros» (Di Pastena 2008:21).

²⁵ Como era habitual, la *Parte XVIII* lleva la fecha del nuevo año en su portada, pero en diciembre de 1622 ya se podía adquirir en las librerías (López Martínez 2015:17, n. 33).

²⁶ «3.7. Algunos casos afines...».

· <i>El mayorazgo dudoso</i>	<i>Parte II</i>	enero de 1610 ²⁷
· <i>El tirano castigado</i>	<i>Parte IV</i>	marzo de 1614
· <i>Los Ponces de Barcelona</i>	<i>Parte IX</i>	julio de 1617
· <i>Lo que hay que fiar del mundo</i>	<i>Parte XII</i>	enero de 1619
· <i>El favor agradecido</i>	<i>Parte XV</i>	enero de 1621
· <i>La Santa Liga</i>	<i>Parte XV</i>	enero de 1621

1.2.2. EL POSIBLE APRECIO POR PARTE DE LOPE

A lo largo de este capítulo se ha aducido la posibilidad de que Lope sintiera cierta estima —equiparable a la que pudo tener hacia otros géneros, claro— por sus comedias bizantinas, que fue reuniendo en las *Partes*, incluyendo algunas de las más significativas, tales como la primera bajo sus auspicios (*La doncella Teodor*) o la *Trecena* (*Los esclavos libres*), que iniciaba un nuevo ciclo de promoción personal. También se ha mencionado un caso de auto-reescritura que afecta a *Virtud, pobreza y mujer*, sobre la que Lope volvió más tarde para componer otra comedia, y en los próximos capítulos veremos que, en su novela *La prudente venganza*, hizo lo propio con *Viuda, casada y doncella*. Pero mucho antes, cuando aún le faltaban por escribir algunas de sus comedias bizantinas, es posible rastrear alguna pista acerca de ese hipotético aprecio o interés por ellas. Desde luego, un análisis detenido acerca del tratamiento de otros géneros podría arrojar datos similares o más evidentes, así que no pretendemos sino apuntar algunos posibles indicios.

Que solo una de las *Seis comedias de Lope de Vega* (1603) publicadas por Pedro Crasbeeck en Lisboa pudiera dar la razón a tan mentiroso título enojó sobremanera a Lope, que clamó al cielo cuando vio que se aprovechaban así de su buen nombre. En el prólogo de *El peregrino en su patria*, publicado al año siguiente, no dudó en denunciar semejante atropello contra su reputación: «Mas, ¿quién teme tales enemigos? Ya para mí lo son los que con mi nombre imprimen ajenas obras» (*El peregrino en su patria*, p. 115). El enfado de Lope era mayúsculo, pero no se quedó de brazos cruzados, e incluyó una larga lista de comedias que sí habían salido de su pluma. Los títulos que conforman este catálogo están ordenados en función del director al que fueron vendidos los autógrafos correspondientes, según descubrió Wilder [1952]; a su vez, las piezas que integran cada uno de estos repertorios están ordenadas según un criterio cronológico interno, más o menos preciso (Fernández Rodríguez 2014), lo que acaso confirme la sugerente hipótesis de Giuliani [2004:136], quien aventuró que el dramaturgo pudo echar mano de «listas manuscritas en que pudo anotar los encargos recibidos de cada compañía». Pero ¿fueron los autores quienes le proporcionaron esas listas? ¿Se había molestado él en anotar los encargos?

²⁷ Véase la nota correspondiente a *Los tres diamantes*.

Sea como fuere, la «estrecha vinculación del texto dramático con las circunstancias de su representación (en este caso, con las compañías que lo pusieron en escena), puede darnos un indicio más de que a estas alturas la autonomía del texto teatral como objeto literario susceptible de lectura no estaba todavía clara para Lope» (Giuliani 2004:136). Así lo prueban las diez comedias lopescas mencionadas en el desenlace del *Peregrino* junto al nombre de los autores que las estrenaron. La excusa para citarlas es que se trata de las obras que, en el terreno de la ficción, se representan como parte de los festejos con que se cierra la novela. Pues bien, Lope deja caer una promesa de gran trascendencia, pero que quizá haya pasado algo inadvertida para la crítica: «Las ocho primeras noches hubo ocho comedias que saldrán impresas en otra parte, por no hacer aquí mayor volumen» (p. 648). Entre las piezas citadas se encuentra una bizantina, *Los esclavos libres*. Para terminar, el poeta refiere que «Vergara [...] y Pedro de Morales [...] hicieron después otras dos llamadas *El Argel fingido* y *Los amantes sin amor*, que con otras fiestas se remiten a la segunda parte» (pp. 649-650). Victor Dixon [1996:47] sugirió con muy buen tino que «parece probable que esté pensando de veras sacar un volumen aparte, con la ayuda quizás de su mecenas de entonces, Juan de Arguijo».

La cosa, en fin, quedó en agua de borrajas, lo mismo que la segunda parte del *Peregrino*. Ahora bien, de las diez comedias citadas por el dramaturgo, se cuentan dos bizantinas, una cifra nada desdeñable habida cuenta de que se trataba de un género muy secundario en su producción dramática (de hecho, la selección de obras resulta verdaderamente curiosa y significativa, cuando menos desde el punto de vista de los géneros: nada menos que cuatro de los títulos consignados son dramas palatinos, y dos piezas pertenecen a un género también secundario, las comedias picarescas).²⁸ Fueran cuales fueran sus propósitos, y al margen de la veracidad que debemos otorgar a esos supuestos planes de publicación, parecería que en fechas tempranas Lope muestra un cierto interés editorial por el género. Pero, como digo, debemos ser muy precavidos a la hora de realizar este tipo de interpretaciones.

1.2.3. BALANCE DE LA DIFUSIÓN EN PAPEL

En los inventarios de bibliotecas pertenecientes a la primera mitad del siglo XVII analizados por Díez Borque [2009 y 2010], los libros de teatro español ocupan un lugar menor, por mucho que Lope sea de lejos el autor más frecuente.²⁹ Su escasa presencia, no

²⁸ En un trabajo aún en preparación trato de ocuparme con más detenimiento de este asunto.

²⁹ En cambio, en la segunda mitad del siglo XVII, a medida que la Comedia Nueva se va afianzando en las imprentas, el género dramático supera en ejemplares a las novelas, el teatro español predomina con claridad

obstante, debe ponerse en cuarentena a la hora de calibrar la difusión de sus *Partes* entre los lectores, y sobre todo entre los escritores: lo mismo les ocurre a las novelas italianas (y otras obras de ficción), y ya sabemos lo bien aprovechadas que fueron por novelistas y dramaturgos. Dicho de otro modo: la difusión de las *Partes*, cuando menos entre los ingenios y literatos, está fuera de toda duda.

Ahora bien, habrá que recordar la consideración displicente que, por aquel entonces, despertaba entre los sectores más cultos y moralistas la literatura —noción que ni siquiera existía como tal— en romance, sobre todo la de puro entretenimiento (la poesía es harina de otro costal): comedias, novelas y otras fruslerías no se avenían muy bien con los inventarios, que solían ser testimonios del legado de su poseedor, motivo por el que aquellas fueron silenciadas muy a menudo. Este y otros límites de los inventarios como fuentes fiables de información han sido desgajados con perspicacia por Ariès y Duby:

Los inventarios, casi siempre redactados a raíz de una muerte, [...] estiman y describen (por lo menos parcialmente), entre los bienes de un individuo, los bienes que poseía. La fuente no carece de defectos, nada más lejos, no supone de ninguna manera que el difunto leyera o tan siquiera comprase los libros que poseía; ignora los impresos sin valor que podían constituir sus lecturas más frecuentes; no tiene en cuenta los libros, valiosos o peligrosos, que fueron sustraídos a la sucesión antes del inventario (Ariès y Duby 1995:129).³⁰

No se olvide que en tiempos de Lope entraría en vigor la aducida prohibición de imprimir comedias y novelas, cuya sombra se alargaría durante diez largos años. Eran los tiempos oscuros de la Contrarreforma, y los inventarios se hacían eco de la censura y la estrechez de miras imperantes.

Pero no alberguemos ninguna duda al respecto: las comedias de Lope fueron leídas, y mucho. No solo avalan esta certeza los datos editoriales expuestos y alguna que otra imitación que nos ocupará más adelante, sino también el monopolio del teatro impreso ejercido por las *Partes* lopescas en el primer cuarto del siglo XVII. En esos años, justamente cuando se gesta el éxito rotundo del género bizantino en la novela larga y corta, el teatro para ser leído es propiedad casi exclusiva de Lope. Los esporádicos escarceos editoriales por parte de otros dramaturgos en los primeros compases del siglo (un Virués o un Cervantes) representan «un teatro antiguo, el de la desilusión de los pioneros de la Comedia frente al éxito de la fórmula lopesca» (Giuliani 2010:32). Además, las primeras *Partes* de

frente al europeo y, en el caso de Lope, sus obras dramáticas se hallan en bibliotecas de muy variada procedencia social (en correspondencia con el público variopinto que jaleaba sus representaciones), y se observa una voluntad expresa de adquirir y coleccionar sus obras. Todos estos datos proceden de Sanmartín Bastida y Borrego Gutiérrez [2013:138-149].

³⁰ Tomo la cita de Evangelina Rodríguez [1996:30], que insiste a su vez en estos problemas.

dramaturgos modernos no se publican hasta bien entrados los años veinte y treinta (Guillén de Castro en 1624 y 1625, Tirso entre 1627 y 1636, Ruiz de Alarcón en 1628 y 1634, Pérez de Montalbán en 1635 y 1638, Calderón a partir de 1636...).³¹

Tanto se leía el teatro de Lope que incluso quienes asistían con regularidad a las representaciones no se perdían luego los versos impresos. Así lo atestigua el caso del estudiante florentino Girolamo da Sommaia, quien anotó en su diario un sinfín de datos muy valiosos acerca de las puestas en escena que presenció en Salamanca, y que no dudó en hacerse con un ejemplar de la *Parte I* de Lope al poco de que esta saliera al mercado,³² la cual, por cierto, devoró en apenas cinco días (Haley 1971:258). Se trata de un claro ejemplo de cómo el negocio de las *Partes* trascendió incluso los deseos de sus editores, pues nada menos que el mercader de libros y tipógrafo encargado de la publicación de esa misma *Parte I*, Angelo Tavanno, se expresaba así en el *Prólogo al lector*:

Anda en nuestros tiempos tan valida el arte cómica y son tan recebidas las comedias, que, habiendo llegado a mis manos estas doce de Lope de Vega, las quise sacar a luz y comunicarlas con los que, por ocupaciones o por dificultad de no llegar a sus pueblos representantes, dejan de oírlas en los públicos teatros, para que, ya que están privados de lo uno, puedan gozar en lectura lo que le es difícil por otro camino.³³

Las palabras del editor denotan una concepción del teatro impreso como un «sustituto —un subproducto— del evento teatral» (Giuliani 2010:29), prejuicio que muy pronto los lectores —Da Sommaia a los pocos meses—, el resto de editores y más tarde el propio Lope se encargarían de refutar. Para ir concluyendo, recordaré el divertido retrato que de estos empedernidos aficionados al teatro, en papel y sobre las tablas, ofrece Antonio Liñán y Verdugo en su *Guía y aviso de forasteros* (1620): «Levántanse con el libro de las comedias; acuéstanse con haber visto en la representación lo que leyeron escrito».³⁴

Así las cosas, en la época de eclosión del género bizantino en la narrativa, a partir de 1615-1617 y durante los años veinte, el único teatro para la lectura es el de Lope. Un teatro, ahora sí, hermano de la novela, sobre todo de la corta, pues sus consumidores eran prácticamente los mismos: ambos géneros editoriales buscaban el mismo público, deseoso de aquello que hoy llamaríamos literatura de entretenimiento o evasión. Y para entretener y evadir al respetable, quién mejor que el genio de Lope.

³¹ Los datos proceden de Florence d'Artois [2010:8].

³² El estudiante compró la *Parte* el 17 de mayo de 1604, y el volumen «debió de salir después del 24 de diciembre» de 1603 (Campana, Giuliani, Morrás y Pontón 1997:13).

³³ El texto, atribuible con bastantes garantías a Tavanno, puede leerse en la edición de la *Parte I* al cuidado de Campana, Giuliani, Morrás y Pontón [1997:44].

³⁴ Tomo ambas referencias de Germán Vega [2010:60].

2. EL TEATRO

En este capítulo pretendo ofrecer una visión panorámica sobre la repercusión de las comedias bizantinas de Lope en el teatro del Siglo de Oro, así como sobre el desarrollo y la difusión del género bizantino en el ámbito teatral. En primer lugar, me ocuparé de estudiar la influencia ejercida por aquellas entre finales del siglo XVI y los primeros quince años del XVII, esto es, durante el periodo en el que fueron escritas y estrenadas, para lo cual me detendré con especial atención en el teatro de Cervantes. A renglón seguido, analizaré el proceso de transformación que sufrió el género bizantino en los escenarios, así como sus posibles causas. Me detendré entonces en las dos novedades principales de dicho proceso: el surgimiento de los dramas religiosos bizantinos y la adaptación de novelas bizantinas largas para el teatro. Por último, efectuaré algunas calas en la obra de dramaturgos posteriores a Lope, para tratar de completar así el panorama sobre la evolución del género y sobre la trascendencia de las comedias bizantinas lopescas en el marco del teatro clásico español del Siglo de Oro.

2.1. APOGEO ESCÉNICO DE LAS COMEDIAS BIZANTINAS BAJO LA BATUTA DE LOPE (1590-1615)

En las páginas dedicadas al teatro español del siglo XVI, no solo se han estudiado distintos antecedentes de Lope, sino también varias obras que se compusieron al tiempo que sus comedias bizantinas, tales como *Los cautivos de Argel* (1599), *La venganza piadosa*, *La española* y *El amigo enemigo*. Aunque nos es imposible fecharlas con precisión, todas ellas dan buena cuenta de la existencia de un género teatral más o menos homogéneo a caballo entre los siglos XVI y XVII. En su conformación, las piezas lopescas debieron de jugar un papel preponderante, por mucho que los títulos recién consignados repercutiesen a su vez en la gestación de aquellas.

Los pocos datos conservados acerca de las puestas en escena de las comedias bizantinas de Lope, así como sus fechas de composición y lo que sabemos acerca de la vida escénica de las piezas teatrales en la época, indican que su periodo de mayor difusión sobre los escenarios se sitúa entre los últimos años noventa del siglo XVI y los primeros quince años del XVII. La fama de Lope le permitió recibir encargos de las mejores compañías del momento, que entre otras muchas piezas representaron varias bizantinas. Así lo hicieron las

de Gaspar de Porres (*Jorge Toledano, Los tres diamantes y La pobreza estimada*) y Antonio Granados (*Los esclavos libres*), que se contaban entre las ocho ‘compañías de título’ autorizadas por el real decreto del 26 de abril de 1603 (García Reidy 2009:266-267).

Veamos, ahora, algunos ejemplos de obras escritas sin lugar a dudas en los primeros años del siglo XVII, probablemente poco antes de su publicación en 1615 y 1616, y bajo el influjo que ejercieron las comedias bizantinas de Lope. Me refiero a dos ingenios de muy desigual fortuna: Miguel de Cervantes y Ricardo de Turia.

2.1.1. LAS OCHO COMEDIAS (1615) DE CERVANTES

En 1615, las prensas madrileñas de la viuda de Alonso Martín de Balboa imprimían, a costa de Juan de Villarroel, las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* de Miguel de Cervantes. El sorprendente título quizá tenía por objeto llamar la atención de los lectores de teatro impreso, un público incipiente que se había ido gestando al calor de la publicación, desde hacía ya una década, de las *Partes* de Lope.¹ El Fénix se había alzado con la monarquía cómica, truncando las esperanzas de su rival de triunfar en el mundo de la farándula. Puesto ya el pie en el estribo, y preocupado por su legado literario, un ya anciano Miguel de Cervantes decidió dar un último envite y trató de granjearse la aprobación silenciosa de los aposentos como dramaturgo. No le quedaba otra: los pocos aplausos que había recibido en los corrales se habían ido desvaneciendo, hacía ya treinta años, en un recuerdo lejano.

La dramaturgia cervantina se fundamenta en una voluntad de experimentación constante y en un cuidado exquisito de la puesta en escena y de la recepción por parte del público, así como en su firme resolución de no plegarse a los cánones dictados por Lope de Vega. Pero por mucho que las comedias impresas en 1615 no fueran «reconducibles a los modelos consabidos fijados por Lope y seguidos por todos los dramaturgos del primer Seiscientos», «esto no quita que Cervantes no haya partido de modelos anteriores para modificarlos y dar su personal versión del género» (Gómez Canseco y Ojeda Calvo 2015:15 y 25).

Mi intención es mostrar cómo las comedias bizantinas de Lope, que no dejaban de ser un género secundario dentro de su producción, se cuentan no obstante entre las más influyentes en las *Ocho comedias* cervantinas. Para calibrar en su justa medida este influjo conviene, por lo pronto, tener presente que este libro se publicó el mismo año en el que el Fénix ya andaba rematando la última de ellas, *Virtud, pobreza y mujer* (1615); retengamos,

¹ Para la historia del texto y su relación con el panorama editorial de la época, remito a Presotto [2015].

además, que las comedias bizantinas trataban un tema tan amargo en el recuerdo de Cervantes como grato en su trayectoria teatral y literaria, el cautiverio, y que ponían en juego una serie de códigos literarios compartidos con el manco de Lepanto, a saber, los de la novela griega y sus muchas derivaciones y actualizaciones contemporáneas. Nada menos que dos de las *Ocho comedias* de Cervantes, *Los baños de Argel* y *La gran sultana*, retomaban muchos de sus temas y motivos principales, aun cuando el alcalaíno no renunciara en ningún momento a sus propios intereses como creador. Veámoslo detenidamente.

☞ *Los baños de Argel*

Los baños de Argel debió de componerse entre el otoño de 1601 y la primavera de 1602 (Baras Escolá 2015:85), aunque el texto muy probablemente presente añadidos posteriores. Cervantes reelabora personajes, escenas y materiales de *El trato de Argel*, pero también de su refundición, *Los cautivos de Argel*, representada en 1599. Las sólidas relaciones intertextuales entre las tres piezas han sido ampliamente estudiadas por la crítica, que, según se ha advertido ya, no ha dudado en atribuir a Lope el eslabón intermedio de esta famosa cadena teatral. Se ha considerado, así, que *Los baños de Argel* es en gran medida el resultado de querer competir con su eterno rival.²

Jean Canavaggio, uno de los mejores conocedores del teatro cervantino, ha bosquejado con suma claridad la tradición teatral y literaria en la que se inserta *Los baños de Argel*. A propósito de los raptos, peripecias y amores entrecruzados, el hispanista francés alude a «un esquema consagrado desde la Antigüedad por la novela bizantina de aventuras, reactivado en la Edad moderna por Boccaccio y los demás *novellieri* italianos, y difundido, en la España del siglo XVI, por el romancero morisco, la narrativa renacentista y el teatro anterior a Lope» (Canavaggio 1992:23). A mi juicio, muy pocos cervantistas han acertado a trazar, en tan pocas palabras, los abundantes y variados exponentes de la tradición en la que se inscribe *Los baños de Argel* —justamente la que se aborda en nuestro estudio—, a la que es necesario añadir al propio Lope.

Uno de esos exponentes es *Los cautivos de Argel*, comedia, supuestamente lopesca, de la que Cervantes ha tomado no pocos materiales. Pero, al margen de que pueda estar basada en una obra de Lope, *Los baños de Argel* presenta un sinfín de motivos típicos de las comedias bizantinas, que se listan a continuación:

- Separación y reencuentro de los amantes
- Fidelidad amorosa y defensa de la castidad

² Véanse, a modo de ejemplo, Meregalli [1972] y Fothergill-Payne [1989].

- Rapto por parte de corsarios
- Venta como esclavos
- Cautiverio
- Moros enamorados de los cautivos cristianos
- Mediaciones amorosas en el cautiverio
- Un personaje acude al rescate de un cautivo
- Fuga de los cautivos
- Liberación masiva de cautivos cristianos
- Conversión al cristianismo por parte de musulmanes
- Resistencia a la apostasía
- Choque cultural entre moros y cristianos
- Largos viajes

Este amplio repertorio permite dar cuenta a simple vista no solo del esquema argumental de *Los baños de Argel*, sino también de numerosos puntos de contacto con nuestras obras, que se repiten en otros textos cervantinos y lopescos.

A pesar de la innegable influencia de las comedias bizantinas, no es menos cierto que *Los baños* conserva el sello inconfundible de Cervantes, como se percibe en primer lugar en la técnica teatral. Pese a incorporar muchos rasgos de la fórmula lopesca, la teatralidad de *Los baños de Argel* no se ajusta con mansedumbre a los parámetros de la Comedia Nueva,³ sino que se atiene al gusto cervantino por presentar ante los ojos del espectador hasta cuatro tramas desgajadas entre sí, pero unidas por un común denominador, más temático que argumental: la vida en el cautiverio y sus peligros y tentaciones.⁴ La presencia de abundantes personajes en escena no se explica, al contrario que en las obras lopescas, por el uso de la doble focalización y los espacios múltiples, sino por la voluntad de describir la vida en Argel desde diferentes puntos de vista.

Los editores del teatro cervantino han destacado cómo «desde las primeras producciones para los corrales, encontramos un sumo cuidado y una plena conciencia del aspecto visual del espectáculo que luego se proyectarán en el teatro impreso» (Gómez Canseco y Ojeda Calvo 2015:33). En *Los baños de Argel*, Cervantes exhibe un muy variopinto repertorio de recursos teatrales, encaminados a admirar la vista y el oído de su posible público, tales como voces de fondo, ruidos, apariencias, música, danza e incluso una representación teatral.

Por lo que atañe al plano de la acción dramática, Cervantes, a diferencia de la mayor parte de los dramaturgos que se adhirieron a la tradición de las comedias bizantinas, dota a

³ Con todo, algunos aspectos delatan un cambio notable, debido a la evolución de la Comedia Nueva, en la técnica teatral de *Los baños de Argel* respecto a la de *El trato*, como ha subrayado con acierto Fothergill-Payne [1989:182]: «Tal como *Los tratos*, *Los baños* todavía conserva su carácter de documental. Sin embargo, Cervantes ha aprendido mucho en cuanto a la representación escénica. En vez de dar a conocer el “trato feo” por medio de largos monólogos, discursos o descripciones literarias, confronta a su público con la imagen visual y directa».

⁴ Véanse, al respecto, Canavaggio [1992:29-33] y Baras Escolá [2015:88-91].

Los baños de Argel de una dimensión colectiva, «para dar cauce adecuado a la expresión de un sentimiento necesariamente común a todos los cautivos que sufren y penan» (Rey Hazas 1994:37), de acuerdo con su propia experiencia y a su voluntad documentalista. No otro había sido su propósito, ya lo sabemos, en *El trato de Argel*, por lo que no insistiré en esta cuestión. Sin embargo, la crítica ha advertido cierta estilización en algunos de sus episodios (Meregalli 1972:407), en la línea de las lopescas. Me centraré en el primer cuadro de *Los baños de Argel*, acaso el más célebre, que permite ejemplificar las diferentes tendencias que convergen en ella y el diálogo intertextual que mantiene con las comedias bizantinas de Lope.

El desembarco en tierras españolas de unos corsarios guiados por un renegado se cuenta entre las novedades más significativas de *Los baños de Argel* respecto a *El trato de Argel*, comedia caracterizada por su «estatismo argelino» (Rey Hazas 1994:45). En la génesis de este episodio se hallan diversos eslabones literarios, descubiertos por Dámaso Alonso, que ya describimos al comentar *El degollado*, de Juan de la Cueva, otra de las fuentes que debió de manejar Cervantes.

Uno de sus antecedentes más directos es la primera escena de la segunda jornada de *Los cautivos de Argel*, como ha puesto de relieve la crítica. En la escena inicial de la comedia, el morisco Francisco y el turco Dalí estudian la posibilidad de apresar a algún corsario, pero por el momento deciden postergar sus planes. Al comenzar la segunda jornada, un grupo de moros, capitaneados por el renegado Fuquer (o sea, Francisco), desembarca en las costas españolas. Un vigía los descubre y, desde lo alto (es decir, desde el primer corredor del escenario), avisa a los jinetes encargados de la vigilancia costera, que aparecen inmediatamente ante el público y apresan a los corsarios. En ambos cuadros, los elementos escenográficos son escasos, y la acción es más bien estática.

En *Los baños de Argel*, el renegado Yzuf guía al capitán de aquella tierra y a otros cuatro moros, que prenden fuego a la muralla, obligando a varias personas a abandonar sus casas, y consiguen llevarse a varios cristianos. Este primer cuadro es un claro ejemplo del celo con que Cervantes urde la puesta en escena. Los moros aparecen en el tablado, que representa el monte, mientras que en el corredor (una torre a ojos del espectador) se dejan ver intermitentemente los cristianos, alarmados por el incendio y el griterío. Para fingir su huida, los actores vuelven a entrar al vestuario, y cuando aparecen en el tablado, los moros los capturan. Se trata de una secuencia muy ágil, con entradas y salidas constantes, tanto en el balcón como en el escenario. Para acabar de sumir al público en la *admiratio*, Cervantes ha urdido meticulosamente distintos mecanismos sonoros y visuales, tales como los gritos

entre bastidores, el uso de teas para sugerir que la acción transcurre de noche, el sonido de una campana y de una trompeta, un muy detallado vestuario para los distintos personajes que intervienen en el cuadro y la presencia de un risco, por el que se acaba arrojando don Fernando. Al presentar una secuencia como esta, se diría que Cervantes trata de avivar la imaginación escénica del lector.

Muy pocos de sus coetáneos podían competir con Cervantes en el cuidado y el primor con que ideaba la representación de sus comedias (la extrema complejidad que implicaba la escenificación de obras como *Los baños de Argel*⁵ fue probablemente una de las causas por las que acabó topando con el desdén de los directores de teatro).⁶ No obstante, por lo que respecta a la puesta en escena del ataque de los corsarios, Cervantes contaba con varios modelos. Entre las comedias bizantinas estudiadas en capítulos anteriores, destaca *El amigo enemigo*, de su admirado Cepeda. La secuencia de la *razzia* de Corfú pudo servirle de inspiración, pues combina las entradas y salidas constantes de moros y cristianos con los gritos de alarma, las campanas, los ruidos y las voces entre bastidores.

Ninguno de los cuadros de las comedias bizantinas lopescas en los que se representan raptos en la costa puede competir con su equivalente cervantino. La obra que pone en juego más mecanismos escénicos es *Los esclavos libres*, en la que se emplean voces, pitos y ruidos *dentro*, y en la que Arbolán aparece con la cautiva Lucinda en brazos. También destaca el último cuadro del primer acto de *El Grao de Valencia*, gracias al empleo de órdenes y gritos de socorro combinados con rápidas entradas y salidas de moros y cristianos.

Mucho más evidente es la deuda cervantina con las obras lopescas en lo que atañe a la acción dramática y a los diálogos de este cuadro. La espera de los moros que aguardan escondidos en el monte, el descuido de los vigías, los gritos de alarma, el temor y los lamentos de los cristianos, las órdenes dadas por unos y otros, los corsarios llevándose consigo a los cautivos, la llegada a destiempo de un capitán, el amante desvalido, las naves enemigas que se alejan por la mar... Un sinfín de situaciones que se repiten, algunas muy a menudo, en las escenas equivalentes de *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *Los esclavos libres* y *La doncella Teodor* (o en ataques relatados por algún personaje, como ocurre en *La pobreza estimada*), según se ha estudiado en el capítulo correspondiente. No se olvide, por otro lado, que *Los esclavos libres* y *Jorge Toledano* se inician asimismo con un rapto llevado a cabo por los moros, capitaneados en esta última pieza por Arafe, un renegado como Yzuf. Todo ello demuestra, en definitiva, que la escena inicial de *Los baños de Argel* no solo «deriva de una

⁵ Baras Escolá [2015:91].

⁶ Véase, al respecto, Gómez Canseco y Ojeda Calvo [2015:13].

sugestión de *Los cautivos [de Argel]* y del desarrollo técnico de la escena española en las décadas pasadas entre *Los tratos* y *Los baños*» (Meregalli 1972:409), sino que se explica también por la voluntad de Cervantes de transitar el terreno desbrozado por dramaturgos como Lope y Cepeda.

Jean Canavaggio [1977:72], que cita varias de nuestras comedias entre los antecedentes de Cervantes, opina que la propuesta cervantina se separa de las de sus precursores debido al gusto por la exactitud, al detalle concreto anclado en la realidad histórica de las incursiones corsarias.⁷ Pero Lope, que, aunque no conoció el cautiverio, sí vivió de cerca la amenaza turca en la costa de Valencia, no escatima detalles realistas y verosímiles en las escenas ya estudiadas.

En definitiva, el primer cuadro de *Los baños de Argel* ejemplifica la adopción por parte de Cervantes de una convención teatral típica de las comedias bizantinas: los raptos que perpetraban los moros en las costas españolas.⁸ En este proceso de adaptación, Cervantes no renunció a las claves de su dramaturgia: el gusto por aunar historia y ficción y una puesta en escena compleja y espectacular.

Otro tanto se puede afirmar —y con ello cerraremos el análisis de esta pieza— respecto a la figura de la mora Zara, que se fuga con su enamorado don Lope con intención de partir hacia España, donde espera vivir como cristiana. La crítica ha rastreado las raíces folclóricas, históricas y literarias de este episodio, que Cervantes pudo conocer en Argel.⁹ Por mi parte, añadiré que varias comedias bizantinas de Lope nos presentan asimismo a una mora enamorada de un cautivo con el que quiere huir y vivir como cristiana, un tópico muy común en la tradición descrita en capítulos anteriores. Es más, en *El postrer godo de España*, drama histórico de Lope compuesto quizá entre 1599 y 1600 (Morley y Bruerton 1968:265),¹⁰ o sea, poco antes que *Los baños de Argel*, aparece otra Zara, hija también del rey de Argel, que se hace cristiana y se casa con don Rodrigo, y a la que bautizan con el nombre de María, como a la mora cervantina (Baras Escolá 2015:86-87).¹¹

⁷ En un trabajo posterior, no obstante, el propio Canavaggio [2000:119] recalca «la estilización propia de esta secuencia» a partir de ciertos detalles, como la falta de precisión en el rescate que don Fernando ofrece por Costanza.

⁸ Se trata de un recurso literario caro a Cervantes, al que ya había acudido en su juventud, en las aventuras de Timbrio y Silerio narradas en la *Galatea*, y en obras más tardías como *El amante liberal* o el *Persiles* (Rey Hazas 1994:46).

⁹ Remito a Baras Escolá [2015:86] para más detalles.

¹⁰ Morley y Bruerton le asignan la fecha 1599-1603, y añaden como posibilidad 1599-1600.

¹¹ Canavaggio [1977:71], por su parte, señaló la deuda del Francisquito cervantino con el de *El niño inocente*, también de Lope, y escrita asimismo muy poco antes que *Los baños de Argel* (Baras Escolá 2015:87).

☞ *La gran sultana*

La gran sultana debió de componerse entre 1604 y 1615, aunque quizá podría precisarse más esta fecha y circunscribirla al periodo entre 1608 y 1611.¹² Luis Gómez Canseco [2015:115] ha descrito con sumo detalle los diferentes asuntos conjugados por Cervantes en esta obra: el cautiverio, la moda de lo turquesco y un esquema narrativo bizantino, el cual «daba ocasión a imprevistos de toda índole, desde viajes, raptos y cautiverios a ocultación de personalidades, encuentros fortuitos y amores desafortunados». Esta temática artificiosa, unida a una puesta en escena preciosista y refinada, «aleja al oyente (o al vidente) de la cotidianeidad y quita dramatismo al conflicto de los cautivos, tan presente en el *Trato* o en *Los baños de Arge*» (Gómez Canseco y Ojeda Calvo 2015:36).

En el extenso prólogo a su anterior edición de *La gran sultana*, Gómez Canseco [2010:41] recalca que varias de sus intrigas —y otras similares, pertenecientes a las *Novelas ejemplares*— se inscriben en el proceso de actualización de la materia griega, iniciado por los *novellieri*, «antecedente, probablemente directo», de Cervantes. El editor tiene a bien asimismo mencionar como agentes de esa actualización la novela bizantina española y algunas de las obras teatrales de finales del siglo XVI que hemos estudiado en capítulos precedentes. Siguiendo a Canavaggio [1977:59-60], entre las piezas de tema turco de Lope, que «también andaba por allí», Gómez Canseco destaca *La doncella Teodor* —en tanto que adaptación del patrón bizantino—, así como tres dramas históricos con personajes turcos: *El rey sin reino*, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* y *La Santa Liga* (Gómez Canseco 2010:43). De los dos últimos textos ya se ha hablado en un apartado anterior,¹³ debido justamente a sus similitudes con las comedias bizantinas, pues ambos ejemplifican a la perfección cómo el gusto del público por este tipo de peripecias lleva a Lope a incluirlas también en piezas de asunto histórico.¹⁴

Lope difícilmente pudo ser uno más para Cervantes, como no lo fue para ningún otro aficionado al teatro. Canavaggio [1977:59-60] ya aseguró que motivos presentes en *La gran sultana* como el rapto de la heroína por parte de los turcos, los intentos de su amante por liberarla o su incorporación al harén conocerían una «vogue exceptionnelle» gracias a su reelaboración y difusión en la Comedia Nueva. Pues bien, pocas piezas lopescas

¹² La crítica ha advertido que pudo ser el resultado de un proceso de auto-reescritura, pues entre las comedias viejas que en la «Adjunta al Parnaso» Cervantes asegura haber compuesto se encuentra una titulada *La gran turquesca*.

¹³ «3.7. Algunos casos afines: comedias excluidas del corpus» (segunda parte).

¹⁴ En cuanto a *El rey sin reino*, uno de los personajes principales es el general turco Amurates, que lleva el mismo nombre que el Gran Sultán de la obra cervantina. Se trata de una castellanización de Murad, nombre de varios de los sultanes que reinaron en Constantinopla, relativamente usual en las letras castellanas; sin ir más lejos, en el elenco de *Los tres diamantes* figura otro Amurates.

anticipaban tantos motivos de *La gran sultana* como las comedias bizantinas, que afianzaron en los corrales una moda literaria que Cervantes, en 1615, retoma y reelabora en varias de las suyas.¹⁵

En *La gran sultana*, el cautiverio deja de ser una amarga experiencia de dimensiones colectivas, y deviene un exquisito artificio literario, que pocos como Lope habían manejado previamente con tanta pericia sobre las tablas. Todo ello no le resta un ápice de valor a la aportación cervantina; al contrario, ayuda a situar su obra en algunas de las coordenadas teatrales y literarias en las que se gestó.¹⁶

∞ Cervantes, un probable imitador

La novedad del enfoque que trato de presentar se comprenderá mejor a la luz del *statu quo* crítico en torno a las piezas descritas. Sirvan como ejemplo las conclusiones de un buen conocedor del teatro cervantino:

[Cervantes] inauguró una suerte de minigénero teatral, las comedias de cautiverio, berberiscas o turquescas, que él mismo perfeccionó y enriqueció, mediante un ejercicio insistente de reescritura propia, abriendo nuevos caminos espaciales, temporales, estructurales y semánticos en otras tres piezas, *Los baños de Argel*, *El gallardo español* y *La gran sultana*, publicadas treinta años después en *Ocho comedias* (Rey Hazas 1999:123).

En el capítulo dedicado al teatro del siglo XVI se ha defendido ya que, a mi entender, no cabe atribuir a Cervantes la *inauguración* del «minigénero teatral» al que se refiere Rey Hazas (para el que he propuesto la denominación de *comedias bizantinas*, sin perjuicio de otras posibles, como las empleadas por el ilustre cervantista); en este, he tratado de mostrar que su deuda con Lope y otros dramaturgos es considerable, por lo que si él mismo «perfeccionó y enriqueció» dicho género, lo hizo solo a la par que otros ingenios y, en el caso de las piezas publicadas en 1615, a su zaga y sin noticia previa de representación (más bien al contrario).

¹⁵ Dejo de lado, por motivos de espacio, otras muchas fuentes y tradiciones asumidas por Cervantes, responsables en buena medida de la originalidad de la propuesta cervantina frente al modelo lopesco. Me refiero, por ejemplo, a los libros sobre la historia y las costumbres de los turcos, convenientemente descritos por Gómez Canseco en sus ediciones de la obra.

¹⁶ En *El gallardo español*, cuya versión definitiva cabe datar en los primeros años del Seiscientos (Gómez Canseco 2015c:62), Cervantes entreteje una historia de ficción en unas circunstancias históricas concretas, el asalto de Orán y Mazalquivir emprendido por las tropas argelinas en 1563. Se trata de una típica comedia de moros y cristianos, en la estela de otras muchas lopescas como *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, *El cerco de Santa Fe*, *El hijo de Reduán*, *El remedio en la desdicha* o *El bidalgo Bencerraje* (Gómez Canseco 2015c:65). Desafíos caballerescos, conflictos de honor, delicadezas sentimentales, extenuantes asedios... todo remite a una tradición teatral que entronca con el *Abencerraje*, las *Guerras civiles de Granada* y el romancero morisco en el plano textual, y con el teatro cortesano de gran aparato en el ámbito escénico. Aun así, algunos detalles podrían explicarse por el influjo de las comedias bizantinas, tales como la ambientación en el norte de África o la decisión de Margarita de acudir embozada para estar junto a su querido don Fernando.

Lleva razón Camamis [1977:235] cuando argumenta que «todas las peripecias amorosas entre las parejas de amantes de *Los tratos*, *Los baños* y *El amante liberal* encierran una fuerte dosis de novela griega y literatura renacentista inspirada en ella». En esa misma senda, conviene insistir en la importancia de la tradición teatral de las comedias bizantinas (o ‘turquescas’, o ‘de cautivos’, si se quiere), con las de Lope a la cabeza, como un acicate fundamental para explicar la escritura y publicación de *Los baños de Argel* y *La gran sultana*. Al margen de la dudosa autoría de *Los cautivos de Argel*, las múltiples coincidencias temáticas, técnicas y argumentales entre las dos piezas cervantinas y las obras estudiadas, y el éxito cosechado por el Fénix con estas últimas, invitan a pensar que a la hora de acometer el dilatado proceso de escritura de *Los baños de Argel* y *La gran sultana*, así como en la decisión final de Cervantes de darlas a las prensas en 1615, la existencia de esa ya vieja tradición, que Lope había enriquecido como pocos, fue un factor decisivo. Jonathan Thacker ha resumido muy bien cómo la producción dramática de Cervantes, pese a la opinión negativa que su autor profesaba por el teatro de Lope, tomó cuerpo y forma precisamente en relación y oposición a las comedias de su rival, en una disputa sumamente productiva para el alcalaíno:¹⁷

Cervantes does not think that the *comedia nueva*, child of Lope’s popular success, is good enough or ambitious enough artistically but his own intertextual engagement with it helps him to discover and develop his own dramatic voice and style, encourages him towards a new understanding of what theatre can be and do. This is a productive quarrel with Lope and his dominant dramatic form (Thacker en prensa).

Sin renunciar jamás a sus intereses estéticos ni a sus inquietudes personales, Cervantes no se resignó a pasar a mejor vida sin antes medirse con sus rivales artísticos y sin abastecer al lector de su particular contribución al género bizantino en los términos de la Comedia Nueva.

☞ Las *Ocho comedias* como posible acicate editorial

Y, por cierto, la de Cervantes fue, para la tradición que aquí nos concierne y al margen de otras consideraciones, felicísima intuición. Él no los conocería, pero se avecinaban tiempos de bonanza y prosperidad para la materia bizantina. El mercado editorial estaba a punto de recibir con los brazos abiertos un aluvión de textos que saciarían la sed de los lectores ávidos de corsarios, amantes, moros y cautivos. Salvando la excepción

¹⁷ En este sentido, es muy interesante acudir a Trambaioli [2004], que constata la existencia de parodias, por parte de Cervantes, de comedias lopescas tempranas que debió de presenciar en las tablas.

del avisgado Alonso Pérez, que en 1609 había mandado imprimir *Los tres diamantes* en la *Parte II* de Lope, Cervantes les ganó por la mano al Fénix y sus editores, que emprendieron la publicación casi exhaustiva de sus comedias bizantinas a partir de finales de 1616, en unas fechas que marcan el inicio del esplendor de la novela bizantina, larga y corta, suelta o en forma de relato inserto, en las letras españolas. Y aunque no parece que a esta última aventura teatral cervantina le esperara mejor recibimiento que a las de los últimos años — sus obras no se reeditarían hasta mediados del siglo XVIII—, más de un curioso debió de dejarse caer por sus páginas (no se olvide que el nombre de Cervantes andaría en boca de todos, pues en 1615 vio la luz también la segunda parte del *Quijote*). Entre ellos, por qué dudarlo, se contó a buen seguro nuestro Lope, que debió de asistir con una mezcla de sorpresa e incredulidad a la extravagante empresa de su rival, pero también con no pocas dosis de envidia: al fin y al cabo, Cervantes, dramaturgo frustrado, acababa de conseguir lo que a él, precisamente por ser el más aclamado y admirado de todos, se le resistía: el control sobre la publicación de sus textos. Pero muy poco le faltaba: en 1617 dio a las prensas la *Parte IX*, la primera bajo su completa vigilancia, y una de las doce piezas que tuvo a bien recopilar fue nada más y nada menos que *La doncella Teodor*, comedia bizantina. Seguía, así, el buen hacer de Francisco de Ávila, que en las *Partes VII* y *VIII* había incluido *Viuda, casada y doncella* y *El Argel fingido*. ¿Se acercó también Ávila a hojear las *Ocho comedias cervantinas*? ¿Tomó buena nota de *Los baños de Argel* (de la que *El Argel fingido* podía ejercer de revés cómico) y *La gran sultana*, cuyos meros títulos evocaban ya la temática del cautiverio y el ambiente turquesco? A mi modo de ver, es muy probable que así fuera, en vista de que los libros de teatro que se imprimían por aquel entonces eran, al margen justamente de las *Partes* de Lope, muy escasos (Giuliani 2010:32). Había muy pocos modelos editoriales que imitar, y cualquier advenedizo sería examinado con lupa por parte de libreros, impresores, lectores y escritores. Y no se olviden los primores de Ávila, que separó *Viuda, casada y doncella* de *El Argel fingido* para repartir la presencia de cautivos y corsarios entre las *Partes VII* y *VIII*, indicio de su preocupación por los géneros dramáticos.

De este modo, los ecos intertextuales se entrecruzan con estrategias editoriales: las comedias bizantinas de Lope, uno de cuyos modelos había sido *Los tratos de Argel*, influyeron a su vez en Cervantes, quien, con la publicación de las suyas, pudo azuzar asimismo la selección de dos de ellas, *El Argel fingido* y *Viuda, casada y doncella*, por parte de Francisco de Ávila. La tarea sería retomada después por Lope debido a las razones ya analizadas. Pero no creo que entre sus afanes se contara precisamente competir con las cervantinas, que pasaron sin pena ni gloria por las librerías.

2.1.2. RICARDO DE TURIA, *LA FE PAGADA*

Ricardo de Turia, quizá seudónimo de Pedro Juan Rejaule y Toledo (1578-¿?), pertenece al grupo de dramaturgos valencianos.¹⁸ Cuatro son las obras que nos han llegado de Turia, todas ellas publicadas en el volumen colectivo *Norte de la poesía española* (1616). A diferencia de otros autores valencianos anteriores, como Tárrega o Gaspar de Aguilar, los cuales «contribuyeron de forma decisiva» a que el teatro de Lope «tomase cuerpo» (Sirera 2003:501), el joven Turia, que a la llegada del Fénix a Valencia apenas contaba diez años, es más bien un continuador del camino recorrido por sus paisanos y, cómo no, por el propio Lope, al que bautizó como «príncipe de los poetas cómicos» en su *Apologético de las comedias españolas*. En este sentido, cabe suponer que sus comedias fueron escritas poco antes de su publicación en 1616, ya en el siglo XVII.

Una de las cuatro piezas en el haber de Turia es *La fe pagada*, editada por Teresa Ferrer en el volumen titulado *Teatro clásico de Valencia*. La estudiosa ofrece un breve pero útil resumen de las líneas principales del argumento:

La fe pagada se construye sobre una intriga novelesca, ambientada en el sur de Italia, en la que no faltan las aventuras marítimas, el aprisionamiento por parte de los moros, el intento de violación de la protagonista por parte del príncipe de Amalfi, y la anagnórisis final que permite el reencuentro de familiares perdidos cautivados en otro tiempo por los moros. Todas las aventuras y contratiempos que los separan no harán sucumbir la fe de los amantes, Ludovico y Teodora (Ferrer Valls 1997:XXXI-XXXII).

De estas líneas se deduce ya que *La fe pagada* guarda estrechos paralelismos con las comedias bizantinas. Con todo, es una obra muy poco conocida y estudiada, por lo que creo oportuno ofrecer un resumen exhaustivo de su argumento:

El príncipe de Amalfi, Leonardo, está inmerso en una guerra contra las tropas de Salerno, comandadas por Ricardo. Conrado, que se encuentra en Nápoles, encarga al capitán Ludovico, su sobrino, la custodia de su mujer e hija, Claudia y Teodora. Ludovico está enamorado de su prima Teodora, a la que nunca ha visto. Poco antes de ir a ver a su familia, Leonardo le revela al capitán su amor por Teodora, a la que lleva tres años cortejando. El príncipe decide acompañar a Ludovico a casa de Claudia y Teodora. Nada más verse, las damas se enamoran perdidamente del capitán. Leonardo es presa de los celos, pero no le queda más remedio que dejar a Ludovico al cuidado de la familia de Conrado. Los tres parten hacia Nápoles para huir así de la guerra.

La nave en la que viajan naufraga, y Teodora y Ludovico llegan juntos a tierras desconocidas. Aparecen unos moros capitaneados por el corsario Mumén. Teodora se refugia en una cueva y Ludovico trata de proteger la entrada, pero los moros lo derrotan, dejándolo muy malherido. La joven logra escapar; convencida, sin embargo, de que las galeras moras que se alejan llevan preso a su amado, hace señales para que la capturen a ella

¹⁸ Acerca de estos autores y de la obra e identidad de Ricardo de Turia, véanse Sirera [2003] y García Reidy [2009b].

a cambio de que no maltraten a Ludovico. Este aparece junto a unos hombres que le han curado las heridas. Al contemplar las naves que se llevan a Teodora, trata de seguir las a nado, pero sus acompañantes lo impiden. Poco después, Ludovico se encuentra con Claudia, a la que también han apresado. Por su parte, Leonardo ha conseguido liberar de las galeras moras a Teodora, y trata de forzarla en un bosque; justo en ese momento irrumpen Conrado y su criado Servio, que son apresados por las tropas del príncipe.

Ludovico, que se hace pasar por mercader, ha acudido a Bizerta con la intención de rescatar a Teodora. Ante el rey Cariodeno, el viejo Azén y la mora Rosana, cuenta la supuesta razón de su viaje: su amada le ha pedido que rescate a una hermana suya que fue hecha cautiva siendo una niña. El rey se apiada del fingido mercader y acepta que visite sus mazmorras. Azén sospecha que la cautiva a la que se refiere Ludovico es Rosana, «que ha quince años / que ciega cree los engaños / de Mahoma, a mi despecho, / aunque yo soy la ocasión» (p. 727). Ludovico se entera de que Teodora está en manos de Leonardo, por lo que se dispone a partir. Rosana le confiesa su amor, pero Ludovico la desprecia. En su ausencia, el rey Coriodeno ha confiado a Azén la defensa de Bizerta. El renegado ve en ello la ocasión para abandonar por fin tierras africanas. Rosana, que lo tiene por padre, le confiesa entonces su mal de amores, y Azén se propone detener a Ludovico.

Claudia le cuenta al criado Octavio que hace tiempo unos moros capturaron a su hija, Rosela (que contaba apenas dos años), y a su hermano, Julio. Aparece entonces Conrado, que le refiere su historia: Leonardo los embarcó a él y a Teodora en sendas naves, que naufragaron tras una terrible tormenta. El príncipe se llevó a la joven en un esquife, mientras que Conrado pudo salvar la vida merced a una tabla.

Desde la torre en la que está preso, Ludovico observa la llegada de Leonardo y Teodora, que acaban de escapar de la tempestad. Ante la mirada impotente del capitán, el príncipe trata de forzar a la joven. Justo entonces aparece Rosana acompañada de unos moros, que detienen a Leonardo. Llega también el rey, que se enamora de Teodora, a la que ofrece «mandar / como absoluta señora» (p. 751) en Bizerta. Ella solo le ruega que liberen a Ludovico, su supuesto hermano. Por su parte, Rosana ha quedado prendada de Leonardo. Entretanto, Azén lo tiene todo preparado para huir con los demás en un bajel. Poco después, Leonardo, Ludovico, Teodora, Azén y Rosana arriban al lugar donde apresaron hace quince años a estos últimos, unas tierras que pertenecieron a Azén. Allí les sorprende el criado Octavio, que reconoce a Leonardo, Ludovico y Teodora. Julio (verdadero nombre de Azén) comprende que Rosana (Roselia) es en realidad hermana de Teodora. Se produce entonces el reencuentro y la anagnórisis entre hermanos (Julio y Claudia y Roselia y Teodora) y padres e hijos (Claudia, Conrado, Teodora y Roselia). Finalmente, se conciertan las bodas entre Teodora y Ludovico y entre Leonardo y Roselia.

Los lances argumentales de *La fe pagada* se repiten constantemente en las comedias bizantinas, y dan fe de la deuda incuestionable que contrajo con ellas Ricardo de Turia. La acción se articula mediante la separación y el reencuentro de amantes y familiares, tras un cúmulo de aventuras prototípicas del género (tormentas, naufragios, largos viajes, etc.), entre las cuales destaca el cautiverio (con sus tópicos habituales: moros enamorados, rescates, fugas, generosidad del amo...). Además de tantos motivos típicos, la obra incorpora muchos de los aspectos técnicos y espectaculares de las comedias bizantinas de Lope, tales como la doble focalización, el elevado número de cuadros,¹⁹ la presencia de una

¹⁹ Si bien la división en cuadros es siempre discutible, la obra contiene en torno a una quincena de ellos. El primero del segundo acto presenta varios tablados vacíos, que se corresponden con las entradas y salidas de la cueva.

gran cantidad de personajes²⁰ o la variedad y colorido de ropas y decorados (cuevas, caminos, torres, etc.).

Se trata, en suma, de una clara imitación de las comedias bizantinas, a las que Turia añade otros elementos de su cosecha, entre los que destaca la presencia de temas de un tono más trágico, como es el intento de violación por parte de Leonardo, o «la aparición en la trama de un personaje que ocupa poco lugar en el teatro del Siglo de Oro: la madre» (Ferrer Valls 1997:XXXII).²¹ Por otro lado, según ha señalado uno de los mejores conocedores del teatro valenciano, en *La fe pagada* «Turia se muestra hábil en la construcción de tramas complejas, así como en el uso de efectos espectaculares» (Sirera 2003:522).

2.2. LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO BIZANTINO Y EL TEATRO POSTERIOR (1615-1680)

Tras una etapa inicial, fechable entre los años ochenta del siglo XVI y la primera década del XVII, en la que las comedias bizantinas conocen un notable éxito, el género inicia una fase de transformación, que abordaré sumariamente en estas páginas. El corpus de comedias analizado ha sido, inevitablemente, parcial, por lo que futuras investigaciones podrían muy bien matizar o corregir las conclusiones expuestas. No obstante, con los datos que me ha sido posible recabar, creo que puede esbozarse un retrato cercano a la realidad escénica del género bizantino hasta finales del siglo XVII, fecha en la que se detiene nuestro estudio.²² En el marco de ese proceso de transformación y desarrollo, situado aproximadamente entre 1610 y 1650, me centraré en examinar los siguientes fenómenos: a) decadencia de las comedias bizantinas en tanto que género *cómico* (opuesto al drama); b) importancia de los dramas religiosos de corte bizantino; y c) la adaptación de novelas bizantinas para el teatro. Por último, efectuaré unas calas en la obra de diversos dramaturgos para tratar de completar el panorama sobre la repercusión de las comedias bizantinas de Lope y sobre la difusión del género en el teatro español del siglo XVII.

²⁰ El reparto de *La fe pagada* alcanza la treintena de personajes.

²¹ Sobre la presencia de esta figura en el teatro clásico y en la obra de Lope, véanse García Lorenzo [2012] y Trambaioli [2010] respectivamente.

²² Para hacerse cargo de la evolución de los principales géneros teatrales a partir del segundo cuarto del siglo XVII, es imprescindible acudir a Antonucci [2013b].

2.2.1. LAS CONVENCIONES DE LOS GÉNEROS CÓMICOS. LAS *COMEDIAS* BIZANTINAS, ¿UN GÉNERO PASADO DE MODA?

Tal y como las había cultivado Lope, a partir de la segunda década del nuevo siglo las comedias bizantinas entran en una fase de cierta decadencia. El mayor indicio de este bache por el que parece atravesar el género sobre las tablas es que el propio Lope, uno de sus principales valedores, asume tras los primeros diez o quince años del nuevo siglo otros derroteros dramáticos y concentra su atención en otros géneros. La fecha de 1615 puede ser de utilidad a efectos prácticos, pues coincide con la del estreno de *Virtud, pobreza y mujer*, canto de cisne de este género en la producción lopesca, cuando menos desde el ángulo adoptado en nuestra investigación.

Soy consciente de la inmensidad del corpus teatral del Siglo de Oro, y repito que estas observaciones se basan no en una lectura exhaustiva de aquel, tarea ímproba, sino en acercamientos parciales y en calas bibliográficas. Pero al margen de casos sueltos —alguno veremos—, lo cierto es que, en cifras globales, no parece que las *comedias* de amor y aventuras protagonizadas por damas, galanes, corsarios, cautivos, moros y cristianos volvieran a conocer un desarrollo tan sostenido como en la época anterior al *Arte nuevo*.

Sin ánimo de agotar las razones por las que decidió dejar de lado la temática bizantina —cuando menos de la manera en que la había cultivado hasta entonces—, creo que es posible formular algunas hipótesis al respecto. A mi juicio, esta decisión podría explicarse en primer lugar por un motivo fundamental, de carácter estético y teatral, y otro, quizá más secundario, de signo ideológico e histórico.

Partamos de una evidencia: en muchos sentidos, las comedias bizantinas están en las antípodas del que será el género cómico más representativo del siglo XVII, la comedia de capa y espada. En un artículo admirable, Ignacio Arellano [1988:36] ha demostrado que uno de los rasgos decisivos de este género consiste en un empleo muy consciente de la unidad de tiempo y de lugar, no por el prurito de atenerse a las reglas neorristotélicas, sino a fin de lograr en estrechos límites espaciotemporales «una inverosimilitud sorprendente y admirable capaz de entretener y suspender al auditorio». En líneas generales, la veta cómica del teatro del siglo XVII pretende admirar al espectador mediante la concentración espacial y temporal, circunstancia que «no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia» (Arellano 1988:32). Se trata, en suma, de que en muy pocas horas se acumulen cuantos más embustes y malentendidos mejor, y que todo ello suceda en un espacio muy cerrado o delimitado (una casa, un palacio, las calles de una ciudad...). O sea, todo lo contrario que las

bizantinas, que se complacen en abordar distintos países, viajes a tierras lejanas, etc. Tal y como se ha estudiado en el capítulo dedicado a la técnica teatral, con el tiempo los elencos en la Comedia Nueva se van reduciendo cada vez más, otro rasgo que contribuye a potenciar que el enredo sea sorprendente, increíble e inverosímil: justo al revés que las comedias bizantinas, que trataban de admirar al espectador con la presencia de abundantes personajes de muy diversa condición, con sus ropas de moros, cautivos, soldados, etc. En esos espacios delimitados de las comedias de capa y espada se suceden las entradas y salidas de personajes, consolidando una estructura a base de escenas desgajadas, muy distinta de la de las comedias bizantinas, formada en gran medida a base de una cantidad muy elevada de cuadros. Transcribo a continuación unas líneas fundamentales de un trabajo de Delia Gavela sobre la comedia urbana, aplicables no solo al género cómico de mayor éxito en el siglo XVII, sino también a la evolución general de la Comedia Nueva, sobre todo en su faceta cómica. La cita es larga, pero apuntala a la perfección cuanto se ha dicho hasta aquí:

Estas salidas [hacia espacios exteriores] buscan intensificar el enredo a través de la visualización de peripecias externas. Poco a poco, Lope va descubriendo dos medios mucho más económicos para este fin: el gran partido que se puede sacar a las reacciones de los personajes, convirtiendo las relaciones entre ellos en la principal fuente de enredo [...]. Todos los personajes del grupo nuclear quedan entrelazados entre sí a través de su vinculación a la trama, lo que reduce la nómina de protagonistas. [...] La concentración argumental también repercute en el juego de espacios, donde se observa una tendencia a la reducción de escenas exteriores [...]. Lo anterior influye en la distribución de los cuadros escénicos, que disminuyen en número hasta un máximo de tres o cuatro por acto. Por lo que se refiere al espacio global, la ciudad se alza como marco y adquiere [...] protagonismo [...]. Todo, en definitiva, se orienta hacia una concentración que permita a los espectadores implicarse, sin perderse, en un enredo idealmente cercano a su cotidianeidad y eminentemente lúdico (Gavela 2005:311-315).

Que las preferencias del espectador se fueron inclinando por esa fórmula que venimos describiendo se observa ya desde los propios títulos de las comedias, muchas de las cuales ostentan con orgullo esa concentración espacial y temporal extrema (*En Madrid y en una casa, Lo que pasa en una tarde, La confusión de un jardín...*), en la que se acumulan un sinfín de enredos, tal y como suelen reivindicar en sus propios versos: «¿De ayer venido / y hoy casado por conciertos?»; «¡Que tantas cosas sucedan / desde Toledo a Madrid!»; «Ortiz, prodigiosos casos / la Fortuna quimeriza / dentro desta misma casa, / todos ellos en un día».²³

El efecto de suspensión ligado a la extrema concentración temporal «se hace evidente y constante unos años después de la publicación del *Arte nuevo* y afecta

²³ Espigo títulos y versos del artículo de Arellano [1988:32-33].

fundamentalmente a las promociones discipulares (Tirso, Calderón, Rojas, Solís, Moreto) y al último Lope», tal y como ha señalado Felipe Pedraza [2016:333]. Este mismo estudioso advierte con toda la razón que Lope «no desconoce el efecto de intensificación dramática que se consigue mediante la concentración temporal» (Pedraza 2016:331), como lo prueban varias comedias suyas y su recomendación en el *Arte nuevo* (1609), que deja, no obstante, la puerta abierta a transgredir la norma en aras de la verosimilitud: «Pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el poeta escriba historia / en que hayan de pasar algunos años» (vv. 193-195). La Comedia Nueva fue evolucionando hacia una mayor concentración temporal, sobre todo en las obras «amatorias (urbanas o palatinas)»²⁴ y en aquellas cuya función primordial era divertir y entretener al auditorio, esto es, en el conjunto de piezas en que se incluyen las bizantinas:

Creo, sin embargo, que sí puede conjeturarse que la comedia española en su conjunto, tanto las piezas amatorias como las historiales, evolucionaron en la dirección marcada por la recomendación del *Arte nuevo*. El último Lope consiguió con más eficacia que el juvenil que la acción de sus obras pasara en menos tiempo, y el cómico lo consiguió antes que el trágico. Esta tendencia se acentuó en los dramaturgos posteriores (Pedraza 2016:332)

En suma, las convenciones de los géneros cómicos fueron derivando hacia una gran concentración espacial y temporal, ligada a un enredo inverosímil en el que se veían envueltos pocos personajes, como muestra de un virtuosismo dramático muy querido por el público, y a una puesta en escena que primaba las entradas y salidas sucesivas y frenéticas y no la estructuración en cuadros, por mucho que estos fueran débiles y no estuvieran condicionados por una escenografía muy exigente. Todo lo contrario, justamente, que las comedias bizantinas.

Otro cantar son los dramas o tragedias, como muy otras eran las expectativas del público cuando se acercaba a presenciar una obra de estas características. Las convenciones de las comedias bizantinas lopescas que no casaban con el gusto cómico mayoritario del público (gran flexibilidad espacial y temporal, elencos numerosísimos, división en cuadros asociada a la doble focalización y a la dispersión de la pareja protagonista, etc.) encontraron buena acogida en el ámbito trágico, sobre todo en el ligado a la piedad religiosa. Es así como, a partir sobre todo de la segunda década del siglo XVII, comienzan a proliferar las obras bizantinas con final funesto (novedad radical respecto a las convenciones históricas del género): dramas a caballo entre la comedia de santos y la bizantina, tragedias de mártires

²⁴ La cita procede de Pedraza [2016:334].

cristianos en tierras musulmanas pero con fuertes dosis bizantinas y novelescas...²⁵ Se trata de un fenómeno heterogéneo, como todos los que tienen que ver con el teatro de la época, así que convendrá acometer el estudio de los textos (algunos de Lope, por cierto). Pero antes revisemos su contexto histórico.

2.2.2. LA POSIBLE INCIDENCIA DE LA EXPULSIÓN DE LOS MORISCOS (1609-1614)

Además de las causas estéticas y escénicas apuntadas, no quisiera dejar pasar la ocasión sin mencionar un acontecimiento histórico que pudo contribuir a que Lope decidiera arrinconar las comedias bizantinas. Me refiero a una de las mayores tragedias humanas que ha conocido Occidente: la expulsión de 300.000 moriscos españoles entre septiembre de 1609 y 1614. Por lo pronto, debo remitirme a Felipe Pedraza, que ha escrito páginas imprescindibles para tratar de interpretar el porqué de la presencia tan exigua de los moriscos en el teatro del Siglo de Oro:

Más que a un determinado poder político que, desde luego, cuenta con la censura para impedir que se diga en las tablas lo que no conviene, los poetas dramáticos parecen servir a un público variopinto entre el que se encuentra una mayoría popular, irreflexivamente inclinada a la expulsión; pero también los intelectuales que pusieron reparos a la medida; los grandes señores aragoneses, valencianos y castellanos con intereses ligados a la permanencia de los moriscos; algunos descendientes de los musulmanes españoles que se habían incorporado a la sociedad dominante sin olvidar del todo sus raíces; y más de un morisco criptomusulmán que se sentía fascinado por la nueva comedia, como se había apasionado por el romancero. [...] Entre ese auditorio complejo, que se había formado oyendo y cantando los romances moriscos y las comedias heroicas de moros y cristianos, la expulsión morisca no debía suscitar un entusiasmo unánime. *De facto*, en ningún momento hubo unanimidad sobre la justicia y conveniencia de la misma (Pedraza 2010:185-187).

El lector se preguntará a santo de qué hemos traído a colación la expulsión de los moriscos. La respuesta estriba en uno de los mayores sambenitos que pendieron sobre este colectivo: su colaboracionismo con los corsarios turcos.²⁶ Entre las razones esgrimidas por quienes jalearon su deportación, esa era una de las más socorridas. Sabían muy bien que con semejante calumnia podían ganarse fácilmente el apoyo de las poblaciones más afectadas por el corso berberisco, para lo cual bastaba con señalar al enemigo al que había

²⁵ Evidentemente, el deseo de llevar a las tablas las vidas de santos y mártires —a menudo salpimentadas con ingredientes novelescos y bizantinos— jugó un papel fundamental en todo este proceso.

²⁶ Para una puesta al día y una visión general sobre el fenómeno de la expulsión, véanse Lomas Cortés (2011b), García-Arenal y Wiegers (2013) y Olivari (2014). El caso de Ricote, el morisco más célebre de la literatura española, se aborda en Rico y Fernández (en prensa), donde se ofrece un exhaustivo repaso por la abundante bibliografía sobre la opinión de Cervantes respecto a los moriscos.

que ‘extirpar’, según la jerga manejada por conspicuos apologistas como Jaime Bleda, Pedro Aznar Cardona o Damián Fonseca.

Adonde quiero ir a parar con todo ello es a la siguiente convicción: en los años inmediatamente posteriores al destierro, cualquier incursión corsaria en la costa —lance fundamental de las comedias bizantinas— despertaría inmediatamente en el público de los corrales dudas, sospechas y recelos, pues se trataba de uno de los motivos predilectos de la propaganda oficial para justificar la tragedia que estaban viviendo los espectadores. En Valencia, Murcia, Aragón o la Mancha, parte del público —aunque la situación cambiaba radicalmente de un lugar a otro— tendría algún que otro pariente, amigo o conocido morisco, y, como recordaba Pedraza, más de un miembro de este colectivo acudiría a los corrales. Las comedias bizantinas están íntimamente ligadas con el levante español, región en la que se desarrolla gran parte de la acción y en la que tienen lugar los raptos (*El Grao de Valencia*, Jorge Toledano, *Viuda, casada y doncella*, *Los esclavos libres*, *La pobreza estimada* y *La doncella Teodor*). En Valencia y otras regiones costeras, donde la población morisca era muy importante, no existió unanimidad en torno a las medidas que debían ser tomadas (así, por ejemplo, muchos nobles y terratenientes se opusieron al destierro porque no querían perder ingentes cantidades de mano de obra).²⁷ La expulsión de los moriscos se tradujo en un descalabro económico y social de gran magnitud, que el fervor patriótico y religioso de los apologistas jamás podría compensar. Durante el periodo de 1609 a 1614, en los puertos del Mediterráneo se sucedieron las traumáticas escenas de la deportación y las lloradas separaciones familiares. Por todo ello, opino que es posible que semejante desastre frenara a Lope a la hora de cultivar un género susceptible de azuzar la polémica entre los espectadores.

Esas mismas razones —la heterogeneidad del público de los corrales y la difusión en masa de las comedias para un público de lo más variopinto— explican seguramente que Lope jamás escribiera un drama de características similares a su novela *La desdicha por la honra* (1624),²⁸ que narra las peripecias y desgracias de un morisco, basadas en el trasfondo histórico real de los que padecieron la expulsión (Belloni 2012b). Lope, que vivió en Valencia y conoció de cerca tanto las incursiones turcas como la cordial convivencia entre cristianos viejos y moriscos, no debió de ver con muy buenos ojos la expulsión. De ahí que en *La desdicha por la honra*, escrita diez años después de la consumación de la tragedia, contradiga sutilmente la versión oficial al pintar a un morisco de virtudes intachables y que

²⁷ Agradezco a José Javier Ruiz Ibáñez su generosidad a la hora de atender a mis consultas.

²⁸ Es aguda observación, como suya, de Felipe Pedraza [2010:185].

se siente hondamente español.²⁹ Como muchos de sus paisanos, Lope no ignoraba que más de un morisco debió de colaborar con los corsarios musulmanes,³⁰ lo que no equivale a afirmar que opinara que todos eran peones del Turco, como pretendían los apologistas. Y, por cierto, cuando a mano le venía, recurría a todos los lugares comunes acerca de ese colectivo, sobre todo para arrancar una sonrisa a su público, como se hacía con todas las minorías.³¹ Por otra parte, no debe olvidarse que *Los cautivos de Argel* (1599), pieza atribuida a Lope, pone ante los ojos del espectador a un morisco que reniega y se hace corsario, basado en la figura histórica de Abdela Alicaxet (Ohanna 2017). Con todo, no deja de ser interesante que, a diferencia de su modelo vital, al ser capturado y llevado más tarde a la hoguera, Francisco dude de su propia identidad, lamente sus culpas y ruegue misericordia (Ohanna 2017:20-21). Si bien puede interpretarse que la pieza echa mano de las consignas de la propaganda oficial, según propone el propio Ohanna, no es menos cierto que la obra muestra cómo «los moriscos vivían bajo una opresión inaguantable en España», y que «mientras el cuadro que crea Lope del morisco es el de un enemigo, traidor, renegado, al mismo tiempo se percibe la imagen de un marginado desesperado que peca y se arrepiente» (Case 1995b:4 y 7).

Antes de proseguir, deben tenerse muy en cuenta las reflexiones de Ramón Valdés a propósito de las referencias a la expulsión presentes en *La octava maravilla*, comedia probablemente escrita en torno a 1609 en la que sobresale la figura del moro Tomar, que cabe leer como un trasunto de la figura histórica del príncipe saadí Muley Xequé, bautizado al cristianismo con el nombre de Felipe de África y muy amigo de Lope:³²

En este sentido, *La octava maravilla* podría interpretarse como una apología del personaje de Muley Xequé, de su nobleza, su valentía, su bonhomía, aunque ambos cristianados Felipes, ambos positivos personajes, el Tomar de la ficción, el Muley Xequé de la realidad, habrían de acabar fuera de la península ibérica y al servicio de la Corona Española. Así, la comedia

²⁹ «El juicio de nuestro autor alude a la posibilidad de exceptuar al mancebo de lo que debía ser el destino común de los moriscos según el decreto promulgado por el rey, oponiéndose de tal manera a lo que era el pensamiento del grupo dominante respecto a la “cuestión morisca”. Los partidarios de la expulsión llevaron a cabo un proceso de construcción del enemigo que llevó a igualar a todos los individuos en un proceso de fusión identitaria, con la intención de reducirlos a una entidad única» (Belloni 2012b:120).

³⁰ Así nos lo hace saber en un pasaje de *El peregrino en su patria* (p. 302): «Entre Tortosa y Castellón se levanta un collado cuya falda cierra el mar, costa del valle de Sagó y reino de Valencia, donde los moros de Argel salen de sus galeotas cuando con la oscuridad de la noche no son vistos de las atalayas, y escondidos por aquellas calas y recodos hacen sus presas, no solo en los pescadores, pero en los míseros caminantes y tal vez se ha visto, si vienen muchos, llevarse los lugares enteros de aquel valle, o guiados de algún renegado o vendidos por la traición de sus moriscos, que codiciosos de pasarse al África, venden la tierra».

³¹ Benedetta Belloni [2012] ha estudiado con detalle las nueve comedias de Lope —entre ellas está *Los esclavos libres*— en las que algún morisco tiene un papel activo en la trama, llegando a la conclusión de que se trata siempre de personajes estereotipados, caracterizados por regla general como graciosos. Algo de ello se ha dicho en el capítulo dedicado a las relaciones entre moros y cristianos.

³² Véase Valdés [2010:902]. Lope dedicó una comedia a la figura de Muley Xequé, editada por Gonzalo Pontón [2012], a cuyo prólogo remito para más detalles.

pretendería dulcificar la expulsión y presentarla bajo una óptica complaciente y conciliadora: Tomar y la morisca doña Ana irán *motu proprio* a Bengala para casarse y reinar allí (Valdés 2010:903).

Las múltiples analogías entre Tomar y Muley Xeque, convenientemente ilustradas por Ramón Valdés, permiten, en efecto, leer la comedia en clave morisca. Justo en las mismas fechas en que se decretó la expulsión, Lope da vida escénica a un personaje histórico musulmán que, al igual que su equivalente en *La octava maravilla*, se opone radicalmente a la visión maniquea propagada por los apologistas, para quienes todos y cada uno de los moriscos eran seres abominables. Como afirma el propio Valdés [2010:903], «mantener en estas fechas un retrato maurófilo en su comedia como el de Tomar suponía también un modo de posicionamiento».

No he podido llevar a cabo un estudio exhaustivo de las opiniones vertidas por los personajes de Lope en todo su teatro; con todo, por lo que respecta a las comedias bizantinas, diré que solo se expresan juicios negativos en *Jorge Toledano* (1595-1596), escrita cuando la atroz resolución todavía no se divisaba en el horizonte. Más importante aún: esas opiniones las expresan unos musulmanes del norte de África, que no eran precisamente personas respetadas en la España del Siglo de Oro. Pero es que ni siquiera se trata de un moro idealizado, de un Abencerraje, sino del infame Argán, que traiciona a su propio rey y trata de hacerle la vida imposible al protagonista. A propósito del morisco que les ha dado el chivatazo para apostarse en la costa de Castellón, Argán se permite darle un consejo a Laudomia: «Un morisco le dio aviso, / que hacéis un yerro notable / en tener entre vosotros / este maldito linaje» (vv. 328-331). El público avisado podía muy bien leer entre líneas, y percatarse de la credibilidad moral que había que otorgar al moro.

En consonancia con lo que solía ocurrir en la época, en las demás comedias bizantinas Lope guarda un escrupuloso silencio acerca de la situación de los moriscos, más allá de tópicos y estereotipos del gracioso Zulema en *Los esclavos libres* (se expresa en jerigonza, se las ve y se las desea por un vaso de vino y un poco de tocino, etc.). Pero todo cambia en la primera que escribe tras la deportación masiva: *Virtud, pobreza y mujer* (1615).³³ Para poder rescatar a Carlos, Hipólito e Isabel deciden viajar a África disfrazados de moriscos. La mora Fátima, caracterizada positivamente en la comedia (nada menos que le salva la vida al protagonista), alude en dos ocasiones a la expulsión: «Moras han estado aquí / de las que echastes de España» (vv. 1263-1264); «¿Que vos sois de los que fueron / por Felipe desterrados?» (vv. 2549-2550). Como es lógico, Lope no contradice abiertamente la

³³ Recordemos que *La doncella Teodor*, de fecha dudosa, debió de ser escrita entre 1608 y 1610.

versión oficial y no expresa ninguna queja acerca de la medida tomada por el monarca. Pero podría haberse ahorrado esas alusiones perfectamente; en su lugar, prefirió dejar caer el tema hasta en dos ocasiones, precisamente en labios de la mora a quien Carlos le debe la vida. Poco más hacía falta añadir. Son los ecos de un silencio, al decir de Pedraza.

Durante los cinco años en los que se procedió a su deportación, el dramaturgo solo incluyó tres de estos personajes en *El primer Fajardo*, *San Diego de Ávila* y *La envidia de la nobleza* (Belloni 2012). Las tres piezas están ambientadas en la Edad Media, en el contexto de la Reconquista y de la frontera granadina, es decir, en un pasado mítico y lejano. El retrato que se nos ofrece de todos ellos es inocente y bondadoso, pero apegado a los cánones literarios, por lo que no podía levantar suspicacias en sus detractores: se trata de criados y labradores graciosos, musulmanes que expresan su firme deseo de bautizarse y vivir como buenos cristianos. Por el contrario, tras la expulsión definitiva de los últimos moriscos que quedaban en el valle de Ricote en 1614, estos personajes desaparecen del teatro de Lope: «una vez extirpada la figura real del tejido social, no hay más razón para recuperarla y restituirla al público de los corrales. Desaparece el personaje literario al eclipsarse al mismo tiempo el personaje social» (Belloni 2012c:43).

De todo ello se deduce que a la altura de 1609 a Lope le convenía ser prudente, por lo que el género bizantino, tal y como él lo había practicado, era mejor dejarlo reposar. Lo cual no equivale a afirmar que los personajes musulmanes desaparecieran de las tablas. Ahí está, sin ir más lejos, *Lo que hay que fiar del mundo* (h. 1610), una tragedia que comparte no pocos rasgos con las comedias bizantinas. El turco, al fin y al cabo, seguía siendo el enemigo a batir, y esta obra recreaba en escena la atroz muerte de un cautivo cristiano a manos de los infieles, como advertencia moral acerca de las mudanzas de fortuna. Pero unas comedias como las bizantinas —en las que las incursiones corsarias jugaban un papel primordial y en las que todo resumaba un aire ligero, cómico, de pura evasión— chocaban frontalmente con la dimensión trágica de la expulsión, que latía en el subconsciente de todos los espectadores. No estaban las cosas como para tomarse el conflicto entre religiones a la ligera, y menos aún la amenaza turca en las costas españolas.

Decíamos que en 1615, cuando la expulsión se hubo consumado, Lope volvió a la carga con otra comedia bizantina, *Virtud, pobreza y mujer*, y aprovechó la ocasión para poner sobre la mesa la expulsión de los moriscos. Pero para entonces parece que el público esperaba otra cosa de las piezas bizantinas. Si acudía a los corrales para reír o prendarse de felices historias de amores, prefería otro tipo de argumentos, más domésticos, más

enredados. Bien lo sabía Lope, pues su nueva comedia bizantina era la menos cómica de todas. El género estaba sufriendo una transformación sobre las tablas.

2.2.3. LA DISPAR EVOLUCIÓN DEL GÉNERO BIZANTINO EN LAS TABLAS Y EN LAS PRENSAS: LA IMPORTANCIA DE LA DIMENSIÓN ESCÉNICA

En la obra de los dramaturgos que empiezan a escribir para las tablas en pleno siglo XVII, cuando las comedias bizantinas lopescas ya han sido estrenadas (1590-1615) y, entre 1617 y 1625, también publicadas, el género bizantino tal y como fue concebido por Lope se estanca. O mejor dicho, se diversifica y transforma, desechando las convenciones mayoritariamente cómicas por las que se había regido hasta entonces y adaptándose, en cambio, a las trágicas, particularmente a las de los dramas hagiográficos. En cambio, se ha apuntado ya el interés de Francisco de Ávila, Alonso Pérez y el propio dramaturgo por publicar las comedias bizantinas de Lope en esos mismos años, convencidos quizá de que el público las leería con sumo placer. Por otro lado, la narrativa bizantina acoge esa nueva vertiente de carácter contrarreformista, pero no olvida, ni mucho menos, la de puro entretenimiento. En el caso de la novela larga, el peso de la moral cristiana es muy notorio, en tanto que actualización de la religiosidad de los modelos griegos, pero se mantiene el final feliz, en consonancia con ellos. En cuanto a la novela corta, género mucho más vinculado a la comedia que el anterior, se observa por un lado la misma tendencia que en las comedias de Lope hacia las historias de amor y aventuras de mero entretenimiento — más allá de que siempre quepa extraer una lección moral del comportamiento ejemplar de los protagonistas—, pero abundan asimismo los casos en que estos elementos obedecen a una intención de cuño claramente doctrinal o admonitorio, a menudo con desenlace trágico incluido.³⁴ ¿Por qué, entonces, esa diferencia en el comportamiento del género bizantino en las tablas y en las prensas, sobre todo en la novela corta, género tan afín a la comedia?

Comencemos por reconocer que esta circunstancia podría parecer contradictoria, en vista de que, ahora, los dramaturgos no solo disponían de su experiencia —efímera al fin y al cabo— como espectadores de las comedias bizantinas, sino que tenían también a su alcance la posibilidad de estudiarlas e imitarlas en silencio, gracias a su publicación en las *Partes*. No en vano, entre 1615 y 1630 —lo veremos más adelante— muchos novelistas se abalanzaron sobre ellas.

Pero es que la novela corta, a diferencia de la comedia, contaba con una tradición muy exigua, cuando menos nacional: las novelas cervantinas; las propuestas, desiguales en

³⁴ Retomo estas cuestiones en los capítulos correspondientes.

su hechura y muy desgajadas en el tiempo, de un Pedro de Salazar, de un Timoneda o de un Eslava... y no mucho más. Bien poca cosa, a decir verdad, pero resulta que en todas ellas se cultivaba el género bizantino. Nada que ver, desde luego, con la apabullante ebullición de los corrales de comedias, un espectáculo de masas que contaba con centenares de obras y millares de puestas en escena a sus espaldas, y con una programación que se renovaba casi a diario para satisfacer al insaciable público. En esa vorágine de representaciones, las comedias bizantinas constituían, no lo olvidemos, una propuesta minoritaria, que hacia 1610-1615 quedó engullida por otros muchos géneros, en gran medida porque uno de sus principales promotores, faro y guía del resto de dramaturgos, decidió tomar otros caminos.

Eran nuevos tiempos. El público sentía una gran predilección por las comedias urbanas, cada vez más identificadas por algunos de sus lances argumentales y su vestuario (*de capa y espada*), las palatinas, los dramas de honra, las piezas históricas... Para los dramaturgos que empezaban a escribir para las tablas en torno a los años veinte, las comedias bizantinas de corte cómico representaban una moda pasada, por mucho que ahora Lope se dedicara a imprimirlas.

Insistamos en que se trataba de ámbitos radicalmente distintos: su publicación, además de garantizar su autenticidad, les otorgaba una condición libresca, desconocida hasta entonces. Les concedía validez en tanto que artefacto literario cuidado y sancionado por su autor, y no manoseado por cómicos y directores: era digno, por tanto, de ser leído. Los novelistas podían muy bien basarse en esos textos a la hora de tejer sus relatos, al igual que los dramaturgos, pero estos debían tener siempre la mira puesta en lo que se cocía en el ámbito propio, natural y exclusivo del teatro: el tablado. La literatura sería siempre una de las fuentes de inspiración predilectas de todos ellos, pero a esas alturas, las directrices estéticas e ideológicas que emitía el público de los corrales no parece que pasaran precisamente por las historias ligeras, divertidas y entretenidas de cautivos, amantes y corsarios. Ello no era óbice para que en otro ámbito muy distinto, el de la imprenta y la lectura privada, esas mismas historias gozaran de tan buena salud en esos años, gracias en gran medida a las novelas cortas de Cervantes y, según nuestras pesquisas, también a las comedias bizantinas de Lope.

Germán Vega [2003:1313] ha escrito palabras muy certeras a propósito del teatro impreso: «A las comedias les sienta bien como objeto de lectura esa libertad con que interpretan las coordenadas espaciales y temporales. La rica información contextualizadora que poseen los versos —llámese decoración verbal o como se quiera— compensa la falta

de decorados o efectos escénicos materiales y facilita la lectura». ¿Cómo, entonces, no les iba a sentar bien el molde impreso a las comedias bizantinas, acaso el género cómico que transgredía de un modo más flagrante las unidades de tiempo y de lugar o, por decirlo con Germán Vega, que interpretaban con mayor libertad las coordenadas espaciales y temporales? Las preferencias del público a lo largo del siglo XVII en el ámbito de las comedias cómicas, ya lo sabemos, se fueron encaminando hacia la potenciación del enredo mediante la concentración espacial y temporal, la reducción del elenco de personajes y la construcción de la intriga mediante la superposición de escenas desgajadas, con entradas y salidas constantes. En el papel, sin embargo, el juego escénico desaparecía, porque las entradas y salidas de los mismos personajes ya no tenían lugar frente al espectador. Este es uno de los factores que, a mi juicio, explica que en la novela corta no prevaleciera de un modo tan abrumador este tipo de tramas reducidas al mínimo en lo temporal y espacial, y que las bizantinas conocieran, en cambio, un mayor cultivo que en los corrales.

Los escritores —la consideración, aunque quizá de Perogrullo, es relevante— escriben y publican para atraer, agradar y retener a los lectores: los del Siglo de Oro sin duda buscaban y disfrutaban con las tramas bizantinas. Y lo llevaban haciendo durante mucho tiempo, no solo en España; solo así se explica que los *novellieri* recurrieran una y otra vez a esas tramas, y que en las principales colecciones de novelas cortas anteriores a Cervantes (Salazar, Timoneda y Eslava) hallemos esas mismas historias, y que las *Novelas ejemplares* apostaran por ellas... Y que Lope hiciera lo propio al ofrecérselas al público, ahora sí, en forma de libro.

2.2.4. TRAGEDIAS BIZANTINAS Y DRAMAS RELIGIOSOS BIZANTINOS

Examinemos de cerca, pues, esa particularidad del género bizantino en el ámbito teatral a partir de la segunda década del nuevo siglo. De paso, analizaremos la influencia que las comedias bizantinas de Lope pueden haber ejercido en la obra de dramaturgos que empezaron a componer en fechas posteriores al cultivo de ese mismo género por parte de Lope.

La fianza satisfecha, de la que existen dos adaptaciones al inglés, es comedia mucho más conocida y estudiada en el ámbito anglosajón. El problema fundamental del texto es su autoría, que la crítica aún no ha podido resolver. El principal candidato es Lope de Vega, pero hasta la fecha no se han podido aportar pruebas concluyentes al respecto. Los testimonios, impresos y manuscritos, más antiguos de la obra, pertenecientes al siglo XVIII

o, como mucho, a finales del XVII, no contribuyen a despejar la cuestión.³⁵ Morley y Bruerton [1968:467] se inclinan por la posibilidad de que se trate de una refundición, en cuyo caso el texto original de Lope debió de ser escrito entre 1612 y 1615.

La fianza satisfecha cuenta la historia de Leonido, un joven cuya vida está plagada de fechorías terribles —trata de forzar a su propia hermana, por ejemplo—, pero que antes de ser martirizado se reconcilia con Dios y con los suyos. Su periplo vital da comienzo cuando una patrulla comandada por el rey turco Belerbeyo lo apresa en la costa. Tras escuchar el sinfín de maldades que ha cometido, Belerbeyo y Leonido parten hacia Túnez como amigos, donde este último renuncia a Cristo, se viste como turco y se hace llamar Argolán. Ante su presencia llevan a su padre y hermana, a quienes han capturado, y el flamante renegado los maltrata. El rey Belerbeyo, hartado del infame Leonido, que amenaza con matarlo y que ahora reniega también de Mahoma, manda prenderlo. Antes de que eso ocurra, Leonido llega a una playa a bordo de una humilde barquilla, donde se le aparece Cristo, pastor en busca de la oveja descarriada. El joven termina pidiendo perdón y asumiendo el martirio que le espera. Entretanto, su cuñado Dionisio ha viajado hasta Túnez para rescatar a su familia. El rey Belerbeyo se dispone a liberar a los cautivos, pero ya es tarde, porque la crucifixión de Leonido se ha consumado. Justo antes de morir, el reo confiesa sus pecados y se reconcilia con los suyos. Se descubre que Lidora, la mora que estaba enamorada de él, es en realidad su hermana.

Este breve resumen deja entrever que *La fianza satisfecha* aúna por igual elementos bizantinos y piadosos en un trasfondo de tragedia. Los abundantes tópicos de la tradición bizantina están aquí al servicio de una finalidad eminentemente doctrinal. Sus editores, Whitby y Anderson [1971:28], destacan cómo «the matter of Christians living among Moors, either as captives or renegades» contaba con antecedentes literarios y teatrales. Entre todos ellos, razonan los estudiosos, la obra que presenta mayores similitudes con *La fianza satisfecha* es justamente una bizantina, *El Argel fingido*:

The plots resemble each other in their general structure. Rosardo *pretends* to deny the Christian faith and embrace Mohammed's law; Leonido, of *Fianza*, *really* does so. Both are motivated (though Leonido only in part) by frustration of their erotic impulses. In both plays, the protagonist's enemies find themselves captive in his power after he has become a Moor—in *Argel fingido* by design, in *Fianza* by chance. Both protagonists are made to confess their sins and repent—Leonido by Christ, Rosardo by two of his captives (Whitby y Anderson 1971:30).

Estos, y otros paralelismos apuntados por los editores de *La fianza satisfecha*, desvelan las profundas relaciones intertextuales entre una y otra pieza, que acaso tengan su origen en una imitación consciente. Pero es que *El Argel fingido* no fue un caso aislado, sino que se inscribía en un patrón genérico ampliamente cultivado por Lope y otros dramaturgos, el bizantino, al que se adhiere también el autor de *La fianza satisfecha* en su

³⁵ Para más detalles, véase la edición a cargo de Whitby y Anderson [1971] y el artículo de Álvarez Faedo [2000].

vertiente trágica y religiosa. Al margen de su dudosa autoría, la pieza ejemplifica a la perfección esta tendencia, cada vez mayor en los años veinte y treinta tanto en la novela como, sobre todo, en el teatro.

Morley y Bruerton [1968:467], que otorgan una autoría incierta a *La fianza satisfecha*, establecen no obstante un periodo de composición comprendido entre 1612 y 1615 en caso de que fuera escrita por Lope. Pues bien, cabe recordar que en fechas cercanas, hacia 1610, el madrileño compuso *Lo que hay que fiar del mundo*, pieza que cabría definir como un drama bizantino, según se ha estudiado ya.³⁶ De confirmarse la autoría lopesca, cabría suponer que las nuevas exigencias del público en el terreno de lo cómico y el clima generado tras la expulsión de los moriscos en 1609 empujaron a Lope a decantarse, en los años inmediatamente posteriores a la traumática deportación, por el drama bizantino religioso en detrimento de la comedia bizantina, que no volvería a cultivar —por última vez— hasta 1615 (*Virtud, pobreza y mujer*). Por otra parte, nos hallaríamos frente a un caso de auto-reescritura parecido al de *La palabra vengada* (1628-1629), en el que Lope reelaboró en clave trágica otra de sus comedias bizantinas, *Virtud, pobreza y mujer*,³⁷ que había pasado por sus manos pocos años antes, pues la incluyó en la *Parte XX* (1625).

Estas tres comedias, *Lo que hay que fiar del mundo*, *La fianza satisfecha* y *La palabra vengada* constituyen excelentes paradigmas del devenir del género bizantino a partir de la segunda década del siglo XVII, cuando, sobre todo en el teatro, se apuesta por los desenlaces funestos y la exacerbación religiosa, en contra de las convenciones genéricas imperantes hasta ese momento. Además, ilustran la importancia del papel jugado por Lope y por sus comedias bizantinas, dadas las profundas relaciones intertextuales entre *El Argel fingido* y *La fianza satisfecha*, y entre *Virtud, pobreza y mujer* y *La palabra vengada*.

Ocupémonos a continuación de otra comedia de autoría dudosa, *Los mártires de Madrid*. Fechada, en caso de ser del Fénix —y con no pocas reservas—, entre 1602 y 1606 (Morley y Bruerton 1968:501), la obra apareció en un volumen espurio, la *Parte XXIX* de Lope (Huesca, Pedro Lusón, 1634). Cuenta la historia de un padre y sus dos hijos, empalados por el Gran Turco. En el tercer acto, tras una serie de peripecias (que incluyen una trama en la capital española, una batalla entre cristianos y musulmanes, y algún que otro desafío entre soldados), Feliciano, su hijo Ricardo y la dama de este, Flora, son capturados por Numén, que no es otro que Enrique, hijo de Feliciano y hermano de Ricardo. Se produce entonces una anagnórisis general y se descubre que Ricardo se hizo pasar por el sobrino del rey turco para así huir de la esclavitud en las galeras. El rey y su

³⁶ «3.7. Algunos casos afines: comedias excluidas del corpus» (segunda parte).

³⁷ Más adelante volveremos sobre este caso, que se ha tratado ya en el apartado 3.7.8. de la segunda parte.

esposa, Sultana, están enamorados respectivamente de Ricardo y Flora. Un día, descubren a Feliciano, Ricardo y Enrique rezando ante una cruz, por lo que son condenados a morir empalados.

En ARTELOPE se define *Los mártires de Madrid* como «un drama hagiográfico, pero con marcas genéricas de comedia urbana (en la primera jornada), y de drama entre novelesco y caballeresco (en la segunda y tercera jornada)». En efecto, la segunda mitad de la pieza retoma varios elementos típicos de las comedias bizantinas, pero al servicio aquí de una dimensión trágica y de una exaltación de la fe cristiana. Me remito a las palabras de Albert Mas [1967:II, 85]: «Le dénouement est très édifiant mais la turquerie ne gagne rien à cette débauche de cruautés, à ces invraisemblables épisodes dans lesquels triomphent tous les lieux communs de ce genre d'œuvres. Elle s'enlise parce qu'elle n'arrive plus à se renouveler et qu'elle répète à satiété les mêmes situations».

La primera obra en el tiempo hija de *Los mártires de Madrid* es *El mártir de Madrid*, conservada en un autógrafo de la Biblioteca Nacional. Tradicionalmente se había atribuido a Mira de Amescua, pero Roberta Alvití [2010] ha demostrado que fue escrita en colaboración por el propio Mira, Luis de Belmonte Bermúdez y un tercer ingenio no identificado. Se trata de un descubrimiento de gran valor, pues las licencias del manuscrito, firmadas en 1619, otorgan a *El mártir de Madrid* el honor de ser la más antigua comedia en colaboración de la que se tiene noticia (Alvití 2010).

La pieza ha sido definida como una «comedia de santos, con componentes de las de cautivos y renegados» (González Dengra 1991:352). Basada en un hecho real —el martirio, acontecido en Marruecos en el año 1580, de un cautivo cristiano—, la trama está construida a partir de rasgos típicos de las bizantinas, tales como el rapto por parte de unos corsarios, el cautiverio, los viajes entre España y el norte de África, la separación y el reencuentro de los amantes, el amor de unos moros hacia sus cautivos... Las aventuras y la trama amorosa dejan paso a un final trágico típico de comedia de santos, en el que Pedro, tras haber renegado, abraza de nuevo el cristianismo, motivo por el que es martirizado y crucificado. Como en *Los mártires de Madrid*, el conflicto religioso cobra una relevancia fundamental.

En la gestación de esta obra a tres manos no solo *Los mártires de Madrid* —cuya honda influencia está fuera de toda duda— debió de ejercer un papel fundamental, sino también las comedias bizantinas, de las cuales *El mártir de Madrid* constituye en buena medida el reverso trágico. En 1619, *Virtud, pobreza y mujer* (1615) aún se estaría representando, y hacía apenas dos años, en 1617, se habían publicado *El Argel fingido*,

Vinda, casada y doncella y *La doncella Teodor*. Más interesante aún es recordar que en los últimos días de diciembre de 1618 o en los primeros de enero de 1619, año en el que están fechadas las licencias de *El mártir de Madrid*, vio la luz en la *Parte XII* la comedia *Lo que hay que fiar del mundo*,³⁸ un auténtico drama de cautivos con desenlace trágico, que, al igual que las piezas de nuestro corpus, pudo servir de inspiración para *El mártir de Madrid* u otras obras analizadas en este capítulo. No estará de más recordar que uno de los tres ingenios que colaboró en la escritura de esta pieza, Mira de Amescua, autor «inclinado a la comedia seria de lección moral» (Arellano 1995:254), debía de ser ya por aquel entonces buen amigo de Lope, como lo sugiere una sabrosa anécdota referida por el Fénix en una carta al conde de Lemos fechada en mayo de 1620, en la que cuenta que Mira, Guillén de Castro y él mismo se pasaron más de una tarde discutiendo quién de los tres tenía mejor mano a la hora de componer enredos (Castañeda 1977:17).³⁹

Existen otras dos comedias de autoría dudosa cuyo argumento procede de *Los mártires de Madrid*, título que incorporan en el suyo propio: *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid* y *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*. La primera de ellas se atribuye a Agustín Moreto en algunos testimonios; en otros, a las plumas de Jerónimo de Cáncer, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y el propio Moreto; finalmente, otros la adjudican a «tres ingenios» (Alviti en prensa). Esta comedia es idéntica a otra titulada *Los tres soles de Madrid*, de Cristóbal de Monroy y Silva, lo que ha llevado a Luca de Tena y Miazzi Chiari a desestimar, mediante razones estilísticas y métricas, la autoría de Moreto, solo o en colaboración, y a defender que el autor de *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid* podría ser el propio Cristóbal de Monroy (Alviti en prensa).

Esta «comedia de cautiverio», como ha sido definida por Alviti [en prensa b], constituye una refundición de *Los mártires de Madrid*, con respecto a la cual se atenúa la importancia del componente bélico y religioso —por mucho que el desenlace conserve el martirio de los cautivos—, acentuando, en cambio, la trama amorosa y los enredos. Por otro lado, desarrolla en el presente de la acción dramática el relato de las peripecias de Enrique. Todo ello redundando en un mayor acercamiento al género bizantino.

Otro tanto se puede afirmar a propósito de *No hay reino como el de Dios y mártires de Madrid*, conservada en copias manuscritas de finales del siglo XVII y en varias sueltas,

³⁸ Sobre la historia editorial de la *Parte XII*, remito a las palabras de Laplana Gil [2013:9]: «El proceso de impresión siguió un ritmo normal y el mes de diciembre ya había finalizado, pues la fe de erratas se firma el 14 de diciembre y la tasa el 22 de diciembre de 1618. Tal vez por el retraso en la impresión del pliego de preliminares o por el deseo de hacer figurar ostensiblemente el año recién estrenado para resaltar su novedad, el libro apareció con la fecha de 1619 en la portada».

³⁹ Mira de Amescua le dedicó a Lope muy elogiosas palabras en su aprobación de la *Parte XX*, firmada el 5 de octubre de 1624 (Case 1975:233-234).

atribuida a Juan de Matos Fragoso, Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer (Urzáiz Tortajada 2002:458 y Alviti en prensa). La obra presenta analogías tanto con *Los mártires de Madrid* como con *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*. Entre los motivos de mayor peso en la trama compartidos también por las bizantinas, cabría citar el rapto por parte de unos corsarios, el cautiverio, la resistencia a la apostasía, la fidelidad amorosa pese a la esclavitud o el amor de los moros por sus cautivos.

Esta compleja maraña intertextual ilustra el éxito de la temática de los mártires cristianos en tierras musulmanas, pero también de un sinfín de motivos típicos de las comedias bizantinas. Si, por un lado, es cierto que desde antiguo la hagiografía y las aventuras novelescas, en particular las más características del género bizantino, fueron de la mano,⁴⁰ no lo es menos que piezas como *La fianza satisfecha* o la saga de *Los mártires de Madrid* muestran una estrecha conexión con los códigos, tópicos y convenciones del modelo lopesco de *El Argel fingido*, *Los esclavos libres*, *Los tres diamantes* o *Jorge Toledano*. En su estudio sobre las comedias de santos, Dann Cazés [2015:44] destaca cómo «en lo que toca a la composición dramática de las comedias hagiográficas, los poetas se valen de recursos y convenciones comunes al teatro de la época, así como de componentes de los diversos géneros». Entre ellos, ya lo vemos, se contaba también el bizantino, cuyos reveses de fortuna y cautiverios en manos de los infieles les iban como anillo al dedo para ensalzar a un santo y avivar la piedad de los espectadores. Desde luego, no se trata de un fenómeno nuevo del teatro de esta época, pues mientras Lope componía sus comedias bizantinas ya existían piezas como las que venimos analizando.⁴¹ Con todo, se diría que a finales del XVI y principios del XVII es fácil dar con comedias bizantinas ‘profanas’, que poco a poco parecen ir cediendo terreno ante obras de diversa índole que, no obstante, tienen en común la mezcla de aventuras mediterráneas, exacerbación religiosa y desenlaces funestos.

En su monumental estudio, Albert Mas [1967:II, 120] observó «l’accentuation du caractère religieux des turqueries» en el teatro de la segunda mitad del siglo XVII, época en la que a grandes rasgos cabría fechar *Dejar un reino por otro* y *No hay reino como el de Dios*. A esos mismos años pertenecen otras piezas que aúnan religión y peripecias a lo bizantino, tales como *El azote de su patria*, atribuida a Moreto, o *Las misas de san Vicente Ferrer*, de Fernando de Zárata, ambas examinadas por Mas, a cuyo estudio remito para más detalles.

⁴⁰ Sobre el particular, véanse González Rovira [1995a:74-83] y Lozano-Renieblas [2000].

⁴¹ Un buen ejemplo es *La vida, conversión y muerte de Agueda de Acevedo, dama de Valladolid*, escrita en 1605 por Lorenzo de Avellaneda, una «verdadera comedia de santos» (Serralta 1970:38) en la que asimismo se dramatizan un sinfín de tópicos como los aquí estudiados, en tanto que eslabón de la tradición de la renegada de Valladolid, de la que ya hemos dado cuenta al estudiar la comedia de Pedro Herrero en el apartado 1.9.6. de la segunda parte.

Pero el hilo de *Los mártires de Madrid* nos ha empujado a fechas muy tardías; volvamos, pues, sobre nuestros pasos.

A las primeras décadas del siglo XVII pertenece un curioso auto sacramental, titulado *La cautiva de Valladolid*, que, según precisa Frédéric Serralta [1970:41-47], de auto tiene muy poco: nada más que un prólogo alegórico. Como su nombre indica, se trata de una reelaboración del tema —admirablemente abordado por el mencionado estudioso— de la renegada de Valladolid, que, como ya sabemos, combina una ajetreada historia de viajes de ida y vuelta a tierras africanas, la apostasía y el arrepentimiento de la protagonista, amores infieles y prohibidos, la intervención de Nuestra Señora del Rosario, etc.

A pesar de que el componente religioso del pliego suelto original sigue ahí, es muy interesante comprobar que este auto inaugura lo que Serralta denomina «la fase profana» del tema de la renegada de Valladolid, como lo manifiestan la profundidad psicológica de los personajes y, sobre todo, el predominio de los elementos líricos. En esta misma dirección incide la comedia titulada *La renegada de Valladolid* (1637), escrita en colaboración por Luis de Belmonte, Agustín Moreto y Antonio Martínez Meneses. Los autores apuestan por adaptar la conocida historia de la renegada a los cánones de la Comedia Nueva, dotando de un carácter muy fuerte y activo a su protagonista, y echando mano de tópicos como la presencia de un hermano encargado de defender el honor familiar, las confusiones nocturnas, los desafíos entre galanes, el importante papel de los criados o el motivo de la tormenta y el naufragio (Serralta 1970:55).

En este sentido, nos parece interesante recalcar que las comedias bizantinas de Lope pudieron allanar el camino para una operación como la que llevaron a cabo estos tres dramaturgos. Que, por cierto, debió de alcanzar notable éxito, pues se conocen diferentes versiones de la misma y, según precisa Serralta [1970:70], se empleó en una reelaboración en clave burlesca por parte de Francisco Antonio de Monteser, Antonio de Solís y Diego de Silva fechada en 1655. A la luz de estos datos, parece que Belmonte, Moreto y Martínez Meneses supieron leer muy bien el gusto del público, que a finales de los años treinta seguía interesado en historias que aunaran amores, aventuras y alguna dosis de religión, como las bizantinas.

Me parecen muy sugerentes las reflexiones de Serralta [1970:55-56], que se pregunta «por qué razones lo que fue un tema de meditación cristiana pasa progresivamente a ser la base de una diversión profana», y concluye que el tema de la renegada de Valladolid era lo suficientemente viejo y conocido —habían pasado más de cincuenta años desde que se imprimiera el pliego suelto de Sánchez de la Cruz— como para que se produjeran «el

olvido progresivo o la ignorancia voluntaria de los principios fundamentales que motivaron su aparición (en este caso, la edificación religiosa)». El devenir particular de la saga de la renegada de Valladolid, que tanta relación guarda con las comedias bizantinas y en la que se advierte una derivación diacrónica desde un carácter fundamentalmente ejemplar hasta una motivación más bien profana, es decir, la opuesta a la que venimos observando en estas páginas, nos advierte del peligro de tomar una cierta tendencia por una verdad absoluta e irrevocable, y nos invita a mantenernos siempre alerta ante cualquier esquema o generalización, herramientas por otra parte necesarias en todo panorama crítico.

Al año siguiente del estreno de *La renegada de Valladolid*, en 1638, Alonso Pérez costeó la publicación del *Segundo tomo* de las comedias de su malogrado hijo, Juan Pérez de Montalbán, fallecido en junio de ese mismo año con solo treinta y seis años (Demattè 2013:X). Entre las piezas elegidas por parte, quizá, del abatido Alonso Pérez para integrar el volumen póstumo y honrar la memoria de su hijo, se contaba *El valiente más dichoso, don Pedro Guiral* y una obra muy singular, cuyo título atraería inmediatamente la atención de quienes curiosearan por su librería: *Teágenes y Clariquea*.⁴²

La primera obra citada es otro ejemplo de la tendencia que se ha venido describiendo,⁴³ y que hallamos asimismo en la novela corta de la época: el gusto por dotar a las aventuras típicamente bizantinas, con viajes marítimos y cautiverio en tierra de moros, de un desenlace trágico y ejemplar desde el punto de vista religioso. No en vano, Parker [1975:62] señaló que «the plot, with its many cases of peripetia, is really fantastic». Don Pedro, que se había fugado con su amada doña Ángela, muere como un mártir tras ser capturado por los corsarios y negarse a abrazar el islam.⁴⁴ La obra debió de componerse en 1633, pues el 10 de abril de ese mismo año Manuel de Vallejo la representó ante Su Majestad (CATCOM).

Unos cuantos años antes, el 29 de septiembre de 1624, Pérez de Montalbán, discípulo aventajado e íntimo amigo de Lope,⁴⁵ firmó la aprobación de la *Parte XX* de Lope, en la que se incluía *Virtud, pobreza y mujer*.⁴⁶ El dato no es baladí, sino un indicio más de que el joven estudiante debió de leer con mucha atención las obras de su maestro,

⁴² La metátesis consonántica en el nombre de la protagonista (*Clariquea* por *Cariclea*) era habitual en la época.

⁴³ Un caso parecido es el de la comedia *Jardines son laberintos o el mártir de Molina don Diego Coronel*, de José Joaquín Núñez, que se publicó suelta a finales de siglo. La obra está basada en la leyenda sobre el martirio argelino del coronel don Diego Suárez. Véase el exhaustivo análisis que le dedica Aurora Egido [2016], para quien se trata de una comedia de cautivos con elementos hagiográficos, de novela bizantina y de capa y espada.

⁴⁴ Analiza esta comedia Mas [1967:II, 86-87].

⁴⁵ Acerca de la íntima relación entre uno y otro y del teatro de Montalbán, véase Profeti [1970].

⁴⁶ Me baso en Case [1975:233].

incluidas las comedias bizantinas, que su padre, Alonso Pérez, había publicado con tesón. Pero veamos ahora qué tienen que contarnos los sufridos Teágenes y Clariquea.

2.2.5. LAS ADAPTACIONES DE NOVELAS BIZANTINAS

El auge de la novela bizantina en los años veinte y treinta vino acompañado de la adaptación para el teatro de algunos de los hitos novelísticos del momento. Se trata de un fenómeno nuevo no solo en el ámbito de la Comedia Nueva, sino también en el marco particular del género bizantino, pues hasta aquel entonces las comedias bizantinas no habían basado sus tramas en novelas largas de ese mismo género ni habían empleado sus títulos como reclamo comercial (Lope, por ejemplo, se había especializado en las *novelle* herederas de la novela griega, como sabemos). Se trata del segundo gran indicio de la transformación que padece la materia bizantina en el ámbito teatral, que en este caso se produce entre finales de los años veinte y treinta y va ligada al éxito de las novelas largas. Por lo demás, nos hallamos ante un fenómeno vinculado en gran medida al ámbito palaciego y cortesano, lo cual hace que destaquen también por incorporar una puesta en escena fastuosa a las tramas bizantinas.

La comedia que al parecer inaugura esta corriente es *Argenis y Poliarco*, que Calderón remató entre 1627 y 1629, según señala en su edición crítica Alicia Vara López [2012:113].⁴⁷ Se trata de una adaptación de *Argenis*, novela de impronta bizantina escrita por John Barclay. Calderón se basó en la traducción castellana de José de Pellicer, de marcado carácter cultista, estilo que se deja sentir asimismo en su comedia. Vara López [2012:130-138] ha estudiado con detenimiento los rasgos bizantinos de *Argenis y Poliarco*, presentes tanto en la estructura (comienzo *in medias res*, doble focalización, anagnórisis...) como en el uso de los *topoi* más frecuentes en el género (amor y aventuras, con viajes, tormentas, cautiverios...), entremezclados con rasgos de herencia caballeresca. La obra se redondea con una puesta en escena colorista, lejos de las grandes maquinarias escenográficas propias de algunas representaciones palaciegas, pero con un *attrezzo* muy ambicioso, en la línea de las comedias bizantinas lopescas (Vara López 2012:477-514).

Una novela tan exitosa como el *Persiles* difícilmente podía pasar inadvertida para los dramaturgos, y así fue como Rojas Zorrilla decidió llevar a cabo una adaptación para el Palacio del Pardo, cuyo estreno tuvo lugar el 23 de febrero de 1633 en presencia de los reyes. De la fecha de su representación se deduce la de su escritura, acometida a finales de

⁴⁷ Agradezco a la autora el amable envío de su tesis doctoral.

1632 o a principios del nuevo año.⁴⁸ Se trata nada menos que de la primera noticia conservada acerca de la actividad teatral de Rojas, que con *Persiles y Sigismunda* se granjeó el aplauso unánime del público (García Barrientos 2007:76). Su obra reelabora muy libremente la novela cervantina, de la que potencia algunos episodios concretos —las búsquedas y las separaciones, los entrecruzamientos amorosos...— y aligera el simbolismo religioso. Pese a basarse en la novela de Cervantes, Rojas apuesta por una suerte de continuación argumental, pues la obra dramatiza el viaje de regreso de Persiles y Sigismunda desde Roma, donde habían despedido al lector de la novela cervantina. Entre los temas más importantes de la pieza se cuentan el amor constante y la clemencia del buen rey (Scaramuzza 2000:213), ambos típicos también de las comedias bizantinas lopescas.

En el plano de la técnica teatral, cabe destacar el uso de largos parlamentos para narrar hechos pasados, consecuencia de la adaptación para las tablas del cúmulo de peripecias del *Persiles*, un problema inherente a las versiones teatrales de novelas bizantinas largas (Cruz Casado 1993b:549). En el caso de Rojas, García Barrientos [2007:75] llega a hablar de una «hipertrofia de narratividad discursiva, de relatos en boca de los personajes».

A la vez, *Persiles y Sigismunda* sobresale por su rica puesta en escena y una espectacularidad típicamente cortesanas, sobre todo en la primera jornada, que se desarrolla en la isla bárbara de Tile, mientras que las otras dos son de marcado carácter palatino, pues tienen lugar en la corte de Dalmacia. Con todo, la escena que más debía de impresionar al público era la final, concebida por Rojas bajo el signo de la *admiratio*. Sobre las tablas aparecían dos baluartes, unidos tan solo mediante un estrecho pretil, por el que Persiles trataba de alcanzar a su amada. El joven, no obstante, se precipita y cae al vacío, y otro tanto hace Sigismunda. El desenlace trágico, realzado por una hábil puesta en escena, rompe todas las expectativas de los lectores de la obra cervantina, para así, en palabras de Felipe Pedraza [2003:346], «sacudir a los espectadores, impresionarlos, suscitar su piedad mediante el castigo inmerecido —y fortuito, cabría añadir— de los amantes».

Pero no solo los renovadores como Barclay o Cervantes iban a ser objeto de versiones dramáticas, sino también el autor clásico por excelencia del género bizantino, así que retomemos ya el hilo de Heliodoro. El renombre logrado por *Teágenes y Cariclea* llevó a Pérez de Montalbán a tratar de adaptar, allá por 1634,⁴⁹ su enmarañado argumento al ámbito teatral. Para ello, se vio obligado a podar considerablemente su fuente, y hubo de recurrir a largos monólogos analépticos por parte de varios personajes para ir informando

⁴⁸ Sobre esta pieza se han escrito páginas brillantes, como las de Scaramuzza [2000], Pedraza [2003] y García Barrientos [2007], de donde tomo los datos aducidos.

⁴⁹ Sobre su fecha de redacción, véase Urzáiz Tortajada [2002:II, 513].

al público de los diversos sucesos acaecidos, que a menudo entorpecen el avance de la acción, muy estática.⁵⁰ Como Calderón, Montalbán adopta un lenguaje de cuño eminentemente cultista.

La comedia se centra en las aventuras de los dos jóvenes, que huyen de Delfos para estar juntos y viven una serie de peripecias típicamente bizantinas, en consonancia con su modelo. Amoldándose a los cánones teatrales de la época, Montalbán focaliza su interés en la trama amorosa, multiplicando los pretendientes de Cariclea. Acentúa asimismo la intriga y la anagnórisis, pues no solo la protagonista desconoce sus orígenes, sino también Teágenes.

Este último rasgo lo aprovechó Calderón, que también se animó a llevar a las tablas la novela de Heliodoro. La pieza, titulada *Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea*, se publicó en 1664 en la *Tercera parte* de sus comedias. Se desconoce su fecha de redacción, pero se estima que debió de componerse entre 1651 y 1653 (Gentilli 2010:60). Al contrario que Pérez de Montalbán, Calderón incide en la interpretación moralista de su modelo, por lo que su obra constituye un ejemplo de «la significación contrarreformista que adquieren paulatinamente las peripecias de la novela bizantina en la literatura de la época» (González Rovira 1995a:972). Las duras y constantes pruebas a las que debe enfrentarse la pareja protagonista son fruto de la voluntad de la Providencia, y se pretende centrar la atención del espectador «sull'esemplarità del cammino di apprendimento intrapreso dai due innamorati» (Gentilli 2010:52).

Mención aparte merece la técnica teatral, que destaca por su espectacularidad, lograda mediante una suntuosa escenografía, la presencia de escenas corales y el empleo de la música. No en vano, se trata de una pieza de palacio, compuesta para entretener a la familia real. Por lo demás, el dramaturgo se vio obligado asimismo a echar mano de monólogos retrospectivos para que el espectador pudiera hacerse cargo de los hechos pasados, «aunque estos nunca alcanzan las dimensiones de la anterior adaptación teatral [la de Pérez de Montalbán] y aparecen distribuidos armónicamente en el seno de la obra» (González Rovira 1995a:976).

Por consiguiente, la adaptación de novelas bizantinas para el teatro es un fenómeno en buena medida palaciego y cortesano. No es de extrañar: la adopción de novelas cultas y de prestigio se corresponde con el ámbito y el público al que iban dirigidas. Cabe hablar por tanto de una cierta versatilidad del género bizantino, que a mediados del siglo XVII había logrado tomar forma en novelas dirigidas a las élites intelectuales, como también en

⁵⁰ Véase el análisis que le dedica González Rovira [1995a:968-972].

coleciones de novelas cortas, más afines al gusto de la nobleza y de la burguesía urbana, del mismo modo que había hallado acomodo en el teatro —sobre las tablas y en papel—, tanto en las representaciones populares de los corrales (las comedias de Lope, sin ir más lejos), como en las espectaculares puestas en escena propias de palacio.

Por lo que respecta a la postura que estos dramaturgos adoptan frente al género bizantino, su propuesta es más bien conservadora, pues o bien se basan en Heliodoro o bien en novelistas directamente inspirados en el de Émesa. Lejos queda, por tanto, la iniciativa de Lope, que entroncaba con la actualización llevada a cabo entre otros por los precursores de la Comedia Nueva y los *novellieri*, en cuyas obras los temas del universo griego se asociaban a los peligros del Mediterráneo y al cautiverio en Berbería, pero también a damas y galanes de medio pelo, y cuya puesta en escena era la propia de un teatro pobre, por más que se buscara atraer al espectador con ropajes llamativos y multitud de disfraces. Por el contrario, las obras descritas rezuman un exotismo mayor, la sobriedad y elegancia propias de sus fuentes, un estilo alto y alambicado y, en el caso de *Persiles y Sigismunda* y *Los hijos de la Fortuna*, una lujosa puesta en escena, de nuevo en consonancia con sus modelos y con el público selecto al que iban dirigidas.

2.2.6. EL INFLUJO DE LAS COMEDIAS BIZANTINAS DE LOPE EN EL TEATRO POSTERIOR: UNAS CALAS

En este apartado pretendo ofrecer algunas calas, al margen de los dos fenómenos ya estudiados vinculados a la transformación del género bizantino, acerca de la influencia que las comedias bizantinas lopescas pudieron ejercer a lo largo del siglo XVII. Comenzaré por comentar dos piezas de autoría dudosa.

La primera es *El esclavo de Venecia y amante de su hermana*, cuya atribución a Lope fue puesta en cuarentena por Morley y Bruerton.⁵¹ Nada sabemos acerca de la fecha de redacción de esta obra, que narra las intrigas políticas y amorosas de Constantinopla, protagonizadas por turcos, cautivos cristianos y renegados. Tras el regreso final de los esclavos, se produce una gran anagnórisis y un final feliz. La trama descansa en algunos de los motivos típicos de nuestras comedias, en especial el amor que los musulmanes sienten por sus cautivos.

Otra comedia relevante de autoría dudosa y fecha incierta es *El rey por trueque*, atribuida por algunos a Lope, posibilidad firmemente refutada por Morley y Bruerton

⁵¹ «Tal y como está, no podemos estar seguros de que ninguna parte de esta comedia, a juzgar por el verso, sea de Lope» (Morley y Bruerton 1968:462). La estudia Mas [1967:II, 48-53].

[1968:549]. Ambientada durante las guerras entre Escocia e Inglaterra, su argumento se basa en un esquema muy similar al de comedias como *Viuda, casada y doncella* o *Los tres diamantes* (separación de los amantes, falsa muerte de uno de ellos y reencuentro final), aderezado con los tópicos del cautiverio en tierra de moros (la mora enamorada, el amo que reclama la mediación amorosa del cautivo, la fuga...). A propósito de la *turquerie* de esta pieza, Albert Mas [1967:II, p. 93] advierte que «l'auteur accumule tous les lieux communs de ce genre de plus en plus répandu, au début du XVII^e siècle».

Un autor tan influyente como Tirso de Molina puede servir para ejemplificar los nexos, más bien débiles, que existen entre las comedias bizantinas y la obra de algunos de los dramaturgos más importantes del siglo XVII. Por un lado, las piezas cómicas del mercedario se dividen entre urbanas y palatinas, los dos grandes géneros cómicos del Siglo de Oro, con las que las bizantinas evidentemente comparten muchos mecanismos (amores, enredos, engaños, disfraces...), sin que por ello pueda deducirse una relación de dependencia entre unas y otras. Por otro, Tirso compuso un puñado de obras «en torno a un doble tema: episodio de la Reconquista —luchas de moros y cristianos— y el patrocinio milagroso de algún santo o la ayuda divina que apoyan al bando cristiano y le llevan a la victoria» (García Valdés 1998:123). Se trata de las llamadas comedias de moros y cristianos, género en el que también destacó Lope⁵² y que comparte algún que otro motivo argumental con las bizantinas (el cautiverio como episodio central, la generosidad entre cristianos y musulmanes, etc.) y recursos escénicos similares (la apuesta por las vistosas ropas moras).⁵³

Mención aparte merece Luis Vélez de Guevara, uno de los grandes cultivadores de las comedias de moros y cristianos (Peale 1995:39 y Matas Caballero 2005), entre las cuales podrían aducirse *Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales* (1624-1635) o *El cerco del peñón de Vélez* (c. 1634).⁵⁴ Todas ellas son piezas de asunto histórico, que requieren una escenificación ambiciosa. Ambientadas a menudo en el norte de África y centradas en episodios bélicos, incorporan asimismo tramas secundarias de tipo amoroso entre moros y cristianos, amos y cautivos, y teatralizan las penas de estos últimos.

En coordenadas parecidas, por cierto, se mueve *La Manganilla de Melilla*, de Juan Ruiz de Alarcón, publicada en la *Parte segunda* (1634) del mexicano, cuya fecha de redacción,

⁵² Véase el apartado 3.7.9. de la segunda parte.

⁵³ Para más detalles sobre las comedias tirsianas de moros y cristianos, remito al artículo citado de García Valdés [1998].

⁵⁴ Nada se sabe sobre la fecha de escritura de *Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales*, por lo que sigo la hipótesis de Manson y Peale [2007:13-14]. Acerca de la dudosa fecha de composición de *El cerco del peñón de Vélez*, véanse los datos sobre una posible representación palaciega en 1634 aducidos por los propios Manson y Peale [2003:47] en su edición, que lleva un prólogo de Carrasco Urgoiti sumamente ilustrativo acerca de la historia de las comedias de moros y cristianos en el Siglo de Oro.

dudosa, parece situarse en torno a 1617.⁵⁵ Se trata de una curiosa pieza histórica con elementos mágicos y una puesta en escena muy efectista. En su argumento, cobra mucha importancia la mora enamorada de un cristiano que ansía convertirse al catolicismo, una de las grandes figuras de las comedias bizantinas.⁵⁶

Una pieza de Calderón muy interesante para nuestros propósitos es *El príncipe constante*, cuyo estreno debió de tener lugar entre finales de abril y principios de mayo de 1629 (Hernando 2015:14). La obra se basa en la trágica historia del infante don Fernando de Portugal, que fue capturado en una expedición contra Tánger, y terminó muriendo en los calabozos de Fez. Calderón subraya con insistencia la constancia de don Fernando, que se niega a ser trocado por la ciudad de Ceuta y resiste estoicamente los reveses de la fortuna.⁵⁷ Además de los tópicos asociados al cautiverio en Berbería —planes de fuga, perseverancia, sufrimiento...—, *El príncipe constante* comparte algún que otro motivo con las comedias bizantinas, como la presencia de un moro generoso, las buenas relaciones entre un cristiano y un musulmán (don Fernando y Muley), o las tormentas y naufragios del primer acto. Se trata de una de las obras más emotivas vinculadas al cautiverio en tierras africanas, cuyo trágico desenlace realza la condición de mártir de don Fernando.

No debemos descuidar tampoco la existencia de obras basadas en comedias bizantinas que, con todo, no cabe adscribir al género. Un caso muy ilustrativo es el drama de honor calderoniano *El pintor de su deshonra*, cuyo primer acto presenta reminiscencias tanto de *Viuda, casada y doncella* como de *La prudente venganza*, novela para cuya composición Lope se basó también en esa misma comedia suya. El hallazgo se debe a Feit y McGrady [2006:25]:

En las tres obras unos novios están comprometidos para casarse [...] cuando él se ve obligado a partir al extranjero; se esparce la noticia falsa de su muerte sin que él la pueda desmentir, y ella accede a la presión de su familia para casarse con otro a quien no ama; luego el amante vuelve y encuentra a su adorada ya unida a otro o en el proceso de hacerlo.

Tras anotar otras coincidencias entre *Viuda, casada y doncella* y *El pintor de su deshonra*, como el naufragio del barco en el que viaja el novio, Feit y McGrady [2006:25] aducen unos versos de la obra de Calderón que parecen aludir a la de Lope: «Viuda de ti me he casado» y «viuda / de ti me casé». No sería la única ocasión en la que Calderón decidiera dejar

⁵⁵ Véanse los datos que recogen Moreta y Salafranca [1993:90] en su edición.

⁵⁶ Sobre esta comedia de moros y cristianos, véase Carrasco Urgoiti [2001:21-22].

⁵⁷ Contamos ahora con la excelente edición citada al cuidado de Isabel Hernando [2015], en cuyo prólogo se desglosan las claves de la obra. Entre otras cosas, se explica que una de las fuentes aducidas por parte de la crítica, *La fortuna adversa* —cuyo tema principal es exactamente el mismo que la de Calderón— ha sido atribuida, como ocurre tan a menudo, a Lope.

constancia de su deuda con el Fénix (ahí está el famoso caso de *El maestro de danzar*), quizá a modo de homenaje. En fin, *Viuda, casada y doncella* parece haber sido una de las comedias bizantinas de mayor éxito, pues también fue imitada por el propio Lope y por Vicente Espinel, según tendremos ocasión de comprobar. Es probable que Calderón —tal y como hizo Espinel— se basara en el texto impreso de la comedia, que circulaba desde finales de 1616 en la *Parte VII*. Pero también pudo inspirarse en una puesta en escena, pues no cabe descartar que para cuando Calderón compuso su obra, allá por los años cuarenta (Paterson 2007:1), *Viuda, casada y doncella* se hubiera llevado de nuevo a las tablas.

Un caso muy similar es el de *La vida es sueño*, una de cuyas escenas, tal vez de las más famosas, parece estar inspirada en *Los tres diamantes*, según ha observado María Isabel Toro Pascua [1998:1411]. Se trata del momento en que Segismundo, encerrado en una torre, lamenta su amarga suerte y Rosaura, que le escucha desde fuera, se apiada de él. En efecto, esta escena tiene todos los visos de ser una imitación de un pasaje de *Los tres diamantes* que tiene a Enrique y a Matilde por protagonistas (vv. 2048-2123), dado que el argumento es exactamente el mismo: «un príncipe heredero, encadenado en una torre, lamenta su suerte sin saber que una mujer, también noble, escucha sus quejas y se va enamorando de él» (Toro Pascua 1998:1411).

Ocupémonos, ahora, de *La palabra vengada*, originalmente escrita por Lope y refundida por Antonio Enríquez Gómez, probablemente a partir de 1649, fecha de su regreso a España tras su periplo europeo.⁵⁸ Las semejanzas de la refundición a cargo de Enríquez Gómez con las comedias bizantinas se explican en primer lugar porque la obra escrita por Lope —cuyo plan en prosa se ha conservado— está basada en *Virtud, pobreza y mujer*, de la que constituye el reverso trágico.⁵⁹ Pero, además, Enríquez Gómez introduce una serie de modificaciones que sitúan su texto aún más cerca de la órbita de las comedias bizantinas lopescas, tales como el final feliz, la importancia de la falsa muerte y, sobre todo, el triunfo del catolicismo sobre el islam, que se explicita con tópicos muy presentes en nuestro corpus, por ejemplo la resistencia a la apostasía por parte del cautivo don Juan y el comportamiento de la mora Zaida, cuya sangre cristiana la impulsa a salvar la vida de su amado, cautivo de su padre. Además, el dramaturgo castiga con la muerte a los moros Hazán y Celín.

Que Enríquez Gómez acentuara la victoria de los personajes cristianos y perfilara personajes como Zaida son datos muy significativos: por aquel entonces, al escritor judeoconverso le convenía extremar la cautela y guardar las apariencias religiosas

⁵⁸ Doy cuenta de este proceso de refundición en Fernández Rodríguez [2016b].

⁵⁹ Véase el apartado 3.7.8. de la segunda parte.

(Fernández Rodríguez 2016b). En los últimos años de su vida, Enríquez Gómez «solo escribe comedias que no contienen ninguna clase de reivindicación judaica ni de ilustración del mundo judío» (Carrasco 2015:25). La justicia ya andaba tras sus pasos, y el conqueño falleció en las cárceles de la Inquisición el 19 de marzo de 1663.⁶⁰

El escritor sefardita Miguel de Barrios, nacido en 1635 y establecido en Ámsterdam, incluyó en su *Flor de Apolo* (1665) una comedia titulada *El español de Orán*, quizá la que sigue más fielmente el patrón bizantino consagrado por Lope de entre todas las que hemos examinado en este capítulo.⁶¹ La obra transcurre en Argel, ciudad a la que el moro Muley ha llevado a Sol, raptada en Orán. Tras sus pasos acuden Lauro y su criado Mendrugó, que padecen un naufragio durante el viaje. Barrios echa mano del entrecruzamiento amoroso, propio de la novela griega y popularizado por Cervantes en *Los tratos de Argel*: el rey moro se enamora de Sol, mientras que Luna, su esposa, se desvive por Lauro. Este recurso se adereza con las mediaciones amorosas entre amos y cautivos, típicas también del género bizantino. *El español de Orán*, compuesta por más de 3.600 versos, presenta un enredo complejo, en el que abundan los celos, embustes y disfraces, pero también puertas secretas, escuchas tras la puerta, suplantaciones de voces, etc. Como en las comedias de nuestro corpus, Lauro llega a ocupar un puesto de confianza, el de ministro del rey. El español salva en varias ocasiones al monarca de las instigaciones de Muley, al que mata Sol cuando, tras haberla raptado de nuevo, este trata de seducirla. Finalmente, como es tópico, el rey de Argel les concede la libertad y les garantiza su regreso a Orán.

Como se puede observar, *El español de Orán* combina un sinfín de motivos del género bizantino. Si bien se la ha definido generalmente como una comedia de capa y espada, las particularidades argumentales aducidas permiten también calificarla de bizantina, y ponen de manifiesto la deuda de Barrios con esta tradición.

No deja de ser curioso que dos de las obras más influidas por las convenciones de las comedias bizantinas se deban a la pluma de autores judíos que padecieron el exilio y la persecución. La escritura de comedias protagonizadas por miembros de distinto credo, pero concebidas como piezas ligeras y de puro entretenimiento, mitigaría tal vez sus tribulaciones religiosas, que marcaron hondamente su vida y que reflejaron en muchos de sus textos. En el caso de Enríquez Gómez, hubo de pesar también su voluntad de guardarse las espaldas. Todo ello nos reafirma en nuestra interpretación de la expulsión de los moriscos como una de las causas que explican el parón de Lope en cuanto a la

⁶⁰ Sobre la vida y obra del dramaturgo, véanse Carrasco [2015] y Pedraza [2015].

⁶¹ Para un repaso bibliográfico sobre el teatro de Miguel de Barrios, véase García Gavilán [2014]. Existe una edición moderna de *El español de Orán* a cargo de Peña [1971].

composición de comedias bizantinas se refiere, pues no parece que estas últimas estuvieran exentas de una fuerte carga ideológica.

Uno de los autores de la segunda mitad del siglo XVII que sacó mayor provecho de las comedias bizantinas es Juan de Matos Fragoso, que incorpora interesantes dosis de originalidad a las convenciones del género. *La cosaria catalana* muestra las peripecias de Leonarda, que, tras ser abandonada por su amado don Juan en la playa, es capturada por un corsario, con quien se casa. A la muerte de su esposo, Leonarda, que ha renegado, ocupa su lugar y se dedica a practicar el corso en las costas españolas. Decide vengarse de don Juan, por lo que rapta a su amada Narcisa y la abandona en la misma playa donde aquel la dejó a su suerte. Otra comedia suya interesante es *El redentor cautivo*, que pone en juego un sinfín de tópicos de las comedias bizantinas, pero que añade un hecho excepcional, en torno al que gira el argumento: el cautiverio y la liberación de Cristo en tierras africanas. Por último, *El genízaro de Hungría* combina, en un ambiente palatino, varios elementos típicamente bizantinos.⁶²

A lo largo del capítulo se han ofrecido distintos ejemplos de la influencia de las comedias bizantinas en el teatro español del siglo XVII. En primer lugar, me he centrado en autores que escribieron en los primeros años de la centuria, cuando la presencia de aquellas en los escenarios fue más importante, y antes de que comenzaran a publicarse. Es el caso de Cervantes y Ricardo de Turia, representativos, cada uno a su manera, de la adopción de muchos de los tópicos y rasgos característicos de las comedias bizantinas. Asimismo, se han rastreado sus huellas en dramaturgos posteriores, tales como Calderón o Enríquez Gómez. De nuestro estudio se deduce que es posible detectar su influjo en diversas obras a lo largo del siglo XVII, pero que, tal y como ocurría en la época de Lope, nunca dejaron de representar un género minoritario.

Me he ocupado también de trazar las líneas maestras de la evolución del género bizantino sobre las tablas, proceso en el que cabe distinguir varias etapas. En la primera de ellas, las comedias bizantinas se inscriben, con no pocas particularidades, en el macrogénero de la comedia. Esta fase da comienzo en los albores de la Comedia Nueva, allá por los años ochenta, y a partir de la siguiente década estará protagonizada en gran medida por Lope, que estrena su última comedia bizantina en 1615. He tratado de aportar varias razones que, a mi juicio, podrían explicar esta decisión por parte del dramaturgo. La que me parece más relevante tiene que ver con criterios estéticos y escénicos: por aquellos

⁶² Para más detalles, remito a Mas [1967:II, 128-136], que ha analizado estas tres piezas en tanto que *turqueries*.

años, las convenciones de los géneros cómicos más estimados por el público (concentración espacio-temporal, abundantes escenas y muy pocos cuadros, reducción del elenco de personajes...) se oponían a las de las comedias bizantinas. Por otra parte, tras la traumática expulsión de los moriscos en 1609, a los que se acusaba de colaboracionismo con el corso turco, quizá no era muy prudente ofrecer al variopinto público de los corrales obras ligeras de amor y aventuras protagonizadas en gran medida por corsarios musulmanes que capturan a cristianos en las costas levantinas.

La segunda etapa del género bizantino en el teatro parece iniciarse hacia los años veinte, cuando comienza a desechar las convenciones mayoritariamente cómicas por las que se había regido hasta entonces y se adapta, en cambio, a las trágicas, particularmente a las de los dramas hagiográficos. He intentado subrayar los motivos que explican el distinto comportamiento del género bizantino, por esos mismos años, en los cauces de la corta, género tan afín a la comedia.⁶³ Así, se ha aducido que el juego escénico tan querido por el público de los corrales (potenciación del enredo mediante la concentración espacial y temporal, construcción de la intriga mediante la superposición de escenas desgajadas, con entradas y salidas constantes) desaparece en el papel, por lo que en el ámbito de la lectura privada el público podía demandar esas mismas historias, pero también otras como las bizantinas, que interpretaban con mucha mayor libertad las coordenadas espacio-temporales. Los autores de novelas cortas contaban además con modelos bizantinos —en la línea de las obras lopescas— en las principales colecciones publicadas antes de la eclosión de la novela corta en los años veinte (un *Timoneda*, un *Eslava* y, sobre todo, Cervantes), hecho que sin duda fue de vital importancia para que en este cauce literario el género bizantino tuviera tan buena acogida.

Las comedias de Lope objeto de estudio parecen haber jugado un papel muy importante en esta segunda etapa teatral del género bizantino a partir de la segunda década del siglo XVII, cuando se apuesta por los desenlaces funestos y la exacerbación religiosa. Así lo sugieren *La fianza satisfecha* (de dudosa autoría) y el plan en prosa lopesco de *La palabra vengada*, que presentan profundas relaciones intertextuales con *El Argel fingido* y *Virtud, pobreza y mujer*. Por otra parte, varios amigos de Lope participaron en esta tendencia, como Pérez de Montalbán (*El valiente más dichoso, don Pedro Guiral*) y Mira de Amescua (*El mártir de Madrid*).

Entre finales de los años veinte y la década siguiente, se llevan a cabo las primeras adaptaciones de las novelas bizantinas largas al ámbito teatral, tanto de los modelos clásicos

⁶³ Más adelante retomaré este asunto.

(*Teágenes y Cariclea*) como de los modernos (*Persiles, Argenis*). Dentro de los cánones del género bizantino, estas comedias representan una postura conservadora, pues o bien se basan en las novelas griegas o bien en obras directamente inspiradas en ellas. Todo lo contrario, pues, que la propuesta de Lope, que bebía de las actualizaciones llevadas a cabo por los *novellieri*, el teatro de los años ochenta, la novela corta, etc. Este nuevo fenómeno está en buena medida ligado al ámbito palaciego y cortesano, por lo que estas obras destacan también por incorporar una puesta en escena fastuosa a las tramas bizantinas.

3. LA NOVELA BIZANTINA

En una tesis doctoral dedicada a las comedias bizantinas de Lope, resulta interesante abordar su relación con *El peregrino en su patria*, asunto al que está dedicada la primera parte de este capítulo. En la segunda, me ocuparé de valorar el posible influjo de las mismas en el desarrollo de la novela bizantina larga del siglo XVII.¹

3.1. *EL PEREGRINO EN SU PATRIA*

En el prólogo a su edición de *El peregrino en su patria*, Julián González-Barrera [2016:17] ha argumentado que Lope debió de componer la novela poco antes de su publicación, entre 1602 y 1603, y ha desechado la teoría de Avalor-Arce, que había adelantado su primera fase de redacción hasta 1600. Por aquel entonces, Lope se había convertido en el dramaturgo predilecto de los corrales; ahora, sin embargo, ansiaba ganarse también el respeto de los círculos intelectuales en tanto que poeta culto, capaz de medirse a clásicos y modernos en los géneros más prestigiosos. Fruto de esta ambición es un conjunto de libros publicados entre finales del siglo XVI, tras el cierre temporal de los corrales madrileños en noviembre de 1597 (idéntica suerte correrían los del resto del país a partir de mayo de 1598), y principios del XVII: la *Arcadia* (1598), *La Dragontea* (1598), el *Isidro* (1599), *La hermosura de Angélica* (1602), *El peregrino en su patria* (1604) y la *Jerusalén conquistada* (1609).

El peregrino en su patria es, a todas luces, una novela bizantina. Me limitaré a mencionar algunos de sus múltiples rasgos en común con las novelas griegas, que han sido desgranados, entre otros, por González Rovira [1996:209-226], Lara Garrido [2004] y González-Barrera [2016:48-53]. A la manera de la novela clásica y de la *Selva de aventuras*, pero también como expresión del gusto, tan barroco, por la variedad, el *Peregrino* presenta un sinfín de historias interpoladas y de elementos heterodiegéticos (poemas, autos sacramentales...). La cantidad de materiales intercalados es tan extraordinaria que Pedro Ruiz [2010:198] ha llegado a afirmar que el motivo del viaje «sirve de hilo en el que ensartar, a lo largo de cinco libros, la miscelánea erudita». Estas y otras características,

¹ Me inscribo, así, en una línea de investigación similar a la de Santiago Restrepo [2016], cuya excelente tesis doctoral, dirigida por Ramón Valdés, está dedicada a estudiar el importante papel de las comedias picarescas de Lope en el desarrollo del género picaresco.

como la concatenación infinita de peripecias, no se hallan en nuestras comedias, por las razones explicadas en el capítulo dedicado a las novelas griegas.

Ofrezco a continuación un resumen del argumento de la historia de Pánfilo y Nise, dejando de lado los demás elementos que conforman la novela. Para ello, sigo el orden cronológico, pues Lope, fiel seguidor de Heliodoro, inicia su novela *in medias res* y suministra los hechos pasados mediante varias analepsis completivas:

Temerosos de que sus padres hayan escogido otro destino para ellos, Pánfilo y Nise escapan juntos de Toledo. Tras pasar por Sevilla y Lisboa, donde tratan de prender al joven, la pareja viaja a Ceuta. En una batalla, las tropas musulmanas capturan a Pánfilo, y lo llevan consigo a Fez. Allí acude, disfrazada de varón, Nise, que vive como sobrino de un moro, al que convence para que pague el precio que se exige por Pánfilo. Tras haberse reconocido, la pareja huye a Ceuta, y de allí pasan a Roma, donde las moras que los acompañan, Axa y Fátima, se bautizan. En el viaje de vuelta a España, padecen un naufragio cerca de Barcelona: Pánfilo se refugia con unos pescadores, y luego conoce a unos soldados, uno de los cuales pretendía gozar de Nise. A punto están de matar a Pánfilo, que viaja hacia Barcelona, donde lo meten en la cárcel por presunto ladrón. Nise, por su parte, pone rumbo a Valencia. Tras su liberación, Pánfilo se encamina hacia Montserrat. Entre otras personas, traba conversación con unos alemanes, a los que luego detienen. El joven, por suerte, logra escapar, y, tras un incidente con unos corsarios, llega hasta Valencia.

El reencuentro de la pareja se produce en el Hospital de locos de Valencia, donde está internada Nise, que creía muerto a Pánfilo, quien tampoco esperaba encontrarla con vida. Allí se cruzan con Celio, hermano de Nise, que al poco parte hacia Francia para reunirse con su amada Finea. Pánfilo trata de fingirse loco para poder permanecer junto a Nise, pero finalmente es Jacinto, un caballero al que Pánfilo había salvado de una pendencia, quien le consigue una plaza en el sanatorio. Un día, un conde italiano aparece en el hospital dispuesto a llevarse a un loco para entretenerse, y escoge a Nise. Durante el viaje, no obstante, una tormenta hace naufragar su nave, y las olas llevan a la joven hasta las costas de Francia. Disfrazada de peregrino, parte hacia Marsella, donde se encuentra con Finea, la hermana de Pánfilo y amante de Celio. Por su parte, Pánfilo logra salir del hospital, pero en Barcelona lo vuelven a meter en prisión. Allí acude Nise, que consigue ver a su amado por un instante. Jacinto, el amigo de Pánfilo, logra sacarlo de la cárcel y llevarlo de vuelta al hospital. En su lugar, apresan a Nise y a Finea. El amante de esta última, Celio, que también andaba por allí, siente unos celos desmedidos por el peregrino que acompaña a Finea (Nise), por lo que ataca a su propia hermana. Pánfilo regresa a Barcelona, y le hace saber a Celio que el peregrino era en verdad Nise. Un altercado obliga a Pánfilo a abandonar la ciudad, y cerca de Zaragoza se encuentra con un hombre muy malherido. Unos caballeros lo toman por el asesino, de modo que lo encierran en una torre. Flérida, una de las hermanas del difunto, cree que Pánfilo es inocente, por lo que lo libera.

Al cabo de un tiempo, Pánfilo empieza a trabajar para el padre de Nise, sin que nadie lo reconozca. Ella, por su parte, sigue en Barcelona, donde le han curado las heridas que le causó Celio. La dama rechaza a un pretendiente y se dirige hacia Toledo. Por Barcelona pasa también Lisardo, hermano mayor de Nise y Celio, que recoge a Finea y se dirige también hacia Toledo. Allí nombra a Pánfilo su secretario, sin saber que es el hombre que se fugó con su hermana. Entretanto, Finea y Pánfilo se reconocen. La llegada de Leandro, el desdenado pretendiente de Nise, complica las cosas. Lisardo lo toma por Pánfilo, de modo que manda prenderlo, mientras él se ausenta. Cuando van a por él, tanto Leandro como Pánfilo afirman ser la misma persona, de suerte que logran salvar el pellejo, y los meten en la cárcel. Finalmente, Nise llega a Toledo, donde se produce un multitudinario reencuentro y se preparan varias bodas.

Salta a la vista que la trama es mucho más complicada que la de nuestras comedias. Pero la multiplicación de separaciones, aventuras y reencuentros no impide afirmar que, en verdad, nos hallamos frente a la misma estructura: unos amores contrariados que llevan a la pareja a separarse y vivir un cúmulo de aventuras, durante las que se mantienen siempre fieles el uno al otro hasta que, al fin, se produce el feliz reencuentro. Como en las comedias bizantinas, el principal obstáculo para la pareja es el cautiverio, que en el *Peregrino*, salvo en el caso del libro cuarto —el que más similitudes presenta con nuestras obras, y al que volveremos más adelante— no tiene lugar en tierras musulmanas y en el contexto del corso, sino en las cárceles españolas. En relación con las comedias, destaca asimismo el juramento de castidad que Nise le impone a Pánfilo, una huella de las novelas clásicas que, como tantas otras, no deja rastro en las comedias bizantinas, más apegadas a los códigos de la Comedia Nueva. Siguiendo asimismo el modelo clásico, el desencadenante de la acción en el *Peregrino* es la huida de la pareja, al igual que en *La doncella Teodor* y *Los tres diamantes*. Lope introduce una variante muy original de otro motivo típico del género, la oposición familiar al amor de la pareja (que hallamos en esas dos comedias y en *Viuda, casada y doncella*), pues los padres de Nise y Pánfilo sí pensaban casarlos, pero ellos temían lo contrario.

Con el *Peregrino*, Lope intentó «equipararse a Heliodoro» (González-Barrera 2016:46), adaptando el paradigma de la novela griega a los gustos e intereses de sus lectores. Opino que está en lo cierto el propio González-Barrera [2016:53-61] cuando afirma que Lope llevó a cabo una renovación del género, y no una ‘nacionalización’ (según quería su anterior editor, Avalle-Arce), término muy confuso a efectos literarios. Para culminar esta operación, Lope se propuso ante todo intensificar el sentido religioso de *Teágenes y Cariclea*, así como adoptar rasgos de otros géneros en boga en aquella época.

Como ya hiciera Contreras en su *Selva de aventuras*, Lope asimila la profunda religiosidad de la novela griega al contexto contrarreformista de la época. El *Peregrino* está regido por un «propósito eminentemente didáctico», y «todos los elementos de la narración convergen hacia el provecho del lector en una línea concreta, la religiosa» (González Rovira 1996:210). En contra de lo que ocurre en las comedias bizantinas, los protagonistas de la novela de Lope son peregrinos de amor, figuras ajustadas a la Contrarreforma.² Aun así, no es menos cierto que, a diferencia de lo que ocurre en Heliodoro y en Contreras,

² No ahondaré en el sentido religioso de la novela bizantina barroca, sobre el que ya he tratado en el apartado 1.4.2. de la segunda parte, dedicado a la *Selva de aventuras* de Contreras.

los personajes de Lope actúan por su propio interés y toda interpretación simbólica de sus peregrinaciones depende de las declaraciones explícitas del autor, no de un significado intrínseco de la historia de los dos jóvenes, lo que se traduce en una dicotomía entre programa ideológico y desarrollo narrativo. El ejemplo más significativo resultan las peregrinaciones a distintos monasterios, cuyo marcado carácter circunstancial y gratuito no incide en el desarrollo de los personajes, sino que son sólo un recurso retórico para introducir digresiones marginales y nuevos encuentros (González Rovira 1996:213-214).

Además de todos los rasgos prototípicos del género, la crítica ha venido advirtiendo que la novela presenta «un desarrollo marcadamente cortesano» (González Rovira 1996:212) —no en vano pululan damas y galanes, desafíos, celos, duelos de honor, bodas múltiples—, y se ha resaltado el peso que tuvieron en su configuración algunos de los géneros más en boga por aquel entonces, tales como la novela italiana y el teatro. De hecho, se ha llegado a afirmar que Lope «funde la novela bizantina con la comedia de capa y espada y crea la verdadera novela española de aventuras del siglo XVII» (Vilanova 1989:368), o que «*El peregrino en su patria* es, en el fondo, una novela bizantina protagonizada por personajes de comedia» (González Rovira 1996:220). Sin duda, su experiencia como autor de comedias bizantinas hubo de ser muy relevante para llevar a cabo tal operación.

Pese a que existen innegables puntos en común con el teatro lopesco, creo que son muy oportunos los matices de Guillermo Serés y Julián González-Barrera a propósito de las citas transcritas. El primero ha resaltado que los «presupuestos teóricos y morales» de las comedias lopescas y de su novela bizantina «son otros» (Serés 2004:89), por lo que, en rigor, no puede decirse que en el *Peregrino* se mezcle la tradición teatral con la griega. Las comedias bizantinas no son una excepción y, al igual que tantas otras obras teatrales, fueron pergeñadas guiándose exclusivamente por la estela del gusto popular, como reconoce el poeta en su *Arte Nuevo*; muy al contrario, Lope concibió su novela bizantina según unos presupuestos teóricos concretos, basados fundamentalmente en Horacio y en tratadistas italianos (Serés 2004 y 2013). Por su parte, González-Barrera [2016:47] ha puntualizado que el teatro «tendría un peso más llamativo que trascendente porque el armazón sobre el que se construyó la novela seguiría siendo plenamente bizantino».

Y, con todo, no debe olvidarse que en 1603, cuando Lope estaba a punto de dar a las prensas *El peregrino en su patria*, había escrito ya la mayoría de sus comedias bizantinas, que apostaban por una actualización del género bizantino en términos similares a su novela, es decir, con un desarrollo cortesano y apegadas a los postulados de la Comedia Nueva, en la misma senda que varios de sus predecesores. Algunas de esas piezas, como *Viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* o *Los esclavos libres*, seguían muy de cerca un esquema típicamente bizantino, además de presentar muchos de los motivos más recurrentes del género, que

también aparecían en piezas como *El Grao de Valencia*, *Jorge Toledano*, *La pobreza estimada* o *El Argel fingido*. Por mucho que, como es lógico, unas comedias de corral —pagadas, en fin, por el vulgo— y una novela que pretendía competir con los clásicos y cuyos presupuestos teóricos y morales eran distintos debían diferir forzosamente en modos y maneras, resulta interesante comprobar cómo manifestaciones artísticas tan dispares comparten una serie de temas, motivos, conflictos y personajes, todos ellos muy de moda en la España de entre siglos, por los que Lope siente un particular interés en esos años y que prodiga en moldes literarios de diversa índole.³ Creo, en fin, que desde este punto de vista podemos estudiar las comedias y novelas bizantinas en tanto que ramas de un mismo tronco, cuyas raíces, remotas en el caso de las primeras, inmediatas en las segundas, se hunden en las novelas griegas. Eslabones de una cadena literaria que fue renovándose a lo largo de los siglos, lenguas y tradiciones.

Cabe, entonces, plantearse el papel que las comedias bizantinas pudieron jugar en la composición del *Peregrino*, esto es, en el proceso de renovación de la novela griega partiendo directamente esta vez de los modelos clásicos (Heliodoro y Tacio) y sus imitadores españoles (sobre todo de Contreras). Por un lado, es indudable que en esos mismos años Lope compuso varias comedias con tramas y motivos muy similares. Por otro, el *Peregrino* obedece a un propósito y a un impulso absolutamente distintos: medirse con los clásicos y labrarse su fama como poeta culto. No sabemos cuándo se acercó Lope a las novelas griegas y bizantinas por vez primera, pero lo cierto es que sus comedias bizantinas anteriores al *Peregrino* —todas menos *La doncella Teodor* y *Virtud, pobreza y mujer*— delatan ya un profundo conocimiento de la tradición, cuando menos de sus eslabones más modernos (la *novella* italiana de corte bizantino, por ejemplo). Tras una primera propuesta (*El Grao de Valencia*, de 1590) que no tendrá continuidad por lo que respecta a los rasgos genéricos examinados, en el período comprendido entre 1595 y 1603 Lope compuso seis de las nueve piezas que hemos tenido a bien bautizar como ‘bizantinas’. Más aún: en 1602-1603, inmerso ya en la redacción de su novela, entregó a Granados *Los esclavos libres*, y pocos años antes, en 1599, había rematado una comedia tan bizantina como *Los tres diamantes*, amén de *El Argel fingido*, *La pobreza estimada*, *Viuda, casada y doncella* y *Jorge Toledano*, todas ellas escritas por esas fechas.

³ En 1602 Lope publicó *La hermosa de Angélica*, poema en el que es posible rastrear asimismo las huellas de Heliodoro (Trambaioli 2005:78-81), pues constituye «una imitación parcial de *Las etiópicas*» (González Rovira 2004:148). Recuérdese, además, que en el período de entre siglos Lope compuso varias comedias más con pequeñas tramas y peripecias de corte bizantino, según se ha estudiado en «3.7. Algunos casos afines: comedias excluidas del corpus» (segunda parte).

Así las cosas, vale la pena atender a los detalles, que, en mi opinión, muestran hasta qué punto tenía en mente Lope sus comedias bizantinas a la hora de dar forma al *Peregrino*. En el primer libro de su novela, cuenta las peripecias de Filandro, en las que se narra cómo «el amante desdeñado, disfrazado de corsario, rapta a la amada por mar, la acción esencial de *El Argel fingido*» (Kossoff 1971:390). Al insertar esta historia, pues, Lope parece recurrir a una de sus comedias bizantinas, que había escrito poco tiempo atrás.

Otro tanto vale decir, a mi juicio, respecto a la fuga del cautiverio en tierras africanas, que se produce en circunstancias muy semejantes a *Vinda, casada y doncella*. En la novela, Pánfilo y Nise convencen a las moras Axa y Fátima —esta última está enamorada del cristiano— de aprovechar la ausencia de su señor para huir a España, donde ellas podrán bautizarse cristianas. Así se hace, y los cuatro escapan «con las joyas que le pudieron tomar» (p. 508). Este episodio procede quizá de *Vinda, casada y doncella*, que Lope escribió en octubre de 1597, o de *El favor agradecido* (1593), que presenta un fragmento muy similar.⁴ Recordemos los pormenores de la huida en la primera de ellas: la mora Fátima —de idéntico nombre— le declara su amor al cautivo, que decide aprovecharse de sus sentimientos para regresar a España y le propone escaparse juntos. Ambos se fugan, no sin antes haber robado abundantes joyas al moro. Las similitudes son tan acusadas que permiten suponer que Lope rebuscó en su memoria la escena (o tal vez la tenía ya muy interiorizada, quién sabe), una escena típicamente bizantina que le iba a las mil maravillas para su novela.

Pero las reminiscencias intertextuales son de ida y vuelta. Cuatro o cinco años después de publicar el *Peregrino*, Lope parece volver a las páginas del libro cuarto y toma el argumento para una de sus comedias bizantinas, *La doncella Teodor*. El hallazgo se debe a González-Barrera [2015:104], que pondera con gran acierto el paralelismo «asombroso» entre uno y otro texto,⁵ y opina que «el Fénix se valió de una memoria prodigiosa o una lectura aún fresca de *El peregrino* para componer *La doncella Teodor*».

Muy parecido es el caso de *Virtud, pobreza y mujer*, cuyo tercer acto presenta muchas afinidades con el libro cuarto del *Peregrino*. En la novela, Nise acude disfrazada de moro a Fez con la intención de rescatar a Pánfilo. Durante su encuentro, Nise no le revela su verdadera identidad, pero cuando su amado —para que ella se descubra— le asegura que ama a una mora llamada Fátima, estalla de celos. Lope reelabora este episodio en el tercer acto de *Virtud, pobreza y mujer*, en el que Isabel viaja a Orán disfrazada de morisco para

⁴ Véase la descripción de la pieza en el apartado 3.7.1. de la segunda parte.

⁵ Se trata del siguiente fragmento: «Engañole lo primero con decirle que se llamaba Felis y que habiendo salido de Toledo con un capitán, su tío, y embarcándose en Cartagena habían sido cautivos, pasando a Orán y llevados Argel, donde a él le compró un turco de Constantinopla» (p. 499).

liberar a Carlos. Tras el reencuentro de la pareja, Isabel se entera de que la mora Fátima está enamorada de aquel, con quien planea reunirse en España, por lo que arde igualmente en celos.

A mi entender, estos casos muestran que las ‘comedias bizantinas’ como tales no son solo una reconstrucción crítica a partir de las profundas relaciones intertextuales con la tradición bizantina, sino que obedecen también a una cierta conciencia genérica por parte del escritor, al que sorprendemos yendo y volviendo de sus papeles, libros y recuerdos a la hora de acometer su novela y sus comedias. No es de extrañar que tres de las cuatro imitaciones señaladas se concentren en el libro cuarto, que recrea el viaje hacia tierras africanas, el cautiverio y la posterior huida: en el Siglo de Oro, como ya antes había ocurrido en la *novella* italiana, las formas breves heredadas de la novela bizantina (comedias, novelas cortas...) tienden a concentrarse sobre los episodios que giran en torno al cautiverio en Berbería, en auge, ya lo sabemos, gracias entre otras cosas al contexto histórico. Se diría que, cuando Lope asume esos derroteros en su novela, sabe muy bien a qué comedias debe acudir; por la misma razón, cuando necesita inspiración para una comedia de ese estilo, parece recordar perfectamente que el libro cuarto de su *Peregrino* le puede surtir de materiales frescos. Con todo, en mi opinión quizá resulte algo exagerado afirmar que «Lope tenía plena conciencia de que a la hora de escribir estas obras debía ceñirse a las características de un determinado género, esto es, el bizantino» (González-Barrera 2015:107), dado que sus rasgos comunes son tan patentes como la libertad compositiva y la voluntad de constante renovación.

Pero existe un caso aún más revelador: *Los esclavos libres*. Además de inscribirse en un patrón genérico eminentemente bizantino y haber sido compuesta a finales de 1602 (esto es, cuando su novela ya debía de estar muy avanzada),⁶ Lope la aprovechó para promocionar su siguiente incursión en el género (vv. 969-982), de inmediata irrupción en el panorama editorial.

Gózase el labrador en buenos años
y el navegante al fin de su camino,
descansando en su patria el peregrino
y el pobre humilde en reparar sus daños.
El que escribe de propios o de extraños
los famosos sucesos cuando vino
a coronarse del laurel divino,
adonde llora Dafne sus engaños.
Pero ni el labrador ni el que navega,

⁶ La aprobación del *Peregrino* data de noviembre de 1603.

el peregrino, el pobre entre mil bienes,
ni el escritor cuando merece fama,
se igualan al amante cuando llega,
después de conquistar dos mil desdenes,
a merecer los brazos de su dama.

(*Los esclavos libres*, vv. 969-982)

En este soneto pronunciado por Arbolán a solas sobre el escenario, sin duda uno de los momentos álgidos del primer acto, no solo se incluye una referencia obvia a *El peregrino en su patria*, señal clara de «autopropaganda» (Sanz y Treviño 2014:608),⁷ sino que además se asocia esta imagen a la del escritor que no obtiene la fama merecida, metáfora en la que insistirá Lope en su novela: «[...] este es el *Peregrino*. [...] ¿Qué cosa más vil y reputada a infamia entre todas las naciones que tratar mal los peregrinos?» (pp. 132-133). Por otra parte, no se olvide que al final de su novela, Lope cita *Los esclavos libres* como una de las comedias que supuestamente pensaba publicar en fechas próximas.

Este juego de referencias intertextuales y alusiones autobiográficas cobra aún mayor sentido a la luz del estudio de los patrones genéricos comunes, los bizantinos, entre comedia y novela, tal y como han sido analizados a lo largo de la tesis.⁸ Pero hay que prestar mucha atención a la cronología, pues ambas obras están íntimamente imbricadas a lo largo de su historia: las alusiones intertextuales parten del estreno de *Los esclavos libres* (finales de 1602) en dirección hacia la primera edición del *Peregrino* (1604), que remite a su vez a una futura publicación de la comedia; esta alusión se repite en las sucesivas ediciones de la novela, singularmente en la de 1618, con la que Alonso Pérez trata de relanzar el género, y que antecede en muy poco tiempo a la publicación de *Los esclavos libres* en la *Parte XIII* (1620),⁹ que a su vez reenvía de nuevo al *Peregrino*, por aquel entonces una relativa novedad en el mercado editorial, pues hacía diez años que la novela no asomaba por las librerías.¹⁰

En fin, con todas las precauciones que se quieran, lo cierto es que los primeros pasos en el género bizantino —no en su expresión más genuina, pero sí en sus reelaboraciones contemporáneas— los dio Lope en sus comedias, no en el *Peregrino*. Esta novela, en cambio, supuso la primera asimilación completa de los pilares originales del género y de la imitación llevada a cabo por Contreras. En lo que atañe al desarrollo de la novela bizantina, a partir del *Peregrino* «se puede hablar de una nueva etapa, pues la

⁷ Remito a la acertada nota al texto a cargo de los editores.

⁸ Puede verse un compendio de los rasgos bizantinos de *Los esclavos libres* en Fernández Rodríguez [2016f].

⁹ Se trata de la *Parte de comedias* más marcada por la autopromoción personal y la defensa de los intereses del autor frente a envidiosos y detractores (véase el apartado 1.2.1. de esta tercera parte).

¹⁰ La última edición databa de 1608.

adaptación a los gustos españoles y el refuerzo del mensaje religioso supondrán el epicentro de la llamada novela bizantina barroca o de peregrinos» (González-Barrera 2016:61).

En palabras de su editor moderno, el *Peregrino* gozó de «un éxito mediano, sin grandes números, pues la novela conocerá hasta cinco ediciones en vida de su autor» (González-Barrera 2016:27). Tras la *princeps* de 1604, las siguientes ediciones se publicaron en 1604, 1605, 1608 y 1618, por lo que parece que en los años inmediatamente posteriores a su publicación tuvo una acogida favorable. La edición de 1618, por otra parte, obedece a la voluntad de Alonso Pérez y Lope de promover la novela en el momento en que el género bizantino inicia su momento álgido, según veremos en el próximo apartado.

Por lo que respecta a nuestros intereses, no nos resta sino señalar la huella indirecta que las comedias bizantinas, a través de la gran reelaboración que supone el *Peregrino*, dejaron en la novela bizantina del siglo XVII. En 1603, cuando dio a las prensas la suya, Lope estaba ya muy bregado en el género gracias a su experiencia como dramaturgo, y su nueva propuesta, que tanto debía a sus comedias, cundiría en otros novelistas. Pero la gran mayoría de novelas bizantinas no se publicaron hasta los años veinte, cuando Lope acababa de dar a las prensas sus comedias, por lo que cabe pensar también en una lectura directa de las mismas, como veremos a renglón seguido.

3.2. NOVELAS BIZANTINAS DE OTROS AUTORES

La aparición de tres ediciones de la traducción de *Teágenes y Cariclea* a cargo de Fernando de Mena en apenas tres años (1614, 1615 y 1616), la publicación de la primera versión completa en castellano de *Leucipa y Clitofonte* (1617), las numerosas ediciones del *Persiles* impresas entre 1617 y 1630, la reedición del *Peregrino* en 1618, así como la gran difusión de *Argenis* (1621), de J. Barclay —que se tradujo y versionó en varias ocasiones—, dan buena cuenta del éxito de la novela bizantina en España a partir del cuarto lustro del siglo XVII y durante la década de los veinte (González Rovira 1996:26-27 y 249-250).¹¹

La última comedia bizantina de Lope (*Virtud, pobreza y mujer*) se escribió en 1615, es decir, justo antes de la eclosión de la novela bizantina española y de la etapa de mayor difusión de la novela griega, cuando hacía ya unos años que el género no parecía interesar mucho al autor, pues la última muestra había sido *La doncella Teodor* (1608-1610). La disparidad cronológica entre el auge de las comedias bizantinas lopescas en los corrales

¹¹ Además, las menciones a Heliodoro y Aquiles Tacio se acumulan en estos mismos años (González Rovira 1996:27-43).

(1590-1615), por un lado, y el florecimiento de la novela bizantina barroca y la difusión de la novela griega, por otro, ratifica que las obras para ser representadas y aquellas para ser leídas constituían productos culturales muy distintos, pues nacieron y circularon en ámbitos diferentes, pese a que unas y otras puedan ser adscritas al mismo género: mientras que las comedias bizantinas se gestaron en el seno de los corrales y su propósito primordial era distraer al vulgo, las novelas bizantinas trataron de competir y asimilar los prestigiosos modelos de la antigüedad clásica, cuyas traducciones empezaban a cosechar un importante éxito, y ofrecer unos textos provechosos para el lector culto. Ahora bien, resulta que ya en 1617, en plena coincidencia con el apogeo de la novela bizantina, comienzan a publicarse las comedias bizantinas de Lope, sustituyendo así su dimensión meramente escénica y su concepción como producto de entretenimiento por su nueva condición de texto digno de ser leído.

Pero ocupémonos en primer lugar de uno de los grandes hitos en el panorama novelístico. Me refiero a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes, que se publicó póstuma en 1617, es decir, trece años después de que viera la luz *El peregrino en su patria*. Al margen de las distintas etapas en las que pudo componerse, el amplio tiempo transcurrido entre la aparición del *Persiles* y el *Peregrino* indica que este último no fue capaz de articular en un primer momento la existencia de un género novelístico de corte bizantino, esto es, no despertó en otros escritores el ansia de imitación y de rivalidad. Cervantes fue el primero que quiso medir sus fuerzas con las del Fénix en el cultivo de dicho género.

En palabras de González Rovira [1996:227], el *Persiles* «representa la obra más fiel a los modelos clásicos, especialmente Heliodoro y, a nuestro juicio, un intento de rectificación del género frente a las tendencias cortesanas desarrolladas por Lope de Vega en su *Peregrino*». Justamente por esta razón, el *Persiles* no se cuenta entre las novelas en que parece más verosímil suponer un influjo de las comedias bizantinas —más allá de que piezas como *Los baños de Argel* permiten inferir que su autor pudo conocerlas—, toda vez que también las comedias lopescas asumen una estrategia de actualización similar a la del *Peregrino*.

Sea como fuere, la posible influencia, directa o indirecta, de las comedias bizantinas de Lope en el *Persiles*, al igual que en los sucesivos exponentes de la novela bizantina española, se cifra no en el proyecto novelístico global, fundamentado en unos presupuestos teóricos y morales muy distintos, sino en la asunción de un largo conjunto de motivos, imbricados a menudo entre sí (rapto-cautiverio-fuga-viaje, cautiverio-liberación-conversión,

viaje-tormenta-naufragio-llegada a una isla...), es decir, en la reelaboración de episodios cuya estructura y argumento guardan una relación evidente con las comedias bizantinas. Por lo que respecta a los cultivadores de la novela bizantina posteriores a Cervantes, pudieron tener asimismo en cuenta las comedias de Lope, bien porque hubieran asistido a alguna representación, bien porque hubieran leído los textos publicados en las *Partes*.

Y es que no debe pasarse por alto la coincidencia cronológica entre el comienzo del auge de la novela bizantina española y la publicación de las comedias bizantinas, que vieron la luz justamente entre 1617 y 1625.¹² El dato me parece crucial: por los mismos años en los que empezaban a concebir y dar a la imprenta sus novelas, todos estos escritores pudieron ir adquiriendo las comedias bizantinas de Lope, que, pese a moverse en coordenadas ideológicas y literarias distintas, compartían un sinfín de motivos argumentales, lances, conflictos, tópicos y personajes típicos del género.

Me refiero a novelas como la anónima e inédita *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*, compuesta entre 1623 y 1625; la *Historia de Hipólito y Aminta* (1627),¹³ de Francisco de Quintana; la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* (1629), obra de Juan Enríquez de Zúñiga; y, finalmente, *Eustorgio y Clorilene: historia moscóvica* (1629), de Suárez de Mendoza. Los detallados resúmenes y comentarios que les dedica González Rovira [1996] en su monografía *La novela bizantina de la Edad de Oro*, a los que me remito, dan buena cuenta de sus afinidades sobre todo temáticas y argumentales con las comedias bizantinas, como no podía ser de otro modo perteneciendo, como pertenecen, a la misma tradición. El caso más interesante entre todos los mencionados es el de la *Historia de Hipólito y Aminta*, de Quintana, «íntimo amigo de Lope de Vega» (Lepe García 2015:133). A la zaga del *Peregrino*, el novelista sigue la línea cortesana instaurada por el Fénix,¹⁴ y asumida asimismo en sus comedias. Por ello, esta es, quizá, la novela en que resulta más plausible suponer una influencia de las piezas estudiadas en esta tesis, sobre todo en su discurso sexto, que narra diversas peripecias en torno a la amenaza de los corsarios, los viajes por el Mediterráneo y el cautiverio.

Por otra parte, la crítica ha rastreado el influjo del género bizantino en otras novelas para las que, sin embargo, la adscripción genérica no es tan clara. Es el caso de *El español Gerardo* (1615 y 1618) y *Varia fortuna del soldado Píndaro* (1626), de Céspedes y Meneses, cuya

¹² Las únicas excepciones son *Los tres diamantes*, que ya había sido publicada en la *Parte II* (1609), y *El Grao de Valencia*, que no alcanzó las prensas. En la tabla que se adjunta al final de la tercera parte pueden contrastarse las fechas de publicación de todos estos textos.

¹³ Contamos con un minucioso y reciente análisis centrado en el género de la *Historia de Hipólito y Aminta* a cargo de Lepe García [2013].

¹⁴ Véase el comentario que le dedica González Rovira [1996:279-280].

vinculación con la novela bizantina ha sido recordada entre otros por Núñez Rivera [2006:640-641]. Ambas, no obstante, están dotadas de un carácter experimental que impide asignarlas sin más a esta tradición (González-Barrera 2010:236).¹⁵ También *Experiencias de amor y fortuna* (1626), de Francisco de Quintana, presenta muchas afinidades con el género bizantino,¹⁶ lo mismo que *Lisardo enamorado* (1629), de Alonso de Castillo Solórzano.¹⁷

Aunque no he podido dar con evidencias textuales irrefutables, es necesario hacer hincapié en que alguno de estos autores pudo valerse de las comedias bizantinas lopescas, posibilidad que hasta ahora no había sido advertida por la crítica. Por otra parte, debe tenerse en cuenta también la influencia indirecta que las comedias bizantinas de Lope ejercieron a través de *El peregrino en su patria* en la composición de algunos de los episodios que conforman las novelas bizantinas del siglo XVII. Ese influjo indirecto pudo también estar mediado por las novelas cortas de tipo bizantino del propio Lope y de otros autores, para cuya gestación las comedias debieron de jugar un papel relevante —lo veremos en el próximo capítulo—, y que pudieron ser aprovechadas en más de una ocasión por quienes, en esos mismos años (1615-1630 aproximadamente), siguieron la estela de Heliodoro, Tacio, Lope o Cervantes y se animaron a escribir una novela bizantina larga.

¹⁵ Acerca de *El español Gerardo*, remito a Cucala [2010], que rastrea la huella de la novela bizantina y de la ficción sentimental.

¹⁶ Para más detalles, acúdase al prólogo de Andrea Bresadola [2011] y a las consideraciones de Lepe García [2013b:85-91].

¹⁷ Véase González Rovira [1996:251].

4. LA NOVELA CORTA BIZANTINA

En este capítulo pretendo indagar acerca de la influencia que las comedias bizantinas de Lope pudieron ejercer en uno de los grandes géneros del siglo XVII, la novela corta, una de cuyas vetas más fructíferas es precisamente la materia bizantina y el universo del cautiverio, asuntos que difícilmente pueden deslindarse entre sí. Como veremos, es posible rastrear varios casos de segura o probable reescritura, lo mismo que abundantes indicios acerca de la trascendencia de las comedias bizantinas.

Para dar inicio a este apartado creo oportuno recurrir a unas palabras de Alicia Yllera, que vincula el auge de la novela corta bizantina —enseguida veremos que tal denominación, como en el caso de las comedias, es de todo punto pertinente— a los modelos griegos y a los *novellieri*:

De los diversos tipos de novelas incluidos en el *Decamerón*, predomina en España uno de los menos frecuentes en esta obra, pero ampliamente desarrollado por los sucesores de Boccaccio: la novela amorosa, en general de aventuras. [...] Se adoptan elementos de la novela larga, como en ocasiones el comienzo *in medias res* o el relato directo de la propia vida por parte del protagonista. Incorpora otros elementos de la novela bizantina como son la multiplicación de viajes, tempestades o cautiverios. No es extraña esta utilización de elementos bizantinos si recordamos la enorme admiración de la época hacia el *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro» (Yllera 1983:28).

Han pasado los años, pero la opinión de Yllera representa a grandes rasgos el *statu quo* crítico actual en torno al surgimiento de este tipo de novelas cortas en el Siglo de Oro, con la particularidad de que hoy, quizá, se insiste con demasiada frecuencia en exagerar el papel, sin duda fundamental, del Cervantes de las *Novelas ejemplares*, mientras que las comedias bizantinas de Lope han pasado absolutamente desapercibidas.

4.1. «TIENEN LAS NOVELAS LOS MISMOS PRECEPTOS QUE LAS COMEDIAS»

A diferencia de la novela bizantina larga, las cortas sí se basan en los mismos fundamentos teóricos que las comedias: agradar al público, al margen de los preceptos clásicos. No en vano, el propio Lope nos advierte de ello al comienzo de *La desdicha por la honra*, justamente una de las que tratamos aquí: «Yo he pensado que tienen las novelas los

mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte» (p. 107).

Así las cosas, Stanislav Zimic [1975:214] advertía cómo «los autores de novelas cortesanias, impresionados por la popularidad de la comedia, trataron de competir con esta, ofreciendo al público una diversión semejante, en forma escrita». Por su parte, Rafael Bonilla [2010:37] observa que «los lectores descubrían en estas colecciones [de novelas cortas] una identidad de tramas, espacios y personajes que poco difieren de lo que contemplaban cuando acudían a los corrales», y recuerda que la crítica ha advertido desde antiguo el influjo del teatro en la novela corta del Siglo de Oro, influjo que cristalizó en la expresión, acuñada por Yudin [1969], de «novela comediesca».¹

Siendo todo ello cierto, en el caso de Lope no solo debemos valorar la huella que sus obras representadas dejaron en las novelas, sino, especialmente, la de sus *Partes* de comedias, que durante las tres primeras décadas del siglo monopolizaron el mercado del teatro impreso. Cuando, allá por 1620, la novela corta conoce su despegue definitivo,² las comedias de Lope —no así las de los demás dramaturgos— ya reposaban en las bibliotecas de los aficionados y profesionales de las letras. De este modo, los novelistas tenían en el teatro impreso —el de Lope— una fuente inagotable de temas, motivos, personajes, etc. Germán Vega [2010:67-68], que aporta varios ejemplos de cómo «la asociación de novelas y comedias desde los primeros momentos de esplendor de ambas es clara», afirma con toda la razón que «las comedias pueden leerse como novelas en estilo directo». De este modo, «el *canon del gusto*» de la novela, «establecido en competencia con el teatro», ofreció a sus lectores, entre otras muchas cosas, «héroes y heroínas traídos y llevados por viajes bizantinos» y «cautivos y cautivas en el desesperado trance de elegir entre la fidelidad a sus amados o amadas o a sus captores turquescos o moriscos» (Rodríguez Cuadros 2014:13).

En efecto, el panorama que esbozaremos a continuación demuestra «la fuerte afinidad intergenérica existente entre comedia y novela» (Debora Vaccari 2012:89), en este caso entre comedia y novela bizantina. Pues bien, resulta que a partir de la segunda década del siglo XVII, los escritores interesados en escribir novelas bizantinas contaban con un precedente inmediato, las comedias de Lope de Vega, que acababan de publicarse en las

¹ Para las semejanzas entre las *Novelas a Marcia Leonarda* y la Comedia Nueva, véase Carreño [2002:44-49].

² Colón Calderón [2001:22] y Montero Reguera [2006]. Este dato se percibe con claridad al echar un vistazo a la fecha de publicación de las colecciones de novelas cortas, para lo cual resulta imprescindible acudir a Ripoll [1991], Cayuela [1996:332-383], Montero Reguera [2006] y Ferreras [2009:468-474]. También es muy útil la clasificación que establece Bonilla [2010:16-17]. Todo ello no equivale a afirmar, sin embargo, que no existan colecciones de interés en años anteriores. Además, por supuesto, de las *Novelas ejemplares*, ahí está la *Corrección de vicios* (1615), de Salas Barbadillo, muy importante para la confección de las novelas cortas de Lope, según ha puesto de manifiesto José Enrique López [2014].

Partes. Pero primero ocupémonos de Cervantes, que había mandado imprimir sus novelas unos años antes.

4.1. LAS NOVELAS CERVANTINAS

En este apartado pretendo abordar la posible influencia de las comedias bizantinas de Lope en tres textos de Cervantes, publicados en fechas posteriores al estreno de la mayoría de obras de nuestro corpus: el *Capitán cautivo*, *El amante liberal* y *La española inglesa*.

Antes de que un por aquel entonces jovencísimo Lope hiciera sus primeros pinitos en el género bizantino y explorara el cautiverio literario, Cervantes ya había dado a las tablas *El trato de Argel* (1581-1583), obra que evoca el drama de los cautivos en el norte de África y que tantos motivos comparte con las comedias bizantinas, y había insertado peripecias mediterráneas a lo bizantino en las aventuras de Timbrio y Silerio, narradas en *La Galatea* (1585). Entre esta novela y el *Quijote* (1605), que incluye la historia del *Capitán cautivo*, transcurren veinte largos años en los que «el monstruo de naturaleza» se había alzado con la monarquía cómica, y en los que había aprovechado también para llevar la voz cantante a la hora de popularizar en los corrales las historias de corsarios y cautivos. Lope, además, acababa de publicar *El peregrino en su patria*, una ambiciosa novela que recogía experiencias adquiridas con dichas comedias, a las que tanto debe. En ese extenso periodo de tiempo, Cervantes no debió de quedarse —literariamente hablando— de brazos cruzados, pero, por una u otra razón, las novelas y comedias de cautivos, moros y corsarios que fuera escribiendo y retocando, no las publicó hasta 1605, 1613 y 1615. Del teatro nos hemos ocupado ya; echemos ahora un vistazo a su prosa.

Entre los capítulos XXXIX y XLI de la primera parte del *Quijote* (1605), Cervantes insertó la famosa historia del cautivo Ruy Pérez de Viedma, que debió de empezar a urdir bastantes años antes, al poco de abandonar Argel y regresar a su patria.³ Era la primera vez que en las prensas españolas veía la luz una novela en la que las vivencias del propio autor permitían tratar el tema del cautiverio con no pocas dosis de realismo y de veracidad histórica. Más aún, se ha considerado «la primera novela europea de la Edad Moderna que hace del cautiverio y de las ansias de liberarse de sus crueldades y penalidades un tipo novelístico de gran belleza» (Camamis 1977:57). Con todo, no escapan a la vista los abundantes tópicos de raigambre literaria (peripecias, fugas, anagnórisis, etc.), particularmente el de la mora que ayuda a huir al cautivo cristiano para casarse con él.

³ Para la composición del *Quijote*, remito a las páginas imprescindibles de Gonzalo Pontón [2015].

Márquez Villanueva [2010:100] ha definido esta amalgama de ficción y realidad como «una ruptura que incorpora el factor histórico, en grado cercano a la crónica, con el esquema de la novela bizantina (anagnórisis y peripecias marítimas) en su mestizaje con la tradición peninsular de la maurofilia y su halo caballeresco». ⁴ Se trata de una operación semejante a la que Cervantes había llevado a cabo en *El trato de Argel*. ⁵

En las *Novelas ejemplares*, Cervantes incluyó dos relatos que, lo mismo que el *Capitán cautivo*, guardan hondas similitudes con las comedias bizantinas de Lope: *El amante liberal* y *La española inglesa*. No hay consenso en torno a su fecha de composición, pero se ha sugerido que ambas pudieron ser fruto de distintos y lejanos estadios de reescritura, antes de su definitiva publicación en 1613. ⁶

La crítica ha resaltado desde antiguo la íntima vinculación de *El amante liberal* con Heliodoro, Aquiles Tacio, las *novelle* de corte bizantino y la novela bizantina española. Y es que Cervantes parece movido por la voluntad de «poner en juego el máximo de procedimientos narrativos del género» (García López 2001:777), que actualiza mediante su inserción en el contexto de las incursiones corsarias y el cautiverio en Berbería. Se trata, ya lo sabemos, de la misma estrategia que venían adoptando muchos escritores, tanto italianos como españoles, y que Cervantes debió de tener muy en cuenta; tanto o más, a mi juicio, que a los propios Heliodoro y Tacio, y tanto o más que a sus directos imitadores, como Núñez de Reinoso y Contreras. Un conspicuo lector de novelas y aficionado al teatro como Cervantes disponía de muchas adaptaciones de la vieja materia bizantina en moldes literarios más breves y enraizadas en un contexto contemporáneo. Entre ellas figuraban, y no en última fila precisamente, las comedias bizantinas de Lope. En efecto, el esqueleto de la trama de *El amante liberal* es claro deudor de esta tradición novelesca y teatral: raptos en la costa por parte de los turcos, separación, viaje, tormenta, falsa muerte, venta como esclava de Leonisa, moros enamorados, mediaciones amorosas, reencuentro, huida, gesto magnánimo y final feliz. Por lo demás, Cervantes no renuncia a evocar su profundo conocimiento del mundo musulmán, de su lengua y sus costumbres. La crítica, en fin, ha destacado asimismo sus afinidades con *Los baños de Argel* y el *Capitán cautivo*.

Por lo que respecta a *La española inglesa*, se la ha relacionado asimismo con el género bizantino, «si bien aquí en una forma peculiar y privativa, más temática que formal» (García López 2001:217), como ocurre en buena parte de las comedias y novelas cortas a las que

⁴ Véanse los comentarios de Camamis [1977:57-58], Rey Hazas [1982:96-98] y Teijeiro Fuentes [1987:31-33], así como los del propio Márquez Villanueva [2010:99-127].

⁵ El relato del *Capitán cautivo*, además, presenta muchas analogías con otros textos cervantinos, como *Los baños de Argel*. Véanse Meregalli [1972] y Ruffinatto [2008].

⁶ Para toda la bibliografía pertinente, remito a la excelente edición de Jorge García López [2001].

venimos aplicando el marbete de ‘bizantinas’. Al igual que *El amante liberal*, la trama de *La española inglesa* está tejida mediante un sinfín de motivos típicos del género, tales como el rapto, la separación, los viajes marítimos, los combates navales, la falsa muerte, la anagnórisis, el reencuentro, etc.

Así pues, en el haz de ficciones que Cervantes fue publicando en 1605, 1613 y 1615, se contaban varios relatos y comedias que remitían a unas mismas inquietudes literarias, las cuales se manifestaron ya en sus primeras obras y que, hasta cierto punto, fue adaptando a las nuevas modas y corrientes. Pero todos esos textos compartían muchos de sus códigos, temas y motivos con las comedias bizantinas lopescas, que Cervantes tal vez vio representar con éxito en los corrales, y que cuajaron en una propuesta teatral a la que se adhirieron otros dramaturgos, entre ellos, a su manera y con todas las salvedades que se quiera, el propio Cervantes con *Los baños de Argel* y *La gran sultana*.

En mi opinión, pues, entre los muchos estímulos e impulsos que movieron a Cervantes a publicar textos como el *Capitán cautivo*, *El amante liberal* o *La española inglesa*, se contaba sin duda su afán por demostrar que pocos como él sabían tanto de historias bizantinas y de cautivos entre moros. Que podía, en definitiva, competir con el mismísimo Fénix de los Ingenios, que amenazaba con usurparle también esa medalla literaria. Medalla que, por cierto, no solo se había ganado sobre las tablas, sino que también aspiraba a obtener con el *Peregrino*, que se publicó un año antes de que las peripecias de Ruy Pérez de Viedma irrumpieran junto a las del famoso hidalgo en los hogares españoles.

No es mi intención demorarme en un análisis comparativo entre los textos lopescos y cervantinos, sino esbozar un panorama novelístico del siglo XVII que permita calibrar la influencia y repercusión de las comedias del corpus. Ahora bien, conviene recalcar una vez más que cuando Cervantes escribe —cuando menos, en su versión definitiva— y publica sus historias de cautivos, sus novelas bizantinas y sus comedias turquescas, o como queramos llamar a este genial entramado literario, Lope ha triunfado llevando a escena comedias con argumentos muy similares a todas ellas.

Es un dato que ha pasado muy inadvertido, pero que debemos tener presente para ser justos con Cervantes, con Lope y, sobre todo, con las comedias bizantinas. Al fin y al cabo, si Cervantes es el modelo por excelencia de toda la novela corta del siglo XVII, en la génesis de *El amante liberal* y *La española inglesa* aquellas pudieron jugar un papel importante. Por ahí, podrían haber dejado también —aunque de forma indirecta— su huella en la obra de muchos escritores del Siglo de Oro.

4.3. *SUUM CUIQUE* (LOPE Y CERVANTES EN SU SITIO)

En su valioso estudio sobre el cautiverio en el Siglo de Oro, Camamis [1977] insiste constantemente en la importancia del *Capitán cautivo*, de Cervantes, y la *Topografía e historia general de Argel* (1612), de Antonio de Sosa, como precursores de esta temática en el Siglo de Oro, toda vez que, a su parecer, constituyen «las primeras manifestaciones del tema del cautiverio en la prosa del XVII» (Camamis 1977:175).⁷ Por lo pronto, adviértase que el estudioso omite cualquier tipo de alusión a *El peregrino en su patria*, cuyo libro cuarto invalida a mi juicio una afirmación como la que sigue: «*El Cautivo* constituye, en rigor, la primera manifestación de nuestro tema en la novelística del siglo XVII» (Camamis 1977:57). Más allá de las diferencias en el tratamiento de esta temática —puramente literario en Lope, algo más realista en el alcalaíno—, lo cierto es que cuando Cervantes dispuso las peripecias de su cautivo, contaba ya con una rica tradición anterior, tal y como he tratado de documentar.

En cuanto a la *Topografía* de Sosa, no cabe duda de que debió de ejercer una influencia notable, como lo prueban los dos casos, interesantísimos, aducidos por Camamis [1977:151-174]: la comedia titulada *La mayor desgracia de Carlos Quinto* —el estudioso la adjudica sin reservas a Lope, pero hoy sabemos que se debe a la pluma de Vélez de Guevara—⁸ y la aventura argelina incluida en *El español Gerardo*, de Céspedes y Meneses. En estas páginas trataré de demostrar que Cervantes y Sosa no fueron los únicos precursores de los novelistas del siglo XVII en lo que atañe al tratamiento del tema del cautiverio.

En su monografía, que tan provechosa nos ha sido, Camamis apenas menciona el teatro de Lope, más allá de una sucinta nota al pie en la que alude a *La mayor desgracia de Carlos V* —obra, se ha dicho ya, escrita por Vélez—, *Los cautivos de Argel* —de autoría dudosa, supuestamente lopesca— y *El Argel fingido*. A lo que añade que «en otras piezas de Lope el cautiverio aparece a menudo como episodio importante, lo cual demuestra que la temática cervantina dejó huellas sensibles tanto en sus obras dramáticas como en sus novelas» (Camamis 1977:190). El pasaje ilustra la escasa atención crítica que ha recibido esta parcela del teatro lopesco —sus comedias bizantinas, turquescas o de cautivos, como

⁷ La *Topografía e historia general de Argel* (1612), uno de los más valiosos testimonios de la vida en el cautiverio, se publicó a nombre de Diego de Haedo, pero su autor fue Antonio de Sosa (Camamis 1977:124-150). Esta obra contiene por un lado un extenso tratado sobre la historia, la geografía y la vida en Argel, y, por otro, una larga descripción de los martirios y atrocidades del cautiverio, que Antonio de Sosa conoció de primera mano durante su estancia en Argel, donde fue compañero de Miguel de Cervantes. Por otra parte, no puede dejar de mencionarse la obra *Cautiverio y trabajos de Diego Galán*, conservada en dos manuscritos, el más antiguo de los cuales ha sido fechado entre 1626 y 1648 (Barchino 2001:35-63). Diego Galán, que fue hecho prisionero con apenas catorce años, narra sus once años de cautiverio (1589-1600) en una historia llena de tintes novelescos (Camamis 1977:208-233).

⁸ Véase la edición a cargo de Manson y Peale [2002].

queramos llamarlas—, incluso por parte de investigadores tan solventes como Camamis. Pero la cronología no engaña: cuando Cervantes publicó el *Capitán cautivo* —ya no digamos las *Ejemplares* o piezas como *Los baños* y *La gran sultana*—, Lope ya había estrenado el grueso de sus comedias bizantinas.

También *La desdicha por la honra* y *Guzmán el Bravo*, publicadas por Lope en *La Circe* (1624), corren una suerte pareja: «el que dos de las cuatro narraciones sean de cautivos —una en Constantinopla y la otra en África, los dos polos del cautiverio cervantino— parece indicar que el Fénix quería imitar al célebre novelista, y al no poder superarle, se echó por el sendero del estilo burlesco» (Camamis 1977:195). Se diría que todo cuanto tenga que ver con el universo del cautiverio queda supeditado al modelo cervantino, aun cuando Lope se dedicara a ello con tesón desde su juventud. Claro que tendría a Cervantes en la cabeza, pero de corsarios y cautivos literarios sabía tanto o más que el alcaíno.

Al no tener presente el teatro de Lope, Camamis incurre en algunos deslices, por ejemplo a la hora de valorar la originalidad de la estancia argelina de *Marcos de Obregón* —que procede en realidad de *Viuda, casada y doncella*, según sabemos hoy gracias a Ronna S. Feit [1998]— o de *El juez de su causa*, novela en la que Zayas presenta «el aspecto puramente femenino del cautiverio» (Camamis 1977:196-197). O sea, la misma senda que Lope había recorrido en 1590 con *El Grao de Valencia*. No pretendo poner en entredicho el gran valor del libro de Camamis, solo completar el excelente panorama trazado por el estudioso.

La otra monografía acerca de estos menesteres, *Moros y turcos en la narrativa áurea (el tema del cautiverio)*, publicada en 1987 por Miguel Ángel Teijeiro, está dedicada exclusivamente al género novelístico. Con todo, los textos más antiguos del corpus manejado son *La Galatea*, *El peregrino en su patria* y el *Capitán cautivo*: la omisión de los precursores de Lope y Cervantes —que ya hemos abordado en capítulos anteriores— tiene como consecuencia que se les tenga por «los dos primeros autores en considerar el problema de la piratería y desarrollar el tema del cautiverio en la narrativa áurea» (Teijeiro 1987:30). Al final, no obstante, la balanza se inclina por el lado cervantino:

Es muy posible que haya que atribuirle a Cervantes el honor de ser el primero en afrontar el tema desde el punto de vista literario. ¡Quién mejor que él, conocedor incansable de experiencias dolorosas, merecería mayor galardón! Pero Cervantes no es sólo el primero en utilizar el tema sino también el modelo a seguir por otros escritores que encontraron en los diferentes relatos del de Lepanto una fuente inspiradora que nunca lograron superar (Teijeiro 1987:60).

Se diría que el lugar preeminente que ocupa Cervantes en la literatura universal lleva a muchos críticos a concederle méritos que, en rigor, no le corresponden. El estudio de la

narrativa y el teatro de los siglos XVI y XVII muestra que Cervantes no fue el primero en tratar el tema del cautiverio, como tampoco fue el único modelo para las generaciones venideras.

Pero retrotraigámonos cinco años, hasta 1982, fecha en la que se publicó un meritorio panorama sobre la novela del Siglo de Oro. En él, Rey Hazas establecía una útil división de los ‘relatos de cautiverio’:

1) una, la primera cronológicamente, [...] de base fundamentalmente histórica, utiliza también elementos de ficción bizantina e italiana. 2) Otra, de raíz primordialmente ficticia, posterior, sin desdeñar en absoluto la realidad, es sobre todo una novela bizantina de cautiverio, en la tradición griega e italiana que encarna en España Antonio Eslava en sus *Noches de invierno* (1609). Ambas, *La historia del cautivo* (1605), primero, y *El amante liberal* (1613), después, son los modelos inevitables de toda la novelística posterior que trata el tema (Rey Hazas 1982:97).

La síntesis de Rey Hazas apunta con tino hacia las fuentes griegas e italianas. Al centrarse en la narrativa, sin embargo, encumbra a Cervantes como máximo modelo de la novela del XVII, mientras que el teatro de Lope y otros dramaturgos queda relegado al olvido, lo mismo que otros relatos breves anteriores a los cervantinos, de ahí que Rey Hazas considere que las historias bizantinas son posteriores cronológicamente. Con todo, la acertada división entre relatos de cautiverio más o menos realistas y otros claramente estilizados,⁹ que no habría que perder de vista, permite a mi juicio calibrar en su justa medida la verdadera innovación cervantina, que se explica mejor en el marco de esa primera tendencia, representada por el *Capitán cautivo* en la novela y por *El trato de Argel* en el teatro. Ahí sí cabría otorgar a Cervantes el papel de precursor (con ciertas reservas, debidas a la pérdida de textos, respecto al género dramático). Es ahí también donde la *Topografía* de Sosa ejerce su mayor influencia, en tanto que tratado histórico-social del cautiverio. En cambio, las aventuras y peripecias del cautiverio idealizado contaban con una rica tradición, anterior, coetánea y posterior a Cervantes. Sin ánimo de negar que *El amante liberal* se convirtiera pronto en un firme modelo, no deben olvidarse sus abundantes precedentes, tanto en la novela (ahí están Contreras, Salazar, Timoneda, Gil Polo o Eslava) como en el teatro, con Lope a la cabeza. Y resulta que, a la repercusión que tendrían las representaciones de las comedias lopescas, hay que sumar su publicación en los años inmediatamente anteriores a la eclosión de muchos de los relatos de cautivos del siglo XVII.

⁹ Esta división ya había sido esbozada por Camamis [1977].

4.4. LAS NOVELAS A MARCIA LEONARDA

En su memorable prólogo a las *Novelas a Marcia Leonarda*, Francisco Rico [1968:13] establecía sucintamente la «falsilla literaria» de las mismas: «En *Las fortunas de Diana* está clara la huella de la narración bizantina [...]; en *La desdicha por la honra* y *Guzmán el Bravo*, el recuerdo de las historias de cautivos cervantinas». ¹⁰ Es innegable que Lope pensaba medirse con el legado literario de Cervantes al escribir *La desdicha por la honra* y *Guzmán el Bravo*, pero lo cierto es que tenía ya gran trecho del camino recorrido, pues él mismo había tratado con asiduidad los lances y conflictos narrados en esas novelas. Se trata de textos conocidos y editados modernamente por filólogos de renombre, como Antonio Carreño [2002:58] y Marco Presotto [2007c:25-28], pero no estará de más trazar unas pinceladas sobre su argumento, para cerciorarnos así de su honda relación con las comedias bizantinas. Empezaremos por *Las fortunas de Diana*, la primera en ver la luz, en 1621, como parte de *La Filomena*:

Celio y Diana se ven a solas desde hace un tiempo. El galán le da palabra de matrimonio, y al poco la dama queda embarazada. Para evitar represalias, deciden partir hacia las Indias. Una terrible confusión provoca que Diana le entregue una caja con joyas y dinero al hombre equivocado, y que se marche sola hacia el monte creyendo que se encontrará con Celio. Este, por su parte, viaja a Sevilla para embarcarse hacia el Nuevo Mundo, con la esperanza de reunirse allí con su amada. Entre tanto, Diana ha dado a luz en el cortijo de unos pastores, a quienes encomienda el cuidado del recién nacido. Disfrazada de varón, adopta el nombre de Lisis y se convierte en zagal de un mayoral, cuya hija se enamora de él. Todos admiran sus dotes para la música, y un día el duque de Béjar decide hacerse con sus servicios. En cuanto a Celio, una fuerte tormenta ha arrastrado su nave hasta las costas africanas, donde descubre que el piloto es nada menos que aquel hombre al que Diana le dio por error sus joyas. Como no atiende a razones, se enzarzan en una discusión, que se zanja con la muerte del piloto. El barco prosigue su viaje hasta Cartagena de Indias, donde encierran a Celio en prisión. Por su parte, Diana acuchilla a un criado que falta al respeto al duque de Béjar, y entra al servicio de Fernando el Católico, que la nombra virrey de Indias. En la prisión de Cartagena reconoce a Celio, al que lleva de regreso a España, donde al fin se reencuentran con su hijo y se celebra el ansiado matrimonio.

Existe unanimidad en la crítica a la hora de situar *Las fortunas de Diana* en la estela de la novela bizantina. El propio Lope nos da la pauta de cuál es su modelo: «Así, ahora, en estas dos palabras de Celio y nuestra turbada Diana se fundan tantos accidentes, tantos amores y peligros, que quisiera ser un Heliodoro para contarlos, o el celebrado autor de la *Leucipe y el enamorado Clitofonte*» (p. 51). Lope se refiere a la acumulación de peripecias de los jóvenes enamorados, seña de identidad del género y también de nuestras comedias. Más

¹⁰ En términos similares se expresaba Barella [1988:31-39] en el prólogo a su edición.

adelante, se avanza a la reacción de su narrataria, que no está acostumbrada a los vaivenes argumentales de la novela griega:

¿Quién duda, señora Leonarda, que tendrá vuestra merced deseo de saber qué se hizo nuestro Celio, que ha muchos tiempos que se embarcó para las Indias, pareciéndole que se ha descuidado la novela? Pues sepa vuestra merced que muchas veces hace esto mismo Heliodoro con Teágenes, y otras con Clariquea, para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera (*Las fortunas de Diana*, p. 88).

Se refiere Lope a la intriga generada por la doble focalización, técnica típica del género bizantino que emplea en *Las fortunas de Diana* y en varias de nuestras comedias. Esta novela presenta además una gran variedad de motivos propios del género, con los que va hilvanando la trama (fuga, separación, tormenta, largos viajes, disfraces, rescate, anagnórisis...). Mención especial merece, a la luz de las comedias bizantinas y del *Peregrino*, la novedosa sustitución del cautiverio en tierras africanas por la prisión en Cartagena de Indias, que impide el desarrollo de las típicas relaciones entre cristianos y musulmanes.

Abundan, en cambio, los elementos pastoriles, hasta el punto de que el narrador se permite hacer la siguiente observación: «Páreceme que le va pareciendo a vuestra merced este discurso más libro de pastor que novela» (p. 81). En definitiva, no se trata en absoluto de una imitación servil del género bizantino por parte de Lope —que, al igual que en la mayoría de nuestras comedias, renuncia entre otras cosas al comienzo *in medias res* y, en gran medida, a la lejanía espacio-temporal (salvo el fugaz cautiverio en Cartagena)—, «sino que intenta sondear, gracias a la condescendiente actitud del lector, las potencialidades de los modelos de referencia, criticar éstos abiertamente o subrayar de manera irónica las incongruencias de los mismos» (Presotto 2007c:20).

Pasemos ahora a comentar las novelas impresas en *La Circe* (1624). La primera que centrará nuestra atención es *La desdicha por la honra*. Veamos su argumento:

Felisardo se enamora en Sicilia de la bella Silvia, que le corresponde. Allí se enemista con Alejandro, que también la pretende, y terminan por acuchillarse. Un día, Felisardo parte de improviso hacia Constantinopla, donde se reúne con los suyos, que acaban de ser expulsados de España debido a su condición de moriscos. Pronto se gana la estima del Sultán, que le concede el título de bajá, y el amor de su cautiva favorita, una española de nombre María. Felisardo la engaña para que crea que la ama, y gracias a ella logra que el Sultán le nombre capitán de sus naves, con las que a partir de entonces se dedica al corso. Ataviado con ropas turcas, captura a Silvia, y se produce la feliz anagnórisis entre la pareja, así como el reencuentro con el virrey de Sicilia. Felisardo, no obstante, decide regresar para rescatar a María. Así lo hace, pero cuando ambos huyen en una nave, una tormenta los devuelve al puerto, donde los hombres del Sultán matan a Felisardo.

Al decir de Antonio Carreño [2002:55], en *La desdicha por la honra* «se entrelazan episodios de la novela morisca y bizantina», pero sorprende que la crítica no haya relacionado más a menudo su trama con este último género. Lope teje el argumento de *La desdicha por la honra* a base de muchos de sus lances tópicos, que se encuentran a manos llenas en sus comedias bizantinas, con las que establece un profundo diálogo intertextual. Puesto que ya estamos muy familiarizados con todos ellos, y saltan a la vista solo con echar un vistazo al argumento, me centraré en las principales novedades respecto a las comedias bizantinas.¹¹

En primer lugar, destaca el detallismo con el que se recrea la vida y el ambiente de Constantinopla, que se debe a la consulta, por parte del Fénix, de un libro entonces de reciente aparición, el *Nuevo tratado de Turquía* (1622).¹² En él, Antonio Sapiencia cuenta su cautiverio en manos de los turcos y su posterior estancia en el país otomano. Marco Presotto ha resumido la importante huella de esta obra:

Más que simple auxilio para la descripción de ambientes y costumbres exóticos, el tratado de Sapiencia se revela como primaria fuente de inspiración para la construcción de toda la novela. Llamam la atención en especial las desventuras y martirio de don Jerónimo de Urrea, que Sapiencia describe detalladamente y que tiene muchas analogías con los avatares del protagonista de la novela (Presotto 2007c:22)

Marco Presotto se hace eco de las investigaciones de Bataillon [1947], que indaga los más que probables modelos en los que se basó Lope para trazar la figura del noble que llega a Constantinopla, aparenta renegar, asciende hasta ser privado del rey y, finalmente, es víctima de un martirio.

Por aquellos años, además, el mundo turco está de moda —así lo ha ilustrado Augustin Redondo [2000:167-168]—, a raíz entre otras cosas de la embajada enviada por el Sultán Amath a Felipe IV en 1621. Entre esa fecha y la publicación de *La desdicha por la honra* en 1624, menudean las relaciones de sucesos acerca de los otomanos, y el disfraz de turco abunda en las celebraciones cortesanas. Todo ello explica el primor de Lope a la hora de acudir a una fuente fehaciente para describir el exótico mundo de Constantinopla.

Una de las grandes novedades de *La desdicha por la honra*, no solo respecto a las anteriores incursiones de Lope en la temática bizantina y en el universo de corsarios y cautivos, consiste en la incorporación de la diáspora morisca a la trama. El trasfondo histórico real de miles de españoles que partieron hacia Constantinopla al verse expulsados

¹¹ Dejo de lado ciertas peculiaridades del Lope narrador, ampliamente estudiadas por la crítica (empleo de la ironía, digresiones constantes, etc.).

¹² El descubrimiento de esta fuente se debe a Marcel Bataillon [1947].

de su patria se encuentra sin duda en el germen de la narración (Belloni 2012b). El carácter de morisco sobrevenido que adquiere el protagonista le permite a Lope enlazar con la temática de la honra, tan grata a sus espectadores teatrales, pero que apenas asoma en las comedias bizantinas, más encaminadas a la diversión y al entretenimiento: «La finalidad es entonces la de recuperar la honra perdida y realizar grandes hazañas que lo puedan rescatar y reconducir hacia la misma reputación social que poseía antes» (Belloni 2013b:37).

El funesto desenlace está acorde con la deriva trágica que el género bizantino y la temática del cautiverio adoptan a partir sobre todo de la segunda década del siglo XVII, que Lope ya había explorado en *Lo que hay que fiar del mundo* (h. 1610) y retomaría en *La palabra vengada* (1628-1629). Las sentidas palabras finales de Felisardo («Turcos, sed testigos que muero cristiano, y no he ofendido al Gran Señor más que en llevar a doña María donde lo fuese», p. 148) enlazan con el gusto popular por los martirios en tierra de moros, que tan buena acogida acababan de cosechar sobre las tablas en *Los mártires de Madrid* (1619), así como con la «tradición de los mártires de Haedo» (Camamis 1977:191).

Por último, en la figura de la sultana doña María, cautiva desde niña que ha mantenido su fe y sus costumbres cristianas, puede haber un recuerdo de algún personaje histórico y de *La gran sultana* cervantina,¹³ con la que comparte un manojo de tópicos literarios. Pero, como decía, a mi entender la crítica ha sobrevalorado el estímulo de Cervantes en la concepción de esta novela:

Con *La desdicha por la honra*, Lope echa mano de una tradición literaria que es típicamente española y que el lector de la época asociaba a la figura de Cervantes en cuanto su mayor cultivador. Se trata de las novelas de aventuras de cristianos entre turcos. [...] La inserción por parte de Cervantes de comedias como *La gran Sultana* y *Los baños de Argel* en la publicación de sus *Ocho comedias...* (1614) reafirma esta propiedad intelectual ideal (Presotto 2007c:21).

En estas líneas, Marco Presotto se hace eco de las opiniones vertidas por Bataillon [1947:16], y aceptadas generalmente por la crítica. Es cierto que Cervantes probablemente anduviera en boca de todos en lo tocante a literatura de cautivos, pero no lo es menos que en los años inmediatamente anteriores a la publicación de *La desdicha por la honra*, Lope había dado a las prensas un buen puñado de comedias con tramas muy similares, con las que previamente había abarrotado los corrales (a diferencia, por cierto, de su colega de profesión).

«Un rasgo distintivo de la colección —afirma con lucidez Marco Presotto [2007c:25]— consiste en el irónico, a menudo jocoso, tira y afloja ideal entre el narrador y

¹³ Al respecto, véanse Bataillon [1947], Camamis [1977:191-192] y Presotto [2007c:21].

las expectativas de su narrataria, con miras a definir los límites de un género y el papel mismo del lector». Léase, si no —con las comedias bizantinas a mano—, la siguiente advertencia del narrador (Lope) a Marcia Leonarda, trasunto de su amante Marta de Nevares:

Y aquí confieso a vuestra merced, señora, que no sé, porque no me lo dijeron, cómo o por dónde vino a ser Felisardo no menos que bajá del Turco, que parece de los disfraces de las comedias, donde a vuelta de cabeza es un príncipe lagarto, y una dama hombre y muy hombre, y a la fe que dice el vulgo que no le hablen en otra lengua (p. 129).

Esta es una de las muchas alusiones al teatro esparcidas por Lope en su relato, que pone en marcha múltiples mecanismos dramáticos (Presotto 2007c:21). Entre ellos, claro, se encuentra la transformación del cristiano nada menos que en bajá del Gran Turco (luego llegará a ser también capitán de sus galeras). Se trata, ya lo sabemos, de un tópico muy manido en géneros como las comedias bizantinas, del que Lope es plenamente consciente gracias a su experiencia dramaturgica. No por casualidad, menciona el placer que provoca en los espectadores el trajín de disfraces, dimensión escénica que inevitablemente se pierde en una novela como *La desdicha por la honra*, que, sin embargo, mantiene intacto un tema tan grato en la época como los reveses de fortuna.

Examinemos ahora otro relato de *La Circe: Guzmán el Bravo*. Ofrezco en primer lugar un resumen de su argumento:

Leonelo está perdidamente enamorado de Felicia, que prefiere a don Felis Guzmán, amigo íntimo de su pretendiente. Desdeñada, la dama le asegura a Leonelo que don Felis trata de requebrarla, por lo que los dos amigos se enemistan y, un día, en defensa propia, don Felis mata a Leonelo. Al poco tiempo, se le conoce ya como Guzmán el Bravo, pues ha combatido en Lepanto y en Flandes. Parte asimismo hacia Malta, acompañado de su criado Mendoza, pero una tormenta arrastra su nave hacia Berbería, donde los capturan unos moros. Ambos son vendidos a un judío, cuya hija, Susana, se enamora de Mendoza, quien en verdad resulta ser Felicia disfrazada. Un día, don Felis defiende a su amo de unos moros. El rey de Túnez lo salva a tiempo de la tunda, y aquel le refiere toda su historia. El monarca queda profundamente fascinado, y decide protegerlo. Por lo pronto, le pide ayuda para derrotar con las armas a su rival amoroso. Don Felis se proclama vencedor del combate. Pese a que el rey querría contar con sus servicios, en señal de agradecimiento lo colma de riquezas y prepara su partida. Ya en España, don Felis casa a Felicia con un caballero, y él mismo se desposa con la hermosa Isbella. Todo el mundo admira a Guzmán el Bravo, por lo que unos envidiosos deciden acometerlo. Don Felis, no obstante, sobrevive, y más tarde sale airoso de un desafío.

Editores de las *Novelas a Marcia Leonarda*, como Antonio Carreño y Marco Presotto, han relacionado *Guzmán el Bravo* con los libros de caballerías, que Lope parece parodiar (Presotto 2007:27). Desde luego, se trata de un enfoque acertado, pues el relato narra las aventuras y hechos de armas de un héroe, siempre con la visión irónica característica del

Lope narrador. Retengamos, no obstante, el juicio de Rico, que la relacionaba con «las historias de cautivos cervantinas». Sin duda, las preferencias literarias del Cervantes del *Capitán cautivo* y de las *Novelas ejemplares* permiten explicar en buena medida que Lope publicara una historia como la de don Felis, pergeñada a base de tantos tópicos de raigambre cervantina... y lopesca. Por citar solo un caso muy esclarecedor, recordaré las similitudes de la primera parte del relato con *Viuda, casada y doncella*, que presenta asimismo una huida de la justicia tras un asesinato, un viaje marítimo entorpecido por una tormenta, un cautiverio en tierras africanas y una mora enamorada de un cautivo cristiano. De hecho, es probable que Lope recordara su comedia en el momento de dar vida a su novela, toda vez que aquella, según se comentará enseguida, parece repercutir en otro de los relatos de *La Circe*.

El tópico de la mora enamorada, del que tanto se había valido en comedias como las bizantinas y las de moros y cristianos, le sirve para hacerse el travieso con el lector, al decidir que sea el criado del protagonista quien encienda la pasión de la dama: «Ella era hermosa, últimamente, y no mal entendida; llamábase Susana, pero no la parecía en la castidad como en el nombre, porque puso los ojos... Aquí claro está que vuestra merced dice: "...en don Felis". Pues engañose, que era más lindo Mendocica» (p. 216). Las expectativas de Marcia Leonarda, que son las de cualquiera que tenga el libro entre las manos, aseguran la eficacia de este ingenioso recurso metanarrativo. Otro tanto ocurre con la castidad de la dama en las estrecheces del cautiverio, santo y seña del género bizantino que Lope, irónico y mordaz, cuestiona ante su público:

Grandes dudas le quedarán a vuestra merced del amor de Felicia y los desdenes de Guzmán el Bravo, porque parece que en tierra de moros, con tanta privación y soledad, y habiendo sido la compañía de su cautiverio y el consuelo de sus trabajos, no fuera menos que ingratitud no corresponder a su voluntad. Prometo a vuestra merced que no lo sé [...] (p. 236)

Lope juega con tópicos manoseados por la tradición, pero, sobre todo y ante todo, por él mismo, como bien sabemos ya.

En definitiva, el modelo cervantino tenía que pesar por fuerza en los modos y maneras de las primeras incursiones lopescas en el terreno de la novela corta. Que dos de los tres relatos de *La Circe* lidien con cautivos cristianos en manos de musulmanes da buena cuenta de su ambición por competir con Cervantes,¹⁴ sí, pero también de la querencia por unos temas y argumentos que habían sido suyos desde su juventud, y que había novelado

¹⁴ La observación es de Bataillon [1947:16-17].

asimismo en *El peregrino en su patria*. Valga un solo ejemplo: ningún texto cervantino que tenga a los cautivos por protagonistas presenta tantas analogías con *Guzmán el Bravo* y *La prudente venganza* como *Viuda, casada y doncella*. Así pues, no conviene atribuir en exclusiva, como a menudo se ha hecho, la escritura de estas novelas a la influencia de los relatos cervantinos de cautivos, como si Lope no fuera ya un experto en la materia; tampoco debe perderse de vista que, como he tratado de ilustrar, buena parte de su propuesta narrativa no es más que una transposición de su dramaturgia bizantina al marco de la novela (o *novella*, porque ya sabemos que sus corsarios y cautivos son de clara impronta italiana). Dramaturgia, por cierto, de la que también parece haberse valido Cervantes para componer una pieza como *Los baños de Argel*. La pluma de uno y otro estaban condenadas a entenderse, a confundirse y a enredarse: acaso sea la temática bizantina y el mundo del cautiverio la parcela de la creación teatral y literaria de ambos escritores que permite hacerse cargo de un modo más rotundo —y, a la vez, enmarañado— de este fecundo juego de intertextualidades, rivalidades e imitaciones.

Antes de pasar a otros asuntos, conviene recordar la novela que falta por comentar: *La prudente venganza*. Pese a que no pueda adscribirse de ningún modo al género bizantino —se trata, más bien, de un drama de honor y de celos—, para su composición Lope reelabora materiales de una de sus comedias bizantinas, *Viuda, casada y doncella*, que se había publicado en la *Parte VII* unos años antes (diciembre de 1616-enero de 1617). El hallazgo se debe a Feit y McGrady [2006:23], que han resumido así las semejanzas entre ambas obras: «dos jóvenes se aman tiernamente, pero antes de llegar a unirse él tiene que huir al extranjero a consecuencia de una pelea mortal; en su ausencia se esparce la noticia de su muerte, y la novia finalmente cede a la presión familiar y se casa con otro». Es un caso, otro más, sumamente ilustrativo acerca de la importancia de las comedias bizantinas de Lope — particularmente de *Viuda, casada y doncella*— en la génesis de su narrativa breve.

Así pues, las comedias bizantinas constituyen un importante punto de apoyo para las cuatro novelas que Lope publica entre 1621 y 1624, años en que la narrativa empieza a acoger con fervor argumentos de esa índole. Su experiencia como autor de dichas piezas le venía al pelo, pues estaba muy familiarizado con esa temática, pero no menos crucial fue su preocupación por imprimirlas, proceso que le sirvió para refrescar la memoria —habían pasado muchos años desde que despachara los autógrafos correspondientes a los directores— y para tener sus propios textos a mano en el momento de sentarse a la mesa a medirse con los ajenos, sobre todo con los de Cervantes y los *novellieri*. Y es que en España «también hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos y dellas propias, en que no le

faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes» (*Las fortunas de Diana*, pp. 46-47). El bagaje, remoto y reciente, como creador y como compilador, de las comedias bizantinas, le venía como anillo al dedo para semejante empresa. Quizá más que ningún otro género dramático.

El diagnóstico acaso pueda parecer algo excesivo, pero las profundas relaciones intertextuales entre las comedias bizantinas y las cuatro novelas cortas de Lope creo que justifican el aserto: no parece que haya muchos otros géneros tan fecundos para la publicación de esos relatos entre 1621 y 1624. Llegados a este punto, conviene tener muy en cuenta las palabras de Marco Presotto, editor y coordinador de las *Novelas a Marcia Leonarda* y de la primera *Parte* auspiciada por Lope:

No obstante la distancia entre novela corta y teatro en la imagen profesional de Lope, no hay duda de que en estos años el dramaturgo pone explícitamente en relación los dos géneros, como demuestran las muchas referencias a la comedia, también teóricas, que se encuentran en sus novelas. Tal relación estrecha puede ejemplificarse con el nombre ficticio de Marcia Leonarda, que se convierte en el lector ideal tanto de las novelas como del teatro, según aparece claramente en la descripción de la amada presente en la dedicatoria a *La viuda valenciana* en la *Parte XIV* (1620) (Presotto 2007:14)

Pues bien, en esa estrecha relación entre novela y teatro, proclamada por el propio Lope, las comedias bizantinas cobran una importancia de primer orden, en tanto que soporte esencial de la escritura de sus novelas. Si «Marcia representa en las novelas la demanda cultural femenina de una lectura de bajo prestigio, basada en casos de amor, que tiene amplia resonancia entre los moralistas de la época» (Presotto 2006:10), es porque ese mismo público es también el destinatario de las comedias impresas, que demanda de igual modo historias de amor y aventuras a lo bizantino como las descritas.

Las novelas de Lope aparecieron en *La Filomena* y *La Circe*, «dos libros misceláneos destinados a un público culto, proponiéndolas casi como experimentos a un lector bien dispuesto a la reflexión» (Presotto 2007c:11), decisión que no puede desligarse de su afán por ganarse el favor de la alta nobleza. El selecto público al que iban dirigidas explica en gran medida que solo la primera de ellas se volviera a reeditar —en una única ocasión—,¹⁵ por lo que las novelas de Lope quizá no fueran muy populares entre los lectores de a pie; en cambio, sí debieron de ser leídas por muchos escritores. Por ahí, cabe suponer un influjo indirecto de las comedias bizantinas en la novela corta del siglo XVII. Pero estas obras se leyeron mucho por sí solas, sin intermediarios ni mediadores: descubramos ahora el caudal de textos que contribuyeron a forjar.

¹⁵ Con todo, las cuatro fueron incluidas en las *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, 1648), y una de ellas, *La desdicha por la honra*, formó parte asimismo —con el título *Los amantes sin fortuna*— de *Varios efectos de amor* (Madrid, 1666). Para más detalles, véase Presotto [2007c:29-31].

4.5. LA NOVELA CORTA BIZANTINA DEL SIGLO XVII

Para trazar un panorama sobre la novela corta bizantina en el siglo XVII, me he basado en la lectura de varias colecciones de novelas y en la consulta de diversos estudios dedicados a esta u otras materias similares, que iré comentando por separado.

George Camamis [1977] y Miguel Ángel Teijeiro [1987] llamaron la atención sobre un conjunto de textos narrativos con unas características argumentales compartidas, articuladas alrededor del tema del cautiverio. Ni uno ni otro contemplaron la producción teatral de la época, salvo alusiones sesgadas a las comedias de Cervantes y, en mucha menor medida, a Lope. Pero las obras examinadas por ambos estudiosos pertenecen claramente a la misma tradición que nuestras comedias, con las que guardan incontables similitudes argumentales. No podré detenerme a comentar uno por uno todos los casos, por lo que prefiero remitirme a las palabras del propio Teijeiro. Tras estudiar varias novelas cortas y episodios incluidos en novelas largas —sobre estos últimos volveré más adelante—, el estudioso lleva a cabo una útil síntesis argumental de todos esos textos, a partir de las conclusiones de Albert Mas [1967:II, 361] respecto a otras tantas obras que tratan el tema del cautiverio. La cita es larga, pero vale la pena transcribirla íntegra:

Si revisamos en su conjunto los relatos, observaremos que el tema de la cautividad, como advierte Albert Mas, se organiza en torno a tres episodios: 1) captura, 2) llegada a Berbería o Turquía y 5) regreso a la libertad o muerte del cautivo, a los que yo añadiría dos incidentes intermedios, a saber, 3) la venta del cautivo/a y 4) establecimiento de relaciones amorosas entre cautivo/a y turco/a. Esta captura se inicia con la inesperada aparición de los infieles corsarios que después de una encarnizada lucha, bien en las revueltas aguas del mar o en las arenas de las playas costeras, consiguen hacerse con su presa.

Cumplidos sus objetivos, estos regresan a casa (Argel, Constantinopla o Túnez), en donde el cautivo es vendido al mejor comprador, que normalmente suele ser un turco de noble condición (rey, príncipe, cadí, sultán...) o bien un cristiano renegado. Este vasallaje a personas tan distinguidas se justifica por la buena presencia y gallarda condición del cautivo, por la belleza de la prisionera y por la promesa de un cuantioso rescate. El esclavo puede servir en las labores domésticas o bien sufrir un cautiverio más violento. En cualquier caso surge inmediatamente un apasionado flechazo que concluirá con la huida y el regreso a casa o, en menor medida, con la muerte del héroe,¹⁶ nunca la heroína (Teijeiro 1987:49).

En efecto, parecería que Teijeiro está describiendo las comedias bizantinas, cuando en ningún momento las tiene en cuenta en su estudio: tantas son las afinidades entre unos y otros textos.

¹⁶ Entre las novelas analizadas por Teijeiro, las que presentan este desenlace son *La desdicha por la honra*, *La desgraciada amistad* y *La esclava de su amante*.

En el corpus exhumado tanto por Teijeiro como por Camamis se encuentran *La española inglesa* y *El amante liberal*, de Cervantes (*Novelas ejemplares*, 1613); *La desdicha por la honra* y *Guzmán el Bravo*, de Lope (*La Circe*, 1624); *La desgraciada amistad*, de Pérez de Montalbán (*Sucesos y prodigios de amor*, 1624); y *El juez de su causa*, de María de Zayas (*Novelas amorosas y ejemplares*, 1637). En el análisis de Teijeiro se incluyen además *La triunfante porfía*, de José Camerino (*Novelas amorosas*, 1624); *La peregrina ermitaña*, de Alcalá y Herrera (*Varios efectos de amor*, 1641);¹⁷ y *La esclava de su amante*, de María de Zayas (*Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto, o Desengaños amorosos*, 1647). Por otra parte, tanto Camamis como Teijeiro estudian ampliamente varios episodios incluidos en novelas largas —entre ellos el *Capitán cautivo*, de Cervantes—, que examinaremos más adelante.

Entre todas estas novelas, me interesa destacar dos que presentan afinidades con *Virtud, pobreza y mujer*. La primera de ellas es *La triunfante porfía* (1624), de Camerino, que comparte con la comedia de Lope los siguientes aspectos: a) el conflicto amoroso entre una dama llamada Isabel y un galán que trata de engañarla y luego se arrepiente; b) la captura del protagonista por parte de unos moros, y c) el amor que siente por él una musulmana, quien finalmente facilitará su huida. Más allá de este breve esquema, los argumentos difieren considerablemente. Así pues, las relaciones intertextuales aducidas no son suficientes como para garantizar una filiación directa entre *Virtud, pobreza y mujer* y *La triunfante porfía*. Sea como fuere, la comedia se publicó un año más tarde que la novela, por lo que en principio sería más prudente suponer que el escritor hubiera podido acudir a una representación (aunque no debe pasarse por alto la circulación de manuscritos teatrales).

Mucho más probable es, a mi juicio, que Zayas tuviera en cuenta esa misma comedia a la hora de confeccionar *La esclava de su amante* (1647). María Zerari-Penin [2013] ha destacado el carácter bizantino de este relato, así como sus afinidades con varias comedias que presentan una esclava voluntaria, entre ellas *La esclava de su galán*, de Lope, cuyo título parece haber inspirado a la novelista, según anota Zerari-Penin. En mi opinión, es posible añadir otra pieza al conjunto estudiado por esta investigadora, *Virtud, pobreza y mujer*, cuyas huellas en *La esclava de su amante* son, en mi opinión, mucho más profundas que las de las otras comedias.

A pesar de las obvias diferencias argumentales, ambas obras comparten un episodio central, que da título a la novela de Zayas, así como otros aspectos: a fin de obtener el amor

¹⁷ El escritor de origen portugués Alonso de Alcalá y Herrera (1599-1682), hoy poco recordado, fue autor de esta curiosísima colección de cinco novelas, cada una de las cuales carece de una vocal. Sobre estos y otros lipogramas narrativos del Siglo de Oro, es de obligada consulta la monografía de Antonella Gallo [2003]. Por lo demás, sigue siendo muy útil el detallado y perspicaz análisis que dedica Mas [1967:II, 115-118] a *La peregrina ermitaña*.

de su amado, Isabel —ese es el nombre de las dos heroínas— decide herrarse el rostro con unos clavos fingidos, hacerse pasar por mora y venderse como esclava en almoneda pública. Antes de tomar semejante resolución, la dama ha sido presa de la maldad del galán: en *Virtud, pobreza y mujer*, Carlos yace con ella tras haberle dado palabra de matrimonio, pero luego la abandona; en *La esclava de su amante*, don Manuel la viola y luego le promete que será su esposo, pero finalmente se desentiende de ella. Además, ambas protagonistas sienten celos de una mora, que se prenda del galán durante su cautiverio.¹⁸

A tenor de todas estas resonancias, creo que es razonable suponer que María de Zayas quedara impresionada por el valor y la tenacidad de la Isabel lopesca, que es capaz de sobreponerse a los engaños masculinos y tomar las riendas de su destino. Se trata de una figura femenina muy acorde con las que gustaba modelar la autora madrileña, que decidió incorporarla a su bagaje literario, renovando así la tradición y ofreciéndonos un ejemplo del magisterio de las comedias bizantinas en la novela corta del siglo XVII. Que conservara el nombre de la protagonista podría entenderse como una suerte de homenaje a su modelo,¹⁹ que pudo leer en la *Parte XX* (1625) o degustar en los escenarios.

A la nómina de novelas citadas hemos de añadir otros textos analizados por Camamis: la colección titulada *Noches de invierno* (1609), de Antonio Eslava; la novela *Premiado el amor constante*, de Francisco de Lugo y Dávila (*Teatro popular*, 1622); y *Los efectos de la fuerza*, relato de José Camerino incluido en sus *Novelas amorosas* (1624). Daremos algunas pinceladas al respecto.

En las *Noches de invierno* se incluyen varias historias de clara impronta bizantina e italiana, que, en distinta medida, atienden a las consabidas convenciones del género (Camamis 1977:176-179).²⁰ Sus amantes, viajeros, corsarios, turcos y cautivos contaron con un caluroso recibimiento editorial, como lo prueban las varias ediciones aparecidas entre 1609 y 1610 (Barella 1986:14). Así pues, las *Noches de invierno* constituyen, al igual que el *Peregrino*, el *Capitán cautivo*, *El amante liberal* y *La española inglesa*, un importante eslabón entre las narraciones de corte bizantino del siglo anterior y su eclosión en la novela, larga y corta, del siglo XVII.

Por lo que respecta a *Premiado el amor constante*, la novelita de Lugo y Dávila se inscribe claramente en el patrón bizantino ligado al mundo del cautiverio, y su final enlaza

¹⁸ El nombre de la mora, Zaida, podría ser un recuerdo del que adopta Isabel en *Virtud, pobreza y mujer*, aunque no dejaba de tener un carácter tópico.

¹⁹ Otro tanto puede afirmarse respecto al título, tan parecido al de la comedia lopesca *La esclava de su galán*.

²⁰ Se trata de los capítulos III y VII, además de la historia de Zaida y Bernart, narrada entre los capítulos V y VI. He manejado la edición de Barella [1986], a cuyo prólogo remito para un estudio detallado de los ricos fenómenos de intertextualidad que presentan estos relatos. La deuda de Eslava con la novela griega y sus imitadores italianos ha sido resaltada a menudo por la crítica; véase, a modo de ejemplo, Rey Hazas [1982:97].

con el tópico de la peregrinación religiosa propio de la deriva contrarreformista de la novela bizantina española,²¹ de ahí que Mas [1967:I, 554] la definiera como una «turquerie édifiante».

En mi opinión, es probable que Lugo y Dávila se inspirara en *Los esclavos libres* a la hora de urdir el cautiverio de la protagonista en manos del turco. Resumo brevemente este episodio. La pasión que aquel siente por Leonora, quien pese a todas sus promesas y buenas palabras se niega a convertirse en su mujer, provoca los celos de la sultana. A fin de perderla de vista, esta confía la libertad de la esclava a un moro, con quien Leonora huye disfrazada de turco. En el viaje de regreso, no obstante, son capturados por una embarcación cristiana. En la comedia de Lope, Lucinda resiste igualmente los chantajes del arráez Arbolán y aviva asimismo el recelo de Belaida, una de sus mujeres, que terminará por facilitar la huida de la cautiva y su amado Leonardo para que no entorpezca su matrimonio. Lucinda se disfraza también de turco, y será hecha prisionera junto a Leonardo por unas galeras cristianas. *Los esclavos libres*, impresa en la *Parte XIII*, había salido al mercado en enero de 1620, dos años antes de que *Premiado el amor constante* se publicara en el *Teatro popular* (1622). Así pues, para cuando Lugo y Dávila andaba inmerso en la escritura y confección de su libro, la comedia lopesca representaba una gran novedad en el mercado editorial, dato que, a mi entender, refuerza aún más la hipótesis de que nos hallemos ante una deuda de Lugo y Dávila con Lope.

En *Los efectos de la fuerza*,²² Camerino ha acudido a un sinfín de motivos igualmente característicos de las comedias del corpus y de la actualización de la materia bizantina en España, pero al servicio de una intención opuesta: castigar el comportamiento pecaminoso de los amantes. Tras su fuga, como es habitual, caen en manos de los turcos. Durante su cautiverio, no obstante, reniegan de la fe cristiana y son infieles. En este sentido, destaca el momento en que Estrella se entrega a su amo en el jardín donde trabaja Sebastián, no solo por el carácter insólito y el «tremendo efectismo emocional» (Camamis 1977:199) de la escena, sino también porque constituye una relectura inversa de muchas otras (y muy socorridas, por cierto, en las comedias bizantinas, en las que los captores observan tras la cortina o agarran desprevenidos a los cautivos en actitud amorosa).²³ Finalmente, en su

²¹ «Celimo y Zara, cautivos desde niños, viven una auténtica novela heliodorana en el mundo turco de la primera mitad del XVI. Con todos los tópicos característicos del género —raptos, separaciones, encuentros fortuitos, un cautiverio tras otro, y el insoslayable reconocimiento final—, la pareja se acrisola con las adversidades, y, ya acendrados espiritualmente, la novela terminará en Roma, donde la pareja irá a pedir al Papa la dispensa necesaria para casarse y vivir una vida de virtud cristiana» (Camamis 1977:199-200). También Barella [1994:218] relaciona este relato con la novela griega.

²² Puede leerse en la antología de novelas cortas a cargo de Evangelina Rodríguez [1986:109-126].

²³ Así en *Los esclavos libres* y *Viuda, casada y doncella*.

viaje de regreso, una tormenta conduce a la pareja a una isla, donde terminan siendo devorados por bestias salvajes. El uso del motivo de la tormenta constituye otro ejemplo más de la operación que lleva a cabo Camerino, así como otros muchos escritores y dramaturgos a partir sobre todo de los años veinte: la apropiación de elementos típicos del género bizantino en un contexto trágico —al decir de Albert Mas [1967:I, 549], la de Camerino es una «turquerie macabre»—, y su consiguiente empleo con fines doctrinales y admonitorios. Vale la pena transcribir el juicio de Mas, que dedica enjundiosas páginas a este y otros muchos textos analizados en este capítulo:

Une nouvelle de ce genre montre le chemin parcouru depuis les premières turqueries à peine esquissées de Timoneda ou de Contreras. La captivité inhérente à ce genre d'intrigues tente de se dégager des premières conventions littéraires qui la marquèrent. Céspedes ou Espinel, avec plus ou moins de bonheur, suivaient les leçons de Cervantès sans renouveler ses intrigues et ils vouaient par là même cette littérature à l'étiollement. Les tentatives de Camerino en prolongent l'existence mais en révèlent l'essoufflement (Mas 1967:I, 551).

Las conclusiones de Mas son muy valiosas, sobre todo por su detallado manejo de un corpus tan amplio. El camino desde esas primeras *turqueries* de Timoneda o Contreras, en efecto, ha sido muy largo, y comienzan a vérsese las costuras a la tradición, tejida a base de tópicos ya demasiado manidos. Pero es que pocos autores como Lope contribuyeron tanto a la difusión de esos tópicos en una fecha temprana, los años noventa y primeros del nuevo siglo, así como en la época previa a la eclosión del género bizantino en el ámbito de la narrativa.

Por su parte, Julia Barella [1994] ha dedicado un penetrante artículo a estudiar la influencia de Heliodoro en la novela corta del siglo XVII. Sus conclusiones acerca de la adaptación de la materia bizantina a este nuevo cauce son igualmente aplicables, como sabemos, a las comedias de nuestro corpus:

Mientras en las novelas largas de Cervantes, Lope, Gracián o Céspedes se logra mantener el nivel de profundidad religiosa, alegórica o simbólica que tenía el modelo primitivo, y que acabó convirtiéndose en la base de la novela de aventuras, en la novela corta esta profundidad religiosa o alegórica funciona como una convención más, como una mera fórmula para captar el interés del público.

El escritor de novela corta busca, fundamentalmente, agradar y entretener, y por eso utiliza aquellos elementos de la novela bizantina que más concuerdan con el gusto del gran público al que se dirige: el amor, las aventuras, los viajes (Barella 1994:221).

Barella examina diversas novelas cortas, algunas de las cuales presentan muchas afinidades con las comedias bizantinas. Sobresale en primer lugar la colección titulada *Novelas amorosas* (1624), de José Camerino, entre las cuales figuran algunas muy interesantes

para nuestro tema de estudio. Además de *La triunfante porfía* y *Los efectos de la fuerza*, ya mencionadas, también *La persiana*, *La firmeza bien lograda* y, en menor medida, *El amante desleal* y *El casamiento desdichado*²⁴ —ambas, por cierto, con final trágico— basan sus tramas en algunos de los motivos característicos igualmente de las comedias bizantinas (encuentros y separaciones, raptos, cautiverio, huidas, viajes, tormentas...).

Presentan similitudes con todas ellas una novela de amores imposibles, huidas precipitadas y cautiverio, *Los primos amantes*, de Juan Pérez de Montalbán (*Sucesos y prodigios de amor*, 1624),²⁵ así como *De la juventud*, de Lugo y Dávila (*Teatro popular*, 1622), con un amor obstaculizado, largos viajes, falsa muerte de uno de los protagonistas y un curioso cautiverio.

Mención aparte merece *La desdicha en la constancia*, de Miguel Moreno (1624), que resulta ser un verdadero compendio de los tópicos del género bizantino: «Como ya hicieron otros contemporáneos suyos, Moreno escogió elementos de la novela griega (el naufragio, el cautiverio, la liberación final) para enriquecer la trama amorosa de *La desdicha en la constancia*» (González Ramírez 2012:31). El desenlace, no obstante, es trágico: como indica el título, la canónica lealtad de los amantes será justamente la causa de su muerte.

En su excelente edición, González Ramírez [2012:31-32] advierte que el inicio de esta novela «contiene algunos motivos que contactan con otros utilizados por Lope de Vega en *Guzmán el Bravo*», si bien «el desarrollo de esos elementos en la pieza de Moreno [...] tiene una traza muy diferente». Ambas novelas se publicaron el mismo año; con todo, a mi juicio las afinidades entre una y otra tienen su explicación en el hecho de que *La desdicha en la constancia* deriva, al igual probablemente que *Guzmán el Bravo*, de *Viuda, casada y doncella*. Los episodios que ambas tienen en común se encuentran ya en la comedia de Lope, pero algunos detalles de los mismos se han omitido en *Guzmán el Bravo*, mientras que han dejado huella en *La desdicha en la constancia*. Además, *Viuda, casada y doncella* y *La desdicha en la constancia* presentan varios paralelismos inexistentes en *Guzmán el Bravo*. Veámoslos en forma de esquema:²⁶

²⁴ En su magnífico artículo, Julia Barella [1994:216] la cita erróneamente como «El casamiento engañoso». Por su parte, Carrasco Urgoiti [1995:50-51] ha señalado los puntos en común de alguna de estas novelitas con el género morisco.

²⁵ Luigi Giuliani [1992:XLIV-XLV] advierte que «con la entrada en escena de los bandidos la narración toma rasgos de novela de cautiverio, como si de piratas moros en Argel se tratara, y no de delincuentes en Castilla».

²⁶ Las diferentes marcas tipográficas (subrayado, negrita y cursiva) indican los paralelismos entre los distintos textos, mientras que la letra redonda se reserva para aquellos elementos que no tienen correspondencia. Empleo las siglas siguientes: VCD (*Viuda, casada y doncella*), DC (*La desdicha en la constancia*) y GB (*Guzmán el Bravo*).

- 1) VCD Un lance violento propicia la muerte del hermano del rival amoroso del protagonista, por lo que este se ve obligado a embarcarse hacia Italia con unos soldados.
 DC Un lance violento propicia la muerte aparente del hermano y del rival amoroso del protagonista, por lo que este se ve obligado a embarcarse hacia Italia.
 GB Un lance violento propicia la muerte de un amigo celoso del protagonista. El lector ignora qué ha sido de don Felis, pero después se nos informa de que es un bravo *soldado*.
- 2) VCD En el transcurso del viaje, una tormenta arrastra su nave hasta unas islas, donde es capturado por un corsario.
 DC En el transcurso del viaje, una tormenta arrastra su nave hasta unas islas, donde es capturado por un corsario.
 GB Tras unos años de exitosa carrera militar, don Felis viaja hacia Malta. En el transcurso del viaje, una tormenta arrastra su nave hasta las costas de Berbería, donde es capturado por unos moros.
- 3) VCD A fin de ganarse el amor de una mora, el captor emplea al protagonista como médico para que cure la tristeza de su amada, que se enamora de él.
 DC A fin de ganarse el amor de una mora, el captor emplea al protagonista como intermediario entre él y su amada, que está enamorada de otro cautivo.
 GB El protagonista es vendido a un judío que espera cobrar un buen rescate por él. Su hija **se enamora** del criado del protagonista.
- 4) VCD La dama se niega a casarse con el otro pretendiente.
 DC La dama se niega a casarse con el otro pretendiente.
 GB La dama se disfraza de criado y viaja con el galán.

Como se puede observar, existen abundantes paralelismos entre la primera mitad de *Vinda, casada y doncella* y de *La desdicha en la constancia*, lo que nos lleva a postular que Miguel Moreno se inspiró en la comedia de Lope, fuera mediante una representación, fuera mediante la lectura —creo que es lo más probable— de la *Parte VII* (1617). Por otra parte, Lope y Moreno eran amigos (González Ramírez 2012:26), por lo que no resultaría extraño que sus dos novelas pudieran haberse influido mutuamente, incluso antes de que ambas se publicaran en 1624; ello podría explicar la presencia de una secuencia, muy similar en ambos textos, en la que los dos cautivos (don Felis y su criado Mendoza en *Guzmán el Bravo*, don Jaime y Leonardo en la novela de Moreno) cantan en el jardín para solaz de la mora, secuencia que incluye la transcripción de dos poemas por parte de ambos autores.

Con todo, la huella de *Viuda, casada y doncella* en *La desdicha en la constancia* es muy clara, al margen de la posible contaminación entre ambas novelas.

Más allá de las reminiscencias textuales apuntadas, que en mi opinión resultan muy esclarecedoras, es muy sugerente plantearse el modo como ambos autores llegaron a la misma decisión de valerse de *Viuda, casada y doncella* para urdir su proyecto novelístico. Recordemos que, según descubrieron Feit y McGrady [2006:23], Lope se basó en esa misma comedia para componer *La prudente venganza*, y las reminiscencias apuntadas invitan asimismo a concluir lo propio respecto a *Guzmán el Bravo*. A la luz de todo ello, podrían lanzarse distintas hipótesis en torno a estos procesos de reescritura, como un homenaje por parte de Moreno a Lope, una suerte de competición entre ambos escritores o un intercambio de lecturas en el seno del círculo del Fénix (enseguida veremos que *Viuda, casada y doncella* ya había sido imitada por Vicente Espinel, fallecido, por cierto, el mismo año en que se publicaron *La Circe* y *La desdicha en la constancia*).

Otro de los estudios fundamentales del que me he valido para elaborar este breve panorama crítico es la tesis doctoral de González Rovira sobre la novela bizantina. La primera consideración que merece tenerse en cuenta es la distinción establecida entre el conjunto de textos que a su entender cabría calificar de ‘novelas cortas bizantinas’:

De un lado, las obras que representan, en miniatura, los modelos griegos y sus imitaciones contemporáneas; de otro, lo que podríamos calificar de novela bizantina negativa, esto es, una novela corta que presenta los mismos rasgos que la clásica, pero con un desenlace radicalmente distinto, trágico, en el que los amantes parecen recibir un cruel castigo por la transgresión de las normas sociales al huir y rechazar el compromiso paterno. Se trata de versiones que acentúan el moralismo contrarreformista en que las penalidades no sirven para purgar la ruptura del orden social, sino que son meros eslabones de una cadena que les conduce hasta la muerte (González Rovira 1995a:947)

Esta deriva trágica y contrarreformista de la materia bizantina, tan típica del siglo XVII,²⁷ no solo opera sobre el molde clásico de la huida de los jóvenes —cuyas desgracias cabría, pues, interpretar en tanto que pruebas a las que se ven sometidos como castigo divino—, sino también sobre otros motivos del género, catalizadores asimismo de la acción (el rapto por parte de unos corsarios, por ejemplo). El desenlace trágico, a menudo de signo religioso, puede obedecer a distintos propósitos, no solo el de sancionar con la muerte el atrevimiento de los jóvenes: advertir al público de los impredecibles reveses de la fortuna, transmitir una visión desengañada de la existencia, ahogar las expectativas del lector, ensalzar el sacrificio cristiano, etc.

²⁷ González Rovira pone como ejemplo *Los efectos de la fuerza*, de Camerino, que ya hemos comentado.

Tras apuntar el influjo de la tradición bizantina en Timoneda y Eslava, González Rovira [1995a:946-947] afirma que «las primeras muestras importantes de lo que podría denominarse “novela corta bizantina”» se hallan en las *Novelas ejemplares*, particularmente en *La española inglesa* y *El amante liberal*. Señala también la deuda de Lope con el modelo griego en *Las fortunas de Diana*, así como su actitud irónica y burlesca frente a algunos de sus tópicos, presentes igualmente en los otros dos relatos analizados.

A renglón seguido, González Rovira remarca la existencia de un conjunto de ‘novelas cortas bizantinas’ en las colecciones aparecidas en los años veinte, en las que el tema del cautiverio, debido al contexto histórico y literario ya examinado, cobra especial relevancia:

En los años siguientes, puede constatarse la proliferación de colecciones de relatos breves que marcan el auge y el éxito de público de este género de narrativa. Como en la obra cervantina, en la mayoría de estas colecciones aparecen elementos aislados de una tradición perfectamente asumida por el gusto de la época, pero también nuevas muestras de lo que denominamos «novela corta bizantina» en la doble dirección apuntada, y en las que el desarrollo del motivo del cautiverio es uno de los rasgos que más las aproximan a nuestro género. Posiblemente, las fuentes primarias de los relatos que reseñaremos a continuación no sean ya las novelas griegas, sino que se trata de una cadena de imitaciones que tienen como objeto colecciones de novelas cortas anteriores, tanto italianas como españolas (González Rovira 1995a:949-950).

Esta última apreciación es igualmente aplicable a las comedias bizantinas de Lope, en un doble sentido: por un lado, estas se basan no tanto en las novelas griegas como en actualizaciones más cercanas en el tiempo; por otro, en tanto que eslabón de primer orden en este proceso de actualización y difusión del género —«de primer orden» debido a sus tempranas fechas y al éxito alcanzado en corrales e imprentas—, pronto se convirtieron a su vez en vital abrevadero para algunas de estas novelas cortas, cuyos autores acudieron a ellas en busca de modelos dignos de imitar.

Entre las obras en las que «la novela griega y el relato de cautivos se hallan íntimamente relacionados» (González Rovira 1995a:950), se citan varias que ya hemos aducido: *Premiado el amor constante*, de Lugo y Dávila; *Los efectos de la fuerza*, *La firmeza bien lograda* y *La persiana*, de Camerino; y *La esclava de su amante*, de Zayas.²⁸ El investigador se refiere a continuación a *El bien hacer no se pierde*, de Alonso de Castillo Solórzano.

²⁸ González Rovira [1995a:951] menciona asimismo «La prodigiosa», de Pérez de Montalbán, que fusiona rasgos de la novela griega con otros géneros. La crítica ha rastreado asimismo el empleo de elementos bizantinos en *La hermosa Aurora* (Giuliani 1992:XXV), pero la presencia de múltiples rasgos caballerescos, fabulosos y pastoriles aleja a esta novela, lo mismo que a la anterior, de la estética de las comedias bizantinas de Lope.

Pese a ser el más prolífico escritor de novelas cortas, el nombre de Castillo Solórzano no había asomado aún en los estudios comentados. En su reciente edición de *La quinta de Laura*, Grouzis Demory [2014:23-24] distingue tres comedias ‘moriscas’ en la producción del autor, cuyos parámetros encajan a la perfección con los textos que aquí denominamos bizantinos:

El motivo literario de estos relatos es recrear el cautiverio de un cristiano en tierras musulmanas. A través de los amores imposibles entre personajes de confesión diferente, se plantean cuestiones de índole religiosa como la fidelidad a la religión cristiana o el abandono de la propia fe. Estas novelas cortas no se pueden dissociar de la novela bizantina ya que las intrigas se fundamentan muy a menudo en la separación y el encuentro de amantes y cautivos, así como en sus constantes idas y venidas.

La editora incluye en esta categoría *La libertad merecida* (*Jornadas alegres*, 1626), *El bien hacer no se pierde* (*Noches de placer*, 1631)²⁹ y *La ingratitud castigada* (*La quinta de Laura*, 1649). Giulia Giorgi [2013:43], que cita varias de las novelas aducidas, advierte la afición de Castillo Solórzano por estos argumentos: «entre los personajes más recurrentes en el *corpus* de Castillo brilla el del cautivo cristiano en tierra de moros [...]. Junto con él, como enemigo (otras veces, como mano derecha), aparece el moro; a menudo se trata del sultán que tiene preso al protagonista [...]».

A efectos de nuestra investigación, el caso más interesante entre estas tres novelas es *El bien hacer no se pierde* (1631), que presenta muchas afinidades con *Viuda, casada y doncella*, con la que comparte un mismo esquema argumental, que podríamos resumir del siguiente modo:

Un galán se ve obligado a marcharse de Valencia, dejando muy triste a su amada. En el transcurso del viaje, una fuerte tormenta sacude su embarcación, y después es capturado por un corsario. Durante su cautiverio, desdeña a una mora que lo ama. Por su parte, la dama trata de postergar el casamiento que su padre y el rival amoroso de su amado ansían llevar a cabo. Al fin, el protagonista logra regresar a Valencia y, tras una serie de peripecias, ambos consiguen casarse.

Los detalles en el despliegue de este armazón argumental son muy distintos, pero las afinidades entre *El bien hacer no se pierde* y *Viuda, casada y doncella* me parecen lo suficientemente relevantes como para afirmar que Castillo Solórzano probablemente se basó en la exitosa comedia de Lope, que pudo leer en la *Parte VII* o presenciar sobre las

²⁹ De esta misma colección es interesante *El inobediente*, novela palaciega basada en intrigas de poder, en la que se insertan varios motivos de la tradición bizantina, que se deja sentir también en *El amor en la venganza y Engañar con la verdad* (*Tardes entretenidas*, 1625), según ha puesto de relieve Campana [1992:XXXVII-XLI]. No obstante, estas piezas encajan mejor en la categoría de *palaciegas* (tal y como propone Grouzis Demory 2014:24); en cualquier caso, no parece que puedan ser consideradas novelas cortas bizantinas (González Rovira 1996:250), y tampoco presentan unas semejanzas tan acusadas respecto a las comedias del *corpus*.

tablas. Ahora bien, como ocurre a menudo, los elementos compartidos entre una y otra obra tienen un marcado carácter tópico, por lo que debe contemplarse asimismo la posibilidad de que Castillo Solórzano se hubiera acogido a otro modelo o al rico caudal de la tradición. De ser así, habría que reconocer no obstante la importancia de *Vinda, casada y doncella* en este mosaico literario, así como su plena actualidad casi treinta y cinco años después de su escritura.

Por último, no me resisto a mencionar la deliciosa *El celoso hasta la muerte*, de *Noches de placer* (1631), en la que su autor urde una invención basada en las convenciones bizantinas, de modo similar al Lope de *El Argel fingido*. Para castigar los celos de un marido extremadamente celoso, los duques de Gandía fingen el asalto de unos corsarios, que raptan a Lorenzo de Santillana y lo llevan ante un falso sultán. El atribulado esposo se resiste, por lo que lo visten de esclavo y lo muelen a palos, para mayor regodeo de los moros fingidos.³⁰

Este catálogo —que no pretende ser exhaustivo— de novelas mencionadas por diversos estudiosos podría completarse con tres más pertenecientes a momentos opuestos: los albores y el ocaso de la novela corta en el Siglo de Oro. La primera de ellas se titula *Carlos y Laura*, y fue incluida por su autor, Diego de Ágreda y Vargas, en sus *Novelas morales* (1620). Según se ha comentado en el capítulo dedicado a los *novellieri*, constituye una imitación fiel de la *novella* V-7 de Giraldi Cinzio. Se trata de una historia de marcado carácter urbano, en la que no obstante se entrecruzan muchos de los motivos típicos del género bizantino.³¹ Otro tanto cabe afirmar respecto a *El buen celo premiado*, una de las *Historias peregrinas y ejemplares* que Céspedes y Meneses publicó en 1623. Se trata de una «novela bizantina breve, enclaustrada en un ambiente cortesano, pero dispuesta con la estructura, recursos y parámetros del género de Heliodoro» (González-Barrera 2010:253). Una de las peculiaridades de esta novelita es el empleo de un inicio *in medias res* y saltos temporales a la manera de *Las Etiópicas*, rasgo poco frecuente en las novelas cortas de cuño bizantino.

Por último, terminaremos este apartado de la mano de una de las grandes novelistas del Siglo de Oro, Mariana de Carvajal, autora de *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663). Esta colección incluye *El esclavo de su esclavo*, que se basa en «el típico esquema de la novela bizantina: raptos de personas, separación y anagnórisis final» (Rodríguez y Haro 1999:102). Carvajal se vale de una moda con muchos años a sus espaldas, y atesora el

³⁰ De ahí que Rodríguez Mansilla [2013] la catalogue como «novela de burlas».

³¹ Para más detalles, véase el resumen y el comentario de la *novella* de Giraldi, válidos a grandes rasgos para la imitación por parte de Ágreda y Vargas. Comenta esta novela Mas [1967:I, p. 561].

consiguiente y consabido raudal de tópicos y motivos. Según explican sus editoras, «se trata de aprovechar el evidente éxito de público de la tradición de la novela morisca o de *cautivos* que une a la presentación ambiental del tema resabios de la traza aventurera de la novela bizantina o griega» (Rodríguez y Haro 1999:101).

4.6. EPISODIOS BIZANTINOS INTERCALADOS

Antes de pasar adelante en nuestro estudio, conviene detenernos en otro tipo de textos, muy similares a los anteriores por lo que atañe a sus argumentos, pero de naturaleza algo distinta. Me refiero a episodios de cautiverio, de corte bizantino, incluidos en novelas largas de muy diverso pelaje.³² Todos ellos se incluyen en el mencionado estudio de Teijeiro (así como en el de Camamis), cuyo resumen sugería tantas concomitancias con las comedias de nuestro corpus. Además del *Capitán cautivo*, ambos investigadores, máximos estudiosos de la materia, han delimitado fragmentos pertenecientes a las siguientes obras:³³ *Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel;³⁴ *El español Gerardo* (segunda parte, 1618) y *Varia fortuna del soldado Píndaro* (1626), de Gonzalo de Céspedes y Meneses;³⁵ *Alonso, mozo de muchos amos* (segunda parte, 1626), de Jerónimo de Alcalá Yáñez;³⁶ y *Lisardo enamorado* (1629), de Alonso de Castillo Solórzano.³⁷ A esta lista podría sumarse *Experiencias de amor y fortuna* (1626), de Francisco de Quintana.³⁸

Las fechas de publicación de estos textos demuestran de nuevo que los años veinte fueron una época muy fructífera para los relatos de cautivos de corte bizantino. Lllaman la atención también las fechas tempranas de *Marcos de Obregón* y *El español Gerardo*, ambos muy interesantes. En el segundo no me voy a detener, puesto que su «aventura argelina de

³² Tal y como se ha observado en el capítulo anterior, la crítica ha vinculado a menudo *El español Gerardo*, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, *Experiencias de amor y fortuna* y *Lisardo enamorado* con el modelo bizantino.

³³ Cito los títulos de modo abreviado.

³⁴ Los pasajes que nos interesan son los descansos 8-14 de la relación segunda y el 16 de la relación tercera.

³⁵ El fragmento del *Poema trágico del español Gerardo, y desengaño del amor lascivo* —cuya primera parte se publicó en 1615— en que se narra una típica aventura de cautiverio se encuentra en el discurso segundo de la continuación de la novela, aparecida en 1618. Por otra parte, en los capítulos XXIII, XXIV y XXVIII del libro segundo de *Varia fortuna del soldado Píndaro* se narran viajes por el Mediterráneo, incursiones corsarias y un cautiverio.

³⁶ La novela aparece aquí citada debido al último capítulo de la segunda parte, en el que «Cuenta Alonso la jornada de Barcelona, y su cautiverio y los trabajos que le sucedieron» (p. 691). Jerónimo de Alcalá combina los tópicos literarios habituales con un retrato bastante realista del fenómeno del corso y de la vida de los cautivos en Argel, basándose en gran medida en la *Topografía e historia general de Argel* de Sosa. Véanse las exhaustivas notas de Miguel Donoso en la edición citada en la bibliografía.

³⁷ Del *Lisardo enamorado* interesa aquí sobre todo el libro sexto, en el que se acumulan muchas peripecias típicamente bizantinas y cautiverios en Argel.

³⁸ Esta novela está construida mediante varias técnicas y motivos de corte bizantino. Para nuestros propósitos, resulta particularmente interesante el Poema tercero.

evidente corte prerromántico» ha sido ampliamente estudiada por Camamis [1977:156], que demuestra que Céspedes y Meneses se basó en la *Topografía* de Antonio de Sosa y en el *Capitán cautivo* de Cervantes.³⁹ Dentro del episodio argelino, Céspedes intercala el relato del martirio de Fernando Palomeque, tomado también de la *Topografía* (Camamis 1977:157), buen ejemplo de la deriva trágica, religiosa y ejemplar de la temática del cautiverio. En cambio, *Marcos de Obregón* resulta esencial para ejemplificar la tesis que sostengo en este capítulo, a saber, la trascendencia y proyección de las comedias bizantinas de Lope en la novela española del siglo XVII.

En su excelente estudio, Camamis [1977:179-190] ponderó la gran originalidad del episodio de cautiverio intercalado por Espinel en su *Marcos de Obregón*. El problema es que Camamis parte siempre de Cervantes y Sosa, en su opinión máximos, y casi únicos, modelos de dicha temática en la novela del siglo XVII. Es cierto que este episodio resulta en cierta medida novedoso, gracias sobre todo a su carácter simbólico, según explica Camamis [1977:186-190]. Ocurre, no obstante, que Espinel se basó en una comedia bizantina de Lope, *Viuda, casada y doncella*. El hallazgo se debe a Ronna S. Feit [1998], que demostró con creces cómo «the episode in *Marcos de Obregón* coincides with that in *Viuda, casada y doncella* both in its overall plot and in specific verbal details» (Feit 1998:367).⁴⁰ Pero los descubrimientos de Feit no terminan ahí. Resulta que en julio de 1616, mientras andaba componiendo su novela, Espinel redactó la aprobación de la *Parte VII*, en la que se encontraba *Viuda, casada y doncella*. Es una prueba más: las comedias bizantinas de Lope, particularmente en su versión impresa, tuvieron un papel importante en la eclosión de la novela bizantina, turquesca o de cautivos en el siglo XVII.

Es interesante asimismo el caso del libro sexto del *Lisardo enamorado* (1629), de Castillo Solórzano. La crítica ha rastreado varios detalles que delatan su deuda con el *Capitán cautivo*.⁴¹ Con todo, en el relato de Gerarda podrían percibirse ecos lejanos de *Viuda, casada y doncella*. La cautiva narra cómo su enamorado, Lisardo, apuñaló por error a Rodrigo, hermano de la dama, por lo que, según le han contado, tuvo que partir hacia Barcelona y embarcarse rumbo a Italia (en la comedia de Lope, Feliciano se ve obligado a huir hacia tierras transalpinas después de haber acuchillado al hermano de su rival amoroso). Una vez recuperado, Rodrigo y Gerarda navegan en dirección a Nápoles, pero unos corsarios los capturan y los llevan a Argel (una suerte pareja corre Feliciano, no su dama). Desde luego, las coincidencias remiten en buena medida a tópicos literarios de la época, pero podrían

³⁹ Véase asimismo Mas [1967:I, 537-542], que aduce también el modelo de Cervantes.

⁴⁰ Además de las peripecias de Marcos, en este episodio se intercala otra narración que presenta asimismo un sinfín de elementos típicos del género bizantino. Remito a Camamis [1977:184-185] y a Teijeiro [1987:39-42].

⁴¹ Véanse Mas [1967:I, 549], Camamis [1977:198] y Teijeiro [1987:46].

también ser un indicio de un recuerdo de *Viuda, casada y doncella*, toda vez que en una novelita de Castillo Solórzano escrita dos años después, *El bien hacer no se pierde*, las posibles reminiscencias de esa misma comedia son más acusadas.

Antes de adentrarnos en el siguiente apartado, creo oportuno remitir a unas palabras de Vicente Espinel, que en su aprobación de la *Parte VII* explica con muy buen tino los motivos por los que tantos lectores y escritores debieron de lanzarse a leer el teatro de su buen amigo Lope:⁴²

Si hay permisión y es lícito representarse con los adornos, palabras y talle de una mujer hermosa y de un galán bien puesto y mejor hablado, ¿por qué no lo será que cada uno en su rincón pueda leellas, donde sólo el pensamiento es el juez, sin los movimientos y acciones que alegran a los oyentes, donde es más poderosa la vista que el oído?⁴³

4.7. CRONOLOGÍA CONTRASTADA

A lo largo del capítulo se ha aducido una ingente cantidad de textos, por lo que es necesario analizar la cronología de los mismos, para así calibrar en su justa medida la verdadera trascendencia de las comedias bizantinas.

En el primer cuarto de siglo, el género bizantino halla acomodo en las *Noches de invierno* (1609) de Eslava y en las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes. Ambas obras vieron la luz cuando la gran mayoría de comedias bizantinas lopescas ya habían sido estrenadas. Este es el primer dato que conviene retener.

La eclosión de la novela corta en España no se produce hasta los primeros años veinte, y «es realmente en la década de 1620-1630 cuando este género alcanza verdadero éxito y se suceden los títulos convirtiéndose a partir de entonces en la modalidad de ficción en prosa por excelencia del siglo XVII» (Montero 2006:166). En consonancia con el desarrollo general de la novela corta, desde la publicación de las *Novelas ejemplares* en 1613, hay que esperar hasta la década de los veinte para volver a topar con una unión tan fructífera entre narrativa breve y género bizantino. Los ejemplos se suceden uno tras otro: *Carlos y Laura*, de Ágreda (1620); *Las fortunas de Diana*, de Lope (1621); *Premiado el amor constante* y *De la juventud*, de Lugo y Dávila (1622); y *El buen celo premiado*, de Céspedes (1623). A efectos historiográficos, se diría que el punto álgido para la novela corta bizantina es el

⁴² Miguel Querol [1987:7-8] recoge abundantes testimonios de esta amistad.

⁴³ Cito por la edición de la *Parte VII* coordinada por Enrico Di Pastena [2008:65].

año 1624,⁴⁴ cuando salen al mercado *La desdicha por la honra* y *Guzmán el Bravo*, de Lope; todas las historias bizantinas incluidas en las *Novelas amorosas*, de Camerino; *La desgraciada amistad* y *Los primos amantes*, de Montalbán; y *La desdicha en la constancia*, de Miguel Moreno.

Repárese en que todas estas novelas se publican justo después de que seis de las nueve comedias de nuestro corpus hayan salido al mercado entre 1617 y 1623. Las consecuencias de esta circunstancia editorial no se hicieron esperar: ya hemos visto que la huella de *Viuda, casada y doncella* es patente en *Guzmán el Bravo* y *La prudente venganza* (1624) y, sobre todo, en *La desdicha en la constancia* (1624), y que pueden advertirse posibles ecos de *Virtud, pobreza y mujer* y *Los esclavos libres* en *La triunfante porfía* (1624), de Camerino, y en *Premiado el amor constante* (1622), de Lugo y Dávila, respectivamente. En las décadas siguientes, la influencia de las comedias bizantinas se deja sentir sobre todo en *El bien hacer no se pierde* (1631), de Castillo Solórzano, y en *La esclava de su amante* (1647), de Zayas.

Por lo que respecta a los episodios bizantinos incluidos en novelas largas, la cronología es similar. En su *Marcos de Obregón*, publicado en 1618, Vicente Espinel se basa en una comedia lopesca recién impresa, *Viuda, casada y doncella*. Ese mismo año Céspedes imprime la segunda parte de *El español Gerardo*, uno de cuyos fragmentos deja entrever con claridad la huella de Cervantes. Ya tenemos ahí a los dos modelos que por aquel entonces se disputaban el trono bizantino: Lope y Cervantes. Las siguientes novelas largas de diferentes géneros que incorporan episodios como los analizados aparecen en la segunda mitad de los años veinte, tras la eclosión de la novela corta bizantina en 1624 y, no se olvide, tras la publicación en masa de las comedias bizantinas lopescas entre 1617 y 1625.

A la luz de las semejanzas intertextuales aducidas, las estrechas afinidades entre la novela corta y el teatro impreso, las circunstancias histórico-sociales alegadas y los datos editoriales y cronológicos mencionados, es urgente reivindicar ahora el papel de las comedias bizantinas de Lope como catalizadoras y precursoras de la novela corta bizantina (turquesca, de cautivos...) del siglo XVII, y de episodios de índole similar incluidos en novelas largas de diversos géneros.

4.8. EL CÍRCULO DE LOPE, MOTOR DEL GÉNERO BIZANTINO

Al hilo del caso, tan elocuente, del *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, debe apuntarse otra razón, extraliteraria si se quiere, pero al fin no menos decisiva, creo, para la

⁴⁴ Esto resulta del todo natural, pues «en los años 1623-1624 se asistió a una particular acumulación de ediciones de libros de novelas» (Presotto 2007c:9), que pronto se vio eclipsada por la prohibición, en 1625, de publicar novelas y comedias en los reinos de Castilla.

gestación de todos estos textos (que no se escriben, ni se escribían entonces, solos, aunque algunos enfoques modernos así lo pretendan): la amistad que sus autores profesaron a Lope. Tras resaltar los lazos que lo unían a varios literatos de la época, Isabel Colón [2001:22] llega a la siguiente conclusión acerca de los dos máximos instigadores de la novela corta del Siglo de Oro: «parece claro que el motor que propició la acumulación de novelas cortas fue Lope de Vega, aunque Cervantes fuese modelo para algunos y sus novelas sirviesen de inspiración». Pues otro tanto diremos nosotros, en particular, acerca de la novela corta bizantina, turquesca o de cautivos, y acerca también de los episodios de idéntica ascendencia literaria insertos en novelas largas. Repárese en los nombres de muchos de sus primeros cultivadores: Espinel (1618), Céspedes y Meneses (1618, 1623 y 1626), Pérez de Montalbán (1624), Miguel Moreno (1624), Francisco de Quintana (1626), Castillo Solórzano (1626, 1629 y 1631)... Todos amigos de Lope.⁴⁵ El italiano Camerino, afincado en la corte (López Díaz 1992:2) y aficionadísimo a los corsarios y cautivos, debió de frecuentar asimismo el trato amistoso con Lope: el Fénix le escribió un bello soneto («Con tierna edad y con prudencia cana / escribes, Camerino...»), el primero de los poemas laudatorios que lustran justamente sus *Novelas amorosas*,⁴⁶ que tantas afinidades presentan con las comedias bizantinas que Lope acababa de imprimir.

En las charlas entre cofrades se hablaría mucho de libros, de los propios y de los ajenos. Las comedias de Lope debían de circular de mano en mano y andar en boca de todos, que leerían con no poco gusto y atención las obras de su maestro, colega y tertuliano. Ese pudo ser el caso de Miguel Moreno, Vicente Espinel o Castillo Solórzano, a juzgar por los ejemplos de reescritura aducidos. Debora Vaccari [2012:102-103], que ha analizado las profundas relaciones intertextuales entre una comedia de Lope y una novela de Castillo Solórzano, muestra justamente cómo ambos frecuentaban los mismos círculos y debían de conocerse personalmente.

Pongo algunos ejemplos más que tienen que ver directamente con el género que nos interesa. Espinel, muy amigo de Céspedes, le regaló unos versos laudatorios para los que este reservó un lugar de honor en *El español Gerardo*, en cuya segunda parte, aparecida en 1618, incluyó un episodio de cautiverio.⁴⁷ Entre las lecturas compartidas por estos dos amigos de Lope, amantes de las historias bizantinas de cautivos y corsarios, se hallarían sin

⁴⁵ Al respecto, véase Calderón [2001:22]. Para el caso de Miguel Moreno, remito a González Ramírez [2012:26].

⁴⁶ Puede leerse en la edición de López Díaz [1992:54]. Sobre las novelas de Camerino, es fundamental el libro de Rodríguez Cuadros [1979].

⁴⁷ Los versos en cuestión aparecen justo tras el prólogo de Céspedes. Véase la edición de la BAE (Rosell 1946:118).

duda las comedias de ese mismo género escritas por el Fénix. No se olvide que Vicente Espinel imitó con aplicación *Viuda, casada y doncella* en su *Marcos de Obregón*, publicado también en 1618, y que firmó las aprobaciones de las *Partes VII (Viuda, casada y doncella)*, *VIII (El Argel fingido)*, *XII (Lo que hay que fiar del mundo)*, *XV (El favor agradecido y La Santa Liga)* y *XVII (Jorge Toledano)*.

Otro ejemplo, esta vez en relación a Pérez de Montalbán y Francisco de Quintana, compañeros de fatigas desde su paso por la universidad de Alcalá. Fueron ambos íntimos amigos de Lope, así como cultivadores del género bizantino, uno en la novela larga y otro en la corta. Quintana decidió dedicar sus *Experiencias de amor y fortuna* (1626) a Lope, al que elogia generosamente. En mi opinión, resulta muy significativo que en el exhaustivo repaso de las obras publicadas del Fénix, Quintana destaque en primer lugar los veinte tomos de comedias:

Sin duda este desacreditado hijo de mi ingenio tendrá la seguridad que pudo desear en manos de Vuesa Merced, pues, siendo él poético, se hallará en las del más dignamente laureado poeta del mundo: testigos tantas obras, tan dilatados poemas, tan prodigiosas fábulas, tan eminentes y tantos libros que demás de las comedias que hasta hoy están impresas, que son veinte cuerpos, se irán dando a la inmortalidad en la imprenta, y a la gloria de Vuesa Merced en el aplauso de todos, hasta mil y trecientas que tiene escritas, sin las que escribirá, cuyo número, si se hubiera de medir con mi deseo, primero faltará unidades a la aritmética que a Vuesa Merced, para continuarlas, vida (p. 105).

Los elementos bizantinos de *Experiencias de amor y fortuna* (1626) no pasaron inadvertidos ni a Lope ni a Pérez de Montalbán, pues ambos mencionan a Heliodoro y su obra en los textos laudatorios que anteceden a la novela (pp. 110-113). Por otra parte, la aprobación de la *Historia de Hipólito y Aminta* (1627), novela bizantina de Quintana, corrió a cargo de Pérez de Montalbán, que no escatimó elogios hacia su querido colega y aportó la licencia requerida, nada menos que «para que tuviera España un mejorado Heliodoro en Manzanares». ⁴⁸ Unos pocos años antes se habían publicado los *Sucesos y prodigios de amor* (1624) de Montalbán —en los que figuraba la novelita bizantina *La desgraciada amistad*—, que llevaban una censura a cargo de Lope y unos versos encomiásticos por parte de Quintana. ⁴⁹ Y el 29 de septiembre del mismo año en que veía la luz esta colección, Montalbán firmaba la aprobación de la *Parte XX* de Lope, ⁵⁰ que contenía *Virtud, pobreza y mujer...*

⁴⁸ Tomo la referencia de Cayuela [1993:66].

⁴⁹ Véase la edición de Luigi Giuliani [1992:1-8].

⁵⁰ Véase Case [1975:233].

4.9. EL LIBRERO ALONSO PÉREZ

Antes de terminar este recorrido, conviene referirnos a la figura del librero Alonso Pérez de Montalbán. Anne Cayuela [2005:73], que le ha dedicado una estupenda monografía, ha destacado la ‘apuesta’ del editor madrileño por el género bizantino, pues fue él quien costeó la publicación de dos de las novelas bizantinas mencionadas anteriormente, la *Historia de Hipólito y Aminta* y *Eustorgio y Clorilene*, y quien relanzó *El peregrino en su patria* — que no se había vuelto a publicar desde hacía diez años— con la edición de 1618. Además, asumió los costes de la traducción castellana de *Argenis y Poliarco* (1626) a cargo de Gabriel de Corral. Pero Alonso Pérez fue también el máximo editor del Fénix, con quien Lope «realiza sus proyectos más ambiciosos»⁵¹ (las *Rimas Sacras*, el *Peregrino*, *La Filomena* o *La Circe*), y el encargado de vender la mayoría de *Partes* que Lope tuvo bajo control.⁵² Entre las muchas comedias que reposaron en su librería, se hallaban *Los tres diamantes*, *La doncella Teodor*, *Los esclavos libres*, *La pobreza estimada* y *Virtud, pobreza y mujer*. Esta circunstancia convierte a Alonso Pérez en el mayor difusor del género bizantino, tanto en prosa como en teatro, del Siglo de Oro.

Y es que, en palabras de Anne Cayuela [2005:161-162], «Alonso Pérez aparece como uno de los mejores representantes de esta “nueva” librería», encargada tanto de estudiar los gustos del público como de dirigirlos, y «como el artífice de una producción editorial sometida a la presión creciente del público y como un comerciante al servicio de la novedad de las formas y de los géneros». Su buen olfato —adquirido tras años de experiencia— para adivinar y moldear el gusto del consumidor, así como su responsabilidad en el auge editorial de la novela bizantina y su buena amistad con Lope nos llevan a suponer que quizá no solo se encargara de costear las comedias de ese mismo género, sino que también animara al dramaturgo a ir publicándolas en las *Partes*, según hemos sugerido en el capítulo anterior. Y otro tanto vale decir respecto a los relatos, tan bizantinos, de *La Circe*, cuyos gastos, como los de varias colecciones de novelas, corrieron igualmente a cuenta suya, todo lo cual sirvió para convertirle en uno de los libreros que «apoyaron decididamente el nuevo género» de la novela corta (Colón 2001:23).

A la luz de estos datos, volvamos ahora la vista a una de las novelitas de su hijo, Juan Pérez de Montalbán. No pretendo subestimar los ecos cervantinos de *La desgraciada amistad*, que, por otro lado, tantos tópicos comparte con las comedias bizantinas de Lope.⁵³

⁵¹ La cita es de Presotto [2007:10].

⁵² Para los editores de Lope, acúdase a Jaime Moll [1995].

⁵³ Véase el resumen transcrito, a cargo de Teijeiro, de esta y otras novelas de la época.

Pero ¿cómo negar la influencia del teatro de su querido maestro? El padre del escritor había entablado una relación «casi exclusiva con Lope de Vega» (Cayuela 2005:89), y había asumido los gastos de muchas de sus *Partes*, incluidas las cinco comedias citadas más arriba. En fin, «el ambiente de la librería de Alonso Pérez y sus decisiones editoriales —concluye, con toda la razón, Claudia Demattè [2012:366]— tuvieron que influir sobre la formación del hijo». Pero es que la librería de Alonso Pérez debió de ser lugar de encuentro e inspiración de otros muchos escritores, por ejemplo de Castillo Solórzano y Lugo y Dávila, que publicaron con él sus *Jornadas alegres* y su *Teatro popular*, colecciones que, como acabamos de ver, albergaban alguna que otra novelita bizantina.

En suma, existen abundantes pruebas e indicios acerca del peso que las comedias estudiadas tuvieron en la acomodación del género bizantino al molde de la novela corta y a su inclusión en novelas pertenecientes a distintas tipologías. En primer lugar, las comedias bizantinas constituyen uno de los géneros dramáticos más relevantes en la gestación de las novelas cortas de Lope, hasta el punto de que en dos de ellas reelabora materiales de *Viuda, casada y doncella*. Si bien es cierto que el Fénix debía de tener en mente las *Novelas ejemplares*, la hechura de las suyas no se explica únicamente en relación al modelo cervantino, sino también a sus propias comedias bizantinas, como ponen de manifiesto las relaciones intertextuales entre unas y otras, más profundas aún que las que se observan respecto a la obra de Cervantes. Por otro lado, he podido dar cuenta de varios casos de reescritura de las comedias bizantinas de Lope —algunos probables, otros, hipotéticos— por parte de distintos escritores. Los más relevantes son *La desdicha en la constancia*, de Miguel Moreno, *El bien hacer no se pierde*, de Castillo Solórzano y *La esclava de su amante*, de Zayas, que vienen a sumarse al *Marcos de Obregón*, de Espinel, ya descubierto por Feit y McGrady. Si no todos, varios de estos autores debieron de llevar a cabo una imitación directa y consciente. Sea como fuere, los otros casos atestiguan igualmente el papel decisivo de las comedias bizantinas en la conformación de esta tradición. Pero más allá incluso de los casos de una efectiva imitación, la cronología constituye un dato crucial, pues la publicación de las comedias bizantinas antecede en muy poco al auge de la novela corta y de relatos breves intercalados de idéntico signo. No menos relevante es el gran éxito del teatro impreso de Lope —que antes y durante el surgimiento de la novela corta ejerció un verdadero monopolio sobre el mercado— o la profunda relación entre ese género y la comedia. Por otra parte, no debe pasarse por alto que la gran mayoría de autores de novelas cortas bizantinas pertenecieron al círculo de amigos de Lope, que debieron de leer atentamente su

teatro (Espinel, Moreno o Castillo son buenos ejemplos). Finalmente, es posible que la librería de Alonso Pérez, amigo y editor de Lope y promotor del género bizantino, jugara asimismo un papel importante en la difusión de este puñado de comedias entre aquellos autores, muchos de los cuales también confiaron en él para publicar sus textos. De todo lo cual se deduce que las comedias bizantinas representaron un acicate muy importante para el género y un abrevadero fundamental para sus autores, que no solo refrescaron su pluma en las novelas cervantinas, como a menudo ha sugerido la crítica.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, creo que ha quedado suficientemente argumentada la pertinencia de referirnos a las piezas de Lope estudiadas en tanto que *comedias bizantinas*, así como el reconocimiento de su papel fundamental dentro de la evolución histórica del género bizantino en el Siglo de Oro.

De entrada, y sin salirnos del plano argumental, se advierte en todas ellas una comunión de temas, estructuras, conflictos y motivos con la denominada novela bizantina. En líneas generales, sus tramas se articulan en torno a la separación y el reencuentro de la pareja de enamorados, según se estilaba en esta tradición. Tras su alejamiento, los protagonistas deben superar una serie de obstáculos y mantenerse fieles el uno al otro hasta la ansiada reunión final, cuando por fin ya nada les impide estar juntos. El feliz desenlace constituye una recompensa por su tesón y lealtad, así como un alivio para el público. Otro rasgo característico de las comedias estudiadas, relacionado asimismo con la novela bizantina, consiste en la defensa a ultranza de la castidad y la fidelidad amorosa, asociada a la separación y al cautiverio que padecen los protagonistas.

Todas también, escritas como fueron en la edad dorada del curso mediterráneo, teatralizan el peligro que suponían los corsarios en la España de la época. Cabe adivinar el interés de Lope por llevar a las tablas un tema de gran actualidad, con la intención de explotar dramáticamente el miedo y la incertidumbre de los espectadores. Por otra parte, los raptos llevados a cabo por piratas y corsarios constituían un tópico literario antiguo, muy característico de la novela bizantina, en la que igualmente provocan la separación de amantes y familiares y representan una de las mayores trabas que afrontan los enamorados.

A partir de la intervención de los corsarios tiene lugar el cautiverio en tierras musulmanas, motivo omnipresente y uno de los principales obstáculos para los amantes. Lope se vale de este tópico literario, convenientemente actualizado y adaptado a las circunstancias del contexto histórico, porque cuenta con unos modelos que así lo avalan y porque el cautiverio en el norte de África representa un grave problema en la España del Siglo de Oro, pero su voluntad documental es mínima. Las condiciones en las que los protagonistas permanecen prisioneros son propias de una versión estilizada del cautiverio, que emana fundamentalmente de una tradición literaria añeja, la bizantina. Todas estas obras tratan de avivar la empatía y la compasión del espectador, pero no se recrean en describir trabajos y maltratos, la vida en los baños o las labores de los esclavos, sino que prefieren poner en juego enredos y engaños para entretenimiento del público, al tiempo

que ofrecen una lección de virtud y fidelidad por parte de los cautivos cristianos. La superioridad de estos respecto a sus amos infieles es patente en todo momento, tanto desde el punto de vista de la moral y la religión como del ingenio, todo lo cual remite también a la tradición bizantina, sobre todo a sus representantes más modernos. Las virtudes de los cautivos son muy apreciadas por sus dueños, por lo que les dispensan un muy buen trato e, incluso, llegan a tentarlos con succulentas promesas de poder y riquezas, que ellos, haciendo gala de una gran integridad moral, acostumbran a desdeñar. Por otra parte, los amos (hombres y mujeres) se enamoran perdidamente de los cautivos de sexo opuesto, que no corresponden a sus pasiones. Las circunstancias en las que se producen los rescates, fugas y liberaciones remiten asimismo al ámbito novelesco y no a la realidad, como se aprecia por ejemplo en la nula intervención de las órdenes redentoras.

Los escasísimos renegados que Lope presenta ante el público reciben un castigo ejemplar, de acuerdo con las convicciones de los espectadores del Siglo de Oro, pero no con las circunstancias históricas, toda vez que fueron muchos los cautivos que, por diversas razones, se vieron obligados a abrazar la fe mahometana. En consonancia también con los ideales del público, menudean las conversiones de personajes musulmanes. Lope sigue así los patrones de varios géneros, entre ellos el de la novela bizantina.

La voluntad de representar en los escenarios historias de raigambre bizantina, y de adherirse al gusto de los espectadores por encima de los preceptos neoplatónicos, explica que estas obras sobrepasen de largo las unidades de lugar y tiempo. Los abundantes viajes emprendidos por los protagonistas están claramente relacionados con otros tópicos del género, y suelen acarrear nuevas trabas, como los asaltos marítimos o las tormentas y naufragios. Del mismo modo, el amplio tiempo dramático —más que en ningún otro género cómico, según he podido descubrir gracias a la base de datos ARTELOPE— está muy vinculado a sus motivos y conflictos esenciales (los viajes, la separación de los amantes, el cautiverio, etc.), y permite realzar los reencuentros finales.

Lope se vale del ambiente marítimo para engalanar las comedias bizantinas con escenas muy vistosas de asaltos y de embarques, que debían de aportar mucha variedad a las representaciones. Por otra parte, el recurso de la falsa muerte resulta muy relevante en el desarrollo de la trama y en lo que atañe a incidir en los *afectos* del público (suscita miedo, intriga, alivio, etc.). Finalmente, las comedias bizantinas echan mano asimismo de la anagnórisis, un recurso habitual en el teatro, pero característico también de la tradición estudiada. Lope trata de asombrar al espectador mediante desenlaces inesperados, como las

revelaciones de lazos familiares, y colma las expectativas de un público ansioso por que los amantes se reconozcan y puedan al fin estar juntos.

Del estudio argumental se desprende que las comedias bizantinas se inscriben en el macrogénero de la comedia, y no del drama, según los términos de Joan Oleza y de la base de datos ARTELOPE. Cada una en su medida, estas obras buscan entretener, divertir y emocionar a los espectadores mediante la representación de unas accidentadas historias amorosas y las aventuras y dificultades —todas ellas de signo bizantino— que afrontan los protagonistas. En cambio, no apuestan por los desenlaces funestos ni generan expectativas trágicas en el público. Con todo, es cierto que están protagonizadas por personajes de virtudes intachables, leales en el amor y firmes en sus convicciones religiosas. De ahí que quepa definir las comedias de entretenimiento con tintes morales. El cierre temporal de los corrales pudo ser la causa de que Lope, tras su reapertura en 1599, compusiera la mayor parte de ellas.

Por otra parte, las exiguas referencias históricas rastreables carecen de importancia, y conviven con varios anacronismos. Se trata de un indicio más de la naturaleza idealista y novelesca de estas obras. Al fin y al cabo, todas ellas teatralizan unas aventuras amorosas basadas, claro, en circunstancias históricas como el corso y el cautiverio, pero con argumentos ante todo literarios, novelescos, bizantinos.

En cuanto a la técnica teatral y la puesta en escena, el análisis realizado demuestra que las comedias bizantinas se acercan al modelo de teatro pobre, tal y como ha sido definido por Joan Oleza, de modo similar a las palatinas, urbanas y picarescas. Así se deduce de la escasa media de versos por réplica (que tiende a elevarse en géneros más propensos a la retórica ampulosa y a los largos parlamentos, como los dramas históricos), la gran importancia concedida al vestuario y a los disfraces (en tanto que principales portadores de significación escénica), y un uso muy limitado o nulo de escenografía, efectos especiales y tramoyas. No obstante, algunas peculiaridades las alejan sensiblemente del modelo de teatro pobre, como por ejemplo los amplios elencos —más extensos que en ningún otro género cómico, tal y como he podido constatar mediante la base de datos ARTELOPE—, el escaso número de escenas y la abundancia de cuadros —que, aun así, son en su gran mayoría débiles, como los del susodicho tipo de teatro.

Por otra parte, su puesta en escena destaca por el colorido en el uso del vestuario —sobresalen ante todo las ropas y disfraces de moros y cautivos— y de los decorados (playas, torres, cubiertas de barcos...), así como por algunos cuadros especialmente

dinámicos (asaltos, tormentas, naufragios...), aspectos todos ellos inseparables de sus argumentos tan bizantinos.

La doble focalización, noción que en los estudios sobre la novela bizantina designa «la alternancia de dos líneas narrativas dominadas por los dos héroes separados» (González Rovira 1996:88), puede no obstante trasladarse al ámbito teatral. Siguiendo esas convenciones genéricas, la mayor parte de comedias analizadas vinculan la doble focalización a la forzada separación de los amantes y al motivo del cautiverio. Este recurso, capaz de generar suspensión e intriga en el espectador, resulta de llevar a las tablas las agitadas tramas bizantinas, y está muy ligado a algunas peculiaridades de la técnica teatral, como la estructuración en una gran cantidad de cuadros (en los que se representan las aventuras de los protagonistas, lejos el uno del otro), la elevada cifra de personajes (consecuencia en gran medida de esas vivencias paralelas) o la variedad de ropas y decorados (sobre todo en lo que atañe a la ambientación del cautiverio en tierras musulmanas). Por lo demás, la versificación de las comedias bizantinas no presenta, en su conjunto, unos usos métricos diferenciados respecto al resto de la producción dramática del Fénix.

Durante este proceso de investigación, creo haber podido reconstruir una parte sustancial de la constelación de modelos, textos y tradiciones que subyace tras las comedias bizantinas. Las numerosas constantes temáticas y argumentales entre las novelas griegas y las comedias bizantinas permiten contemplar todas estas obras como eslabones de una misma tradición. Unas y otras tienen en común una estructura general basada en la separación y el reencuentro de los amantes, así como una larga serie de motivos (viajes, raptos, naufragios, cautiverio, falsa muerte, fidelidad amorosa, anagnórisis, etc.) con los que se hilvanan sus aventuras. Comparten además recursos como el engaño y la mentira o el tema omnipresente del amor, ingredientes todos ellos inherentes a la receta de la Comedia Nueva.

En cambio, técnicas de las novelas griegas como el principio *in medias res*, las analepsis completivas o las historias interpoladas, que complicarían demasiado la recepción por parte del público de los corrales, no han dejado huella en las comedias bizantinas. Este fenómeno resulta del todo natural, por cuanto Lope tiene muy en cuenta tanto el nuevo medio para el que adaptaba estas historias, como todo el replanteamiento y evolución que el género sufrió desde sus orígenes. No en vano, sus modelos de escritura preferentes son mucho más modernos.

Pero las novelas griegas, que Lope, según se ha argumentado, pudo conocer a través de traducciones castellanas y en otras lenguas, se contaron a buen seguro entre las lecturas del dramaturgo, toda vez que en 1603 —cuando ya había escrito la mayor parte de sus comedias bizantinas— terminó *El peregrino en su patria*, obra que delata un profundo conocimiento de aquellas. A lo largo de su carrera, Lope dejó diversos testimonios de su admiración por Heliodoro y Aquiles Tacio. Estos autores fueron muy bien acogidos por humanistas y erasmistas, dado que sus obras se asociaban al *docere* no menos que al *delectare*, aunque su éxito entre el gran público fue modesto, salvo en su etapa de esplendor en torno a los años veinte del siglo XVII.

El estudio de los *novellieri* ha tenido como resultado la delimitación de un corpus formado por una veintena de novelas escritas por diez autores distintos, algunos prácticamente desconocidos en el ámbito del hispanismo (Firenzuola, Lando, Erizzo, Mori...), así como la reivindicación de la importancia de las *Cento novelle scelte* compiladas por Francesco Sansovino, antología muy leída e imitada en la época, pero que solo en fechas muy recientes ha comenzado a despertar el interés que merece por parte de la crítica. Según se ha argumentado, muchos lectores y escritores tuvieron acceso a la obra de los *novellieri* —consagrados, como Boccaccio o Bandello, o muy poco conocidos, caso de Parabosco o Firenzuola— gracias a este florilegio, circunstancia que no suele tenerse en consideración.

En la concepción de todas estas novelas influyen *grosso modo* dos grandes tendencias, difíciles de deslindar: por un lado, se advierte la presencia de esquemas, tópicos y motivos que parecen remontarse en última instancia a la novela griega; por otro, se observa el uso de temas de interés en la época, como la amenaza de los corsarios y los peligros del mar Mediterráneo. Por consiguiente, todo este corpus, amplio y heterogéneo, representa una actualización de lo que cabría denominar como *materia bizantina*.

Las novelas italianas constituyen la fuente más socorrida por Lope a la hora de componer estas comedias. Varios autores muy leídos por el dramaturgo, como Boccaccio, Bandello o Giraldi Cinzio, compusieron *novelle* de corte bizantino, y lo mismo hicieron otros de menor fortuna hoy en día, como Firenzuola o Parabosco, que Lope debió de leer en la antología de Sansovino. Pero además, se han fijado varias fuentes directas de las obras estudiadas.

Con su habitual pericia, Donald McGrady [2010:7-11] ha indicado que una de ellas, *Virtud, pobreza y mujer*, está basada en una novela de Masuccio; sin embargo, no es menos verosímil suponer que Lope se inspirara en una imitación de la misma a cargo de Niccolò

Granucci, según he tratado de argumentar. Por otro lado, Ronna S. Feit y el propio McGrady [2006:7-22] han señalado que *Viuda, casada y doncella* tiene su origen en un relato de Boccaccio; por mi parte, he aducido otras dos novelas, una de Giraldi Cinzio y otra de Firenzuola, que en mi opinión se encuentran asimismo tras el nacimiento de dicha comedia, y he delimitado el área de influencia de cada una de ellas. Además, he resaltado que en *Los esclavos libres* se observan posibles reminiscencias de una *novella* de Parabosco, aun cuando no sean suficientes como para aventurar una filiación literaria directa.

Las historias caballerescas breves (impresas con gran éxito desde finales del siglo XV y principios del XVI), y en especial las que relataban las peripecias de una pareja de enamorados, cumplen sin duda un papel determinante en la génesis de las comedias bizantinas. Así ocurre en *Los tres diamantes*, en la que Lope se ciñe con bastante fidelidad a su fuente, la historia de la linda Magalona y Pierres de Provenza, plena ya de elementos bizantinos que el dramaturgo se limita a acentuar. Por otro lado, gran parte del tercer acto de *La doncella Teodor* está basada en la historia de la esclava homónima, que muy poco tiene de bizantina, mientras que el resto del argumento está tejido con el cañamazo característico del género.

En cuanto a los dos máximos representantes de la novela bizantina española del siglo XVI —*Clareo y Florisea* (1552), de Núñez de Reinoso, y la *Selva de aventuras* (1565 y 1582), de Jerónimo de Contreras—, cabe destacar su dispar actitud frente al género. Mientras que el primero se limita a llevar a cabo una traducción de *Leucipa y Clitofonte* a partir de una adaptación parcial al italiano, el segundo apuesta por una aclimatación de los tópicos de las novelas griegas a la realidad histórica de mediados del siglo XVI —estrategia que seguirán muchos otros autores, entre ellos Lope—, además de moldear un episodio de cautiverio muy similar al de nuestras comedias. La *Selva de aventuras* intensifica el componente religioso y adoctrinador del género, senda que el Fénix recorrerá asimismo en el *Peregrino*, pero no en sus comedias bizantinas, más allá de presentar un conflicto, benévolo y estilizado, entre cristianos y musulmanes, del que aquellos salen siempre victoriosos. Si, por un lado, no es seguro que Lope conociera la novela de Núñez de Reinoso, que pasó sin pena ni gloria, en cambio la influencia de la *Selva de aventuras* parece muy probable.

De nuestra investigación se desprende asimismo que entre los modelos de Lope se contaban varias novelas cortas y relatos de corte bizantino intercalados en prosa. Estos textos demuestran que a partir de los años sesenta del siglo XVI, el género bizantino a la manera de los *novellieri* —es decir, lejos de un sentido verdaderamente trascendente, y

adaptado a cauces literarios breves y a la realidad de la época— despierta el interés de varios prosistas. Al igual que las novelas italianas y las comedias del corpus, su relación con la tradición bizantina se cifra ante todo en la asunción de unos temas y motivos característicos (separaciones y reencuentros, amores, raptos, cautiverios, viajes, naufragios, etc.). En este patrón se inscriben cuando menos la historia de Marcelio y Alcida, de Gaspar Gil Polo (*Diana enamorada*, 1564); dos novelas de Pedro de Salazar, escritas entre 1563 y 1566; la Patraña IX, de Timoneda (*El patrañuelo*, 1567); el episodio cervantino de Timbrio y Silerio (*La Galatea*, 1585); la novela del gran Soldán, de Lucas Gracián Dantisco (*Galateo español*, 1593); y la novela de Ozmín y Daraja, escrita por Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*, 1599). Todas estas obras fueron a buen seguro conocidas por Lope; solo las novelas de Salazar representan un caso dudoso, dado que en la época no llegaron a alcanzar las prensas.

En el *Abencerraje* y el género morisco se observa un tema presente ya en los *novellieri* y en gran parte de la literatura de la época: la maurofilia literaria. En las comedias bizantinas, su peso se advierte sobre todo en la relación amistosa que en ocasiones mantienen cristianos y musulmanes, así como en algunos desenlaces, ejemplos de fraternidad entre unos y otros. Los romances de cautivos y no pocas relaciones de sucesos, cuyas afinidades temáticas con las comedias bizantinas son muy notables, contribuyeron en buena medida, a finales del siglo XVI, a crear un ambiente cultural propicio para el surgimiento de aquellas.

Por lo que respecta al teatro del siglo XVI, en primer lugar he podido constatar que el surgimiento de unas obras como estas topaba con un escollo inevitable: tanto las piezas de tradición clasicista como las de inspiración humanística e italiana carecían de referentes que adoptaran tramas tan intrincadas, con aventuras por el Mediterráneo y cautiverios en tierras musulmanas. El teatro clásico no contaba con modelos semejantes, y los dramaturgos de la *commedia regolare* no osaron, en líneas generales, escribir comedias semejantes a las bizantinas, operación que habría implicado transgredir de un modo flagrante las unidades neoaristotélicas de tiempo y de lugar y alejarse de los temas y argumentos clásicos (tampoco parece que los cómicos *dell'arte* que representaron en España fueran, por lo que a este particular se refiere, mucho más allá). En consonancia con la comedia erudita italiana, en las representaciones teatrales del siglo XVI las historias de tipo bizantino se limitaban a aparecer en relatos insertos en el argumento inicial o en boca de algún personaje. Su inclusión tenía como única finalidad resolver el juego de equívocos y

facilitar la sorprendente anagnórisis final que permitiera deshacer el enredo, evocando situaciones por relación, nunca por la acción puesta en escena.

Pero, por otro lado, también he podido constatar que entre los años setenta y ochenta, la época de gestación de la Comedia Nueva, un buen número de escritores decidió dar un paso más y empezó a componer comedias bajo la estela de los gustos literarios y los intereses del incipiente público de los corrales. Ello les indujo a zafarse, sin olvidar nunca la imprescindible utilidad moral, de las unidades de tiempo y lugar, y a basarse en fuentes muy variopintas, entre ellas la novela bizantina o las *novelle* italianas. El universo literario heredero —directa o indirectamente— de la novela griega, así como el peligro de los corsarios y el cautiverio en el norte de África, les venían que ni pintados para saciar la avidez de su público sin renunciar por ello a la utilidad moral. Al fin y al cabo, la fidelidad ejemplar de los enamorados o la concordia entre personas de distinta religión (aspectos presentes ya en Heliodoro), así como la resistencia a la apostasía por parte de los cautivos, se hallaban muy presentes en toda la tradición bizantina, incluso en la que *a priori* estaba más libre de ataduras morales, como las *novelle*. Para la gestación de las comedias bizantinas fue particularmente relevante la simbiosis entre práctica escénica erudita y popular, esto es, la voluntad de unos escritores cultos de valerse de los espacios públicos de representación y del circuito de actores y directores para dotar a las compañías de obras de raigambre literaria, pero no clasicista, y cercanas a los intereses del público.

El corpus estudiado es heterogéneo, y abarca obras y autores de muy desigual fortuna. Hay nombres famosos, como *El degollado* (1579), de Juan de la Cueva, y *El trato de Argel* (1581-1583), de Miguel de Cervantes, que Lope debió de conocer, y otros títulos de autoría incierta, como *Los cautivos* o *La venganza piadosa*, de los que sabemos muy poco, o *Los cautivos de Argel*, atribuida a Lope con ciertas garantías, pero cuya autoría plantea aún no pocas dudas. Son muy interesantes *La española* —que, según he tenido ocasión de demostrar, presenta muchas analogías con *Jorge Toledano*, pero cuya dudosa fecha de composición impide establecer el origen de la probable filiación entre una y otra— y *El amigo enemigo*, ambas de un tal Cepeda, dramaturgo muy celebrado en la época. Pero la obra que se ha revelado más relevante para nuestros propósitos es *Miseno*, de Loyola, fuente en la que se basó Lope para componer *La pobreza estimada*.

En definitiva, Lope no fue el primero en llevar a las tablas los argumentos y motivos procedentes en última instancia de la novela griega —que se hicieron un hueco en la literatura española e italiana a través de muy diversos cauces—, al igual que tampoco fue el primero en valerse de temas candentes en la época, como la amenaza de los corsarios, el

cautiverio en Berbería y el conflicto religioso. Pero sí supo dar un gran impulso a este pequeño género. Más allá de nuestros objetivos particulares, los resultados de esta investigación ponen de relieve la necesidad de ahondar en el estudio del teatro de las primeras décadas de la Comedia Nueva, fundamental para explicar la fórmula lopesca.

El estudio del proceso de reescritura y de transposición a códigos escénicos y dramáticos de las fuentes que he podido aportar arroja resultados muy interesantes. En *Viuda, casada y doncella*, Lope reelabora el comienzo de la *novella* II-6 de los *Ecatommiti*, recurriendo a procedimientos sencillos (ruidos y voces entre bastidores, ágiles entradas y salidas de los personajes), pero muy eficaces desde el punto de vista escénico, cuyos frutos son unas escenas llenas de tensión e intriga. Además, en su afán por suspender y sorprender al espectador, exprime al máximo la extensa y minuciosa descripción de la tormenta y el naufragio que le brinda Firenzuola, activando distintos mecanismos sonoros y visuales y convirtiendo estas escenas en las más memorables de *Viuda, casada y doncella*, y me atrevería a decir que de todo el corpus.

Por otra parte, el proceso de reescritura de *Miseno* en *La pobreza estimada* pone de manifiesto un constante tira y afloja entre la fidelidad a su modelo y la adaptación a sus usos y costumbres como autor y conocedor del género bizantino. Y si bien es cierto que la adopción parcial de una obra dramática ajena impele a Lope a desatender algunas de sus estrategias teatrales más trilladas, también lo es, en mi opinión, que buena parte de las modificaciones introducidas no se comprenden cabalmente sino a la luz de sus comedias bizantinas. El resultado es una pieza excéntrica dentro del corpus objeto de estudio, lo cual no debe leerse como una paradoja sino como la consecuencia natural de una poética basada en la *imitatio*: originalidad a través de la imitación.

En definitiva, las profundas relaciones entre los diversos textos estudiados a lo largo de la tesis permiten concebir la existencia de un *género bizantino*, en cuyo seno es posible incluir diferentes cauces literarios. Así, he juzgado oportuno referirme a las obras del corpus como *comedias bizantinas*, por analogía con el marbete crítico que suele reservarse para novelas como la *Selva de aventuras* o *El peregrino en su patria* —y, con menor consenso, para algunas novelas cortas—, pero que es también pertinente para otros moldes, como por ejemplo el que nos ocupa. Al margen de las consabidas contradicciones cronológicas que encierra el término ‘bizantinas’, este evoca de un modo bastante preciso la temática de todas estas obras y las relaciona y emparenta con una tradición determinada.

Considero que resulta muy acertada la decisión de Julián González-Barrera [2006 y 2015] de agrupar, debido a criterios argumentales y temáticos, *Viuda, casada y doncella*, *Los*

tres diamantes y *La doncella Teodor* bajo esa etiqueta. Sus primeros pasos en la consideración de esas comedias como bizantinas han guiado los nuestros para permitirnos luego ampliar el corpus y acabar de justificar y argumentar la clasificación. Por otro lado, nuestro detenido estudio nos ha invitado a matizar y aquilatar qué papel jugó Lope en el proceso de dramatización de la materia bizantina; en nuestra opinión, más que dar «el salto definitivo de la prosa de ficción culta al teatro popular barroco» (González-Barrera 2008:5), Lope contribuyó a dramatizar una materia que, a través de las múltiples vías apuntadas, se había hecho ya un hueco en el teatro de su época, valiéndose para ello de fuentes muy diversas, cultas o no, pero entre las cuales las *Etiópicas*, *Leucipa* y *Clitofonte* o la *Selva de aventuras* no parecen haber sido, según nuestras indagaciones y conclusiones, sus modelos más directos.

En mi tesis doctoral presento una *propuesta* de género dramático. No ha sido mi intención, pues, ofrecer verdades absolutas e irrefutables. En buena medida, los géneros literarios son fruto de convenciones y reconstrucciones críticas, por lo que no conviene adoptar posturas rígidas y taxativas, sino abiertas y permeables. Por esa razón, he discutido otras caracterizaciones posibles, y he enfrentado mis conclusiones con las de otros investigadores. Así, he optado por desechar otras denominaciones propuestas por la crítica para definir parte o la totalidad de nuestro corpus, como *comedias de cautivos*, por ser quizá algo reduccionista, o *comedias novelescas*, empleada por Joan Oleza en su brillante sistema de géneros para referirse a un corpus que abarca, entre otras, las piezas que aquí se denominan bizantinas, toda vez que no he sabido hallar una entidad y unidad suficientes en el corpus delimitado como tal por el estudioso valenciano y, a su zaga, por la base de datos ARTELOPE. Por otra parte, he abordado los límites y problemas del marbete escogido, frente a otros posibles, en relación al corpus estudiado. A mi juicio, ninguno de estos límites y problemas invalida esta propuesta, pero sí deja aflorar el rico y complejo diálogo que los textos y sus autores entablan con la tradición. Lejos de ser un ejercicio de docilidad y servidumbre, la literatura —más aún el teatro de Lope— se presenta como una continua voluntad de renovación a partir de la imitación de muy variados modelos.

En lo que atañe, todavía, a las comedias bizantinas de Lope como género teatral, he tratado de averiguar si es posible trazar una evolución más o menos coherente. En este sentido, el fenómeno más interesante consiste en la siguiente constatación: en las obras escritas en fechas cercanas al *Peregrino*, se observa un seguimiento más fiel de las convenciones de la tradición bizantina clásica y canónica, lo cual se explica seguramente por el creciente interés de Lope en el género. No en vano, los años inmediatamente

anteriores a la publicación del *Peregrino* son justamente los más prolíficos para este género teatral a cargo de Lope.

Pero una aproximación genérica no puede consistir únicamente en la caracterización de estas obras y en el estudio de sus antecedentes. Para una completa visión histórica del género es necesario además indagar cuál fue su fortuna, a fin de calibrar cabalmente su inclusión y consideración en la serie genérica (con sus precursores y seguidores) y su trascendencia. Por esta razón, en la tercera parte de la tesis he estudiado el influjo de las comedias bizantinas de Lope en la literatura y el teatro del Siglo de Oro.

El análisis de sus datos de representación, mediante las consultas pertinentes en el *Diccionario de actores del teatro clásico español* (DICAT), permite comprobar que se conserva poca documentación acerca de su recorrido en manos de las compañías y de su puesta en escena. La única excepción es *Viuda, casada y doncella*, que, según se infiere de diversos indicios, parece ser que alcanzó un gran éxito. En cualquier caso, habida cuenta de las fechas de composición de todas ellas, y de la vida escénica de las obras teatrales en la época, cabe postular que su apogeo en los corrales se sitúa entre finales de la última década del siglo XVI y la primera del XVII.

Por lo que respecta a su publicación, entre 1609 y 1625 vio la luz el corpus completo (salvo *El Grao de Valencia*). La voluntad de editores como Francisco de Ávila o Alonso Pérez por ofrecerlas a los lectores, y la regularidad con que Lope recurrió a ellas en los sucesivos momentos en que acudió a la imprenta, podrían ser una muestra del aprecio que sentía por el género, si no el público, sí al menos el gremio editorial. La fecha en que el grueso de las comedias bizantinas comienza a poder adquirirse en las librerías, 1617, coincide con el inicio del auge de la novela bizantina larga, y anticipa en muy pocos años la eclosión de este mismo género en la novela corta. Sin embargo, conviene ser muy cautos al respecto, toda vez que el proceso de reunión y selección de comedias para las *Partes* depara aún muchos misterios. En otro orden de cosas, un dato relevante en cuanto a la posible estima de Lope y de su público por estas comedias es que dos de ellas, *Los esclavos libres* y *El Argel fingido*, aparecen citadas junto a otras ocho al final del *Peregrino* (desde la edición de 1604), en el marco de un anuncio por parte del dramaturgo de imprimir la mayoría de ellas. Se trata de una cifra nada desdeñable para un género tan minoritario. En este sentido, debe recordarse también que Lope escogió *La doncella Teodor* para su *Parte IX*, la primera bajo su control.

El análisis de la influencia de las comedias estudiadas en el teatro del siglo XVII, y de la evolución del género bizantino sobre las tablas en ese mismo período, sugiere que durante su apogeo escénico se compusieron varias piezas que adoptan los tópicos y rasgos característicos de las comedias lopescas, como *Los baños de Argel* y *La gran sultana*, de Cervantes, o *La fe pagada*, de Ricardo de Turia, si bien en ninguno de estos casos es posible establecer filiaciones directas. El género como tal, incluso en la época de Lope, nunca dejó de ser minoritario, pero la impronta bizantina es perceptible también en dramaturgos posteriores; de hecho, no faltan ejemplos concretos de reescritura, como es el caso de Calderón, que en *El pintor de su deshonra* y *La vida es sueño* tomó prestadas varias escenas de *Viuda, casada y doncella* y *Los tres diamantes* respectivamente, o de Antonio Enríquez Gómez, que reescribió en clave cómica *La palabra vengada* lopesca, una suerte de tragedia bizantina basada a su vez en *Virtud, pobreza y mujer*.

La etapa inicial del género bizantino, de notable éxito, puede fecharse entre los años ochenta del siglo XVI y la primera década del XVII, cuando parece ajustarse preferiblemente a los patrones del macrogénero de la comedia (y no del drama), con Lope como protagonista y principal valedor. A partir, cuando menos, de la segunda década del siglo, parece sufrir una cierta decadencia o, si se quiere, transformación.

En la decisión de Lope de concentrar su atención en otros géneros pertenecientes al macrogénero de la comedia —la última pieza incluida en nuestro corpus, *Virtud, pobreza y mujer*, es de 1615— pudieron influir varias razones. La principal, sustentada en criterios estéticos y escénicos, acaso estribe en el hecho de que las convenciones de los géneros cómicos de mayor predicamento entre el público (concentración espacio-temporal, abundantes escenas y muy pocos cuadros, reducción del elenco de personajes...) eran opuestas a las de las comedias bizantinas.

Acaso tampoco debería desdeñarse a la hora de explicar ese abandono un hecho histórico tan importante como la expulsión de los moriscos. La medida, que resultó traumática, afectó, entre septiembre de 1609 y 1614, a 300.000 moriscos españoles, a los que se acusaba de colaborar con el corso turco, por lo que Lope pudo tal vez considerar que no era prudente ni oportuno ofrecer al variopinto público de los corrales obras ligeras de amor y aventuras en las que corsarios musulmanes capturaban a cristianos en las costas levantinas.

La segunda etapa que he creído conveniente distinguir comienza hacia la segunda década del siglo XVII, cuando las convenciones de las comedias bizantinas lopescas que no se ajustaban a las preferencias del público en el ámbito cómico hallaron una calurosa y

fecunda acogida en el terreno de la tragedia, sobre todo en obras ligadas al martirologio y a la piedad religiosa, en forma de piezas bizantinas con final desgraciado, dramas a caballo entre la comedia de santos y la bizantina, tragedias de mártires cristianos en tierras musulmanas con abundantes elementos bizantinos y novelescos, etc. Las comedias del corpus debieron de ejercer cierta influencia en esta segunda etapa, como lo atestiguan las semejanzas intertextuales entre *El Argel fingido* y *La fianza satisfecha* (de autoría dudosa), o el plan en prosa de *La palabra vengada*, para cuya composición Lope parece haberse basado en *Virtud, pobreza y mujer*. En esta tendencia participaron además algunos amigos de nuestro autor, como Pérez de Montalbán (*El valiente más dichoso, don Pedro Guirál*) y Mira de Amescua (*El mártir de Madrid*).

Por último, entre finales de los años veinte y la década de los cincuenta se llevaron a cabo algunas adaptaciones de novelas bizantinas para el teatro, fenómeno en buena medida palaciego y cortesano en el que intervinieron dramaturgos como Calderón o Rojas Zorrilla. A diferencia de las de Lope, inspiradas en las actualizaciones y reelaboraciones llevadas a cabo por los *novellieri*, el teatro de los ochenta, la novela corta, etc., estas comedias, que en algunos casos incorporan una puesta en escena fastuosa, adoptan una postura conservadora frente al género, partiendo o bien de modelos clásicos (*Teágenes y Cariclea*, caso de Pérez de Montalbán y Calderón) o bien de novelas modernas directamente inspiradas en ellas, como *Argenis* y *Persiles y Sigismunda*, imitadas respectivamente por Calderón y Rojas Zorrilla.

El estudio de las sólidas relaciones intertextuales entre las piezas examinadas y *El peregrino en su patria* permite, por un lado, afirmar que los primeros pasos en el género bizantino —no en su expresión más genuina, pero sí a la zaga de sus reelaboraciones contemporáneas— los dio Lope en sus comedias, no en el *Peregrino*, que, en cambio, supuso la primera asimilación completa de los pilares fundamentales del género, las *Etiópicas* y *Leucípa* y *Clitofonte*, y de imitaciones como la *Selva de aventuras*. Por otro, ciertas huellas textuales entre las comedias bizantinas y el *Peregrino* sugieren que en más de una ocasión Lope volvió a sus papeles, libros y recuerdos a la hora de acometer uno y otras, de modo que podría hablarse de una cierta conciencia genérica por parte del dramaturgo. Estos calcos se centran sobre todo en el capítulo cuarto, que recrea el viaje hacia tierras africanas, el cautiverio y la posterior huida. No parece casualidad: en el Siglo de Oro, como ya antes había ocurrido en la *novella* italiana, las formas breves heredadas de la novela bizantina (comedias, novelas cortas...) tienden a concentrarse en los episodios que giran en torno al cautiverio en Berbería, tema literario en auge gracias entre otras cosas al contexto histórico.

En cuanto a la posible influencia de estas comedias en la gestación de la novela bizantina larga, no es posible aportar pruebas concluyentes basadas exclusivamente en criterios textuales, más allá de las obvias similitudes genéricas. Con todo, conviene advertir que el grueso de estas novelas se compuso en los años veinte, después de que la mayoría de piezas lopescas de corte bizantino se representaran y se dieran a la imprenta. El posible influjo, fuera directo o indirecto (a través del *Peregrino*, de novelas cortas...), bien pudo consistir en la asunción de una serie de tópicos, motivos, lances y secuencias, más que en la concepción global de un proyecto novelístico de tanta envergadura. De este modo, es necesario a mi juicio reivindicar las comedias bizantinas de Lope como uno de los agentes que contribuyeron al florecimiento de la novela bizantina.

El panorama sobre las que cabría definir como ‘novelas cortas bizantinas’, sin descuidar episodios breves de esa misma índole intercalados en novelas pertenecientes a otros géneros, permite resaltar las profundas relaciones intertextuales de todas estas obras con las comedias bizantinas, así como la gran relevancia de estas últimas para su gestación. A mi entender, era urgente emprender esta tarea, pues la crítica apenas había tenido en cuenta estas comedias a la hora de valorar el surgimiento de los textos aducidos, fenómeno atribuido casi en exclusiva a las *Novelas ejemplares* de Cervantes.

Más allá de que la novela corta y el teatro sean dos géneros hermanados, como bien sabía el propio Lope, la publicación del grueso de comedias bizantinas se avanza en muy poco tiempo a la eclosión de la novela corta bizantina en los años veinte, primer dato relevante. Pero resulta que el influjo de estas comedias cuenta con varias pruebas e indicios. Además del *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel, cuyo episodio argelino está inspirado en *Viuda, casada y doncella* —según descubrió Ronna S. Feit [1998]—, por mi parte he dado a conocer los siguientes casos de reescritura: *La esclava de su amante*, de María de Zayas, que imita a *Virtud, pobreza y mujer*; *La desdicha en la constancia*, novela de Miguel Moreno basada en *Viuda, casada y doncella*; y *El bien hacer no se pierde*, de Castillo Solórzano, que igualmente parece seguir la estela de *Viuda, casada y doncella*, sin duda la más exitosa de todas las comedias bizantinas. Más allá del tema que aquí nos ocupa, los casos aducidos nos persuaden acerca de la urgencia de acometer un estudio sistemático de las relaciones intertextuales entre la novela corta y el teatro del Siglo de Oro y, más aún, de la deuda de la narrativa con el género dramático, sobre todo en relación al teatro lopesco.

Se ha observado además cómo muchos de estos autores pertenecieron al círculo de amigos de Lope, que debieron de leer sus comedias o asistir a alguna representación.

Asimismo, se ha resaltado la importancia de la figura del librero Alonso Pérez, que apostó como nadie por la novela bizantina y fue uno de los grandes editores de Lope.

Por otra parte, al igual que ocurría en el caso del *Peregrino*, el Fénix parece haber tenido muy en cuenta sus comedias bizantinas a la hora de componer las *Novelas a Marcia Leonarda*; de hecho, en *La prudente venganza* reescribe el argumento de *Viuda, casada y doncella* (Feit y McGrady 2006), y en *Guzmán el Bravo* retoma asimismo algunos de sus motivos principales, según he tratado de ilustrar. A mi juicio, no resulta exagerado afirmar que se trata de uno de los géneros dramáticos más relevantes para la escritura de sus novelas.

La aparente contradicción entre el poco interés del género en su vertiente cómica, por parte de Lope y otros dramaturgos, a partir de la segunda década del siglo XVII y la eclosión del mismo en los años veinte en el marco de la novela, particularmente en la corta, género tan afín a la comedia, tal vez se deba a que la demanda del juego escénico tan querido por el público de los corrales, y muy limitado en las comedias bizantinas (potenciación del enredo gracias a la concentración espacial y temporal, construcción de la intriga mediante la superposición de escenas desgajadas, con entradas y salidas constantes) desaparece en el paso al papel impreso y a la lectura privada. La buena acogida que tuvo el género bizantino bajo moldes narrativos se vio asimismo favorecida por el hecho de que sus autores contaran con modelos propios (Timoneda, Eslava y, sobre todo, Cervantes) en las principales colecciones publicadas antes de la eclosión de la novela corta en los años veinte.

En definitiva, a lo largo de la tesis se ha podido comprobar que las comedias objeto de estudio basan su argumento en una serie de temas y motivos que se remontan a las novelas griegas de Heliodoro y Aquiles Tacio —máximos modelos y exponentes de la llamada ‘novela bizantina’—, y que fueron renovándose a lo largo de los siglos hasta llegar a Lope, cuya apuesta teatral por el género fue muy importante para su desarrollo posterior, tanto en el ámbito dramático como en el narrativo. De ahí la pertinencia de referirnos a estas obras en tanto que ‘comedias bizantinas’, sin perjuicio de otras posibles denominaciones o agrupaciones genéricas que engloben parte o la totalidad de las piezas estudiadas.

CONCLUSIONI

Credo di aver dimostrato la pertinenza dell'uso del termine 'commedie bizantine' per le opere di Lope studiate, così come il riconoscimento del ruolo fondamentale che queste esercitarono nell'evoluzione storica del genere bizantino nel *Siglo de Oro*.

In primo luogo, dal punto di vista diegetico, si osserva in tutte queste commedie una comunanza di temi, strutture, conflitti e motivi con la cosiddetta *novela bizantina*. In generale, le trame si articolano attorno alla separazione e al ricongiungimento degli innamorati, secondo l'uso di questa tradizione. In seguito all'allontanamento, i protagonisti devono superare una serie di ostacoli e restare fedeli l'uno all'altro fino all'agognato ricongiungimento finale, quando non c'è più nulla che impedisca la loro unione. Il felice scioglimento dell'intreccio costituisce una ricompensa per la loro leale perseveranza ed è di conforto per il pubblico. Un altro tratto caratteristico delle commedie studiate, anch'esso in relazione con la *novela bizantina*, consiste nella difesa a oltranza della castità e della fedeltà amorosa, associata alla separazione e alla prigionia che patiscono i personaggi.

Inoltre tutte queste commedie, scritte nell'età dorata della pirateria mediterranea, teatralizzano il pericolo costituito dai corsari nella Spagna dell'epoca. Si può immaginare l'interesse di Lope nel portare sul palcoscenico un argomento di così grande attualità, con l'intenzione di sfruttare teatralmente la paura e l'insicurezza degli spettatori. D'altra parte, il rapimento da parte dei pirati e dei corsari costituiva un antico *topos* letterario, molto caratteristico della *novela bizantina*, dove provoca allo stesso modo la separazione di amanti e familiari e rappresenta una delle maggiori prove che affrontano gli innamorati.

A partire dall'intervento dei corsari ha luogo la prigionia in terre musulmane, che costituisce un motivo onnipresente ed è uno dei principali ostacoli per gli amanti. Lope si avvale di questo *topos* letterario, adeguatamente aggiornato e adattato alle circostanze del contesto storico, perché dispone di modelli che lo avallano e perché la prigionia in nord Africa rappresenta un grave problema per la Spagna del *Siglo de Oro*; ciononostante, la sua intenzione documentaria è minima. Le condizioni in cui i protagonisti trascorrono la cattività sono proprie di una versione stilizzata della prigionia, che proviene dall'antica tradizione letteraria bizantina. Tutte queste opere cercano di suscitare l'empatia e la compassione nello spettatore, però non si soffermano a descrivere sofferenze e maltrattamenti, la vita nei bagni o i lavori forzati degli schiavi; preferiscono, piuttosto, mettere in scena intrecci e inganni per l'intrattenimento del pubblico, mentre offrono la

lezione di virtù e di fedeltà dei prigionieri cristiani. La superiorità di questi ultimi rispetto ai loro padroni infedeli è palese in ogni momento, sia dal punto di vista morale e religioso, sia da quello dell'ingegno: anche questo aspetto rimanda alla tradizione bizantina, soprattutto ai suoi esponenti più moderni. Le virtù dei prigionieri sono molto apprezzate dai loro padroni, che concedono loro un buon trattamento e, addirittura, arrivano a tentarli con succulente promesse di potere e ricchezze, che loro sono soliti rifiutare, dando prova di grande integrità morale. Inoltre, i padroni (uomini e donne) s'innamorano perdutamente dei prigionieri di sesso opposto, che non li corrispondono. Infine, le circostanze in cui avvengono i riscatti, le fughe e le liberazioni rimandano all'ambito romanzesco e non alla realtà, come si nota, per esempio, nell'assenza di interventi degli ordini redentori.

Gli scarsissimi rinnegati che Lope presenta al pubblico ricevono un castigo esemplare, in accordo con le convinzioni degli spettatori del *Siglo de Oro*, però in disaccordo con le circostanze storiche, giacché vi furono molti prigionieri che, per diverse ragioni, si videro obbligati a rinnegare. In consonanza con gli ideali del pubblico si ripetono frequentemente le conversioni di personaggi musulmani. Lope segue così modelli di vari generi, tra i quali il romanzo bizantino.

La volontà di rappresentare sulla scena storie bizantine, e di aderire al gusto degli spettatori al di là dei precetti neoaristotelici, spiega come queste opere superino ampiamente le unità di luogo e di tempo. I numerosi viaggi affrontati dai protagonisti sono chiaramente in relazione con altri *tópoi* del genere, e sono soliti portare con sé nuovi ostacoli, come attacchi di navi nemiche, tempeste e naufragi. Inoltre, l'ampiezza del tempo drammatico - maggiore che in qualsiasi altro genere comico, come ho potuto scoprire grazie alla banca dati ARTELOPE - è molto vincolata ai suoi motivi e conflitti essenziali (i viaggi, la separazione degli amanti, la prigionia, ecc.), e permette di esaltare i ricongiungimenti finali.

Lope si avvale dell'ambiente marittimo per ornare le commedie bizantine con scene molto vistose di attacchi e di imbarchi, che dovevano apportare molta varietà alle rappresentazioni. Il ricorso alla falsa morte risulta inoltre molto rilevante per lo sviluppo della trama e per l'impatto sugli *affetti* del pubblico (paura, interesse, sollievo). Infine, le commedie bizantine usano a piene mani l'agnizione, una risorsa abituale nel teatro, ma allo stesso tempo propria della tradizione studiata. Lope cerca di stupire lo spettatore attraverso scioglimenti inattesi, come la rivelazione di vincoli familiari, e soddisfa le aspettative di un pubblico desideroso che gli amanti si riconoscano e possano alla fine stare insieme. Le commedie bizantine rientrano, dal punto di vista degli argomenti trattati, nel macrogenere

della commedia, e non del dramma, secondo la classificazione di Joan Oleza e della banca dati ARTELOPE. Ciascuna a suo modo, queste opere cercano d'intrattenere, divertire ed emozionare gli spettatori attraverso la rappresentazione di storie d'amore tormentate e di avventure e difficoltà - tutte di segno bizantino - affrontate dai protagonisti. Non puntano invece su scioglimenti funesti né generano aspettative tragiche nel pubblico. Detto ciò, è vero che i protagonisti sono personaggi d'impeccabile virtù, leali in amore e fermi nelle loro convinzioni religiose. Per questo è possibile definirle come commedie d'intrattenimento con toni morali. La chiusura temporanea dei *corrales* è forse la causa per cui Lope, dopo la riapertura di questi nel 1599, compose la maggior parte di tali commedie.

D'altra parte, gli esigui riferimenti storici rintracciabili sono carenti d'importanza e convivono con vari anacronismi. Anche questo è un indizio della natura idealizzata e romanzesca di queste opere. Dopotutto, queste opere teatralizzano avventure basate, chiaramente, su circostanze storiche come i corsari e la prigionia, però con soggetti soprattutto letterari, romanzeschi e bizantini.

Per quanto riguarda la tecnica teatrale e la messa in scena, l'analisi realizzata dimostra che le commedie bizantine si avvicinano al mondo del *teatro pobre*, secondo la definizione di Joan Oleza, in modo simile alle commedie palatine, urbane e picaresche. Così si deduce dalla media di versi per replica (che tende ad aumentare nei generi più propensi alla retorica ampollosa e ai lunghi *parlamentos*, come i drammi storici), dalla grande importanza concessa ai costumi e ai travestimenti (principali portatori di significato scenico), e dall'uso molto limitato o nullo di scenografia, effetti speciali e macchine teatrali. Ciononostante, alcune peculiarità allontanano sensibilmente le commedie bizantine dal modello del teatro povero, come per esempio l'ampiezza dell'elenco delle *dramatis personae* - più esteso che in qualsiasi altro genere comico, così come ho potuto constatare attraverso la banca dati ARTELOPE -, lo scarso numero di scene e l'abbondanza dei quadri - per lo più *débiles*, come quelli del suddetto tipo di teatro.

Del resto, la loro messa in scena si distingue per i colori nell'uso del vestiario - emergono soprattutto i costumi e travestimenti da mori e prigionieri - e degli *decorados* (spiagge, torri, coperte di navi...), così come per alcuni *cuadros* particolarmente dinamici (attacchi, tormento, naufragi...), tutti aspetti inseparabili dai loro soggetti così bizantini.

La doppia focalizzazione, nozione che negli studi sul romanzo bizantino designa «la alternancia de dos líneas narrativas dominadas por los dos héroes separados» (González Rovira 1996:88), può trasferirsi all'ambito teatrale. Seguendo queste convenzioni di genere, la maggior parte delle commedie analizzate vincola la doppia focalizzazione all'obbligata

separazione degli amanti e al motivo della prigionia. Questa risorsa, capace di produrre sospensione e interesse nello spettatore, emerge dal trasferimento sul palcoscenico delle agitate trame bizantine, ed è profondamente connessa ad alcune peculiarità della tecnica teatrale, come la strutturazione in una grande quantità di *cuadros* (in cui si rappresentano le avventure dei protagonisti, lontani l'uno dall'altro), l'elevato numero di personaggi (conseguente in gran misura da queste vite parallele), o la varietà di costumi e di scenografie (soprattutto per quanto riguarda l'ambientazione della prigionia in terre musulmane). Per il resto, la versificazione delle commedie bizantine non presenta, nel suo insieme, usi metrici differenti rispetto al resto della produzione drammatica del *Fénix*.

Nel corso di questa ricerca credo di aver potuto ricostruire una parte sostanziale della costellazione di modelli, testi e tradizioni che soggiace alle commedie bizantine. Le numerose affinità tematiche e di argomento tra i romanzi greci e le commedie bizantine permettono di contemplare tutte queste opere come anelli di una stessa tradizione. L'una e l'altra hanno in comune una struttura generale basata sulla separazione e il ricongiungimento degli amanti, così come una lunga serie di motivi (viaggi, rapimenti, naufragi, prigionia, falsa morte, fedeltà amorosa, agnizione, ecc.) con cui si imbastiscono le loro avventure. Condividono, inoltre, risorse come l'inganno e la bugia, o il tema onnipresente dell'amore, tutti ingredienti inerenti alla ricetta della *Comedia Nueva*.

Invece alcune tecniche dei romanzi greci come l'inizio *in medias res*, le analesi complete o le storie interpolate, che avrebbero complicato troppo la ricezione da parte del pubblico dei *corrales*, non hanno lasciato traccia nelle commedie bizantine. Questo fenomeno risulta del tutto naturale, perché Lope tiene in gran considerazione sia il nuovo mezzo per cui adatta queste storie, sia l'evoluzione che quel genere aveva subito dalle sue origini. Non è un caso se i modelli di scrittura che predilige sono molto più moderni.

Tuttavia, le novelle greche che Lope, secondo quanto si è argomentato, poté conoscere attraverso traduzioni spagnole e in altre lingue, erano indubitalmente presenti tra le letture del drammaturgo, dato che nel 1603 - quando aveva scritto la maggior parte delle sue commedie bizantine - concluse *El peregrino en su patria*, opera che svela una profonda conoscenza di quelle. Durante la sua carriera, Lope lasciò diverse testimonianze della sua ammirazione per Eliodoro e Achille Tazio. Questi autori furono molto bene accolti dagli umanisti ed erasmisti, dato che le loro opere si associavano al *docere* non meno che al *delectare*, anche se il loro successo tra il grande pubblico fu modesto, tranne che nel loro periodo di splendore attorno agli anni Venti del XVII secolo.

Lo studio dei novellieri ha avuto per risultato la delimitazione di un *corpus* formato da una ventina di novelle scritte da dieci autori distinti, alcuni praticamente sconosciuti nell'ambito dell'ispanismo (Firenzuola, Lando, Erizzo, Mori...), così come la rivendicazione dell'importanza delle *Cento novelle scelte* compilate da Francesco Sansovino, antologia molto letta e imitata all'epoca, che però solo in tempi recenti ha cominciato a risvegliare nella critica l'interesse che merita. Secondo quanto argomentato, molti lettori e scrittori ebbero accesso all'opera dei novellieri - consacrati, come Boccaccio o Bandello, o poco conosciuti in Spagna, come nel caso di Parabosco o Firenzuola - grazie a questo florilegio, circostanza che non si suole tenere in considerazione.

Nella concezione di tutte queste novelle influiscono *grosso modo* due grandi tendenze, difficili da sceverare: da un lato, si avverte la presenza di schemi, *tópoi* e motivi che sembrano risalire in ultima istanza al romanzo greco; dall'altro, si osserva l'uso di temi d'interesse nell'epoca, come la minaccia dei corsari e i pericoli del Mediterraneo. Di conseguenza, tutto questo *corpus*, ampio ed eterogeneo, rappresenta un aggiornamento di ciò che si potrebbe denominare 'materia bizantina'.

Le novelle italiane costituiscono la fonte più usata da Lope per comporre queste commedie. Vari autori molto letti dal drammaturgo, come Boccaccio, Bandello o Giraldo Cinzio, composero novelle di taglio bizantino, così come fecero altri meno conosciuti che Lope dovette leggere nell'antologia di Sansovino. Inoltre, sono state stabilite varie fonti dirette delle opere studiate.

Donald McGrady assicura che una di queste, *Virtud, pobreza y mujer*, è basata su una novella di Masuccio; nondimeno, Lope poté basarsi sull'imitazione di Niccolò Granucci, come è stato dimostrato. Ronna S. Feit e questo stesso studioso [2006:7-22] segnalano che *Vinda, casada y doncella* trae origine da un racconto di Boccaccio; da parte mia, ho segnalato altre due novelle, una di Giraldo Cinzio e una di Firenzuola, che secondo la mia opinione si trovano anch'esse alle origini di detta commedia, delimitando l'area d'influenza di ognuna di loro. Inoltre, ho evidenziato che nella commedia *Los esclavos libres* si osservano possibili reminiscenze di una novella di Parabosco, pur non sufficienti per azzardare una filiazione letteraria diretta.

Le storie cavalleresche brevi (stampate con grande successo dalla fine del XV secolo e gli albori del XVI), e specialmente quelle che narravano le peripezie di una coppia d'innamorati, svolgono senza dubbio un ruolo determinante nella genesi delle commedie bizantine. Così succede in *Los tres diamantes*, in cui Lope si attiene con abbastanza fedeltà alla sua fonte, la storia della bella Magalona e Pierres de Provence, già ricca di elementi

bizantini che il drammaturgo si limita ad accentuare. D'altro lato, gran parte del terzo atto de *La doncella Teodor* è basato sulla storia della schiava omonima, che ha poco di bizantino, mentre il resto del soggetto è intessuto con il canovaccio tipico del genere.

In quanto ai due massimi rappresentanti del romanzo bizantino spagnolo del XVI secolo —*Clareo y Florisea* (1552), di Núñez de Reinoso, e la *Selva de aventuras* (1565 y 1582), di Jerónimo de Contreras—, si può sottolineare il loro distinto atteggiamento di fronte al genere. Mentre il primo si limita a realizzare una traduzione di *Leucippe e Clitofonte* da un adattamento parziale in italiano, il secondo punta su un'acclimatazione dei *tópoi* delle novelle greche alla realtà storica di metà del XVI secolo - strategia che seguiranno molti altri autori, tra i quali Lope -, oltre a plasmare un episodio di prigionia molto simile a quello delle nostre commedie. La *Selva de aventuras* intensifica la componente religiosa e addottrinatrice del genere, sentiero che anche il *Fénix* percorrerà nel *Peregrino* però non nelle sue commedie bizantine. Se, da un lato, non è sicuro che Lope conoscesse il romanzo di Núñez de Reinoso, che non ebbe molto successo, al contrario l'influenza della *Selva de aventuras* sembra molto probabile.

Dalla nostra ricerca risulta inoltre che tra i modelli di Lope si annoveravano varie novelle brevi e racconti di taglio bizantino in prosa intercalata. Questi testi dimostrano che dagli anni Sessanta del XVI secolo il genere bizantino alla maniera dei novellieri risveglia l'interesse di vari prosatori. Allo stesso modo delle novelle italiane e delle commedie del *corpus*, la sua relazione con la tradizione bizantina risiede soprattutto nell'assunzione di temi e motivi caratteristici (separazioni e ricongiungimenti, amori, rapimenti, prigionie, viaggi, naufragi, ecc.). In questo modello rientrano quantomeno la storia di Marcelio e Alcida, di Gaspar Gil Polo (*Diana enamorada*, 1564); due novelle di Pedro de Salazar, scritte tra 1563 e 1566; la *Patraña IX*, di Timoneda (*El patrañuelo*, 1567); l'episodio di Timbrio e Silerio di Cervantes (*La Galatea*, 1585); la novella del *gran Soldán*, di Lucas Gracián Dantisco (*Galateo español*, 1593); e la novella di Ozmín e Daraja, scritta da Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*, 1599). Tutte queste opere erano sicuramente conosciute da Lope; solo le novelle di Salazar rappresentano un caso dubbio, poiché in quell'epoca non erano ancora state stampate.

Nell'*Abencerraje* e nel genere moresco si osserva un tema già presente nei novellieri e in gran parte della letteratura dell'epoca: la *maurofilia*. Nelle commedie bizantine il suo peso si avverte soprattutto nella relazione amichevole che a volte intrattengono cristiani e musulmani, così come in alcuni scioglimenti si osservano esempi di fraternità tra gli uni e gli altri. I *romances de cautivos* e non poche cronache di eventi, le cui affinità tematiche con le

commedie bizantine sono notevoli, contribuirono in buona misura, alla fine del XVI secolo, a creare un ambiente culturale propizio al sorgere di queste ultime.

Per quanto riguarda il teatro del XVI secolo, in primo luogo ho potuto constatare che il fiorire di opere come queste si scontrava con uno scoglio insormontabile: sia le opere della tradizione classica che quelle d'ispirazione umanistica e italiana erano carenti di trame così intricate, con avventure per il Mediterraneo e prigionia in terre musulmane. Il teatro classico non aveva a disposizione modelli simili e i drammaturghi della commedia regolare non osarono, generalmente, scrivere commedie simili a quelle bizantine, operazione che avrebbe implicato trasgredire in modo flagrante le unità neoaristoteliche di tempo e di luogo e allontanarsi dai temi e argomenti classici (nemmeno i comici dell'arte attivi in Spagna, a quanto sembra, si spinsero oltre). In consonanza con la commedia erudita italiana, nelle rappresentazioni teatrali del XVI secolo, le storie bizantine si limitavano ad apparire in racconti inseriti nell'argomento iniziale o in bocca di qualche personaggio. La loro inclusione aveva l'unico scopo di risolvere il gioco degli equivoci o facilitare la sorprendente agnizione finale che permetteva di sciogliere l'intreccio, evocando queste situazioni attraverso l'analogia, e mai attraverso l'azione messa in scena.

Però, d'altra parte, ho potuto constatare che tra gli anni Settanta e Ottanta, nel periodo di gestazione della *Comedia Nueva*, un buon numero di scrittori decise di fare un passo avanti e cominciò a comporre commedie sulla scia dei gusti letterari e degli interessi dell'incipiente pubblico dei *corrales*. Ciò li indusse a sottrarsi, senza mai dimenticare l'imprescindibile utilità morale, alle unità di tempo e di luogo, e a basarsi su fonti variopinte, tra cui il romanzo bizantino o le novelle italiane. L'universo letterario erede - diretto o indiretto - della novella greca, così come il pericolo dei corsari e la prigionia nel Nordafrica, erano ingredienti perfetti per saziare l'avidità del pubblico senza per questo rinunciare all'utilità morale. Dopotutto, l'esemplare fedeltà degli innamorati e la concordia tra persone di religioni diverse (aspetti già presenti in Eliodoro), così come la resistenza all'apostasia da parte dei prigionieri, erano molto presenti in tutta la tradizione bizantina, compresa quella che *a priori* era più libera da costrizioni morali, come le novelle. Per la gestazione delle commedie bizantine fu particolarmente rilevante la simbiosi tra la pratica teatrale erudita e quella popolare, o meglio la volontà di alcuni scrittori colti di usare gli spazi di rappresentazione pubblici e il circuito di attori e capocomici per dotare le compagnie di opere di origine letteraria, però non classicistiche e vicine ai gusti del pubblico.

Il *corpus* studiato è eterogeneo e comprende opere e autori di fortuna disuguale. Ci sono nomi famosi che Lope dovette conoscere, come *El degollado* (1579) di Juan de la

Cueva e *El trato de Argel* (1581-1583) di Miguel de Cervantes, e altri titoli di paternità sconosciuta, come *Los cautivos* o *La venganza piadosa*, di cui sappiamo molto poco, o *Los cautivos de Argel*, la cui paternità solleva ancora non pochi dubbi, pur essendo stata attribuita a Lope con certa sicurezza. Sono molto interessanti *La española* —che, come ho avuto occasione di dimostrare, presenta molte analogie con *Jorge Toledano*, anche se la dubbia data di composizione della prima impedisce di stabilire l'origine della probabile filiazione dell'una dall'altra -ed *El amigo enemigo*, entrambe di un certo Cepeda, drammaturgo molto acclamato all'epoca. L'opera che si è rivelata più importante ai nostri fini è *Miseno*, di Loyola, fonte della *Pobreza estimada* di Lope.

In definitiva, Lope non fu il primo a portare sul palcoscenico gli argomenti e i motivi provenienti in ultima istanza dal romanzo greco- che si fecero spazio nella letteratura spagnola e italiana in modi molto diversi -, così come non fu nemmeno il primo ad avvalersi di temi roventi in quell'epoca, come la minaccia dei corsari, la prigionia in Barberia e il conflitto religioso. Però seppe dare un grande slancio a questo piccolo genere. Al di là dei nostri obiettivi specifici, i risultati di questa ricerca mettono in evidenza la necessità di approfondire lo studio del teatro nei primi decenni della *Comedia Nueva*, fondamentale per spiegare la formula lopianiana.

Lo studio del processo di riscrittura e trasposizione a codici scenici e drammatici delle fonti che ho potuto apportare dà risultati molto interessanti. In *Viuda, casada y doncella*, Lope rielabora l'inizio della novella II-6 degli *Ecatommiti*, ricorrendo a procedimenti semplici (rumori e voci dietro le quinte, agili entrate e uscite dei personaggi), però molto efficaci dal punto di vista scenico, i cui frutti sono scene piene di tensione e *suspensión*. Inoltre, nel suo desiderio di rapire e sorprendere lo spettatore, Lope spremere al massimo l'estesa e minuziosa descrizione della tormenta e del naufragio che gli offre Firenzuola, attivando diversi meccanismi sonori e visivi, convertendo queste scene in quelle più memorabili di *Viuda, casada y doncella* e, oserei dire, di tutto il *corpus*.

D'altra parte, il processo di riscrittura di *Miseno* nella *Pobreza estimada* rende manifesto un costante tira e molla tra la fedeltà al modello e l'adattamento al proprio *usus* di autore e conoscitore del genere bizantino. E pur essendo vero che l'adozione parziale di un'opera drammatica altrui spinge Lope a disattendere alcune delle sue strategie teatrali più consuete, a mio parere è anche vero che buona parte delle modifiche introdotte non si comprendono pienamente se non alla luce delle sue commedie bizantine. Il risultato è un'opera eccentrica all'interno del *corpus* oggetto di studio, il che non è da leggersi come un

paradosso, ma come la naturale conseguenza di una poetica basata sull'*imitatio*: originalità attraverso l'imitazione.

In definitiva, le profonde relazioni tra i diversi testi studiati in questa tesi permettono di suggerire l'esistenza di un 'genere bizantino' in seno al quale è possibile includere diverse forme letterarie. Per questa ragione ho ritenuto opportuno riferirmi alle opere del *corpus* con il termine di 'commedie bizantine', per analogia con l'etichetta critica che si suole riservare a romanzi come la *Selva de aventuras* o *El peregrino en su patria* - e, con minor consenso, per alcuni romanzi brevi-, e che però è pertinente anche in altri casi, come in quello di cui ci si occupa in questa sede. Al di là delle risapute contraddizioni cronologiche che racchiude il termine 'bizantine', esso evoca in modo abbastanza preciso la tematica di tutte queste opere, mettendole in relazione e imparentandole con una tradizione determinata.

Ritengo molto appropriata la decisione di González-Barrera [2006 y 2015] di raggruppare sotto questa etichetta, sulla base di criteri argomentali e tematici, *Viuda, casada y doncella*, *Los tres diamantes* e *La doncella Teodor*. I suoi primi passi nella considerazione di queste commedie come bizantine hanno guidato i nostri per poi permetterci di ampliare il *corpus*, nonché di finire di giustificare e di argomentare la classificazione. D'altra parte, il nostro studio minuzioso ci ha portato a soppesare ed analizzare il ruolo giocato da Lope nel processo di drammatizzazione della materia bizantina. A mio parere non si tratta tanto del fatto che Lope dia «el salto definitivo de la prosa de ficción culta al teatro popular barroco» (González-Barrera 2008:5), ma del fatto che il poeta drammatizza una materia che, attraverso le molteplici vie cui si è accennato, si era creata uno spazio nel teatro della sua epoca, avvalendosi di fonti molto diverse, colte o meno, tra le quali le *Etiopiche*, *Leucippe e Clitofonte* o la *Selva de aventuras* non sembrano essere stati i suoi modelli più diretti.

Nella mia tesi dottorale presento una proposta di genere teatrale. Non è stata dunque mia intenzione offrire verità assolute e irrefutabili. In buona misura i generi letterari sono frutto di convenzioni e ricostruzioni critiche, ragion per cui è il caso di adottare atteggiamenti aperti e permeabili, non rigidi e tassativi. Per questo motivo ho soppesato altre caratterizzazioni possibili, confrontando le mie conclusioni con quelle di altri ricercatori. Così, ho scelto di escludere altre denominazioni proposte dalla critica per definire una parte o la totalità del nostro *corpus*: *comedias de cautivos*, che mi pare un po' riduttiva, e *comedias novelescas*, usata da Joan Oleza nella sua brillante classificazione dei generi per riferirsi a un *corpus* che comprende, tra le altre, le opere che qui si denominano bizantine, dal momento che non ho potuto trovare un'entità e un'unità sufficienti nel *corpus*

delimitato come tale dallo studioso valenziano e, a sua volta, dalla banca dati ARTELOPE. D'altra parte, ho affrontato i limiti e i problemi dell'etichetta di genere scelta, confrontandola con altre possibili, in relazione al *corpus* studiato. A mio parere, nessuno di tali limiti e problemi toglie validità a questa proposta, piuttosto lascia affiorare il ricco e complesso dialogo che i testi e gli autori instaurano con la tradizione. Lungi dall'essere un esercizio di fedeltà e servitù, la letteratura - e più ancora il teatro di Lope - si presenta come una continua volontà di rinnovamento a partire dall'imitazione di svariati modelli.

Per quanto riguarda, ancora, le commedie bizantine di Lope come genere teatrale, ho cercato di appurare se è possibile tracciare una loro evoluzione più o meno coerente. In questo senso, il fenomeno più interessante consiste nel fatto che nelle opere scritte in data vicina al *Peregrino*, si osserva una maggior fedeltà alle convenzioni della tradizione bizantina classica e canonica, il che si spiega probabilmente con il crescente interesse di Lope per il genere. Non è un caso se gli anni immediatamente anteriori alla pubblicazione del *Peregrino* sono proprio i più prolifici per questo genere teatrale nelle mani di Lope.

Tuttavia, un'approssimazione alle commedie bizantine di Lope non può consistere unicamente nella sua caratterizzazione e nello studio dei suoi precedenti. Per una completa visione storica del genere è altresì necessario indagare quale fu la sua fortuna, al fine di calibrare con precisione la sua inclusione e considerazione nella progressione del genere (con i suoi precursori e seguaci) e la sua rilevanza. Per questo motivo, nella terza parte della tesi ho studiato l'influsso delle commedie bizantine di Lope nella letteratura e nel teatro del *Siglo de Oro*.

L'analisi dei loro dati di rappresentazione, attraverso consultazioni pertinenti nel *Diccionario de actores del teatro clásico español* (DICAT), permette di comprovare che si conservano pochi documenti riguardanti il percorso nelle mani delle compagnie e la messa in scena. L'unica chiara eccezione è *Viuda, casada y doncella*, che, come si inferisce da diversi indizi, sembra aver raggiunto un grande successo. In ogni caso, prendendo in considerazione le date di composizione di tutte queste opere e la vita scenica delle opere teatrali nell'epoca, si può situare il loro apogeo nei *corrales* tra la fine dell'ultimo decennio del XVI secolo e il primo decennio del secolo successivo.

Per quanto riguarda la sua pubblicazione, il *corpus* completo (tranne *El Grao de Valencia*) vide la luce tra il 1609 e il 1625. La volontà di editori come Francisco de Ávila o Alonso Pérez di pubblicare queste commedie e la regolarità con cui Lope ricorse a esse nei vari momenti in cui si rivolse alla stampa potrebbero costituire un esempio di quanto gli

editori, se non il pubblico, apprezzassero questo genere. La data in cui la gran parte delle commedie bizantine comincia a potersi acquistare nelle librerie, 1617, coincide con l'inizio dell'auge del romanzo bizantino, e anticipa di pochi anni l'esplosione di questo stesso genere nella novella. Ciononostante, conviene essere molto cauti a rispetto, poiché il processo di riunione e selezione di commedie per le *Partes* cela ancora molti misteri. D'altra parte, un dato rilevante riguardo al possibile apprezzamento di Lope e del suo pubblico per queste commedie è che due di queste, *Los esclavos libres* e *El Argel fingido*, appaiono citate assieme ad altre otto alla fine del *Peregrino* (dall'edizione del 1604), nell'ambito di un annuncio del drammaturgo di stamparne la maggior parte. Si tratta di una cifra per nulla trascurabile in un genere così minoritario. In questo senso, bisogna ricordare anche che Lope scelse *La doncella Teodor* per la sua *Parte IX*, la prima pubblicata sotto la sua supervisione.

L'analisi dell'influenza delle commedie studiate nel teatro seicentesco e l'indagine sull'evoluzione del genere bizantino sulla scena in quello stesso periodo suggeriscono che durante l'apogeo scenico di queste commedie si composero varie opere che adottavano i *tópoi* e i tratti caratteristici delle commedie lopiane, come *Los baños de Argel* e *La gran sultana* di Cervantes, o *La fe pagada* di Ricardo de Turia, sebbene in nessuno di questi casi è possibile stabilire filiazioni dirette. Il genere in sé, pure nell'epoca di Lope, non smise mai di essere minoritario, però l'impronta bizantina è percettibile anche in drammaturghi posteriori; di fatto, non mancano esempi concreti di riscrittura, come nel caso di Calderón, che nel *Pintor de su deshonra* e *La vida es sueño* prese in prestito, rispettivamente, varie scene di *Vinda, casada y doncella* e di *Los tres diamantes*, o di Antonio Enríquez Gómez, che riscrisse in chiave comica *La palabra vengada* lopianiana, una sorta di tragedia bizantina basata a sua volta in *Virtud, pobreza y mujer*.

La tappa iniziale del genere bizantino, di notevole successo, può datarsi tra gli anni Ottanta del XVI secolo e il primo decennio del XVII, quando sembra adattarsi preferibilmente ai modelli del macrogenere della commedia e ha Lope per protagonista e principale protettore. A partire, quantomeno, dalla seconda decade del secolo, sembra soffrire una certa decadenza, o, se si vuole, trasformazione.

Nella decisione di Lope di concentrare la sua attenzione su altri generi comici - l'ultima commedia inclusa nel nostro *corpus*, *Virtud, pobreza y mujer*, è del 1615—, specialmente le commedie urbane e palatine, poterono influire varie motivazioni. La principale, fondata su criteri estetici e scenici, poggia sul fatto che le convenzioni dei generi comici di maggior credibilità per il pubblico (concentrazione spazio-temporale, abbondanti

scene e pochi quadri, riduzione dell'elenco dei personaggi) erano opposte rispetto a quelle delle commedie bizantine.

Forse bisognerebbe anche considerare, per spiegare questo abbandono, un evento storico così importante come l'espulsione dei *moriscos*. Quel provvedimento traumatico colpì, tra il settembre del 1609 e il 1614, 300.000 *moriscos* spagnoli, accusati di collaborare con i corsari turchi: per questa ragione Lope poté considerare poco prudente e poco opportuno offrire al variopinto pubblico dei *corrales* opere leggere di amore e avventure in cui i corsari musulmani catturavano cristiani sulle coste levantine.

La seconda tappa che ho creduto di distinguere comincia verso la seconda decade del XVII secolo, quando le convenzioni delle commedie bizantine loplane, che in ambito comico non si adattavano alle preferenze del pubblico, trovarono una feconda e calorosa accoglienza sul terreno della tragedia, soprattutto in opere legate al martirologio e alla pietà religiosa, in forma di *piezas* bizantine con finale infelice, drammi a cavallo tra la *comedia de santos* e quella bizantina, tragedie di martiri cristiani in terre musulmane con abbondanti elementi bizantini e novellistici, ecc. Le commedie del corpus dovettero esercitare una certa influenza in questa seconda tappa, come testimoniano le somiglianze intertestuali tra *El Argel fingido* e *La fianza satisfecha* (di dubbia paternità) o l'abbozzo in prosa de *La palabra vengada*, per comporre il quale Lope sembra essersi basato su *Virtud, pobreza y mujer*. A questa tendenza parteciparono anche alcuni amici del Nostro, come Pérez de Montalbán (*El valiente más dichoso, don Pedro Guiral*) e Mira de Amescua (*El mártir de Madrid*).

In ultimo luogo, tra la fine degli anni Venti e la prima decade degli anni Cinquanta si realizzarono alcuni adattamenti teatrali di romanzi bizantini, fenomeno in buona misura *palaciego* e cortigiano in cui intervennero drammaturghi come Calderón o Rojas Zorrilla. A differenza di quelle di Lope, ispirate alle rielaborazioni dei novellieri, al teatro degli anni Ottanta, alla novella, ecc., queste commedie, che in alcuni casi incorporano una messa in scena fastosa, adottano un atteggiamento conservatore verso il genere, partendo da modelli classici (*Caricle e Teagene*, nel caso di Pérez de Montalbán e di Calderón) o dalle novelle moderne direttamente ispirate a quelli, come *Argenis* e *Persiles y Sigismunda*, imitate rispettivamente da Calderón e Rojas Zorrilla.

Lo studio delle solide relazioni intertestuali tra le opere esaminate e il *Peregrino en su patria* permette, da un lato, di affermare che Lope fece i primi passi nel genere bizantino - non nella sua espressione più genuina, bensì alla luce delle sue rielaborazioni contemporanee - nelle sue commedie, e non nel *Peregrino*, che, invece, presuppose la prima completa assimilazione dei pilastri fondamentali del genere, le *Etiopiche* e *Leucippe e Clitofonte*,

e d'imitazioni come la *Selva de aventuras*. Dall'altro lato, certe affinità testuali tra le commedie bizantine e il *Peregrino* suggeriscono che in più di un'occasione Lope tornò alle sue carte, libri e ricordi al momento di intraprendere l'uno e le altre, di modo che si potrebbe parlare di una certa 'coscienza di genere' da parte del drammaturgo. Questi calchi si concentrano soprattutto nel quarto capitolo, che ricrea il viaggio verso le terre africane, la prigionia e la posteriore fuga. Non sembra un caso: nel *Siglo de Oro*, come già prima era avvenuto con la novella italiana, le forme brevi eredi del romanzo bizantino (commedie, novelle...) tendono a concentrarsi sugli episodi che girano attorno alle prigionie in Barberia, tema letterario in auge grazie, tra l'altro, al contesto storico.

In quanto alla possibile influenza di queste commedie nella gestazione del romanzo bizantino, non è possibile apportare prove irrefutabili basate esclusivamente su criteri testuali, oltre alle ovvie somiglianze di genere. Ad ogni modo, è il caso di notare che la maggior parte di questi romanzi fu composta negli anni Venti, dopo che la maggioranza delle *piezas* lopiane in stile bizantino erano state rappresentate e date alle stampe. La possibile influenza, diretta o indiretta (attraverso il *Peregrino* o le novelle), poté consistere nell'assunzione di una serie di *tópoi*, motivi, situazioni e sequenze, più che nella concezione globale di un progetto novellistico di così grande entità. Perciò è necessario a mio parere rivendicare le commedie bizantine di Lope come uno degli agenti che contribuirono alla fioritura del romanzo bizantino.

Il panorama di quelle che potremmo definire *novelas cortas bizantinas*, senza tralasciare gli episodi brevi della stessa indole intercalati in romanzi appartenenti ad altri generi, permette di mettere in risalto le profonde relazioni intertestuali di tutte queste opere con le commedie bizantine, così come la grande rilevanza di queste ultime per la loro gestazione. Affrontare questa indagine, a mio parere, era urgente, poiché la critica appena aveva tenuto in poca considerazione queste commedie al momento di valutare la genesi dei testi apportati, fenomeno attribuito quasi esclusivamente alle *Novelas ejemplares* di Cervantes.

Al di là del fatto che la novella e il teatro siano due generi imparentati, come bene sapeva lo stesso Lope, la pubblicazione della maggioranza delle commedie bizantine avviene poco tempo dopo l'esplosione della novella bizantina negli anni Venti, primo dato rilevante. Però risulta che l'influsso di queste commedie è suffragato da varie prove e indizi. Oltre a *Marcos de Obregón*, di Vicente Espinel, il cui episodio algerino è ispirato in *Viuda, casada y doncella* —come scoprì Ronna S. Feit [1998]—, da parte mia ho dato a conoscere i seguenti casi di riscrittura: *La esclava de su amante*, di María de Zayas, che imita *Virtud, pobreza y mujer*; *La desdicha en la constancia*, novella di Miguel Moreno basata su *Viuda, casada y doncella*;

e *El bien hacer no se pierde*, di Castillo Solórzano, che ugualmente sembra seguire la scia di *Viuda, casada y doncella*, senza dubbio la commedia bizantina che ebbe più successo. Al di là del tema di cui ci si occupa in questa sede, i casi apportati ci persuadono dell'urgenza d'intraprendere uno studio sistematico delle relazioni intertestuali tra la novella e il teatro del *Siglo de Oro* e, ancor più, del debito della narrativa con il genere drammatico, soprattutto in relazione al teatro lopiano.

Si è osservato, inoltre, come molti degli autori di queste opere appartennero al circolo degli amici di Lope, che dovettero leggere le sue commedie o assistere a qualche rappresentazione. Allo stesso modo, si è messa in risalto l'importanza della figura del libraio Alonso Pérez, che scommise come nessun altro sulla *novela bizantina* e fu uno dei grandi editori di Lope.

D'altra parte, come avveniva nel caso del *Peregrino*, il *Fénix* sembra aver tenuto in grande considerazione le sue commedie bizantine al momento di comporre le *Novelas a Marcia Leonarda*; di fatto, nella *Prudente venganza* riscrive l'argomento di *Viuda, casada y doncella* (Feit e McGrady 2006), e in *Guzmán el Bravo* riprende alcuni dei suoi motivi principali, come ho cercato di mostrare. A mio parere, non è esagerato affermare che si tratta di uno dei generi drammatici più rilevanti per la scrittura delle sue novelle.

L'apparente contraddizione tra lo scarso interesse del genere nel suo versante comico, da parte di Lope e di altri drammaturghi, a partire dalla seconda decade del XVII secolo, e l'esplosione dello stesso negli anni Venti nell'ambito del romanzo e della novella, genere così affine alla commedia, forse si deve al fatto che la domanda del gioco scenico così amato dal pubblico dei *corrales*, e molto limitato nelle commedie bizantine (potenziamento dell'intreccio grazie alla concentrazione spazio-temporale, costruzione dell'intreccio attraverso la sovrapposizione di scene) scompare nel passaggio alla carta stampata e alla lettura privata. La buona accoglienza che ebbe il genere bizantino in forma narrativa fu inoltre favorita dal fatto che i suoi autori avevano a disposizione modelli propri (Timoneda, Eslava e, soprattutto, Cervantes) nelle principali collezioni pubblicate prima dell'esplosione della novella negli anni Venti.

In conclusione, nel corso di questa tesi si è potuto comprovare che le commedie oggetto di studio basano il proprio argomento su una serie di temi e motivi risalenti ai romanzi greci di Eliodoro e Achille Tazio - massimi modelli ed esponenti del cosiddetto 'romanzo bizantino'- che continuarono a rinnovarsi lungo i secoli fino ad arrivare a Lope. La scommessa teatrale lopiana per questo genere fu molto importante per il suo sviluppo

posteriore, sia nell'ambito drammatico, sia in quello narrativo. Perciò è pertinente riferirsi a queste opere con il termine di *comedias bizantinas*, senza detrimento di altre possibili denominazioni o raggruppamenti generici che inglobino una parte o la totalità delle opere studiate.

APÉNDICE: TABLAS DE SEGMENTACIÓN

En las siguientes páginas presento las tablas de segmentación de las comedias bizantinas, cuyo modelo formal está tomado de Crivellari [2013]. Siguiendo la convención empleada por Crivellari, en aquellos casos en que un tablado vacío no determina, a mi juicio, un cambio de cuadro, no divido dicho cuadro en microsecuencias, sino que marco esa división mediante letras minúsculas. Así, por ejemplo, me referiré al ‘cuadro III - 1a’ y al ‘III - 1b’ (donde III indica el segundo acto, 1 el primer cuadro y *a* y *b* la división interna del cuadro marcada por un tablado vacío).

En las casillas de «Espacio» y «Tiempo» se señalan los versos más representativos con información al respecto. He procurado aportar el mayor número de ejemplos posible; sin embargo, en algunos casos no existen versos concretos que permitan precisar dónde o cuándo se desarrolla la acción, por mucho que pueda deducirse por distintas vías. A modo de convención, los versos entre paréntesis que aparecen en la columna «Tiempo» —y, ocasionalmente, en la de «Espacio»— remiten siempre a pasajes pertenecientes a otros cuadros, anteriores o posteriores. En «Espacio», los corchetes marcan aquellos datos que no es posible deducir de versos concretos pero sí del sentido general del cuadro en cuestión. En la primera casilla de «Espacio» se indica siempre la ciudad donde se desarrolla la acción, aunque dicha información no siempre se ofrezca en el primer cuadro. Por último, a menos que se especifique lo contrario, en «Espacio» «Casa de X» significa «interior de casa de X».

Además de dar cuenta de toda la información temporal precisa que se pueda extraer de cada cuadro, en la casilla «Tiempo» empleo las categorías de «conexión» y «continuidad», que tomo de Crivellari. Si bien no siempre resulta sencillo distinguir entre una y otra —se trata de convenciones a menudo sujetas a la interpretación del investigador—, he optado por referirme a la «conexión» entre dos cuadros en aquellos casos en los que claramente se alude a algún hecho ya ocurrido, mientras que he reservado la etiqueta «continuidad» para aquellos otros en los que existe una ligazón lógica y temporal con un cuadro anterior pero sin que se refieran explícitamente sucesos acontecidos previamente. En cualquier caso, anoto principalmente la información que permita establecer con mayor claridad el tiempo transcurrido entre el cuadro presente y el anterior o anteriores. Si existe información más o menos precisa, no se anotan todas las «conexiones» con cuadros precedentes, solamente las que se consideren más relevantes para el desarrollo de la trama o que resulten destacables por distintos motivos. Cuando existe una «conexión» he intentado aportar los versos más

significativos al respecto, salvo en aquellos casos en que dicha conexión es constante o se repite con cierta asiduidad. Por otro lado, si se dispone de datos temporales precisos —si sabemos, por ejemplo, que la acción transcurre un día después del cuadro anterior—, me he limitado a señalar los versos de donde es posible extraer esta información, sin indicar que existe una «conexión». Por último, se ha reservado el marbete de «Tiempo continuo» para «aquellos casos en los que en el texto se marca de manera explícita la continuidad temporal» (Crivellari 2013:108), por ejemplo cuando un personaje expresa su intención de ir a hacer una visita y en el cuadro siguiente aparece en el lugar anunciado.

Tras cada una de las tablas incluyo un comentario de aquellos aspectos que me parecen más relevantes. En la sección «Cuadros y microsecuencias» doy cuenta de aquellos casos en los que la segmentación en cuadros puede ser más controvertida, amén de justificar la división de los cuadros en microsecuencias a partir de los cambios métricos, que, como se podrá observar, se corresponden con el desarrollo argumental de la pieza y las entradas y salidas de personajes. Hay además asuntos de versificación que es necesario tratar en este apartado, y que por tanto no se vuelven a mencionar en los comentarios exclusivos sobre «Versificación», donde señalo los usos más interesantes y sugerentes de la polimetría.

A lo largo de este capítulo se emplean las siguientes abreviaturas: canción s. r. (canción sin rima); octavas (octavas reales); sueltos (endecasílabos sueltos), y tercetos (tercetos encadenados). Una marca ° tras «sueitos» indica que se trata de un pasaje de endecasílabos sueltos con pareado final.¹

¹ Las consultas de la base de datos ARTELOPE fueron realizadas el 10 de diciembre de 2014.

El Grao de Valencia

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I - 1	a b c	1-260 261-292 293-308 309-444	Redondillas (prosa-billete) Redondillas Octavas Redondillas	En el Grao de Valencia, junto al mar; cf. vv. 1, 11-22, 33-36 y 149-150.	v. 444	Tiempo indeterminado, [de día]. Don Félix asegura en el billete que la ventana de Crisela está cerrada desde hace diez días.	Galanteos entre don Félix, Crisela, Ricardo y Leonora. Crisela les hace saber que su padre, el capitán Leonardo, ha decidido que al día siguiente se la llevará consigo fuera de Valencia. Ricardo trata de animar a don Félix.
I - 2	a b	445-556 557-671	Octavas Quintillas	En Argel, [espacio exterior]; cf. vv. 460, 542, 587-589 y 640.	v. 671	Hay continuidad respecto a I - 1; cf. vv. 459-464. Es de día; cf. vv. 465-468, 537 y 541-543.	Jarife planea raptar a Crisela ayudado por Zulema, secretamente enamorado también de la joven. Guadamo piensa adelantarse a Jarife, pero Zulema no lo permitirá.
I - 3		672-835	Redondillas	En la plaza de La Seo de Valencia; cf. vv. 752 y 797.	v. 835	Al día siguiente respecto a I - 1 (v. 301), por la tarde; cf. vv. 791 y 813-816.	Ricardo, don Juan y don Pedro convencen al apenado don Félix de participar en un torneo. Llega la noticia de la partida de Crisela a Manzofa.
I - 4		836-859	Redondillas	En la torre de Manzofa; cf. vv. 854-855.	v. 859	Hay continuidad respecto a I - 3. La acción transcurre por la tarde-noche; cf. vv. 848-851.	Llegada de Crisela a Manzofa. Suena una pieza de artillería, que los soldados que acompañan a Crisela interpretan como una señal de bienvenida.
I - 5	a b	860-1055 1056-1084	Redondillas Suelos ^o	En la calle, frente a casa de Leonora; cf. vv. 888, 968-971+, 1002-1003, 1009-1011 y 1056-1057.	v. 1084	Ha pasado una media hora respecto a I - 3 (vv. 804-807); cf. v. 880. Hace poco más de media hora que ha anochecido; cf. vv. 873-874 y 881. Ha pasado día y medio desde I - 1; cf. vv. 980-981 y 985. Hace seis días que Leonora está en Valencia; cf. v. 1044.	Escena de galanteo entre Leonora y Ricardo, que se ve interrumpida por la llegada de don Juan (quien también está enamorado de Leonora) y de don Pedro. Don Félix anuncia la aparición de unos moros, y todos temen por Crisela.
I - 6a		1085-1093	Suelos	Playa en Manzofa.	v. 1093	Hay continuidad con I - 4 y I - 5.	Jarife y Zulema huyen con Crisela.
I - 6b		1094-1122	Suelos	Mismo lugar; cf. v. 1101.		Tiempo continuo; cf. v. 1101.	Leonardo se desespera a orillas del mar.

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
II - 1		1123-1302	Quintillas	Palacio del rey de Argel; cf. v. 1198.	v. 1302	Hay continuidad con I - 6.	Jarife le ruega una y otra vez al rey de Argel que le venda a Crisela, pero este se niega y termina apresando a Jarife y cediendo la cautiva a Zulema.
II - 2	a b	1303-1363 1364-1439	Tercetos Redondillas	Exterior de la torre de Manzofa; cf. vv. 1303-1311, 1319, 1340 y 1351-1353.	v. 1439	Al día siguiente de I - 6; cf. v. 1377. Hay conexión con I - 2.	Guadamo y Zarte llegan a Manzofa, pero cuando se disponen a entrar en la torre son sorprendidos por el Capitán, que los apresa. Envían a Zarte de vuelta a Argel para negociar el trueque de Guadamo por Crisela.
II - 3	a b	1440-1483 1484-1611	Redondillas Octavas	Casa de don Félix; cf. vv. 1441, 1448-1451, 1593-1594 y 1604-1605.	v. 1611	Hay continuidad con I - 6.	Apesadumbrado por el rapto de Crisela, don Félix se niega a salir de casa. Ricardo le recrimina su encierro y le cuenta minuciosamente los festejos de unas bodas. Con su relato, Ricardo consigue animar a don Félix, que decide salir a distraerse.
II - 4	a b c d e	1612-1655 1656-1669 1670-1757 1758-1785 1786-1961	Redondillas Soneto Redondillas Romance Redondillas	Casa de Zulema; cf. vv. 1865 y 1874.	v. 1961	Al día siguiente respecto a II - 1; cf. vv. 1880-1881. Hay conexión con II - 2.	Jarife, ya liberado, declara su amor a Crisela. Crisela le dice que está desposada y le pide que le traiga a don Félix, cometido que acepta Jarife. Entre tanto, Zarte llega con el mensaje del capitán, y el rey de Argel lo envía de nuevo a Valencia: solo aceptará trocar a Crisela por toda la flota de Guadamo. Una vez Zarte ha partido, Zulema convence al rey de quedarse con la cautiva.
II - 5		1962-2029 2030-2049	Redondillas (prosa-billete) Redondillas	Casa de don Félix; cf. v. 2022.		No hay conexiones explícitas, pero parece que han pasado cuando menos un día o dos desde II - 3; cf. billete y v. 2047.	Ricardo y don Félix se regodean de la humillación que sufrió don Juan cuando Leonora le regaló una flor a Ricardo. Un paje trae una carta de desafío de don Juan.

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
III - 1		2050-2081	Octavas	En el Grao de Valencia; cf. vv. 2058-2061.	v. 2081	Hay continuidad con II - 4.	Jarife llega a Valencia. Decide disfrazarse de pescador.
III - 2		2082-2241	Redondillas	En las Barracas; cf. vv. 2090-2091 (y billete en II - 5).	v. 2241	Tiempo casi continuo. Al día siguiente de II - 5 (cf. billete en II - 5), temprano por la mañana; cf. vv. 2082-2089 y 2118. Don Félix afirma que desde anteayer anda cortejando a doña Ana; cf. vv. 2210-2211. Probablemente se refiere a II - 3, después de que Ricardo consiguiera animar a don Félix con el relato de las fiestas.	La pendencia entre don Juan, don Pedro, Ricardo y don Félix queda interrumpida por la llegada de Jarife, que se hace llamar Francés y causa una gran impresión en don Félix, que lo toma como escudero. Jarife descubre que el galán es aquel al que venía buscando.
III - 3		2242-2289	Octavas	Torre de Manzofa; cf. vv. 2278-2281.	v. 2289	Hay conexión con II - 4; cf. vv. 2242-2245.	Llega Zarte con el mensaje del rey de Argel, y Guadamo se niega a ofrecer sus galeras a cambio de Crisela. El capitán se enfurece.
III - 4		2290-2339	Sueltos ^o	En casa de Zulema.	v. 2339	Hay conexión con II - 4; cf. vv. 2306-2309.	Arráez, hermano de Guadamo y dueño de la mitad de su flota, se ofrece al rey para llevar a Crisela a Manzofa y realizar el trueque. El rey acepta.
III - 5		2340-2519 2520-2575	Redondillas (prosa-billete) Redondillas	Casa de Leonora; cf. vv. 2432-2435, 2444-2448, 2458-2460, 2518 y 2530.	v. 2575	Ha pasado un día desde III - 2; cf. vv. 2461-2467 (y vv. 2596, 2621 y 2632). La acción transcurre por la tarde-noche. Hay conexión con III - 2; cf. vv. 2352-2355.	Leonora está muy enojada con Ricardo por el duelo, pues teme por su propia honra. Ricardo le propone matrimonio para tranquilizarla, y ella acepta (Ricardo esperaba que se negara). Aparece Guadamo encadenado; Jarife se cubre para que no le reconozca.
III - 6		2576-2687	Redondillas	En la calle; cf. vv. 2612-2613.	v. 2687	Ha pasado una media hora desde que Ricardo y Leonora se dieran palabra de matrimonio en III - 5; cf. v. 2605.	Don Félix le pide a Jarife que le dé un papel a doña Ana. Jarife planea engañar a don Félix con una cita falsa esa misma noche para secuestrarlo.

III - 7		2688-2726	Sueltos°	Exterior de la torre de Manzofa, a orillas del mar; cf. vv. 2699.	v. 2726	Hay conexión con III - 3; cf. vv. 2708-2711. Hay continuidad con III - 5; cf. v. 2718.	El capitán le cuenta a Zarte que unos moros le raptaron a un hijo suyo cuando apenas era un bebé. Zarte se compromete a llevar las galeras de Guadamo a Argel y hacer el trueque por Crisela.
III - 8		2727-2810	Redondillas	Casa de don Félix o de Ricardo; cf. vv. 2792-2793.	v. 2810	La acción transcurre en la noche del día que ha empezado en III - 5 (v. 2673); cf. vv. 2793, 2797 y 2802. Hay continuidad con III - 6.	Jarife le entrega a don Félix un papel falso en el que se le cita esa misma noche a orillas del mar para reunirse con doña Ana.
III - 9	a b	2811-2852 2853-2996	Tercetos Redondillas	Playa de Valencia; cf. vv. 2826-2840, 2850-2852, 2935 y 2986.		Tiempo continuo; cf. vv. 2957-2960. Hay conexión con III - 4; cf. vv. 2877-2880. Hay continuidad con III - 7.	Crisela llega a la costa de Valencia en unas galeras tras haber matado a Zulema, que en el transcurso del viaje trató de forzarla. Crisela y su padre se reencuentran. El capitán cuenta que el hijo que le raptaron tenía un lunar muy característico. Zarte descubre que se trata de Jarife, que al poco llega con don Félix. Se produce la anagnórisis final entre padre e hijo y el reencuentro entre don Félix y Crisela.

ACTO 1

Cuadros y microsecuencias: sin duda, puede extrañar que las dos octavas reales del primer cuadro formen por sí solas una microsecuencia. Pero Lope, al situar esta forma métrica grave entre dos pasajes de redondillas, no hace sino resaltar mediante la métrica su gran relevancia argumental, pues estas dos octavas marcan el inicio del conflicto amoroso: en ellas, Crisela anuncia que su padre la obliga a abandonar Valencia al día siguiente. Estas dos octavas funcionan a modo de eje en el primer cuadro: mientras que en los versos que aparecen anteriormente se representan unas alegres escenas de entretenimiento y galanteo, los fragmentos que siguen muestran la despedida de las parejas, las congojas de don Félix y los ánimos que le infunde Ricardo. La división en dos microsecuencias del cuadro I - 2 se basa no solo en el cambio métrico, sino también en el desarrollo dramático: mientras que en la primera microsecuencia se plantea fundamentalmente el plan de Jarife de raptar a Crisela, en la segunda se hace patente la rivalidad amorosa (y el consecuente conflicto dramático) entre Jarife, Zulema y Guadamo, enamorados todos de la dama valenciana.

El final del primer acto es particularmente interesante en lo que atañe a la segmentación dramática. Soy consciente de que existen otras posibilidades de segmentación igualmente válidas, por lo que a continuación trataré de justificar mi propuesta. En primer lugar, es necesario advertir la gran ligazón entre los cuadros I - 3 y I - 4, por un lado, y I - 5 y I - 6, por otro. Un análisis detallado de estos enlaces revela que Lope ha optado por la misma estrategia en el paso de un cuadro a otro: al final de I - 3 y de I - 5 un personaje da cuenta de unos acontecimientos (la partida esa misma mañana de Crisela a Manzofa en I - 3 y el posible ataque de la torre por parte de unos moros en I - 5) que se representan ante los ojos del espectador en el cuadro siguiente. Así pues, el paso de un cuadro a otro funciona a modo de espejo: el segundo elemento de cada pareja muestra sobre las tablas lo que un personaje acaba de referir. La breve duración de los cuadros I - 4 y I - 6 (24 y 38 versos respectivamente) refuerza asimismo la sensación de encontrarnos ante un mismo procedimiento dramático por parte de Lope.

Los tablados vacíos y los cambios de espacio y de personajes son razones de peso para considerar que I - 3 y I - 4, por un lado, y I - 5 y I - 6, por otro, son cuadros distintos, por mucho que guarden una estrecha relación entre sí, según ponen de manifiesto las afinidades temáticas, la escasa distancia temporal (en el caso de I - 5 y I - 6) y el uso de la misma forma métrica en el paso de uno a otro. La función semántica de estos fragmentos justifica asimismo que puedan ser considerados cuadros distintos: siguiendo una atinada sugerencia de la base de datos ARTELOPE (sección «Extracto argumental»), interpreto que la pieza de artillería que Crisela y los soldados escuchan en I - 4 no es en realidad un signo de bienvenida, sino la señal de que Jarife y los suyos acaban de llegar a Manzofa. Así pues, este pequeño cuadro funcionaría a modo de preludio de I - 6, cuando el espectador contempla el rapto de Crisela. Los cuadros I - 4 y I - 6 estarían así unidos por la temática del rapto, lo que les brindaría a su vez cierta independencia respecto a I - 3 y I - 5, aun cuando al final de este último se anuncie ya el ataque de los moros.

Ahora bien, el hecho de que en I - 5 don Félix anuncie la llegada de los moros en endecasílabos, metro que se mantiene hasta el final del acto, refuerza sin duda el enlace entre I - 5 y I - 6, enlace que es tanto métrico como temático y temporal. De hecho, una segmentación que primara la métrica sobre los escenarios vacíos y los cambios de espacio podría llegar a trazar dos únicas macrosecuencias para este final de acto, argumentando que es la llegada de los moros y el consiguiente cambio métrico lo que marca la división en dos grandes secuencias: una formada por redondillas (vv. 652-1055) y otra por endecasílabos (1056-1122). Sin embargo, mi propuesta de segmentación no impide percibir las relaciones entre semántica y versificación, al contrario: si pensamos en el caso de los cuadros I - 5 y I - 6, íntimamente ligados por el desarrollo del argumento, es natural que Lope se esfuerce, efectivamente, por crear un fuerte nexo entre ambos, remarcando la unidad temática con el uso compartido de endecasílabos... Salvando las distancias, eso sí, como lo muestra el hecho de que el cuadro I - 5 termine con un pareado, lo cual refuerza la pausa entre uno y otro cuadro, marcada por el escenario vacío y el cambio de espacio y de personajes. Por otro lado, en mi opinión la escena del rapto y el lamento del padre de Crisela tienen suficiente fuerza dramática y relevancia argumental como para formar un cuadro aparte, por mucho que en el anterior se anticipe la tragedia con el paso a los endecasílabos y el temor de don Félix. Como vemos, a menudo la segmentación depende del enfoque y de los criterios que adopte cada investigador.

Menos dudas plantea en cambio la segmentación del cuadro I - 6: la presencia de un tablado vacío en el v. 1093 no es suficiente como para dividir el fragmento en dos cuadros independientes, pues no hay cambio de espacio ni de métrica, el tiempo es continuo y se sigue la trama del rapto.

Espacio: aunque hay cierta imprecisión al respecto, el cuadro I - 2 debe transcurrir en un espacio exterior, a juzgar por los vv. 587-589, en los que se muestra el encuentro entre Guadamo, Zarte y Zulema: «ZARTE ¿Vesle, señor, dónde está? / GUADAMO Él es, retírate acá. / ¡Zulema! / ZULEMA ¡Oh, Guadamo! [...]». A la luz de estos versos no parece que la acción tenga lugar en un espacio interior, sino más bien en la calle.

Tiempo: en el apartado dedicado a analizar los cuadros y microsecuencias, se ha aludido a la «escasa distancia temporal» existente entre los cuadros I - 5 y I - 6. En este último cuadro se representa sobre las tablas el rapto de Crisela en Manzofa, mientras que en el cuadro anterior, situado en Valencia, se anuncia la llegada de unos moros. Si tenemos en cuenta que las noticias del avistamiento llegarían con cierto retraso, lo más lógico es suponer que los cuadros I - 5 y I - 6 transcurren más o menos simultáneamente.

ACTO 2

Cuadros y microsecuencias: en el cuadro II - 2 la segmentación en dos microsecuencias obedece tanto a criterios métricos como semánticos y escénicos, pues el paso de los tercetos encadenados a las redondillas coincide con el momento en que el capitán aparece en escena y captura a Guadamo y a Zarte. Por lo que respecta a II - 3, Lope abandona las redondillas y echa mano de las octavas reales cuando Ricardo inicia su minucioso relato del torneo, metro con el que se cierra el cuadro. Como en el caso anterior, las dos microsecuencias vienen determinadas en función de la métrica y de la acción. No debe subestimarse la importancia de relatos como el de Ricardo, que si

bien para el gusto actual pueden parecer triviales y farragosos, eran muy del agrado del público, al que deleitaba sumamente la variedad; además, tal y como se advierte en ARTELOPE (sección «Tiempo histórico»), los festejos relatados pudieron tener lugar en septiembre de 1590, por lo que para los espectadores debían de constituir un asunto de suma actualidad. Por otro lado, el relato de Ricardo es fundamental para el desarrollo dramático — otro motivo para considerar que forma una microsecuencia aparte—, pues propicia que don Félix recobre por fin la alegría y decida salir de su enclaustramiento. El cambio en la actitud de don Félix se produce en los últimos 20 versos de esta microsecuencia, los cuales no por casualidad mantienen el metro de la octava real; ello refuerza métricamente lo que es innegable desde el punto de vista dramático: gracias a la relación de Ricardo, don Félix por fin ha reaccionado. Como es sabido, el uso de las octavas reales para las relaciones está previsto en el *Arte Nuevo*, pues si bien «las relaciones piden los romances», no hay que olvidar que «en octavas lucen por extremo» (vv. 309-310).

En el cuadro II – 4, el soneto y el breve romance están incrustados dentro de unas redondillas, metro ampliamente predominante. Lope ha dispuesto hábilmente los distintos bloques de este cuadro en microsecuencias definidas por la métrica, la presencia de unos personajes determinados en escena y el desarrollo argumental. El soneto, en sí uno de los momentos álgidos de la pieza por su lirismo y su bella factura, separa el diálogo entre Zulema y Jarife (en el que averiguamos que este ha sido liberado por el rey de Argel) de la conversación entre Jarife y Crisela, en la que el moro le declara su amor. La presencia de un romance incrustado entre dos pasajes de redondillas no solo se explica por ser aquel el metro predilecto para las relaciones —Crisela relata su historia de amor con don Félix—, sino porque representa un punto de inflexión en el argumento: es en ese momento cuando la cautiva le pide a Jarife que le traiga a su amado. Por último, la microsecuencia II – 4e abarca tanto el diálogo de Crisela y Jarife como las negociaciones entre el rey de Argel y Zarte y las tretas de Zulema. Ciertamente, esta microsecuencia es mucho más variada temáticamente que las anteriores, pero el hecho de que Lope no haya optado por segmentarla mediante la métrica —al contrario que en los otros casos— aconseja considerarla una única microsecuencia.

Tiempo: en II - 3 se relata un torneo que tuvo lugar el día anterior por la mañana (v. 1486) en el que participó Ricardo pero no don Félix, quien desde que raptaron a Crisela no ha vuelto a salir de casa. De ello se deduce que como mínimo han pasado un día y una noche desde I - 6.

Escenario vacío: entre los versos 1357 y 1363 el tablado queda vacío, pues se supone que la acción tiene lugar momentáneamente dentro de la torre de Manzofa, en la que acaban de entrar Guadamo y Zarte; así, los versos que conforman este breve diálogo entre el capitán y Guadamo deben pronunciarse entre bastidores, según reza la acotación (*dentro*).

ACTO 3

Cuadros y microsecuencias: el único cuadro polimétrico del tercer acto de *El Grao de Valencia* es el III - 9, cuya división bipartita obedece tanto a criterios métricos como argumentales: a los graves y despaciosos tercetos, en

los que se relata el valor de Crisela, les siguen unas alegres y ligeras redondillas, que se corresponden con el reencuentro entre el capitán y su hija.

Espacio: el cuadro III - 4 debe desarrollarse en casa de Zulema, lugar donde habita Crisela —que se encuentra en el escenario— desde que el rey se la cediera en II - 1. Podría pensarse que la acción transcurre en el palacio del rey de Argel (así se interpreta en ARTELOPE, sección «Marco espacial»), pero el verso 2328 anula esta posibilidad: «y con aquesto vuelvo a mi palacio».

GENERAL

Versificación: a lo largo de la pieza se observa claramente que Lope reserva los metros italianos (endecasílabos sueltos, tercetos encadenados, octavas reales y un soneto) para aquellos pasajes en los que los moros juegan un papel fundamental, que tienen lugar tanto en Argel (microsecuencia I – 2a y cuadro III – 4) como en Manzofa (cuadros I – 6, III – 3, III – 7 y microsecuencia II – 2a), e incluso en las playas de Valencia, con la llegada de Jarife (III – 1). En algunos casos, se emplean metros italianos para fragmentos con una estrecha relación temática con el mundo musulmán; es el caso de la microsecuencia I - 5b, en la que don Félix cuenta alarmado que unos moros han irrumpido en la costa —los cuales aparecen justo a continuación—, y de III - 9a, cuando Crisela llega a Valencia procedente de Argel tras haberse defendido del infame Zulema. Con todo, esto no quiere decir que en los pasajes en que los moros son los protagonistas se emplee exclusivamente el endecasílabo, pues hay varios ejemplos de lo contrario (cuadros II - 1 y II – 4 y microsecuencia I - 2b). Pero en una primera lectura —y, con toda probabilidad, también en la primera asistencia a una puesta en escena, sobre todo por parte del público de la época, cuyo oído estaba mucho mejor entrenado para el verso que el nuestro—¹ se percibe muy a las claras una oposición entre la acción que transcurre en Valencia, cuyos galanteos, duelos y vaivenes de papeles amorosos se expresan casi exclusivamente en redondillas y quintillas, y la que tiene por protagonistas a los moros, cuyo tema principal es el rapto y las negociaciones por la cautiva Celima, asunto evidentemente más serio y, por tanto, proclive a expresarse en metros graves como las octavas reales, los tercetos encadenados o los endecasílabos sueltos.² El uso de la polimetría en *El Grao de Valencia* obedece a una estrategia empleada a menudo por Lope, en cuya obra «es posible apreciar en algunos casos el empleo de una misma tipología estrófica con el objetivo de connotar a uno o más personajes, o evocar un ambiente o un ámbito específico a lo largo de la comedia» (Crivellari 2013:76).

Tiempo: teniendo en cuenta todos los datos temporales que ofrece la comedia, la acción global de la obra parece desarrollarse en 6-7 días.

¹ Victor Dixon [1985 y 1994] ha insistido en diversos trabajos en la idea de que los asistentes a los corrales percibían claramente los cambios métricos de una comedia, de igual modo que es posible distinguir las variaciones de una composición musical.

² En el caso de las escenas que tienen lugar en Valencia, solamente la carta que lee Crisela en I - 1b y la relación de las fiestas de II - 3b están escritas en octavas reales.

Jorge Toledano

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I - 1	a b	1-135 136-259	Quintillas Redondillas	Playa de Castellón; cf. vv. 1-16, 26, 91, 119-123, 133, 141-145, 164-165 y 202-211.	v. 259	Tiempo indeterminado, al atardecer; cf. vv. 138-139.	Arafe llega a Castellón con la intención de secuestrar a Laudomia, pretendida por el rey de Argel. A cambio, el rey le entregará a la cristiana Celima. Antonio y su hija Laudomia pasean por la playa cuando son sorprendidos por Arafe y sus hombres.
I - 2	a b c d e	260-295 296-359 360-417 418-517 518-597	Redondillas Romance á-e Suelos Redondillas Octavas	Cerca de la playa, junto a unas peñas y unos álamos, de camino a Castellón; cf. vv. 269, 288, 367, 378, 432, 575 y 592.	v. 597	Tiempo continuo.	Argán encuentra a Laudomia, que había huido, y le asegura que está dispuesto a liberarla para que así Arafe no obtenga a Celima, de quien está enamorado. Laudomia presenta a Argán como su salvador ante sus criados. Jorge, paje de Riberio (quien se iba a casar con Laudomia), está locamente enamorado de la dama. Riberio y los demás no llegan a tiempo de rescatar a Antonio, al que se llevan a Argel.
I - 3		598-965	Redondillas	En el alcázar del rey de Argel, en un jardín junto al mar; cf. vv. 598-605, 642, 660, 780, 812 y 878.	v. 965	Al día siguiente respecto a I – 2; cf. v. 680.	Celima le echa en cara al rey de Argel que haya mandado capturar a una mujer, se enfada y dice que ya no le ama. Llega Arafe con el cautivo Antonio, y el Rey le recrimina que no haya traído a Laudomia. Celima aparece vestida de cristiana y se encapricha de Antonio, al que quiere tener como esclavo.
I - 4	a b	966-1059 1060-1194	Tercetos Quintillas	En una calle de Castellón, frente a casa de Laudomia; cf. vv. 1098-1104, 1115-1122, 1150, 1155-1167 y 1185-1187.		Hay continuidad con I – 2.	Laudomia ha prometido casarse con aquel que libere a su padre. Argán le propone a Jorge hacerse pasar por su cautivo e ir juntos a Argel. Llegan unas naves a la costa. Argán y Jorge se dirigen hacia allá para ver si es Arafe y quiere negociar el rescate.

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
II - 1	a b c d	1195-1554 1555-1874 1875-2010 2011-2154	Redondillas Quintillas Suelos Redondillas	Jardín del alcázar del rey de Argel; cf. vv. 1195-1209, 1279-1286, 1320, 1327, 1345, 1710, 1876-1879, 1886 y 1895-1897.	v. 2154	Hay continuidad con I - 3 y I - 4.	Argán le pide a Jorge que haga de tercero con Celima; a cambio le entregará a Antonio. Sin embargo, Celima se enamora profundamente de Jorge. Desesperado porque el rey le entregue a Celima, Arafe le asegura que ella se entiende con cristianos. El rey y Arafe se disponen a espiar a Celima, que se abalanza sobre Jorge y este la rechaza una y otra vez arguyendo que no quiere traicionar al rey. Como recompensa por su lealtad, el rey lo nombra capitán general, y manda apresar a Celima.
II - 2	a b	2155-2274 2275-2392	Redondillas Tercetos	[En algún lugar del alcázar].		Tiempo continuo; cf. vv. 2155-2156. Hay conexión con I - 4; cf. vv. 2320-2322.	Arafe le propone a Celima escapar juntos a Nápoles, entregarse a Fernando el Católico y hacerse cristianos. Jorge le cuenta toda su historia a Antonio, y este accede a concederle la mano de su hija a cambio de su liberación. El rey encarga a Jorge la misión de encontrar al traidor Arafe.

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
III - 1	a b c d e f	2393-2556 2557-2615 2616-2790 2791-2857 2858-2875 2876-3005	Redondillas Suetos° Quintillas Suetos° Liras Quintillas	Comienza en el jardín del alcázar del rey de Argel, y después transcurre en un corredor interior; cf. vv. 2393-2400, 2612, 2626-2627, 2632, 2733, 2738, 2787-2790 y 2831.	v. 3005	Hay conexión con II - 2; cf. vv. 2491-2508. Hay conexión con I - 4; cf. vv. 2561-2566.	Jorge regresa triunfante y le ruega al rey que libere a todos los presos, a lo que accede el monarca. Gracias a Jorge, Celinda y el rey se reconcilian y se declaran mutuo amor. Argán, Arafe y Malafo pretenden tentar a Jorge con ser rey para luego poder acusarlo de traición. Jorge advierte al monarca que quieren darle la corona, y este comprueba la traición de los moros y la lealtad de Jorge. Como recompensa, Jorge le pide que libere a dos cautivos. Acto seguido, aparece él mismo vestido de cautivo junto a Antonio. Jorge le confiesa al rey las razones por las que vino a Argel y este les concede la libertad.
III - 2		3006-3121	Redondillas	Calle en Castellón; cf. vv. 3072-3073 y 3098.	v. 3121	Hay continuidad con I - 4.	Está a punto de celebrarse la boda entre Riberio y Laudomia.
III - 3		3122-3169	Octavas	Playa de Castellón; cf. vv. 3123-3137.	v. 3169	Hay continuidad con III - 1.	Jorge y Antonio llegan a la costa de Castellón y mandan al cautivo Belardo a anunciar la llegada de un general del rey de Argel (Jorge disfrazado), que desea negociar el rescate de Antonio.
III - 4	a b c d	3170-3233 3234-3297 3298-3517 3518-3525	Redondillas Suetos° Quintillas Octavas	Casa de Laudomia; cf. vv. 3250, 3264-3265, 3280, 3290 y 3347-3350.		Tiempo continuo. Al día siguiente respecto a III - 2; cf. vv. 3394-3396. Ha pasado un año desde I - 1; cf. vv. 3222-3225.	Se anuncia la llegada del general del rey de Argel, que viene con Antonio. Reencuentro entre padre e hija. Al descubrir que Laudomia y Riberio ya se han casado, Jorge revela su verdadera identidad. Antonio lo reconoce como su hijo. Se concierta la boda de Jorge con Leonora, hermana de Riberio.

ACTO 1

Cuadros y microsecuencias: el cuadro I – 2 se divide en cinco microsecuencias, determinadas, como es habitual, por los cambios métricos, que se corresponden con el desarrollo dramático de la acción y las entradas y salidas de personajes. Las redondillas dejan paso a una típica relación en romance en la que Argán explica las razones por las que ha decidido no entregar a Laudomia al moro Arafe. La llegada de Riberio, Jorge, Servio y Paladio trae consigo la aparición de unos endecasílabos sueltos. En esta microsecuencia, Laudomia cuenta lo sucedido y presenta a Argán como su salvador. La salida de escena de Riberio, Argán, Servio y Paladio coincide con el paso a unas redondillas, momento en el que Jorge expresa su amor por Laudomia (microsecuencia I - 2d). La vuelta a escena de Riberio, Argán, Servio y Paladio viene acompañada de unas octavas reales, mediante las cuales se da cuenta del rapto cometido por los moros (microsecuencia I - 2e). Por lo que respecta a I – 4, la primera microsecuencia en tercetos encadenados reproduce un bello diálogo entre Argán y Jorge, en el que ambos declaran su amistad por encima de las diferencias religiosas y acuerdan partir hacia Argel. El paso a las quintillas coincide con la entrada de Riberio, que pide consejo a Argán sobre cómo lograr el rescate, y rápidamente la acción se centra en la aparición de unas naves en la costa.

Versificación: las microsecuencias formadas por metros de once sílabas son las más marcadas desde un punto de vista estilístico, pues constituyen una minoría, como suele ser habitual. En las microsecuencias I - 2c y I - 2e, los endecasílabos sueltos y las octavas reales se asocian a la presencia en escena de Riberio, Paladio y Servio. En cambio, la aparición de estos tres personajes en I - 4b no lleva aparejado el uso de endecasílabos. Más adelante me ocupo del uso de los tercetos en I - 4a.

ACTO 2

Cuadros y microsecuencias: el cuadro II - 1, muy extenso, se divide en cuatro microsecuencias. En la primera de ellas, en redondillas, Jorge acepta ejercer de tercero entre Argán y Celima, que se enamora al instante de Jorge. El paso a las quintillas coincide con la salida a escena del rey y de Arafe, que le pide al monarca la mano de Celima y le advierte que ella tiene trato amoroso con los cautivos. Argán intenta requebrar a Celima, pero ella solo tiene ojos para Jorge. El cambio de metro (tercera microsecuencia) coincide de nuevo con la entrada del rey y de Arafe, que permanecen escondidos y contemplan cómo Celima trata de ganarse el amor de Jorge, que la rechaza una y otra vez. El rey y Arafe se descubren —con variación métrica incluida—, y el monarca nombra a Jorge capitán general (microsecuencia II - 1d). Como se puede observar, en este cuadro las microsecuencias vienen claramente determinadas por el desarrollo de la acción, el cambio de metro y la entrada en escena de varios personajes (el rey y Arafe). En cuanto al cuadro II – 2, la segmentación en dos microsecuencias obedece tanto a criterios métricos como argumentales y escénicos: el paso de las redondillas (microsecuencia en la que Arafe y Celima acuerdan su huida) a los tercetos coincide con el momento en que entra en escena Antonio, al que Jorge

cuenta toda su historia. El metro se mantiene en el resto de la microsecuencia, en la que el rey le encarga a Jorge la búsqueda de Arafe.

Versificación: el uso de los tercetos en la microsecuencia II – 2b resalta métricamente la relación temática con la microsecuencia I – 4a, escrita asimismo en tercetos: en I – 4a Jorge decidía acudir a Argel con la intención de rescatar a Antonio, al que encuentra por fin en II – 2b y promete liberarlo.

ACTO 3

Cuadros y microsecuencias: las diversas microsecuencias del cuadro III – 1 están claramente delimitadas por la métrica y por el desarrollo dramático. Mientras que la primera, en redondillas, tiene como protagonista a Jorge, que obtiene la liberación de los presos y la reconciliación del rey y Celima, la segunda, en endecasílabos sueltos, se centra en la conspiración de Arafe, Argán y Malafo. En las quintillas siguientes Jorge le confiesa al rey la oferta que ha recibido (tercera microsecuencia). El paso a los endecasílabos sueltos coincide con el momento en que Argán, Arafe y Malafo se disponen a engañar a Jorge. El rey, que está escondido, se cerciora de la fidelidad del toledano y afirma que le concederá todo cuanto quiera. Jorge asegura que solo ansía la liberación de dos cautivos, a los que va a buscar (microsecuencia III – 1d). El rey pronuncia entonces un breve monólogo en liras en el que alaba la virtud del buen consejero y critica el vicio de la envidia. Podría considerarse que este pasaje forma parte de la microsecuencia anterior, pues al fin y al cabo todo cuanto dice el rey tiene su fundamento en lo que acaba de ocurrir. Con todo, parece que Lope tuvo especial interés en ‘marcar’ este pasaje mediante la métrica, pues eligió para él unas liras, cuya única aparición se produce en estos versos (junto al romance del primer acto, es el único metro que no se repite en toda la obra). No es para menos: se trata de un momento álgido del argumento, toda vez que Jorge está a punto de obtener su libertad y la de Antonio. En la siguiente microsecuencia, en quintillas, Jorge le confiesa al rey que pretende liberar a Antonio y casarse con Laudomia.

Por lo que respecta al cuadro III - 4, la división en cuatro microsecuencias obedece a criterios métricos, y en dos casos también al desarrollo de la acción dramática. Las primeras redondillas nos muestran el amor entre Laudomia y Riberio, que ya se han casado. El paso a los endecasílabos coincide con la noticia de la llegada a la costa de un general del rey de Argel. Las quintillas ahondan en los preparativos y la defensa organizada por la ciudad de Castellón ante la inminente visita del general moro, y a continuación se produce por fin el ansiado reencuentro. La octava final —en la que se incluye el anuncio por parte de Jorge del fin de la comedia— funciona a modo de colofón. La considero una microsecuencia aparte por ser coherente con el criterio métrico.

Versificación: en el cuadro III - 1 los metros octosilábicos se emplean en aquellas microsecuencias en las que Jorge, el rey y Celima son los principales interlocutores, mientras que los endecasílabos se reservan para aquellas otras en las que Argán y Arafe tienen mayor protagonismo, es decir, aquellas en las que el tema de la conspiración contra Jorge adquiere mayor relevancia. Este es un buen ejemplo de cómo el uso de metros distintos —en este caso, muy fáciles de percibir incluso para el oído más distraído— está asociado a la presencia de ciertos personajes en escena y a lances argumentales determinados.

Versificación: en las microsecuencias III – 1b y III – 1d se emplean endecasílabos sueltos para fragmentos muy semejantes desde el punto de vista dramático y argumental a la microsecuencia II – 1c, también en endecasílabos sueltos. Estas tres microsecuencias presentan momentos de conspiración, calumnias y espionaje, y están protagonizadas, entre otros, por Jorge, Arafe, Argán y el rey. En II – 1c, Jorge rechaza a Celima mientras Arafe y el rey observan escondidos la escena (Arafe le había asegurado que Celima tenía trato amoroso con los cautivos cristianos). En III – 1b, Argán, Arafe y Malafo urden una estratagema para acabar con Jorge, que llevan a cabo en III – 1d, microsecuencia que presenta numerosos paralelismos con II – 1c, pues en ambas el rey se encuentra escondido y puede comprobar la virtud de Jorge. Sin duda, las similitudes temáticas y escénicas entre estas tres microsecuencias quedan reforzadas por el empleo exclusivo en todas ellas de los endecasílabos sueltos.

Por otro lado, el empleo de versos endecasílabos en el cuadro III – 3 y en la microsecuencia III – 4b tiene, a mi juicio, una explicación semejante a la que he expuesto para las microsecuencias I – 4a y II – 2b: en los pasajes cuyo tema principal es el rescate y la liberación de Antonio, Lope tiende a emplear el verso endecasílabo en vez del octosílabo. Así, si en I – 4a y II – 2b Lope echaba mano de los tercetos, en esta ocasión recurre a octavas reales y endecasílabos sueltos. Aunque muy alejados entre sí, todos estos pasajes quedan unidos mediante las afinidades temáticas y métricas.

Jorge Toledano muestra cómo la elección de un metro u otro puede obedecer a criterios distintos en una misma obra, pero no por ello menos coherentes. Frente al uso del verso octosílabo, ampliamente mayoritario —entre redondillas y quintillas suman más del 75% del cómputo global—, el análisis de metros más especializados (tercetos, octavas reales y endecasílabos sueltos) permite comprobar una vez más la gran importancia de la métrica en la configuración de la comedia áurea. Algunos de estos casos resultan sumamente interesantes, puesto que plantean y realzan relaciones temáticas entre pasajes muy distantes entre sí.¹ Ello demuestra que la polimetría no es solo un mero artificio sonoro, sino también un meticuloso artilugio estructural y, si se me permite la expresión, semánticamente muy significativo. A fin de cuentas, *Jorge Toledano* ejemplifica una tendencia del Fénix rastreable en varias obras: «A través de este atento uso de las distintas tipologías métricas, en definitiva, el dramaturgo puede establecer conexiones entre dos o más puntos (incluso distantes) de una pieza» (Crivellari 2013:77).² Poco importa que Lope lo hiciera a conciencia —algo nada improbable— o que fuera su intuición de poeta genial la responsable de este sabio uso de la métrica: sea como fuere, parece indudable que la polimetría es un recurso de primer orden para el desarrollo dramático, la caracterización de las escenas y la segmentación de las obras.

¹ Fernández Guillermo [2005:158] aporta numerosos ejemplos lopescos en los que se asocian determinadas formas métricas «con el desarrollo y seguimiento de un aspecto específico dentro de la comedia».

² Fausta Antonucci ya había llamado la atención sobre una de las ventajas del estudio de la métrica, que permite poner al descubierto «paralelismos y relaciones temáticas, argumentales y semánticas entre secuencias que presentan la misma forma métrica pero que se encuentran en lugares distintos de la obra» (Antonucci 2007:15).

Viuda, casada y doncella

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificaci- ón		Espacio	Esce- nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I - 1		1-330	Quintillas	En Valencia, en casa de Albano; cf. vv. 257, 287 y 322.	v. 330	Indeterminado. Se acaba de resolver el pleito que se inició hace justo un año; cf. vv. 122-125.	A Clavela le gusta Feliciano; su padre, Albano, prefiere a Liberio, más rico pero de menor linaje que aquel.
I - 2	a b	331-434 435-570	Canción s. r. Redondillas	Por la calle, cerca de la casa de Octavia hasta situarse enfrente de la misma; cf. vv. 333, 423, 436, 443, 500 y 538.	v. 570	La acción comienza de día, pero anochece; cf. vv. 445 y 523. Hay conexión con I - 1; cf. vv. 338-340.	El criado Tancredo recomienda a Liberio amar a Octavia, hermana de Feliciano. Liberio la seduce con mentiras, pero se marcha enseguida.
I - 3a		571-670	Redondillas	Casa de Laurencio y Feliciano; cf. vv. 598, 601, 625 y 654.	v. 670	Todavía es de noche; cf. v. 588. Hay conexión con I - 1 y I - 2 (v. 445); cf. vv. 571, 588 y 648.	Liberio y varios hombres armados interrumpen los desposorios de Feliciano y Clavela. Feliciano mata a un hermano de Liberio.
I - 3b		671-686	Redondillas	Calle frente a las casas de unos conocidos de Feliciano; cf. vv. 673-684.	v. 686	Tiempo continuo; cf. v. 671.	Feliciano decide marcharse a Italia para huir de la justicia. No ha consumado el matrimonio con Clavela.
I - 4		687-798	Redondillas	Por la calle; cf. vv. 687-692, 703 y 731.	v. 798	Sigue siendo de noche; cf. vv. 693 y 768. Hay conexión con I - 3a y I - 3b.	Clavela vuelve a casa con su padre. Octavia se encuentra con Liberio, que le cuenta lo sucedido y la acompaña a casa. Octavia está enamorada de Liberio.
I - 5	a b c	799-840 841-918 919-929	Sueltos° Romance á-e Sueltos°	En el puerto, embarcando en una galera; cf. vv. 799-804 y 926.	v. 929	Hay conexión con I - 3b (v. 680).	Disfrazados de peregrinos, Feliciano y Celio se embarcan hacia Italia con unos soldados.
I - 6		930-1009	Quintillas	Puerto de Valencia; cf. vv. 933, 946, 990 y 1002		Hay continuidad respecto a I - 5; cf. vv. 930 y 946-947.	Liberio, al que no parece importarle demasiado la pérdida de su hermano, está convencido de que Clavela lo aceptará como marido.

II - 1	a b	1010-1314 1315-1400	Quintillas Romance ó-a	En el mar y en una isla del Mediterráneo; cf. vv. 1039, 1062, 1068-1069, 1093-1098, 1181, 1195-1199 y 1307.	v. 1400	Hay conexión con I – 3 y I - 5; cf. vv. 1105-1109 y 1221.	Tras sufrir un naufragio, Feliciano y Celio llegan a una isla desierta. Aparecen unos moros comandados por Haquelme. Feliciano afirma ser médico, le toma el pulso a Haquelme y le diagnostica mal de amores. Este le pide que cure la tristeza de Fátima, una esclava suya de la que está enamorado.
II - 2		1401-1536	Redondillas	En Valencia, en casa de Albano; cf. vv. 1417-1418 y 1470.	v. 1536	Hay conexión con II – 1.	Clavela se niega a casarse con Liberio, pese a los consejos de Leonora. Llegan noticias del naufragio de Feliciano, al que se da por muerto.
II - 3		1537-1768	Redondillas	En Tremecén, en el jardín del moro Haquelme; cf. vv. 1610, 1637, 1660 y 1727.	v. 1768	Hay continuidad con II - 1.	Fátima le declara su amor a Feliciano, que decide aprovecharse de ella para regresar a su tierra. Fátima acepta irse con Feliciano a España. Tarife observa cómo ambos se abrazan.
II - 4	a b	1769-1799 1800-2054	Sueltos° Quintillas	Interior de la casa de Haquelme; cf. vv. 1796, 1813, 1819 y 1869.		Tiempo continuo. Se dice que Feliciano llegó ayer; cf. v. 1782.	Tarife le asegura a Haquelme que ha visto abrazarse a Fátima y Feliciano. Haquelme se esconde tras una cortina para espiarlos, y Fátima y Feliciano le fingen lealtad. Por orden de Fátima, Ardín le cuenta a Haquelme que se acerca un barco cargado de seda. El moro parte a capturarlo, facilitando así la huida de Fátima y Feliciano, pero regresa y los sorprende en actitud amorosa. Feliciano se excusa asegurando que le dijo amores a Fátima para darle un susto que la curara de la tristeza producida por su partida. Feliciano tiene que aplazar de momento su regreso.

III - 1	a b c	2055-2179 2180-2271 2272-2315	Quintillas Romance ó-e Redondillas	En un barco en el Mar Mediterráneo; cf. vv. 2158 y 2291. ¹	v. 2315	Se supone que en el entreacto ha tenido lugar la huida de Feliciano, Celio y Fátima.	Feliciano, Celio y Fátima han conseguido escapar. Fátima le ha robado a Haquelme más de 30.000 ducados. Feliciano le confiesa a Fátima que está casado y que la ha engañado.
III - 2		2316-2487	Redondillas	En Valencia, en casa de Albano; cf. v. 2360.	v. 2487	Ha pasado más de un mes desde el primer acto; cf. vv. 2388-2390.	Presionan a Clavela para que se case con Liberio. Liberio ha liberado a Laurencio, hermano de Feliciano (que pagó con la prisión el homicidio cometido por su hermano), con la condición de que convenza a Clavela de aceptar el casamiento. Resignada, Clavela acaba dando su conformidad a la boda con Liberio.
III - 3		2488-2523 2524-2595	Redondillas (prosa-carta) Redondillas	Por la calle.	v. 2595	Hay conexión con III - 2 y con I - 4; cf. carta.	Octavia le envía un papel a Liberio en el que le declara su amor y dice que se matará si se casa con Clavela. Laurencio informa a Liberio de que Clavela ha dado el sí.
III - 4		2596-2659	Sueltos ^o	En Valencia, por la calle; cf. vv. 2641 y 2655.	v. 2659	Hay continuidad con III - 1. La acción comienza de día, pero anochece; cf. vv. 2598-2600 y 2651.	Feliciano, Fátima y Celio llegan a Valencia. Fátima acepta casarse con Celio.
III - 5		2660-2691	Redondillas	Patio en casa de Albano; cf. v. 2660.	v. 2691	Es de noche; cf. v. 2665.	Comienzan a llegar todos los invitados a la ceremonia.
III - 6		2692-2775	Redondillas	En la calle, a las rejas de la casa de Albano; cf. vv. 2704 y 2709.	v. 2775	Hay conexión con III - 5.	Feliciano y Celio descubren que Clavela, que creía muerto a Feliciano, se ha casado con Liberio.
III - 7	a b	2776-2888 2889-2978	Sueltos Quintillas	Interior de la casa de Albano; cf. vv. 2821, 2837, 2852 y 2879.		Tiempo continuo.	Feliciano se descubre ante los demás. Todos se reconcilian: Feliciano se casará con Clavela; Liberio, con Octavia.

¹ Véase el apartado «2.3.12. Fugas, rescates y liberaciones», en la primera parte.

ACTO 1

Cuadros y microsecuencias: la división en dos microsecuencias del acto I - 2 tiene su razón de ser en la aparición a la ventana de Octavia, que coincide con el cambio métrico. Por lo que respecta a I - 3b, no creo que pueda analizarse como un cuadro independiente: pese a la presencia de un tablado vacío, I - 3b constituye más bien un ‘anejo’ de I - 3a, como ponen de manifiesto el tiempo continuo, el uso de la misma forma métrica, la brevedad de la acción y el hecho de que esta se reduzca a confirmar la huida de Feliciano, ya anunciada en I - 3a («Y va huyendo?», v. 665). En cambio, interpreto que I - 4 es un cuadro distinto, porque pese a la conservación de las redondillas, la aparición de personajes como Octavia y Albano (amén, claro está, del tablado vacío) aporta otro rumbo al argumento. La acción se desarrolla aún en la calle, pero no en la misma que aquella por la que pasaban Feliciano y Celio. Por último, la división en tres microsecuencias del cuadro I - 5 se explica por la presencia del típico caso de relación en forma de romance como forma englobada (entre dos pasajes de endecasílabos).

Versificación: en este primer acto puede observarse un buen ejemplo de cómo la métrica es capaz de contribuir a caracterizar un determinado pasaje de una obra. La singularidad del cuadro I - 5, el único en el que participan personajes absolutamente ajenos al argumento principal de la comedia (los soldados), está ‘marcada’ métricamente mediante el uso del verso endecasílabo, que solo se ha empleado en la microsecuencia I - 2a.

Tiempo: dos días. La acción de la obra comienza, presumiblemente, de día. Tras varias escenas que suceden de noche, la embarcación (cuadro I - 5) tiene lugar con toda probabilidad al amanecer del día siguiente.

ACTO 2

Cuadros y microsecuencias: en el cuadro II - 1, la división en dos microsecuencias se explica por el cambio métrico al romance, mediante el que Haquelme relata su amor por Fátima, y se mantiene en los 20 versos siguientes, hasta el final del cuadro. En II - 4, he distinguido dos microsecuencias basándome en un criterio métrico (cambio de endecasílabos a quintillas) y de acción dramática (Haquelme se esconde y entran en escena Fátima y Ardín).

ACTO 3

Cuadros y microsecuencias: el cuadro III - 1 queda dividido en tres microsecuencias debido a los cambios métricos, que se corresponden con el progreso de la acción: para llevar a cabo el relato de su vida, Feliciano abandona las redondillas y echa mano del romance, mientras que la airada reacción de Fátima se expresa en quintillas. He decidido tratar como un cuadro independiente III - 6, por mucho que se mantengan las redondillas y que en él Feliciano y los suyos descubran la boda que se empieza a celebrar en III - 5: el tablado vacío, el cambio de espacio y de perspectiva (los recién llegados ignoran cuanto ha ocurrido, y los demás dan por muerto a Feliciano), constituyen motivos suficientes para no unir ambos cuadros.

Versificación: el uso de la polimetría en *Vinda, casada y doncella* es muy interesante. Si se analiza con detenimiento, es posible comprobar que Lope ha seguido un mismo esquema métrico para cada uno de los tres actos. Esto no quiere decir que Lope se amolde férreamente a un patrón, pero es indudable que existen no pocos paralelismos en el uso de los diversos metros en los tres actos. Transcribo a continuación la sinopsis métrica de la comedia, que tomo de la edición a cargo de Feit y McGrady [2006:41-42]:

Acto 1			Acto 2		
Versos	Metro	Cantidad	Versos	Metro	Cantidad
1-330	Quintillas	330	1010-1314	Quintillas	305
331-434	Canción s. r.	104	1315-1400	Romance ó-a	86
435-798	Redondillas	364	1401-1768	Redondillas	368
799-840	Sueltos°	42	1769-1799	Sueltos°	31
841-918	Romance á-e	78	1800-2054	Quintillas	255
919-929	Sueltos°	11			
930-1009	Quintillas	80			

Acto 3		
Versos	Metro	Cantidad
2055-2179	Quintillas	125
2180-2271	Romance ó-e	92
2272-2595	Redondillas	324
2596-2659	Sueltos°	64
2660-2775	Redondillas	116
2776-2888	Sueltos	113
2889-2978	Quintillas	90

Los distintos colores permiten observar los múltiples paralelismos métricos entre los tres actos de *Vinda, casada y doncella*, que podemos resumir del siguiente modo: a) los tres actos comienzan con quintillas; b) en los tres actos se halla la secuencia formada por quintillas - romance (canción s. r. en el primero) – redondillas – sueltos; c) los tres actos terminan con quintillas; d) en varios metros (particularmente en los cuatro primeros) se emplea una cantidad muy similar de versos. Aunque no pueda descartarse a ciencia cierta que se trate de una casualidad, estas semejanzas sugieren que tal vez Lope o bien trabajó con un esquema métrico previo, o bien una vez hubo redactado el primer acto procuró mantener una estructura métrica parecida para el resto de la

comedia.¹ De hecho, los paralelismos entre los tres actos podrían ser aún más acusados, puesto que el pasaje en romance del primer acto, como ya se ha indicado, constituye en realidad una forma englobada, un ejemplo típico de relación en forma de romance incrustada en una forma englobadora, formada en este caso por unos endecasílabos sueltos. En cuanto al tercer acto, entre los dos pasajes de endecasílabos sueltos se han añadido unas redondillas, la forma menos ‘marcada’ métricamente y «el grado cero de la escritura dramática lopesca» (Güell 2007:118), por ser la más recurrente en Lope.² Así pues, el esquema métrico que Lope pudo tener en mente podría corresponderse *grosso modo* con el que ofrecemos a continuación:

Quintillas
Romance (canción s. r.)
Redondillas
Sueltos ^o
Quintillas

La existencia de un mismo patrón métrico a lo largo de la pieza no invalida en absoluto la relevancia de los demás criterios segmentadores, ni mucho menos la división de la comedia en cuadros, avalada entre otras cosas por la conciencia que tenía de ella el propio Lope (demostrada por Crivellari). Según se observa en el análisis de los cuadros y microsecuencias de *Vinda, casada y doncella* —y tal y como es habitual en Lope—, la versificación es uno más de los factores que intervienen en la segmentación de una comedia. Si es cierto que Lope siguió conscientemente un plan métrico, parece obvio que la versificación hubo de tener consecuencias en otros ámbitos del texto-espectáculo, como no podía ser de otro modo, en tanto que factor determinante en la composición de una obra. Pero el desarrollo dramático y los pormenores argumentales no están supeditados al esquema métrico subyacente a los tres actos. Ahora bien, en mi opinión *Vinda, casada y doncella* es una de las obras que ilustra con mayor claridad que la polimetría no obedece tan solo al azar o a la mera inspiración del poeta, sino que puede ser fruto incluso de un calculado y premeditado estudio por parte del dramaturgo. Si bien en otras piezas muestra Lope un cuidado similar,³ *Vinda, casada y doncella* parece ser un caso bastante excepcional, por lo que resulta sumamente interesante.

¹ Examino con más detalle esta cuestión en Fernández Rodríguez [2016a].

² Las redondillas constituyen la forma métrica más estable en Lope a lo largo de su carrera (Morley y Bruerton 1968:102).

³ A modo de ejemplo, véanse las alternancias entre formas métricas italianas y castellanas en *Los palacios de Galiana* y *La mocedad de Roldán* señaladas por Antonucci [2007b:64] y los paralelismos métricos de *Los melindres de Belisa* detectados por Sileri [2007:145].

El Argel fingido

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versifica-ción		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I - 1		1-60	Redondillas	En Córcega, espacio indeterminado, probablemente en la calle; cf. vv. 48-50.	v. 60	Tiempo indeterminado.	Flérida le advierte a Rosardo que está enamorada de otro hombre. Este amenaza con matarlo y ahorcarse después.
I - 2	a b c	61-130 131-360 361-488	Quintillas Romance é-a Redondillas	Casa de Leonido; cf. vv. 368 y 457-458.	v. 488	Hay continuidad con I - 1; cf. vv. 423-488.	Aureliano cuenta apenado que Flavia parece amar a Manfredo, hermano de Leonido. Esto contraría a Leonido, que ama a Flérida, la hermana de Aureliano. Leonido se compromete a interceder por Aureliano, y le refiere largamente los festejos de las bodas reales. Leonido le pide a Manfredo que deje de ver a Flavia. Manfredo le cuenta que en su ausencia él ha estado protegiendo la calle de Flérida de los requiebros de Rosardo. Leonido se pone finalmente del lado de Manfredo.
I - 3	a b c	489-744 745-912 913-972	Redondillas Octavas Redondillas	Casa de Flérida y Aureliano; cf. vv. 489-500, 543, 557, 708, 713, 966 y 971.	v. 972	Hay continuidad con I - 2; cf. vv. 673-707.	Flavia le asegura a Flérida que ama a Manfredo, y no a Aureliano. Leonido le reprocha a Flérida sus supuestos amores con Rosardo; a su vez, Flérida le afea sus presuntos devaneos amorosos. Aureliano quiere casar a Flérida con el rico Rosardo, pero Flérida confiesa que ya está casada con Leonido, galán noble pero pobre. Airado, Rosardo afirma que se marcha a Argel dispuesto a hacerse corsario. Aureliano le pide ayuda a Leonido para casarse con Flavia; a cambio, le concederá la mano de Flérida. Leonido acepta llevarse a Manfredo lejos de Córcega. Acuciada por Flérida, Flavia acepta a regañadientes la propuesta de Aureliano de ir al día siguiente al mar a merendar.
I - 4		973-1045	Sueltos ^o	Casa de Rosardo; cf. vv. 1017-1018.	v. 1045	Hay continuidad con I - 3.	Rosardo instruye a sus criados acerca de sus planes: se harán pasar por renegados y moros, ocuparán una isla y se dedicarán al corso.
I - 5		1046-1174	Redondillas	En la calle, frente a casa de Flavia; cf. vv. 1121-1125.		Hay continuidad con I - 3. Es de noche; cf. vv. 1116-1120.	Leonido se inventa una excusa para enviar a Manfredo a Cerdeña. Manfredo descubre a Aureliano hablando con Flavia y a Leonido actuando de cómplice.

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versifica-ción		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
II - 1		1175-1314	Redondillas	Casa de Flérída; cf. vv. 1295-1301 y 1308-1310.	v. 1314	Se supone que la acción transcurre al día siguiente respecto a I – 5 (v. 1105-1109). Hay conexión con I – 5; cf. vv. 1175-1178. Hay continuidad con I – 4.	Flavia pretende valerse de Aureliano para darle celos a Manfredo. Aureliano advierte a Flérída y Flavia que Rosardo ha renegado y planea atacar Córcega, pero Flérída cree que todo es una ficción.
II - 2		1315-1370	Redondillas	En la costa.	v. 1370	Tiempo continuo o simultáneo; cf. vv. 1331-1333.	Manfredo contrata al barquero Livio para que siga a Flavia, Flérída y Aureliano en una barca.
II - 3	a b c	1371-1505 1506-1629 1630-1713	Quintillas Romance é-e Liras	En una playa; cf. vv. 1490+, 1660-1661, 1678 y 1711.	v. 1713	Hay continuidad con II – 1 y II – 2.	Manfredo le cuenta a Leonido que Rosardo y unos moros han cautivado a Flérída, Flavia y Aureliano. Rosardo se enfrentó a Manfredo en alta mar; este se arrojó de su barca y consiguió escapar a nado. Leonido y Manfredo deciden ir a rescatar a sus damas haciéndose pasar por frailes.
II - 4	a b c d	1714-1764 1765-1792 1793-1887 1888-1931	Quintillas Sonetos Quintillas Redondillas	Fuerte en una isla cercana a Córcega; cf. vv. 1714-1716.	v. 1931	Hay continuidad con II - 3.	Rosardo, que se hace llamar Numén, tiene presos a Flavia, Flérída y Aureliano, y amenaza con herrarles los rostros si Flérída se niega a casarse con él, pero ella no da su brazo a torcer. En secreto, Rosardo ordena que no se los hierren de verdad, sino mediante un truco.
II - 5	a b c d	1932-1991 1992-2066 2067-2118 2119-2161	Quintillas Tercetos Redondillas Suelos ^o	Tienda de Numén (v. 1880); cf. v. 2010.	v. 2161	Tiempo continuo; cf. vv. 1932-1933.	Leonido y Manfredo se presentan disfrazados de frailes redentores. Rosardo les asegura que si consiguen que Flérída le ame, él volverá a su fe y además les dará 2.000 ducados. Rosardo sospecha que los frailes son Leonido y Manfredo.
II - 6		2162-2273	Redondillas	[Lugar donde tienen presos a los cautivos].		Tiempo continuo. Es sábado; cf. v. 2241. Por la mañana o al mediodía; cf. v. 2236.	Encuentro entre Flavia, Flérída, Leonido y Manfredo, que dan a conocer su identidad. Rosardo los descubre y manda prenderlos.

Acto y cuadro	Mi-cros	Versifica-ción		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
III - 1	a b c	2274-2368 2369-2471 2472-2519 2520-2575	Quintillas Octavas Redondillas (prosa-papel) Redondillas	A orillas del mar; cf. vv. 2435-2436.	v. 2575	Hay conexión con II - 6; cf. vv. 2324-2328.	Con el fin de sembrar celos y discordia, Rosardo le asegura a Leonido que ya no ama a Flérida, sino a Flavia, y que para que todos recobren la libertad es necesario que esta deje a Manfredo. Leonido accede a escribir un papel para Flavia como si fuera escrito por Rosardo, pero este se lo queda y se lo muestra a Flérida como prueba de que Leonido ya no la ama. Flérida le propone casarse con él y fingirse renegada para vengarse de Leonido.
III - 2	a b c	2576-2599 2600-2613 2614-2732	Redondillas Soneto Quintillas	Por unos caminos, hasta llegar a orillas del mar; cf. vv. 2585, 2590-2591, 2632 y 2687.	v. 2732	Tiempo continuo.	Leonido le pide a Flavia que acepte casarse con Rosardo. Se anuncia la boda entre Rosardo y Flérida, que supuestamente ha renegado y se ha hecho mora.
III - 3	a b	2733-2837 2838-2866	Quintillas Suelos ^o	Tienda de Rosardo (v. 2696); cf. vv. 2738-2740 y 2743.	v. 2866	Tiempo continuo.	Los cautivos acuden a besar los pies a Flérida, que manda encarcelar a Flavia. Leonido huye y Flérida le confiesa a Aureliano las razones de su comportamiento. Aureliano y Manfredo intentan ahogarla pero Rosardo los apresa.
III - 4a	a b c	2867-2878 2879-2944 2945-3080	Redondillas Perqué Redondillas	Monte cerca del mar, hasta llegar junto a una cueva; cf. vv. 2887-2892, 2905-2920, 2937-2939, 3069-3072 y 3078-3079.	v. 3080	Tiempo continuo.	Leonido está a punto de arrojarse al mar, pero en ese momento aparece Flérida: ambos descubren la verdad y se reconcilian.
III - 4b	a b c d	3081-3144 3145-3184 3185-3219 3220-3339	Redondillas Décimas Suelos ^o Romance í-e	Junto a la cueva; cf. vv. 3092, 3098, 3117 y 3178.		Tiempo continuo.	Manfredo y Flavia han conseguido escapar y se encuentran con Flérida y Leonido en una cueva. Sorprenden a Rosardo, lo apresan y le perdonan la vida, y este acaba confesando que todo ha sido una ficción.

El Argel fingido

ACTO 1

Cuadros y microsecuencias: la segmentación tripartita del cuadro I – 2 obedece tanto a un criterio métrico como dramático. En la primera microsecuencia, estructurada en quintillas, Aureliano le revela a Leonido que Manfredo y Flavia tienen amores. Leonido le promete interceder en el asunto. Para distraerlo, refiere en un largo romance (segunda microsecuencia) los festejos de las bodas de Felipe III con Margarita de Austria. Aunque hoy pueda parecer un pasaje superfluo, en la época sería muy agradecido por el público, que disfrutaba enormemente con la variedad de temas y los sucesos de máxima actualidad. La siguiente microsecuencia, en redondillas —como ocurre no pocas veces, el cambio métrico se adelanta unos pocos versos al relevo de personajes en escena—, nos presenta la discusión entre Leonido y Manfredo —los cuales se informan de sus respectivos amores— y termina con Leonido poniéndose de parte de su hermano. Por lo que respecta al cuadro I – 3, la primera microsecuencia presenta una conversación entre las amigas Flérida y Flavia, además de unos reproches amorosos entre Leonido y Flérida. La segunda microsecuencia representa un momento crucial en el devenir del argumento, circunstancia marcada métricamente mediante el paso, por primera vez en la obra, a los metros italianos: en estos versos se pactan y revelan matrimonios y se establecen alianzas para alcanzarlos, al tiempo que Rosardo anuncia su propósito de hacerse pasar por renegado y dedicarse al corso. El cuadro se cierra con una microsecuencia en redondillas en la que Flavia, a instancias de Flérida, acepta ir con ella y Aureliano al mar.

Versificación: en este primer acto puede apreciarse cómo los metros italianos van estrictamente ligados a la ficción urdida por Rosardo: por un lado, en las octavas reales se presenta el motivo que desencadena su decisión de hacerse moro —en contra de los consejos de Aureliano, Flérida le rechaza como esposo, y alega estar ya comprometida con Leonido—, así como las amenazas de Rosardo, que advierte ya de su intención de raptarlos; por otro, en los endecasílabos sueltos Rosardo da cumplida relación a sus criados acerca de cómo llevar a cabo tan peregrina ficción. Así pues, en contraste con los metros octosilábicos, las estrofas más graves de este acto —octavas reales y endecasílabos sueltos— se reservan para los momentos en los que se anticipa el ‘Argel fingido’ en el que se desarrollará gran parte de la obra, que supondrá una dura prueba para los protagonistas. El resto de la acción dramática corre a cargo de redondillas y quintillas (salvo el romance dedicado a describir los festejos reales), en las que se desarrollan los conflictos amorosos, debidos fundamentalmente a los celos.

Tiempo: aunque no se señale explícitamente, todo parece indicar que la acción transcurre en un solo día.

ACTO 2

Cuadros y microsecuencias: el cuadro II – 3 se divide en tres microsecuencias. La primera de ellas, en quintillas, representa la típica escena entre amo y criado en la que Celio, a modo de gracioso, trata de distraer a su señor con chistes y gracietas. Al final de esta microsecuencia aparece Manfredo, con cuya larga relación en romance se inicia la segunda microsecuencia. Tras el relato del rapto y el combate marítimo Lope echa mano de unas liras;

en ellas, Leonido lamenta amargamente su suerte y, tras haberse calmado, él y Manfredo deciden hacerse pasar por frailes para rescatar a los cautivos. El cuadro II – 4 se abre con una microsecuencia en quintillas en la que Rosardo hace su primera aparición como Numén y expone la razón por la que tiene cautivos a Flérida, Flavia y Aureliano. A continuación figuran dos sonetos a cargo de Flérida y Rosardo, los cuales a mi juicio constituyen una única microsecuencia.¹ Ambos están íntimamente ligados tanto por el tema —el soneto pronunciado por Rosardo no es sino una respuesta al de Flérida— como por la estructura de diseminación-recolección,² artificio que en el primer soneto sirve para resaltar la fidelidad de Flérida hacia Leonido y en el segundo tiene por objeto apuntalar la rotunda negativa de Rosardo a liberar a sus cautivos. En la tercera microsecuencia, de nuevo en quintillas, Flérida hace gala de su integridad moral y se niega una y otra vez a ceder al amor de Rosardo, pese a sus amenazas y a los ruegos de Flavia y Aureliano. El paso a las redondillas tiene un claro correspondiente dramático: en esta microsecuencia Mauricio les revela que no pretende herrarles el rostro, sino simplemente fingirlo mediante unas pinturas. El cuadro II – 5 se abre con unas quintillas en las que Rosardo y Mauricio conversan acerca del desarrollo de los acontecimientos y de las posibilidades de mantener el ‘Argel fingido’. El paso a los tercetos, que marcan el inicio de la segunda microsecuencia, se corresponde con la entrada de Mireno, que anuncia la llegada de dos frailes ermitaños que al poco aparecen en escena. Los tercetos se mantienen hasta que da comienzo un diálogo en redondillas (tercera microsecuencia) entre Manfredo, Leonido y Rosardo, diálogo que contrasta con el tono elevado de lo que Rosardo ha interpretado como un «sermón» (vv. 2068 y 2088) por parte de los frailes, mediante el que los recién llegados han conseguido obtener información acerca de sus amadas. En la última microsecuencia de este cuadro, formada por endecasílabos sueltos, se establece el pacto entre los frailes y Rosardo, que ha adivinado ya su verdadera identidad.

Versificación: en el segundo acto destaca la presencia de unas liras, cuya excepcionalidad en la comedia está acorde con la acción dramática, que sin duda representa un momento de clímax: a los lamentos y tentativas de suicidio por parte de Leonido les sigue la decisión de los galanes de ir a rescatar a sus damas. Los metros italianos (tercetos encadenados y endecasílabos sueltos) se reservan para la llegada de Manfredo y Leonido disfrazados de frailes, si bien durante su presencia en escena se emplean asimismo las redondillas. Especialmente destacable desde el punto de vista tanto poético como interpretativo es la microsecuencia II-4b, formada por dos sonetos de diseminación-recolección que configuran un breve diálogo entre Flérida y Rosardo.

Espacio: según ARTELOPE (secciones «Marco espacial» y «Extracto argumental»), la acción del cuadro II – 1 tiene lugar en la playa. Esta suposición se fundamenta en la detallada descripción de la orilla del mar que lleva a cabo Aureliano (vv. 1215-1230). Sin embargo, la acción transcurre en casa de Flérida, según sabemos por los versos 1295-1301 y 1308-1310, en los que Flérida le pide al criado Celio que le dé sombrero, capote y un espejo antes de salir. Flavia advierte del peligro que supone ir a la playa en vista de los rumores acerca de las recientes actividades de Rosardo, pero Flérida opina que no son sino meras invenciones (vv. 1297-1306), por lo que les insta a ir a merendar a la playa.

¹ Según la terminología empleada por Vitse, estos sonetos constituyen una forma englobada dentro de unas quintillas englobadoras.

² A excepción del segundo terceto en el de Rosardo.

Tiempo: la acción de este acto comienza por la tarde, pues varios personajes se disponen a ir a merendar (vv. 919, 936, 1109 y 1333). En el último cuadro, Rosardo invita a Leonido a comer («¿Queréis hoy comer conmigo?», v. 2236), lo cual sugiere que la acción transcurre ya al día siguiente.

ACTO 3

Cuadros y microsecuencias: la métrica del tercer acto es sumamente compleja, por lo que abundan las microsecuencias. La división en cuadros que propongo puede ser discutible, sobre todo si tenemos en cuenta que el tiempo es continuo a lo largo de todo el acto y que varios tablados vacíos y cambios de espacio no coinciden con cambios de metro. En el cuadro III – 1, los cambios métricos encuentran plena correspondencia con el desarrollo dramático: las quintillas de la primera microsecuencia, en las que Rosardo y Olimpo urden su estratagema, dejan paso a las octavas reales de la segunda, en las que Rosardo consigue su objetivo y engaña a Leonido. Estas octavas, por cierto, se inician con un lamento de Leonido en el que se evocan cuatro versos de la *Égloga tercera* de Garcilaso,³ escrita asimismo en octavas reales. La tercera microsecuencia, en redondillas, nos muestra cómo Rosardo consigue también engañar a Flérida. El cuadro III - 2 se abre con una breve microsecuencia en la que Manfredo y Flavia discuten por celos, que funciona a modo de antesala del monólogo de Flavia (expresado mediante un soneto), el cual deja paso a la tercera microsecuencia, en quintillas, en la que Leonido le pide a Flavia que acepte el matrimonio con Rosardo, justo antes de que se anuncie la boda de este con Flérida. El cambio de metro en el cuadro III - 3 coincide con la entrada en escena de Rosardo y sus criados, que apresan a Aureliano y a Manfredo. El cuadro III - 4a se inicia con unas redondillas que enseguida dejan paso a un *perqué*, metro francamente excepcional que resalta la locura de Leonido, quien en su soliloquio amenaza con suicidarse. Lope marca la entrada de Flérida con la vuelta a un metro mucho más común, las redondillas. Pese al tablado vacío del v. 3080, en mi opinión el tiempo continuo, la ausencia de un cambio en la versificación y la continuidad espacial aconsejan considerar que hasta el final de la obra la acción transcurre en un solo cuadro. En las redondillas que siguen al tablado vacío se produce el encuentro entre Flavia, Manfredo, Flérida y Leonido. La siguiente microsecuencia constituye un soliloquio en el que Rosardo lamenta su suerte mediante unas décimas (tal y como se aconseja en el *Arte Nuevo*: «Las décimas son buenas para quejas», v. 307). Lope elige unos endecasílabos sueltos para la microsecuencia en la que apresan a Rosardo. Finalmente, la última microsecuencia está formada por versos en romance, como es natural teniendo en cuenta que en ella figuran dos relatos: el avistamiento de unas naves por parte de Aureliano y la confesión de Rosardo.

³ Tal y como ya notó Serés [2009:684, n. 2372].

Los tres diamantes

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versifica-ción		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I - 1	a b	1-97 98-145	Tercetos Redondillas	En Nápoles, cerca de una posada; cf. v. 98.	v. 145	Al anochecer; cf. v. 135.	Lisardo vence en unas justas. En ellas ha participado también Enrique de Inglaterra, que le declara su amistad. Un paje anuncia a Lisardo que Lucinda le favorece.
I - 2		146-340	Quintillas	Sala en el palacio del rey de Nápoles; cf. v. 175.	v. 340	Tiempo continuo.	El rey pretende dar la mano de Lucinda a Enrique, pero este acepta hacer de tercero entre ella y Lisardo. Enrique y Lucinda acuerdan que la dama y el caballero se verán esa misma noche.
I - 3	a b c d	341-382 383-424 425-560 561-609	Sueltos° Sonetos Redondillas Tercetos	Jardín del palacio; cf. vv. 375, 415-416, 422 y 473.	v. 609	Esa misma noche (v. 281); cf. vv. 398-401. Enrique afirma que hace dos horas que vigila en el jardín; cf. v. 456.	Lisardo le ofrece a Enrique el tercero de los diamantes que le había dado su madre. Lucinda y Lisardo huyen juntos. Duarte y Oliverio acuden a la ventana de Lucinda e inician una pendencia con Enrique, que queda interrumpida por la llegada del rey. Al no encontrar a Lucinda, todos dan por hecho que Lisardo la ha raptado, por lo que parten en su busca.
I - 4	a b c	610-657 658-783 784-1079	Redondillas Romance á-a Redondillas	Monte cerca del mar; cf. vv. 615-619, 779-783, 892-896, 906-907, 994, 1043, 1051, etc.		Hay continuidad con I - 3. Aún es de noche; cf. v. 620.	Lisardo le revela su identidad a Lucinda, que se queda dormida al escuchar su relato. Un águila le arrebató los diamantes, y Lisardo sale en su busca. Unos carboneros encuentran a Lucinda, que aparece más adelante vestida de peregrina y dispuesta a recorrer el mundo en busca de Lisardo.

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versifica-ción		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
II - 1		1080-1275	Redondillas	Puerto de Aguas Muertas, en Provenza; cf. v. 1081.	v. 1275	Hay conexión con I - 3 y I - 4; cf. vv. 1194 y 1224-1229.	Lucinda llega disfrazada de peregrina a la tierra de Lisardo, a quien todo el mundo da por muerto, pues no volvió jamás de las justas. Lucinda decide emprender la construcción de un hospital para peregrinos.
II - 2	a b c	1276-1331 1332-1439 1440-1599	Octavas Romance é-a Quintillas	Interior del palacio del soldán de Persia; cf. v. 1562.	v. 1599	Han pasado algo más de dos años desde que Lisardo y Lucinda se separaron; cf. vv. 1276 y 1438. Hay conexión con I - 4; cf. vv. 1352-1379.	Hace dos años que Lisardo fue capturado y llevado como esclavo a Persia, donde padece las torturas de Amurates. Lisardo se hace pasar por intérprete de sueños, artimaña que le permite convencer al soldán del peligro que representa Amurates, al que condenan a muerte. Como recompensa por su supuesta ayuda, el soldán nombra a Lisardo rey de Persia.
II - 3	a b c	1600-1679 1680-1807 1808-1837	Quintillas Suelos ^o Quintillas	Playa de Provenza, cerca del palacio del duque y del hospital de Lucinda; cf. vv. 1610, 1649, 1653, 1712, 1737-1738 y 1810-1814.	v. 1837	Han pasado unos dos años desde que Lisardo abandonó su patria, y dos o tres meses desde que Lucinda llegó a Provenza; cf. vv. 1707 y 1816-1817.	Tras un naufragio, Enrique y el piloto Roberto llegan a la costa de Provenza. Roberto convence a Enrique de empeñar el anillo que le dio Lisardo, pues el mar les ha llevado todo cuanto tenían. Roberto trata de vender el anillo al padre de Lisardo, que reconoce la joya de su hijo y cree que lo han matado, por lo que aprisionan a Enrique.
II - 4		1838-2001	Redondillas	Palacio del soldán de Persia.	v. 2001	Hay continuidad con II - 2.	Celima, hija del soldán, está enamorada de Lisardo. El soldán se la ofrece en matrimonio, pero Lisardo la rechaza echando mano de una falsa profecía.
II - 5	a b	2002-2015 2016-2123	Soneto Redondillas	Prisión de Enrique, en lo alto de una torre; cf. vv. 2072, 2111 y 2117.		Hay continuidad con II - 3.	Enrique había jurado no revelar su nombre ni su linaje hasta encontrar a Lisardo, pero Matilde, que está enamorada de él, oye su lamento y se entera de quién es. Enrique le dice a Matilde que si le libera —con el fin de buscar a Lisardo— se casará con ella. Matilde acepta.

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
III - 1	a b c	2124-2147 2148-2161 2162-2397	Redondillas Soneto Redondillas	Interior del hospital de Lucinda; cf. vv. 2164, 2263, 2271, 2309, 2315 y 2342.	v. 2397	Hay conexión con II - 5; cf. vv. 2202-2214 y 2238-2244.	Matilde le revela a Lucinda que está enamorada de Enrique, y que este anda ahora buscando a Lisardo. Leonato requiebra a Lucinda, pero ella lo rechaza. Leonato amenaza con ir contando por ahí que Lucinda mantiene relaciones con Crispín.
III - 2		2398-2581	Redondillas	Palacio del soldán de Persia.	v. 2581	Hay conexión con II - 5; cf. vv. 2455-2471.	Los hombres del soldán han capturado a Enrique, al que llevan ante Lisardo. Ambos se reconocen y acuerdan con el soldán que Enrique se quede como rehén para que Lisardo pueda regresar a Provenza. Lisardo pretende transportar las riquezas adquiridas en Persia escondidas en barriles de sal.
III - 3	a b	2582-2682 2683-2767	Sueltos ^o Quintillas	Entrada del hospital de Lucinda; cf. vv. 2585-2591, 2676 y 2696.	v. 2767	Hay continuidad con III - 1. Es de noche; cf. vv. 2593, 2598 y 2617.	Un niño expósito aparece a las puertas del hospital. Leonato lee la supuesta carta que lleva el niño, en la que se afirma que Lucinda y Crispín son los padres. Encuentran el tafetán de los diamantes de Lisardo en el interior de un pez gigante, por lo que lo dan por muerto.
III - 4	a b	2768-2872 2873-2915	Quintillas Sueltos ^o	Isla de Saona, a orillas del mar; cf. vv. 2770-2782, 2798-2801, 2810-2813, 2863-2866 y 2914-2915.	v. 2915	Hay continuidad con III - 2. Aún no ha pasado un mes desde II - 5; cf. v. 2899.	La nave de Lisardo desembarca en la isla de Saona. Lisardo se queda dormido en una peña y los demás se van sin él. Al poco aparece Enrique, al que el soldán ha dejado marchar para que pueda casarse con Matilde.
III - 5		2916-3123	Redondillas	Interior del hospital de Lucinda; cf. vv. 2955+, 2958 y 2961-2962.	v. 3123	Hay conexión con III - 4; cf. vv. 2966-2979. Hay continuidad con III - 3.	Lucinda ha comunicado al duque las calumnias de Leonato. Un duelo entre Crispín y Leonato decidirá quién lleva la razón. Los pilotos de Lisardo traen la mercadería. Al poco aparecen Enrique y Lisardo disfrazados de persas, y reconocen a Lucinda. Para comprobar su fidelidad, se inventan que Lisardo está casado. Las autoridades detienen a Lucinda.
III - 6		3124-3255	Redondillas	Palacio del duque de Provenza; cf. v. 3128.		Tiempo continuo.	Van a casar a Matilde con el duque de Ferrara. Como testigo asiste el rey de Nápoles, y su hija Lucinda se descubre. Lisardo revela asimismo su identidad ante su familia y su amada Lucinda.

ACTO 1

Cuadros y microsecuencias: la división en dos microsecuencias del cuadro I - 1 obedece tanto a criterios métricos como argumentales y temáticos: las discusiones entre los caballeros frente al rey de Nápoles, así como la campanuda declaración de amistad entre Lisardo y Enrique (todo ello expresado en tercetos), dejan paso a unas redondillas en las que Roselo da buena cuenta a Lisardo del favor amoroso de Lucinda. El cuadro I - 3 se abre con una microsecuencia en endecasílabos sueltos en la que Enrique y Lisardo sellan su amistad. Tras la salida de Lisardo, los caballeros Enrique, Duarte y Oliverio pronuncian cada uno un soneto, los cuales a mi juicio conforman una única microsecuencia, que finaliza cuando se topan unos con otros, situación que Lope marca con el paso a las redondillas. La cuarta microsecuencia gira en torno a la desaparición de Lucinda: el uso de los tercetos se aviene a la perfección con la ira que sienten el rey y los caballeros, que se disponen a partir en su busca. El cuadro I - 4 da comienzo con unas redondillas: Lucinda y Lisardo huyen por el monte y se paran a descansar. La segunda microsecuencia se inicia con una relación en romance a cargo de Lisardo. Este metro se mantiene hasta el momento en el que Lisardo se marcha tras el águila. En la tercera microsecuencia, en redondillas, Lucinda despierta y aparecen unos carboneros que permanecen en escena hasta el final del acto

ACTO 2

Cuadros y microsecuencias: el cuadro II - 2 es un ejemplo claro de cómo los cambios métricos se corresponden con el desarrollo dramático de la pieza. En la primera microsecuencia, el soldán, Cambises y Amurates conversan acerca de Lisardo, que aparece descalzo. A continuación tiene lugar la segunda microsecuencia, una típica relación en romance en la que Lisardo explica cómo llegó a ser cautivo de Amurates. Finalmente, en las quintillas se exponen las interpretaciones de los sueños, que se saldan con la condena a muerte de Amurates. El cuadro II - 3 se abre con unas quintillas en las que Roberto y Enrique se ponen de acuerdo para empeñar el anillo. La entrada en escena del duque de Provenza y su séquito se marca apropiadamente con el paso a los endecasílabos sueltos (segunda microsecuencia), que se mantienen hasta casi el final del cuadro, cuando el foco de interés pasa a ser la «santa» (v. 1816) Lucinda, microsecuencia formada por quintillas. Por último, el cuadro II - 5 se divide en dos microsecuencias. La primera de ellas es un sentido monólogo en forma de soneto, pronunciado por Enrique en la cárcel.¹ El paso a las redondillas viene determinado por la entrada en escena de Matilde y Leonato. Matilde accede a liberar a Enrique para casarse con él, y este le pide un mes de tiempo para traer de vuelta a Lisardo.

¹ Un soneto como este podría considerarse, al parecer de Antonucci [2007c:216], una forma englobada, y no, por tanto, una microsecuencia independiente: «Finalmente, deberemos considerar formas englobadas, en mi opinión, a todas esas unidades métricas que, no haciendo progresar la acción (y esto, fundamentalmente, por ausencia de diálogo) se presentan más bien como momentos de remanso lírico, de reelaboración monologal de lo ya sucedido o de lo porvenir».

ACTO 3

Cuadros y microsecuencias: en el cuadro III – 1, se podría considerar que el soneto pronunciado por Lucinda, que queda momentáneamente sola en escena, constituye una forma englobada dentro de dos pasajes de redondillas. Dependerá, como siempre, del criterio que adoptemos. Son varias las razones por las que considero que este soneto forma una microsecuencia independiente. En primer lugar, si bien no supone un avance argumental en la pieza, representa un momento de sumo interés dramático, puesto que nos da cuenta de las dudas en las que está sumida Lucinda, que se debate entre la resignación y la esperanza de encontrar a su amado. Por otro lado, no se cumple el «criterio interlocutivo» —el cual, a juicio de Marc Vitse [2007:172], constituye un elemento fundamental a la hora de caracterizar una forma englobada—, ya que antes y después del soneto no figuran los mismos interlocutores en escena: tras el soneto de Lucinda no solo regresa Crispín, sino que, por primera vez en este acto, aparece Matilde, que informa a Lucinda acerca de la liberación de Enrique. En el cuadro III - 3, el cambio de metro se corresponde plenamente con el desarrollo dramático. En la primera microsecuencia, en endecasílabos sueltos, se comenta la aparición de un niño expósito frente al hospital, se narra el amargo hallazgo de los diamantes de Lisardo —que provoca el desmayo de Lucinda— y se lee la terrible carta ideada por Leonato. Airado, el duque abandona el escenario seguido por un exultante Leonato. Crispín y Lucinda quedan solos en escena, y Lope señala este cambio dando paso a unas redondillas (segunda microsecuencia), en las que Lucinda se pone al corriente de lo sucedido. El cuadro III - 4 permite observar otro caso ejemplar de correspondencia entre cambio métrico, cambio de personajes en escena y desarrollo dramático: el paso de una microsecuencia a otra viene marcado por el relevo métrico (las quintillas ceden su lugar a los endecasílabos sueltos), la aparición de Enrique y el rescate de Lisardo. Por lo que respecta a la división en cuadros del tercer acto, el único caso dudoso es el de III - 5 y III - 6, en los cuales el tiempo es continuo y, además, se conservan las redondillas. Sin embargo, el tablado vacío y el cambio de espacio me han llevado a considerar que se trata de cuadros distintos.

Tiempo: desde II - 5 a III - 6 ha pasado justo un mes, es decir, el plazo de espera que le dio Enrique a Matilde para casarse con otro hombre.

La pobreza estimada

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I - 1		1-176 177-188 189-216 217-528	Redondillas (prosa-carta) Redondillas (prosa-carta) Redondillas (prosa carta) Redondillas	En Valencia, en casa de Dorotea; cf. vv. 349, 355 y 361.	v. 528	Tiempo indeterminado, de día; cf. v. 522. Más adelante sabremos que este cuadro transcurre por la tarde (v. 898).	Tancredo intercede por su amo Leonido ante Isabel, criada de Dorotea. Esta lee el papel del galán y accede a hablarle. Aparece Ricardo con la excusa de haber perdido un azor, que se supone ha entrado en casa de Dorotea. Ricardo le dice que la quiere por esposa, y ella le pide un día para pensárselo. Acto seguido, Dorotea manda a Isabel concertar esa misma noche una cita con Leonido.
I - 2		529-760	Redondillas	Casa de Leonido.	v. 760	La acción transcurre de día, antes de las seis; cf. vv. 575, 580, 591-592, 603, 625-627 y 677. Ha pasado muy poco tiempo desde I - 1, probablemente unas pocas horas; cf. vv. 625-627.	Felisardo le asegura a Leonido que vio salir a Ricardo de casa de Dorotea. Leonido le propone ir juntos esa misma noche a casa de la dama.
I - 3a		761-840	Redondillas	Portal de casa de Dorotea; cf. vv. 761, 820, 837-838 (y 841).	v. 840	Dorotea afirma que no hace ni una hora se estuvo informando acerca de la condición de Leonido; cf. vv. 789-790. Es de noche (véase I - 3b).	Dorotea duda si escoger a Ricardo, rico pero de bajo nacimiento, o a Leonido, hidalgo pobre.
I - 3b		841-996	Redondillas	En la calle, frente a casa de Dorotea; cf. vv. 845, 850, 855, 868+ y 942+.		Tiempo continuo. Es de noche; cf. vv. 840+, 848+, 854 y 925. En principio son las diez, hora a la que se habían citado Leonido y Dorotea (vv. 578, 580, 602 y 613-614).	Dorotea le expresa sus dudas a Leonido y afirma que será su padre quien tome la decisión, el cual se encuentra cautivo en Argel. Ricardo acepta también esperar al dictamen de Aurelio, pero hiere por la espalda a Leonido y huye.

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
II - 1	a b c d	997-1074 1075-1164 1165-1244 1245-1351	Canción Quintillas Romance í-o Sueños	En Argel [palacio del rey de Argel]; cf. vv. 1074, 1116 y 1176.	v. 1351	Han pasado varios días respecto a I - 3b. Dorotea escribió la carta a su padre el 10 de marzo de 1565 (al día siguiente de I - 3b, según se deduce de los vv. 909-912); cf. vv. 1241-1244.	Audalla, rey de Argel, que tiene a Aurelio como amigo y consejero, le propone casar a su hijo Zulema con Dorotea. Aurelio rechaza su propuesta y le lee la carta que le ha mandado Dorotea. Audalla antepone la honra al dinero y le aconseja que escoja a Leonido.
II - 2	a b	1352-1703 1704-1787	Redondillas Romance í-o	Casa de Dorotea; cf. vv. 1423-1429, 1491-1496, 1634-1637, 1645 y 1673.	v. 1787	Han pasado tres meses desde el final de I - 3b; cf. vv. 1446-1447. Hay conexión con I - 3b; cf. vv. 1352-1363, 1508-1511, 1520-1523, 1540-1541, etc. Hay conexión con II - 1; cf. vv. 1420-1422, 1678-1685 y 1704-1739.	Los dos galanes conversan con la dama, pero Leonido le lleva ventaja a Ricardo. Dorotea empieza a sospechar que fue Ricardo quien hirió a Leonido. Este le acusa de haberle atacado y le recuerda su bajo origen. Tras varios insultos y acusaciones, deciden batirse en duelo, pero queda interrumpido por la llegada de Felisardo, que trae consigo la carta de Argel. Se concierta la boda entre Dorotea y Leonido.
II - 3	a b c	1788-1837 1838-1885 1886-1895	Quintillas Romance ó-o Quintillas	Puerto en Argel; cf. vv. 1788+-1790 y 1821-1823.	v. 1895	Hay continuidad con II - 1 (vv. 1336-1340); cf. vv. 1866-1879.	Zulema le cuenta a Audalla que ha sido incapaz de dar con su hermana Alara, que fue hecha cautiva con seis años.
II - 4	a b	1896-1971 1972-2023	Redondillas Canción s. r.	En la calle, frente a casa de Dorotea; cf. vv. 1936-1941+, 1983 y 2022.		La acción transcurre al día siguiente de II - 2; cf. vv. 1906-1909. Hay conexión con II - 2; cf. vv. 1896, 1906-1909 y 1956.	Ricardo se entera de que Leonido y Dorotea ya se han casado, y lamenta su suerte.

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificaci- ón		Espacio	Esce- nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
III - 1		2024-2175	Redondillas	En Valencia, [casa de Leonido y Dorotea].	v. 2175	Ha pasado un año desde el final del cuadro anterior; cf. vv. 2040-2041. La acción transcurre al amanecer; cf. vv. 2132-2133.	La extrema pobreza en que viven induce a Leonido a marcharse en busca de riquezas.
III - 2		2176-2327	Redondillas	En la calle; cf. vv. 2246-2251.	v. 2327	Hay conexión con III – 1; cf. vv. 2252-2255. Hay continuidad con II – 4; cf. vv. 2192-2195.	Ricardo compra a Tancredo, al que Leonido ha despedido, a cambio de su ayuda para conquistar a Dorotea.
III - 3		2328-2411	Redondillas	Embarque en el puerto de Cartagena; cf. vv. 2327+-2329, 2340-2342 y 2364.	v. 2411	Hay continuidad con III – 1.	Leonido se embarca con unos soldados que van a Orán a combatir contra el moro.
III - 4		2412-2521 2522-2571	Quintillas (prosa-carta) Quintillas	Casa de Dorotea; cf. vv. 2442-2445, 2526 y 2570.	v. 2571	Hay conexión con III – 1; cf. vv. 2432-2436. Hay continuidad con III – 2.	Tancredo le da una bolsa llena de dinero a Dorotea que contiene un papel de Ricardo. Dorotea e Isabel se enfadan con Tancredo.
III - 5	a b	2572-2610 2611-2719	Canción s. r. Tercetos	Comienza en el mar y a partir del v. 2581 transcurre en una playa de Argel; cf. vv. 2571+, 2577, 2580+, 2582, 2606, 2611, 2668, 2678 y 2684.	v. 2719	Hay conexión con III – 3 (vv. 2384-2385); cf. vv. 2593-2594 y 2698-2700. Hay conexión con III – 1; cf. vv. 2695-2697. Hay conexión con II - 1; cf. vv. 2692-2694 y 2704-2706.	Tras un naufragio, Leonido se encuentra con Audalla, rey de Argel, al que captura. Audalla reconoce a Leonido y acepta ofrecerle a Aurelio a cambio de su libertad.
III – 6a		2720-2753	Redondillas	En la calle, frente a casa de Dorotea; cf. vv. 2719+, 2745 y 2748.	v. 2753	Hay continuidad con III – 4.	Tancredo se las ingenia para forzar un encuentro entre Ricardo y Dorotea.
III - 6b		2754-2803	Redondillas	Casa de Dorotea; cf. vv. 2756-2758+, 2777, 2785 y 2798-2803.	v. 2803	Tiempo continuo	Dorotea e Isabel cogen las espadas y les hacen huir.
III - 7		2804-2858	Sueltos ^o	En un camino en el reino de Valencia, a un día de la capital; cf. vv. 2832-2834.	v. 2858	Hay continuidad con III – 5.	En el viaje de regreso a casa, unos salteadores roban a Leonido y Aurelio.
III - 8a		2859-2928	Quintillas	En la calle, frente a casa de Dorotea; cf. vv. 2910, 2915 y 2924.	v. 2928	Es de noche; cf. v. 2901.	Ricardo deja una bolsa con dinero a la puerta de Dorotea, pero sin decir que es de su parte.

III – 8b	a b c	2929-2936 2937-2946 2947-2954	Redondillas Quintillas (prosa-carta) Redondillas	Mismo lugar; cf. vv. 2933 y 2937-2938.	v. 2954	Poco después. Son más de las siete; cf. v. 2934. La acción transcurre al día siguiente respecto a III – 4; cf. v. 2945.	Dorotea e Isabel leen el papel.
III – 8c		2955-3182	Redondillas	Mismo lugar; cf. vv. 2960, 2971, 3017+, 3028, 3036, 3045+, 3079, 3092 y 3107.		Tiempo continuo (vv. 2924-2928 y 2953-2954).	Los criados intentan hacerse con la bolsa. Dorotea llega con un pregonero que anuncia que se ha perdido cierta cantidad de dinero en la ciudad. Ricardo confiesa que es suyo y Dorotea se marcha a casa haciendo caso omiso de sus ruegos. Reencuentro y anagnórisis entre Dorotea, Aurelio y Leonido. Aparece Zulema con generosos presentes de parte de Audalla. Resulta que Alara no era otra que Isabel, que reconoce a su hermano pero afirma que quiere seguir siendo cristiana. Zulema asegura que él y Audalla pretenden convertirse al cristianismo.

ACTO 1

Cuadros y microsecuencias: los tres cuadros que forman este primer acto están estrechamente relacionados por el uso compartido, a lo largo de casi mil versos, de las redondillas. Los tablados vacíos y los cambios de espacio determinan la segmentación en tres cuadros. Las referencias temporales contribuyen también a que el tercer cuadro forme una unidad independiente: tiene lugar a las diez de la noche, la hora tan esperada por Leonido (no en vano, Felisardo le advierte que «tanto diez, alguna vez / habrá de salírte azar», vv. 615-616). El devenir de la acción contribuye a esta división tripartita, con tres momentos muy marcados: I - 1) conversación de Tancredo con Isabel y de Ricardo con Dorotea, y resolución de la dama; I - 2) reacciones, miedos y decisión de Leonido; y I - 3) Dorotea pide consejo a Risela antes de la cita con Leonido, con la que, tras una pendencia callejera, se cierra el acto. La unidad del tercer cuadro es patente, pese a la presencia de un tablado vacío en el v. 840. Así lo ponen de manifiesto el tiempo continuo, el uso de la misma forma métrica, el cambio mínimo en el espacio —se pasa del portal de Dorotea al exterior de la casa— y el hecho de que, justo antes de abandonar el escenario, Dorotea e Isabel adviertan la presencia de las sombras de Leonido y Tancredo, que aparecen a continuación.

Tiempo (I - 3): la acción del primer acto transcurre desde la tarde hasta la noche. Por el comentario de Dorotea en los vv. 833-834, podría pensarse que aún es de día («Esta noche has de quedarte / conmigo a cierto suceso»), pero en los versos y acotaciones citados arriba se deja claro que ya es de noche. El tiempo es continuo entre la acción que sucede en el portal de casa de Dorotea (I - 3a) y la que tiene lugar en la calle (I - 3b): Risela e Isabel divisan las sombras de Leonido y Tancredo (vv. 837-840), quienes acto seguido salen a escena con ropas de noche (840+). Por otro lado, en los vv. 789-790 —apenas 40 versos antes—, Dorotea afirma que no hace ni una hora se estuvo informando acerca de la condición de Leonido («hidalgo y pobre es el uno: / no ha un hora que me informé»). ¿Se refiere Dorotea a la conversación que mantuvo con Isabel al principio del primer cuadro, en la que la criada, en efecto, le puso al corriente de la situación del galán? Parece difícil, puesto que la cita con Leonido era a las diez —recuérdese que el segundo cuadro transcurre, según Ricardo y Tancredo, de día y antes de las seis (vv. 575, 580, 591-592 y 603)— y, en cualquier caso, 40 versos más adelante —en un tiempo continuo en todo momento— ya es de noche. Además, en el v. 898 Dorotea afirma que la visita de Ricardo en el primer cuadro tuvo lugar «esta tarde», con lo cual no parece posible que haya pasado menos de una hora desde entonces. En los vv. 625-627, Felisardo refiere la visita de Ricardo a Dorotea del cuadro I - 1 en los siguientes términos: «Él y sus criados hoy / salieron públicamente / de su casa». Si Dorotea alude a la conversación con Isabel, puede que sencillamente esté exagerando ante su prima Risela. Podría, por otro lado, referirse a otras indagaciones suyas que no se han representado en escena. Y tampoco cabe descartar que se trate de un excusable desliz por parte de Lope: el ritmo vertiginoso de escritura al que le sometía el siempre ávido público de los corrales le impedía prestar atención a estas nimiedades. Al fin y al cabo, tan pequeños desajustes —si es que los datos que he ofrecido son correctos— difícilmente serían advertidos por los espectadores en el transcurso de una puesta en escena; de hecho, ni siquiera en una lectura reposada del texto llaman especialmente

la atención (en mi caso, al menos, me pasaron absolutamente inadvertidos en las primeras lecturas de la obra). Y no cabe olvidar, en fin, que lo que aquí se analiza de un modo matemático estaba supeditado —como toda manifestación artística— a unas convenciones conocidas y compartidas por el autor y su público, las de un espectáculo, el teatro, que no se regía en ningún caso por las leyes del realismo.

ACTO 2

Cuadros y microsecuencias: el cuadro II – 1 se divide en cuatro microsecuencias, cada una de las cuales presenta una forma métrica distinta. Estos cambios métricos se corresponden con el devenir de la acción dramática. Así, el sentido monólogo de Aurelio se expresa mediante una canción, mientras que con la entrada en escena de Audalla, el diálogo entre este y Aurelio pasa a desarrollarse en quintillas. Durante la lectura de la carta de Dorotea se emplea el romance; una vez finalizada, la conversación entre ambos gira en torno a la decisión que debe tomar Aurelio, diálogo para el que Lope escoge unos endecasílabos sueltos, acordes con el tono elevado y serio del pasaje. En el cuadro II – 2, el paso de una microsecuencia a otra viene determinado de nuevo por la métrica y el desarrollo de la acción dramática: la discusión entre Leonido y Ricardo en redondillas deja paso al romance cuando llega la carta de Aurelio, de modo semejante a lo ocurrido en II – 1. Este metro se mantiene asimismo en la conversación posterior a la lectura de la carta, en la que se acuerda la boda entre Dorotea y Leonido. En el cuadro II – 3, encontramos un típico caso de relación en romance (Zulema revela nueva información sobre Alara) incrustada en medio de dos pasajes de quintillas, que marca la división del cuadro en tres microsecuencias. En el último cuadro, el paso de las redondillas a la canción sin rima se corresponde con el inicio del amargo lamento de Ricardo, quien acaba de descubrir que Dorotea se ha casado con Leonido.

ACTO 3

Cuadros y microsecuencias: la división en dos microsecuencias del cuadro III – 5 viene dada por la irrupción de Audalla, cuyo monólogo en tercetos encadenados (forma métrica que se mantiene hasta el final del cuadro) contrasta con la canción mediante la que se ha lamentado Leonido, que se encuentra en paradero desconocido, solo y lejos de su patria y de Dorotea. En cuanto al cuadro III – 6, el tablado vacío del verso 2753 no es motivo suficiente como para considerar a III – 6b un cuadro independiente, puesto que ambos pasajes quedan unidos mediante el uso de la misma forma métrica, el tiempo continuo, el cambio mínimo en el espacio y el hecho de que los personajes de III – 6a intervengan asimismo en III – 6b. Por lo que respecta a III - 8, pese a los dos momentos de escenario vacío, a mi juicio el tiempo continuo, la continuidad espacial —y, en el segundo caso, también métrica— y la naturaleza de la acción, muy condensada y siempre en torno al mismo argumento, demuestran con creces que se trata de un único cuadro.

Versificación: como ocurre a menudo, los versos octosílabos constituyen la forma estrófica dominante en este tercer acto de *La pobreza estimada*. Sobre esta base, metros como la canción sin rima, los tercetos y los endecasílabos sueltos, empleados todos ellos una sola vez, tienen la función de destacar métricamente algunos de los cuadros que, por su ambientación y argumento, suponen un contraste más evidente con las intrigas

amorosas que tienen lugar en Valencia: III – 5 (llegada a Argel y encuentro con Audalla) y III – 7 (unos salteadores sorprenden a Leonido y Aurelio). Por otro lado, resulta sumamente interesante el uso de las quintillas. Su empleo se relaciona en todo el acto con los intentos de Ricardo de hacerle llegar a Dorotea una bolsa con dinero. No me refiero solo a los cuadros III – 4 y III – 8, sino también a la segunda microsecuencia de III – 8b, formada por dos quintillas incrustadas entre dos pasajes de redondillas. El hecho de que Lope interrumpa la secuencia de redondillas para componer apenas diez versos en quintillas puede hacernos sospechar de cierta intencionalidad por su parte, como si quisiera reflejar mediante la métrica la irrupción de la alargada sombra de Ricardo: el paso a las quintillas se corresponde exactamente con el momento en el que Isabel descubre el lienzo con dinero. Las quintillas se mantienen hasta el verso 2947, cuando, tras leer el papel, Dorotea decide ir en busca de un pregonero.

GENERAL

Versificación: a lo largo de *La pobreza estimada*, Lope echa mano hasta en tres ocasiones de la canción (con o sin rima). En los tres pasajes se emplea para expresar un profundo lamento por parte de algún personaje. En la microsecuencia II - 1a, Aurelio se queja de los rigores del cautiverio, al tiempo que expresa su dolor por la falta de libertad y, sobre todo, por estar lejos de su hija. En II - 4b, la microsecuencia que cierra el segundo acto, Ricardo se desespera por la decisión de Aurelio, que ha escogido a Leonido como marido para su hija. Finalmente, Leonido lamenta en III - 5a su terrible suerte: acaba de naufragar y se encuentra en paradero desconocido, «solo, mojado, hambriento, flaco y triste» (v. 2600).

Los esclavos libres

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versifica-ción		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I - 1		1-60	Quintillas	En Perpiñán, a orillas del mar; cf. vv. 25-27, 38-43, 51-52 y 56-60.	v. 60	Tiempo indeterminado.	El alférez Arbolán secuestra a Lucinda.
I - 2		61-172	Octavas	A orillas del mar; cf. v. 131.	v. 172	Hay conexión con I - 1.	Los soldados del capitán Luján, padre de Lucinda, solo han podido capturar al moro Zulema, quien les asegura que Arbolán nunca aceptaría un trueque por Lucinda. Zulema afirma saber dónde se encuentra escondido un tesoro para que no le maten.
I - 3		173-327	Quintillas	Ídem; cf. vv. 174 y 232.	v. 327	Avendaño afirma en el v. 230 que Zulema les ha hecho cavar «desde que el alba salió». Hay conexión con I - 1; cf. vv. 198-212.	El alférez Leonardo lamenta el rapto de su prometida Lucinda. Los soldados ofrecen jamón y vino a Zulema, que finge estar borracho para eludir la cuestión del tesoro. Leonardo se lleva a Zulema con la intención de obtener así a Lucinda.
I - 4		328-572	Quintillas	Interior de la casa de Arbolán; cf. vv. 388-390 y 463-465.	v. 572	Hay conexión con I - 1; cf. vv. 528-530.	Arbolán le propone a Lucinda casarse con él y le promete todo tipo de riquezas, pero ella le asegura que nunca le amaré y pide que la trate como a una cautiva. Belaida, una de las mujeres de Arbolán, sospecha que Lucinda ha despertado el amor en su esposo.
I - 5		573-672	Redondillas	Playa en Perpiñán; cf. vv. 643-645.	v. 672	Hay conexión con I - 2 y I - 3; cf. vv. 589-600.	Leonardo planea ir a Bizerta haciéndose pasar por morisco con la ayuda de Zulema.
I - 6	a b c d e	673-968 969-982 983-1014 1015-1110 1111-1142	Redondillas Soneto Redondillas Romance é-a Suelos ^o	Espacio exterior en Bizerta.		Hay continuidad con I - 4.	Arbolán pide consejo amoroso al cautivo Mendoza, el cual simula ante Lucinda que su desdén ha provocado que Arbolán trate cruelmente a sus cautivos. Además, Mendoza le hace creer a Lucinda que Leonardo murió, para que así lo vaya olvidando y se fije en Arbolán. Leonardo y Zulema llegan a Bizerta. Zulema le cuenta a Arbolán la fingida historia del moro Medoro (Leonardo). Leonardo se entera de que Lucinda cree que está muerto, y siente celos de Arbolán.

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versifica-ción		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
II - 1	a b	1143-1872 1873-2108	Quintillas Redondillas	Interior de la casa de Arbolán; cf. vv. 1624, 1638-1640 y 2037.	v. 2108	Hay conexión con I - 6; cf. vv. 1198-1207 y 1603-1605.	Arbolán pide a Leonardo y a Lucinda que finjan amores para apaciguar los celos de Belaida. Lucinda reconoce a Leonardo, pero este la rechaza porque teme que Arbolán la haya gozado. Ya reconciliados, Arbolán observa cómo se abrazan, y para separarlos se inventa que Leonardo debe ir a España a luchar por el Sultán. Este le revela a Belaida que ello no es más que una artimaña por parte del celoso Arbolán. Belaida descubre a su esposo requebrando a Lucinda, por lo que presta su ayuda para que ella y Leonardo puedan marcharse a España.
II - 2		2109-2161	Sueltos°	Playa cerca de Bizerta; cf. vv. 2118-2120, 2134-2135, 2143+, 2149, etc.	v. 2161	No hay conexión evidente con los cuadros anteriores, pero puede deducirse ya que las galeras de las que se habla son las de Leonardo, que partieron la noche de II - 1 (vv. 1799, 1843, 1964 y 2090-2093).	Tras un naufragio, unos caballeros del hábito de San Juan y unos soldados divisan unas galeras moras y se disponen a perseguirlas.
II - 3	a b	2162-2209 2210-2237	Octavas Romance á-o	Casa del conde Fabricio, en Nápoles; cf. vv. 2184 y 2202-2203.		Hay conexión con II - 2; cf. vv. 2210-2213.	El capitán Luján charla con el conde Fabricio, en Nápoles, sin percatarse de que este es el padre de Leonardo. Celia, la hija del conde Fabricio, informa a su padre de que han cautivado unas naves capitaneadas por Medoro.

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versifica-ción		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
III - 1		2238-2569	Redondillas	Puerto de Nápoles; cf. v. 2283.	v. 2569	Hay continuidad con II - 3 y conexión con II - 2; cf. vv. 2252-2257.	Leonardo no quiere revelar quién es por miedo a que lo tomen por un renegado, ya que en la batalla naval mató a varios cristianos. Lucinda y Leonardo se hacen pasar por hermanos, pero aun así los venden por separado: los hombres del virrey de Nápoles se llevan a Leonardo y Zulema, y el conde Fabricio compra a Lucinda.
III - 2		2570-2641	Sueltos	Interior del palacio del virrey de Nápoles; cf. v. 2636.	v. 2641	Tiempo continuo.	El virrey de Nápoles conoce personalmente a Leonardo y Zulema.
III - 3	a b c d	2642-2753 2754-2839 2840-3079 3080-3195	Octavas Sueltos ^o Redondillas Romance á-a	Patio del palacio del virrey; cf. v. 2940.	v. 3195	Hay conexión con III - 2; cf. vv. 2707-2710.	Arbolán pretende decirle al virrey que Leonardo y Zulema planean matarlo mediante la ayuda de los hechizos de una cristiana; de este modo, el virrey mandará buscarlos y Arbolán podrá reunirse de nuevo con Lucinda. Leonardo se entera de que Lucinda está al servicio de su padre y su hermana. El capitán Luján defiende al duque de Alba contra el parecer de unos italianos y se inicia una pendencia; Leonardo acude en defensa del conde y mata a un caballero. Leonardo le cuenta su vida al conde Fabricio, que lo reconoce.
III - 4		3196-3293	Sueltos ^o	Palacio del virrey.		Hay continuidad con III - 3.	Lucinda y Leonardo revelan su identidad y se produce la anagnórisis final entre padres e hijos. La farsa de Arbolán queda al descubierto, pero Leonardo le perdona.

ACTO 1

Cuadros y microsecuencias: en los tres primeros cuadros hay continuidad espacial, pero la presencia de dos tablados vacíos, los pequeños saltos temporales y los cambios en la versificación —cuando menos en el paso del cuadro I - 2 al I - 3— invitan a considerarlos cuadros distintos. En el paso de I - 1 a I -2 no queda claro cuánto tiempo ha transcurrido, pero el cambio absoluto de personajes contribuye asimismo a reforzar la sensación de que nos hallamos ante cuadros diferentes. En el cuadro I - 6 las distintas microsecuencias articulan el desarrollo dramático. Tras unas redondillas en las que Mendoza lleva a cabo sus tretas para desesperación de Lucinda, Arbolán pronuncia un bello soneto de diseminación-recolección de tema amoroso, que deja paso a la aparición de Zulema y Leonardo en escena. Este soneto no constituye una forma englobada, puesto que pese a encontrarse entre dos pasajes en redondillas, no cumple el criterio interlocutivo definido por Marc Vitse [2007:172], pues los interlocutores antes y después del soneto no son los mismos. Además, no debe dejarse de lado la dimensión escénica de los sonetos, que si bien no suelen contribuir al progreso de la acción, constituyen sin duda momentos álgidos desde el punto de vista dramático, no solo por su lirismo sino también por su capacidad para expresar al máximo las dotes interpretativas de un actor (generalmente, como aquí, se trata de monólogos). Ni que decir tiene que los sonetos son capaces de condensar como ninguna otra forma métrica el sentir de un personaje determinado: en este caso, vemos como para Arbolán no hay nada equiparable «a merecer los brazos de su dama» (v. 982).¹ A este soneto le siguen unas redondillas en las que se produce el reencuentro entre Arbolán y Zulema, quien enseguida se apresura a relatar —en romance, como es de rigor— la fingida historia del moro Medoro. El final de la relación da paso a la última microsecuencia, en endecasílabos sueltos, en los que Arbolán hace saber a Leonardo que Lucinda le cree muerto, lo que provoca sus celos.

ACTO 2

Cuadros y microsecuencias: en el cuadro II - 1, el paso de las quintillas a las redondillas coincide con el regreso a escena de Belaida, a quien el Sultán revela las verdaderas intenciones de Arbolán y aconseja el truco del espejo. En esta microsecuencia, pues, se prepara ya la huida de Leonardo y Lucinda, que cuentan con la ayuda de Belaida. En el cuadro II - 3, la división en dos microsecuencias es muy clara: en la primera de ellas, en octavas, el capitán Luján y el conde Fabricio lamentan su amarga suerte, pues ambos han perdido a un hijo. El cambio de metro obedece a la entrada en escena de Celia, que relata a su padre la captura de unas naves moras.

ACTO 3

Cuadros y microsecuencias: en el cuadro III - 3, las distintas microsecuencias están marcadas por la métrica, por el desarrollo argumental y por la entrada de determinados personajes en escena. Así, en el paso de la primera a la segunda microsecuencia no solo se produce un cambio de metro, sino que la estratagema urdida por el Sultán y

¹ Por lo demás, este soneto, como tantos otros, hace bueno el juicio de Josefina Pagnotta [2007:330]: «Su diseño formal se adoptó como medio eficaz para los monólogos breves donde se combinan los sentimientos y lo reflexivo».

Arbolán deja paso a una escena cómica protagonizada por Zulema y unos pajes. En la siguiente microsecuencia, en redondillas, se produce el reencuentro entre Lucinda y Leonardo, ambos esclavos. Finalmente, el cuadro se cierra con un romance en el que Leonardo le relata su vida al conde Fabricio.

GENERAL

Versificación: esta comedia constituye un buen ejemplo de un fenómeno ampliamente documentado en el teatro de la época. Me refiero al empleo de los metros italianos preferiblemente para escenas en las que aparecen personajes graves y figuras de autoridad. Un análisis detenido de *Los esclavos libres* demuestra que en todos los cuadros y microsecuencias en los que aparecen el capitán Luján o el virrey de Nápoles se emplean o bien endecasílabos sueltos o bien octavas reales (cuadros I – 2, III – 2 y III – 4 y microsecuencia II – 3a). Ello no quiere decir, sin embargo, que Lope no utilice esos mismos metros en otros fragmentos (cuadro II – 2 y microsecuencias I – 6e, III – 3a y III – 3b). Vale la pena analizar sucintamente por qué en estos casos decidió Lope emplear el verso endecasílabo, en vez del más frecuente octosílabo —o, sencillamente, qué efectos o impresiones puede provocar su uso en el lector o espectador, al margen de la voluntad del autor.² En la microsecuencia I - 6e (muy breve, de apenas 31 versos), que cierra el primer acto, se podría interpretar que el empleo de endecasílabos sueltos busca realzar los celos que empieza a sentir por primera vez Leonardo.³ Desde el verso 173 —hace más de 900 versos— Lope ha empleado exclusivamente el octosílabo,⁴ por lo que este pasaje llamaría evidentemente la atención de los espectadores. En cuanto al cuadro II - 2, opino que el uso de endecasílabos sueltos —de igual modo que la indeterminación temporal y el cambio absoluto de espacio y de personajes, ninguno de los cuales ha aparecido con anterioridad— contribuye métricamente a perfilar ese contraste respecto al larguísimo cuadro anterior: los endecasílabos sueltos irrumpen tras cerca de mil versos octosílabos. Por lo que respecta a la microsecuencia III - 3a, el uso de las octavas reales es perfectamente lógico y coherente: no solo se aviene con la condición de los personajes en escena, el Sultán y el arráez Arbolán, sino también con el contenido del diálogo, pues gran parte del mismo no es sino una relación por parte de Arbolán, una de esas que «en octavas lucen por extremo» (*Arte Nuevo*, vv. 309-310). Por último, en la microsecuencia III - 3b el uso de endecasílabos sueltos parece tener un fin paródico, toda vez que va ligado a las chanzas y palos protagonizados por Zulema, unos pajes y Leonardo. La presencia en esta microsecuencia de versos endecasílabos contrasta con las situaciones y personajes con los que se suele asociar dicho metro en el resto de la comedia, especialmente en este acto (cuadros III – 2 y III – 4 y microsecuencia III- 3a, en los cuales aparecen personajes de alta alcurnia). Por otro lado, como en el caso de III - 2, III - 3a y III - 4, esta microsecuencia tiene lugar en el palacio del virrey, circunstancia que pudo condicionar asimismo la elección métrica de Lope.

² Hago mío el juicio de Antonucci [2007c:213]: «Bien puede el cambio de metro deberse a la intuición poética de Lope (que no a algún esquemita previo): esto no quita que estos cambios sean susceptibles de una explicación, y que se constituyan en estructura analizable».

³ Sileri [2007:158] señala esta función de los versos endecasílabos a propósito de un fragmento de *Las bizarrías de Belisa*: «...parece evidente que éste no es un momento grave de la acción, sino un pasaje fundamental para el desenlace final; el paso del verso corto al verso largo es una manera evidente de llamar la atención de los oyentes en un momento crucial de la intriga».

⁴ Con la excepción del soneto situado entre los versos 969 y 982.

*La doncella Teodor*¹

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versificación		Espacio	Escenario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I - 1	a b	1-64 65-268	Redondillas Romance	En Toledo, en casa de Felis; cf. vv. 45-46 y 111.	v. 268	Por la mañana; cf. vv. 45-46 y 49.	Felis confiesa su amor por Teodor a Padilla, su criado, y a Leonelo, su primo.
I - 2	a b c d e f	269-457 458-471 472-475 476-489 490-578 579-668	Redondillas Soneto Redondillas Soneto Suelos ^o Décimas	En Toledo, en una escuela; cf. vv. 407 y 490.	v. 668	Tiempo continuo.	En el marco de una lección, Fabio trata de requebrar a Teodor, pero ella no le corresponde. Leonardo anuncia su intención de casar a su hija con Foresto, un viejo catedrático de Valencia. Desesperado, Felis decide partir hacia Italia.
I - 3		669-873	Quintillas	En Orán, en el palacio real; cf. vv. 705 y 709-710.	v. 873	Tiempo indeterminado.	Manzor pretende casar a Celindo con una de sus sobrinas, pero este no se decide por ninguna, por lo que el monarca ordena secuestrar a una española.
I - 4		874-944	Suelos ^o	En un pueblo, cerca de Cartagena; cf. vv. 893, 897, 911-920 y 934-936.	v. 944	Hay conexión con I - 2.	Felis y Leonelo forman parte de una compañía de soldados. Padilla cuenta que ha visto a Teodor viajando en coche. Felis decide raptarla y partir rumbo a Valencia.
I - 5		945-1032	Redondillas	En Valencia, en casa de Foresto; cf. v. 952.	v. 1032	Hay conexión con I - 4; cf. vv. 1005-1008.	Llega a oídos de Foresto la noticia de que unos bandoleros han raptado a Teodor.
I - 6		1033-1080	Octavas	En la costa, cerca de Valencia; cf. vv. 1033-1034, 1039 y 1059-1062.		Hay continuidad respecto a I - 4 y I - 5.	Teodor y Felis se dan palabra de matrimonio en la costa valenciana, cuando unos moros los descubren y capturan.

¹ En la confección de la tabla de segmentación de *La doncella Teodor* tengo muy en cuenta la de Crivellari [2013:207-209].

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
II - 1	a b c d e f g h i	1081-1125 1126-1227 1228-1255 1256-1319 1320-1467 1468-1521 1522-1665 1666-1697 1698-1786	Quintillas Romance ó-e Redondillas Romance í-e Redondillas Liras Redondillas Octavas Suelos°	En Orán, en el palacio real; cf. vv. 1109-1110 y 1310.	v. 1786	Hay continuidad con el acto anterior, aunque ha pasado algún tiempo; cf. vv. 1083-1085.	Manzor interroga a los cautivos, pero Teodor se finge sorda para evitar el matrimonio. Por su parte, Jarifa convence al monarca de traicionar a Celindo, y le pide que la case con Felis. Advertido por Teodor, el galán acepta la propuesta de Manzor, pero está resuelto a hacer todo lo posible por liberar a su dama y reunirse más tarde con ella.
II - 2		1787-1870	Redondillas	En Valencia, en casa de Foresto; cf. vv. 1786+ y 1788.	v. 1870	Hay conexión con I – 6.	Leonardo y Foresto deciden disfrazarse de mercaderes y partir en busca de Teodor.
II - 3	a b c d	1871-1938 1939-1962 1963-2010 2011-2094	Redondillas Seguidillas Romance í-o Redondillas	En Orán, en el palacio real; cf. vv. 1907 y 1920.	v. 2094	Hay conexión con II - 1.	Se celebra el nombramiento de Felis como alcaide de Tremecén y su palabra de matrimonio con Daraja. Felis obtiene la liberación de quinientos cautivos, y está convencido de que Teodor ha llegado sana y salva a España.
II - 4	a b c	2095-2158 2159-2210 2211-2280	Octavas (prosa - carta) Redondillas Romance í-e	En Constantinopla; cf. v. 2094+.		Hay conexión con II – 1 y II – 3.	Tratan de vender a Teodor, que revela a Celindo la traición de Manzor, por lo que aquel la libera y planea vengarse. Teodor resuelve ahogarse entre las olas.

Acto y cuadro	Mi-cros.	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
III - 1		2281-2350	Tercetos	En Orán; cf. v. 2333.	v. 2350	Ha pasado algún tiempo.	Las tropas de Felis y Manzor han derrotado a Celindo. Felis no está seguro de que hayan liberado a Teodor, por lo que posterga su boda con Jarifa. Por su parte, Leonardo y Foresto llegan disfrazados de mercaderes.
III - 2	a b	2351-2376 2377-2480	Silvas Romance á-a	En Persia, en la costa; cf. vv. 2398-2401.	v. 2480	Hay conexión con II – 4.	Teodor y Finardo naufragan, y la joven le promete acudir a la corte, donde gracias a su sabiduría podrán adquirir todas las riquezas perdidas.
III - 3		2481-2565	Quintillas	En la corte de Selín.	v. 2565	Hay conexión con III - 1.	Selín, el Gran Turco, manda llamar a Felis al tener noticia de sus éxitos militares.
III - 4	a b c	2566-2585 2586-2681 2682-2729	Redondillas Romance á-a Redondillas	En la corte de Soldán, en Persia.	v. 2729	Hay continuidad con III - 2.	El Soldán queda maravillado de la sabiduría de Teodor, que medirá sus conocimientos con los sabios de Persia.
III - 5		2730-2869	Quintillas	En la corte de Selín.	v. 2869	Hay continuidad con III - 3.	Selín recibe a Felis, que se entera por boca de Celindo de la suerte de Teodor. A instancias del galán, Celindo es nombrado virrey. El Gran Turco manda a Felis a Persia al mando de su ejército.
III - 6	a b c d e f g h i j	2870-2901 2902-2959 2960-2969 2970-3049 3050-3057 3058-3132 3133-3190 3191-3218 3219-3223 3224-3407	Octavas Sueños Tercetos Romance é-a Octavas Quintillas Romance é-a Sonetos Quintillas Romance é-o	En la corte de Soldán; cf. vv. 2873 y 2896.		Hay continuidad con III - 4.	Teodor vence a todos los sabios del Soldán, hasta que Leonardo y Felis descubren su verdadera identidad. La anagnórisis deja paso a un final feliz en forma de bodas.

La doncella Teodor

ACTO 1

Cuadros y microsecuencias: la división del primer cuadro en dos microsecuencias está marcada por el cambio métrico, que coincide con el inicio de la confesión amorosa por parte de Felis, tras los chistes de Padilla y la entrada de Leonelo. El segundo cuadro se inicia con unas redondillas mediante las que se imparte una lección sobre cuestiones filosóficas, seguidas de dos sonetos amorosos que versan sobre el alma, separados por una redondilla. Estos dos sonetos, pronunciados por los dos pretendientes de Teodor, constituyen una suerte de palestra poética. El paso a los endecasílabos sueltos coincide con la toma de la palabra por parte del maestro, que no quiere que sus alumnos se vayan por otros derroteros; al poco, comunica su intención de casar a Teodor con un amigo suyo. El momento en el que Felis y los suyos quedan solos en el escenario coincide con la introducción de las décimas, microsecuencia en que el galán expresa sus quejas y su resolución de embarcarse hacia Italia.

ACTO 2

Cuadros y microsecuencias: el primer cuadro, muy extenso, está estructurado en diversas microsecuencias en que la métrica y el desarrollo de la acción dramática van de la mano. El paso de las quintillas al romance coincide con el inicio del interrogatorio a Felis por parte del rey Manzor. Después le toca el turno a Leonelo, cambio de interlocutor que se expresa mediante unas redondillas. El relevo lo toma Padilla, circunstancia que, de nuevo, se acompaña con un cambio en la versificación, y lo mismo ocurre cuando entra Teodor, que se finge loca y sorda y escucha la traición que planea Jarifa. En la siguiente microsecuencia, la joven, sola en el escenario, expresa sus miedos y su ánimo de sobreponerse a los reveses de Fortuna. La aparición de Felis deja paso a unas redondillas, en las que Teodor traza un plan para regresar a España, mientras que Manzor urde su estratagema para deshacerse de Celindo. El paso a las octavas reales coincide con el momento en que el monarca le propone a Felis ser su heredero. El diálogo entre ambos continúa en forma de endecasílabos sueltos: Felis acepta, pero su intención de liberar a Teodor se ve entorpecida por la intromisión de Jarifa. La continuidad métrica de las redondillas entre el segundo y el tercer cuadro no parece tener mayor repercusión por lo que a la segmentación se refiere. En el cuadro II – 3, la segunda microsecuencia conforma una zambra, expresada métricamente mediante unas seguidillas. La irrupción de Zaide, que asegura haber dejado a Teodor en las costas españolas, se corresponde con el paso al romance y el cambio de microsecuencia. El momento en que Felis y Leonelo se quedan a solas con Jarifa y Daraja coincide con el paso a las redondillas. En el último cuadro del segundo acto, una carta en prosa separa las dos primeras microsecuencias. En la primera de ellas, en octavas reales, tratan de vender a Teodor, que le cuenta la verdad a Celindo acerca de la traición que planea Manzor. A raíz de la lectura de la carta que lleva consigo, Celindo decide vengarse de su hermano y liberar a Teodor, acción que se expresa mediante unas redondillas. La última microsecuencia conforma un bello romance en el que Teodor expresa sus quejas amorosas y su decisión de ahogarse en el mar.

Cuadros y microsecuencias: la división del segundo cuadro en dos microsecuencias es clara, por cuanto coincide con el momento en que Teodor comienza a contar su historia en romance, dejando atrás las silvas mediante las cuales ella y Finardo lamentan el naufragio padecido. El cuadro III – 4 comienza con un diálogo en redondillas entre Teodor y el Soldán de Persia, que alberga muchas dudas acerca de la sabiduría de Teodor. La segunda microsecuencia está marcada por el paso al romance y el inicio del relato de Teodor, que pasa revista a numerosos casos históricos de mujeres sabias y diestras en el manejo de las armas. Cuando el Soldán retoma la palabra, ya convencido de la valía de Teodor, las redondillas sustituyen asimismo al romance. El último cuadro presenta una muy rica estructuración en microsecuencias, gracias a la compenetración entre la métrica y el desarrollo de la acción dramática. Tras unas octavas reales introductorias, en las que Leonardo y Foresto se acercan a palacio, la acotación advierte que «haya un dosel con gradas, unas sillas arriba, un bufete abajo y otra silla y dos bancos a los lados» (v. 2901+). El vistoso *attrezzo* coincide con el primer deslinde métrico y con la aparición en escena de Teodor, el Soldán, los sabios que se medirán a la joven y el acompañamiento. Todo ello marca el paso a la segunda microsecuencia, formada por unos endecasílabos sueltos en los que se presenta a los contrincantes y en los que aparecen Felis y los suyos disfrazados. A continuación se inicia ya el debate, en el que Lope muestra un hábil manejo de la polimetría para remarcar las diversas fases del mismo.¹ La primera pregunta de Demetria se expresa en tercetos, mientras que la respuesta de Teodor y las consiguientes réplicas y contrarréplicas adoptan la forma de un romance. La siguiente microsecuencia, formada por una octava real (cambio métrico muy acusado, pues se encuentra entre versos octosílabos), sirve de engarce entre la discusión con Demetria y la que Teodor mantiene ahora, en quintillas, con Fenicia. Derrotada esta, le toca el turno a Beliano, relevo marcado mediante la adopción del romance. Finalmente, Tebaldo expone un enigma en forma de soneto, que Teodor, también mediante un soneto, resuelve admirablemente. Esta microsecuencia, concebida como un duelo poético, deja paso a un romance —con una quintilla como mediadora, en la que Felis expresa su impaciencia por no poder intervenir a tiempo— en el que Teodor responde las preguntas que le formulan no ya unos sabios, sino Foresto y los demás. Finalmente, se produce la anagnórisis y el final feliz en forma de bodas.

¹ Véase el atinado comentario de Crivellari [2013:218] al respecto.

Virtud, pobreza y mujer

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
I - 1		1-240	Redondillas	En Toledo, por la calle, cerca de casa de Isabel; cf. vv. 164-166, 185 y 223.	v. 240	Tiempo indeterminado, de día; cf. v. 90.	Isabel no ha cedido al chantaje de Carlos. Para ablandarla, Carlos le propone matrimonio. Le ruega, no obstante, casarse en secreto, porque de lo contrario perdería la herencia de un tío suyo. Isabel accede a que Carlos entre en su casa.
I - 2		241-412	Romance é-a	Por la calle.	v. 412	No hay conexión con I - 1.	Hipólito, mercader indiano de Sevilla, queda prendado de Isabel. Don Juan le advierte que es muy honesta y que se mantendrá casta, y le recomienda que se entretenga con alguna prostituta.
I - 3	a b	413-556 557-660	Octavas Redondillas	Comienza en la calle, cerca de casa de Violante, en cuyo interior se desarrolla parte del cuadro; cf. vv. 537, 546, 555 y 590.	v. 660	Al día siguiente respecto a I - 1; cf. v. 496.	Carlos le cuenta a su criado Julio que firmó ante testigos el matrimonio con Isabel, y cómo la gozó y la abandonó. Carlos coincide con don Juan e Hipólito en casa de Violante, una prostituta, y se pican tras el juego.
I - 4		661-760	Décimas	Casa de Isabel; cf. vv. 717-718.	v. 760	Hay conexión con I - 3; cf. vv. 681-682 y 721-727.	Isabel es consciente de que Carlos se burló de ella. Julio le cuenta a Isabel que Carlos mató a don Juan y está preso.
I - 5		761-982	Romance á-e	Cárcel en una torre; cf. vv. 764, 816 y 841.		Hay conexión con I - 3 y I - 4; cf. vv. 764, 772 y 792-794.	Don Vasco visita a su sobrino Carlos en la cárcel y se avergüenza de él. Isabel le revela a don Vasco que ella y Carlos están casados, pensando que don Vasco era el alcaide de la prisión. Reencuentro de los esposos: Carlos rechaza a Isabel y ella afirma que siempre le amará.

II - 1	a b c	983-1026 1027-1122 1123-1222	Redondillas Romance é-a Redondillas	Casa de Isabel.	v. 1222	Han pasado seis meses; cf. v. 1090.	Isabel le cuenta a su tío que Carlos fue condenado a pasar seis años en Orán. Carlos fue capturado por un moro y piden 1.200 ducados por su rescate, pero Isabel no tiene tanto dinero. Julio le recomienda que vaya a pedir limosna a Madrid.
II - 2		1223-1402	Quintillas	En Tremecén, casa de Audalla.	v. 1402	Hay conexión con II - 1.	Carlos se arrepiente de cómo trató a Isabel; ahora parece amarla. Fátima, hija de Audalla (el raptor de Carlos), le declara su amor. Audalla vende a Carlos a Alí, alcaide de Tremecén.
II - 3		1403-1662	Romance ó-a	En Madrid, en la calle.	v. 1662	Hay continuidad respecto a II - 1 (vv. 1163-1173).	Isabel y Julio piden limosna en Madrid, pero no tienen mucho éxito. Isabel pretende venderse como esclava para así poder reunir la cantidad que le falta para pagar el rescate de Carlos.
II - 4	a b c d e	1663-1730 1731-1780 1781-1812 1813-1826 1827-1866	Redondillas Décimas Redondillas Soneto Redondillas	En Tremecén, en la calle; cf. vv. 1827-1828 y 1857.	v. 1866	Hay conexión con II - 1 (v. 1102), II - 2 (v. 1390) y II - 3 (vv. 1646-1653); cf. vv. 1669-1671, 1675-1676 y 1769-1774.	Alí lamenta que Fátima no quiera casarse con él. Isabel le cuenta a Carlos sus planes de rescate en una carta. Alí le dice a Carlos que le dejará en libertad si consigue convencer a Fátima de que se case con él.
II - 5	a b	1867-1910 1911-1950	Silva 3.º Octavas	En Sevilla, en las Gradass; cf. v. 1902.		Hay conexión con I - 2 y continuidad con II - 3 (vv. 1646-1662).	Isabel se hace pasar por mora y se vende en una almoneda pública en Sevilla. La compra el mercader Hipólito, que no la reconoce. Julio parte con el dinero.

Acto y cuadro	Mi-cros	Versificación		Espacio	Esce-nario vacío	Tiempo	Acción (resumen)
III - 1	a b c	1951-1986 1987-2000 2001-2184	Redondillas Soneto Redondillas	Huerta en casa de Hipólito, en Sevilla; cf. vv. 1973, 1976, 1983-1985, 2094, 2157 y 2167.	v. 2184	Han pasado dos meses desde II - 5; cf. vv. 1952-1953.	Hipólito lamenta que Isabel no acceda a sus pretensiones amorosas. Isabel le revela su verdadera identidad e Hipólito decide ayudarla a rescatar a Carlos.
III - 2		2185-2362	Romance é-o	En Tremecén, en casa de Alí; cf. vv. 2299 y 2316.	v. 2362	Hay continuidad con II - 4.	Alí afirma que matará a Carlos para asegurarse el amor de Fátima. La mora le pide a Carlos que huya. Llega Julio para negociar el rescate, pero Carlos ya se ha ido. Aun así, Alí le exige el dinero.
III - 3	a b c	2363-2501 2502-2517 2518-2645	Tercetos Redondillas Romance é-o	En Tremecén, en un monte cercano al mar; cf. vv. 2384, 2403, 2408, 2420-2421, 2426, 2447, 2449, 2485, 2495 y 2638-2639.	v. 2645	Hay conexión con III - 1 y III - 2; cf. vv. 2465-2473 y 2526-2527. Al día siguiente respecto a III - 2; cf. v. 2532. Es de día; cf. vv. 2387-2389.	Hipólito e Isabel llegan a Tremecén disfrazados de moriscos españoles. Reencuentro entre Carlos e Isabel. Hipólito se marcha a pagar el rescate. Encuentro entre Isabel y Fátima, que le confiesa sus sentimientos hacia Carlos. Isabel y Carlos se disponen a partir junto a Fátima.
III - 4		2646-2777	Redondillas	Casa de Alí; cf. vv. 2686-2687.	v. 2777	Hay continuidad con III - 3.	Alí accede a liberar a Carlos y rechaza incluso cobrar dinero por él.
III - 5		2778-2899	Romance é-a	Playa en Tremecén; cf. vv. 2779-2780, 2791, 2801 y 2807-2808.		Hay conexión con III - 4; cf. vv. 2818-2826.	Carlos y Alí se reconcilian. Fátima acepta ser la esposa de Alí.

ACTO 1

Cuadros y microsecuencias: el cambio de métrica en el cuadro I – 3 obedece claramente a una cuestión tonal: al ambiente prostibulario y rufianesco de casa de Violante le corresponden unas redondillas, que contrastan hábilmente con las graves octavas reales de la primera mitad del cuadro, en las que Carlos cuenta que ha engañado a Isabel y la ha gozado. En este cuadro queda patente la amoralidad de Carlos, que se jacta de haber gozado de Isabel y, acto seguido, se entrega al juego en casa de una prostituta.

ACTO 2

Cuadros y microsecuencias: el cuadro II – 1 contiene un típico caso de relación en romance incrustada entre dos pasajes de redondillas,¹ en la que Isabel refiere lo ocurrido en el primer acto. En el cuadro II – 4, las redondillas ejercen de forma métrica englobadora, mientras que las décimas (la carta en la que Isabel cuenta sus planes de rescate) serían la forma englobada. No obstante, la singularidad de este metro frente a las comunes redondillas, así como su relevancia para el desarrollo argumental, me llevan a considerarla una microsecuencia aparte. Por lo que respecta al soneto (microsecuencia II - 4b), se trata de un caso bastante frecuente: el monólogo facilita el relevo de personajes en escena (tras el mismo aparecen Fátima y Alarja). En este cuadro, que queda por tanto dividido en cinco microsecuencias, se plantea el triángulo amoroso y se hace patente el amor de Carlos hacia Isabel. Por último, el cuadro II - 5 se divide en dos microsecuencias, determinadas por el cambio métrico y por el comienzo de la subasta.

Tiempo: en la carta en décimas que lee Carlos (vv. 1731-1780), Isabel expone su plan de venderse como esclava, que ha ideado en Madrid en los vv. 1646-1653. Así pues, hay que suponer que entre el cuadro II - 3 y el II - 4 ha pasado el tiempo suficiente como para que Carlos reciba la carta de Isabel. Con todo, hay un pequeño desajuste, puesto que al comienzo de la misiva Isabel afirma estar en Toledo (v. 1735), incongruencia que puede achacarse a un pequeño descuido por parte de Lope.

ACTO 3

Cuadros y microsecuencias: el soneto incrustado entre dos pasajes de redondillas del cuadro III – 1 sirve para marcar el tránsito del diálogo entre Finardo e Hipólito a la conversación entre este último e Isabel. En el cuadro III – 3, la correspondencia entre cambios métricos y entradas y salidas de personajes determina la segmentación en tres microsecuencias: la salida de escena de Hipólito, que deja solos a Carlos e Isabel, coincide con el abandono de los tercetos y el paso a las redondillas, mientras que el reencuentro de los esposos queda interrumpido por la llegada de Fátima, entrada en escena que se señala métricamente con el paso al romance.

¹ En este caso, según el planteamiento de Vitse [2007:172] no sería una forma englobada, puesto que no se cumple el criterio interlocutivo: transcurridos apenas diez versos del final del romance, Feliciano abandona la escena y entra Julio.

GENERAL

Versificación: en *Virtud, pobreza y mujer*, romances y redondillas constituyen el metro predominante (el 75% de los versos entre ambos). Así pues, cabe preguntarse si el uso de otras formas métricas obedece a la voluntad de Lope de destacar ciertos lances argumentales sobre el resto. Llevar a cabo un análisis sistemático a partir de esta premisa acaso sea poco riguroso y algo subjetivo;² sin embargo, en algunos casos se impone una interpretación en este sentido. Pienso, por ejemplo, en los dos únicos pasajes en octavas de la obra, que se corresponden con dos momentos de gran relevancia dramática y argumental. El primero de ellos es el relato de Carlos, en el que este cuenta que gozó de Isabel y luego la abandonó. En el segundo, la microsecuencia II – 5b, se representa la venta de Isabel como esclava. También el uso de las décimas parece estar reservado para momentos trascendentales (la noticia del encarcelamiento de Carlos y la carta de Isabel con el anuncio de sus planes de rescate). El caso más claro es el del único fragmento en tercetos, que coincide con la llegada de Isabel e Hipólito a Tremecén y el reencuentro de los esposos tras una larga separación.

² Así, por ejemplo, no es posible justificar desde este punto de vista el uso de la Silva 3.º en el cuadro II – 5.

RESUMEN

En esta tesis doctoral se ofrece una propuesta de género teatral, las *comedias bizantinas* de Lope de Vega. Para llevar a cabo esta caracterización genérica, se han tenido en cuenta tanto sus rasgos temáticos y la técnica teatral como la tradición literaria y las fuentes de las que emanan, además de su gran trascendencia en el desarrollo histórico del género. Las comedias objeto de estudio basan su argumento en una serie de temas y motivos que se remontan a las novelas griegas de Heliodoro y Aquiles Tacio, máximos modelos y exponentes de la denominada *novela bizantina*, y que fueron renovándose a lo largo de los siglos hasta llegar a Lope por muy distintos cauces. De ahí la pertinencia de referirnos a estas obras en tanto que *comedias bizantinas* (con los debidos límites y matices), sin perjuicio de otras posibles denominaciones o agrupaciones genéricas que engloben parte o la totalidad de las piezas estudiadas, las cuales se han discutido detenidamente.

Por lo que atañe al plano argumental, estas obras teatralizan las peripecias de unos jóvenes enamorados que se ven forzados a separarse y superar una serie de obstáculos (raptos, cautiverios, naufragios, acechanzas amorosas...) hasta poder reunirse de nuevo, pero que se mantienen fieles el uno al otro incluso en las circunstancias más adversas, esquema que presenta algunas variantes de no poco interés. En cuanto a la técnica teatral y la puesta en escena, las comedias bizantinas se acercan más bien al modelo de teatro pobre, de modo similar a las palatinas, urbanas y picarescas, pero destacan ante todo por el empleo de ropas y disfraces de cautivos y musulmanes, los amplios elencos y la abundancia de cuadros (poco marcados escénicamente).

La tradición bizantina, en la que se inscriben estas comedias y a cuya reconstrucción está dedicada la segunda parte, tiene sus orígenes remotos en las novelas griegas, pero abarca también exponentes más modernos como la novela bizantina del siglo XVI, las historias caballerescas breves, las *novelle* italianas o algunas piezas tempranas de la Comedia Nueva, a las que Lope sigue más de cerca y que incluso llega a imitar directamente.

Las comedias analizadas tuvieron una gran relevancia en la evolución histórica del género bizantino, tanto en el teatro como en la novela. Así lo sugieren los abundantes casos de reescritura que se han podido desentrañar, sobre todo en el terreno de la novela corta, pero que afectan también al teatro y a *El peregrino en su patria*. En esta tercera y última parte se propone además un primer panorama acerca del desarrollo del género bizantino en el teatro del Siglo de Oro.

ABSTRACT

In questa tesi dottorale si delinea una proposta di definizione di un genere teatrale: le commedie bizantine di Lope de Vega. Per realizzare questa distinzione di genere si sono tenute in considerazione sia le caratteristiche tematiche e la tecnica teatrale, sia la tradizione letteraria e le fonti da cui provengono, sia la rilevanza di queste commedie nello sviluppo storico del genere. Le commedie oggetto di studio basano il proprio argomento su una serie di temi e motivi che risalgono ai romanzi greci di Eliodoro e Achille Tazio, massimi modelli ed esponenti del cosiddetto 'romanzo bizantino', che continuarono a rinnovarsi lungo i secoli fino ad arrivare a Lope de Vega per diverse vie. Perciò è pertinente riferirsi a queste opere con il termine di *comedias bizantinas* (con i dovuti limiti e sfumature), senza detrimento di altre possibili denominazioni o raggruppamenti generici che inglobino una parte o la totalità delle opere studiate.

Per quanto riguarda l'aspetto diegetico, queste opere drammatizzano le peripezie di giovani innamorati che si trovano obbligati a separarsi e a superare una serie di ostacoli (rapimenti, prigionia, naufragi, persecuzioni amorose...) fino a potersi riunire di nuovo, e che però rimangono fedeli l'uno all'altro persino nelle circostanze più avverse, secondo uno schema che presenta alcune varianti di non poco interesse. In quanto alla tecnica teatrale e alla messa in scena, le commedie bizantine si avvicinano abbastanza al modello del *teatro pobre*, in modo simile alle commedie palatine, urbane e picaresche; tuttavia se ne differenziano soprattutto per l'uso di costumi e travestimenti da prigionieri e musulmani, per l'ampio elenco di personaggi e l'abbondanza di *cuadros* (poco marcati da un punto di vista scenico).

La tradizione bizantina in cui si ascrivono queste commedie, alla cui ricostruzione è dedicata la seconda parte di questo lavoro, ha remote origini nei romanzi greci, però comprende anche generi letterari più moderni che Lope segue più da vicino e talvolta imita direttamente, come il romanzo bizantino del XVI secolo, le storie cavalleresche brevi, le novelle italiane e qualche *pieza* precoce della *Comedia Nueva*.

Le commedie analizzate ebbero una grande rilevanza nell'evoluzione storica del genere bizantino. Così suggeriscono gli abbondanti casi di riscrittura che si sono potuti ricostruire soprattutto sul terreno della novella, riguardanti però anche il teatro e il *Peregrino en su patria*. In questa terza e ultima parte del presente studio si propone inoltre una prima panoramica dello sviluppo del genere bizantino nel teatro del *Siglo de Oro*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Nota respecto a la bibliografía primaria: solo se recogen aquellos títulos de los que se cita algún fragmento o se hace referencia a algún pasaje concreto. En cambio, no se listan ediciones antiguas que solo se citen en su totalidad (aun cuando a menudo se hayan dado los datos acerca del impresor, lugar y año de publicación).

ALCALÁ, Jerónimo de, *Alonso, mozo de muchos amos*, ed. M. Donoso Rodríguez, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2005.

ALDOMÁ GARCÍA, Mireia, *La Recepción de la novella en España: los Hecatommithi de Giraldo Cinzio*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1998, vol. I.

ALÍN, José María, y M.^a Begoña BARRIO ALONSO, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Tamesis, Londres, 1997.

ALLEN, John J., «La división de la comedia en cuadros», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, coord. J. J. Berbel Rodríguez, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1996, pp. 83-94.

ALONSO, Dámaso, «Maraña de hilos (Un tema de cautiverio entre Fulgoso, Pero Mexía, Bandello, Juan de la Cueva y Cervantes)», en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglos*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 29-42.

ALVAR, Manuel, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Planeta, Barcelona, 1970.

ÁLVAREZ FAEDO, María José, «*La fianza satisfecha* (atribuida a Lope de Vega) y su polémica acogida en España e Inglaterra», *Castilla. Estudios de literatura*, 25 (2000), pp. 7-30.

ALVITI, Roberta, «*El mártir de Madrid*: un caso de atribución equivocada/parcial», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega: Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, eds. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 239-246.

ALVITI, Roberta, «Frontera religiosa, de identidad y de género en *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*, ¿“comedia de tres ingenios”?», en prensa.

ALVITI, Roberta, «De *Los mártires de Madrid* a *Dejar un reino por otro y mártires de Madrid*: la reescritura de una comedia de cautiverio», en prensa b.

AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. de, *Cervantes, creador de la novela corta española*, CSIC, Madrid, 1956-1958, 2 vols.

ANDÚJAR CASTILLO, Francisco, «Los rescates de cautivos en las dos orillas del Mediterráneo y en el mar (Alafías) en el siglo XVI», en *Le commerce des captifs. Les*

intermédiaires dans l'échange et le rachat des prisonniers en Méditerranée, XV^e-XVIII^e siècle, ed. W. Kaiser, École française de Rome, Roma, 2008, pp. 135-164.

- ANIBAL, Claude E., «Lope de Vega and the duque de Osuna», *Modern Language Notes*, 49 (1934), pp. 1-11.
- ANTONUCCI, Fausta, *El Salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón*, Rilce, Pamplona, 1995.
- ANTONUCCI, Fausta, «Introducción: para un estado de la cuestión», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 1-30.
- ANTONUCCI, Fausta, «Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007b, pp. 31-82.
- ANTONUCCI, Fausta, «Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007c, pp. 207-231.
- ANTONUCCI, Fausta, «“Acomode los versos con prudencia”: la polimetría en dos comedias urbanas de Lope», *Artifara*, 9 (2009), Addenda [En línea en http://www.artifara.unito.it/Nuova%20serie/N-mero-9/Addenda/antonucci_3.pdf. Consulta de junio de 2016].
- ANTONUCCI, Fausta, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Teatro de palabras*, 7 (2013), pp. 141-158.
- ANTONUCCI, Fausta, «La evolución de los géneros a partir del segundo cuarto del siglo XVII», en J. Oleza y F. Antonucci, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce*, 29, 3 (2013b), pp. 689-741 [El apartado a cargo de Antonucci ocupa las pp. 726-733].
- ANTONUCCI, Fausta. Reseña de «Joan Oleza, *L'architettura dei generi nella Comedia Nuova di Lope de Vega*, ed. M. Presotto, Panozzo, Rimini, 2012 (e-book), 135 pp. ISBN: 978-88-7472-189-4 y de Joan Oleza, *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, Idea-IGAS, Nueva York, 2012, 159 pp. ISBN: 978-1-938795-89-3», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 20 (2014), pp. 203-211.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini Editori, Pisa, 1989.
- ARATA, Stefano, «Loyola y Cepeda: dos dramaturgos del Siglo de Oro en la Biblioteca de Palacio», *Manuscr. CaO*, 4 (1991), pp. 3-15.

- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1 (1988), pp. 27-49.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Festival de Almagro, Almagro, 1996, pp. 37-59.
- ARIENTI, Sabadino degli, *Le Porretane*, a cura di B. Basile, Salerno Editrice, Roma, 1981.
- ARIÈS, Philippe, y Georges DUBY, *Historia de la vida privada: el proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*, Taurus, Madrid, 1995, vol. 5.
- ARREDONDO, María Soledad, «Notas sobre la traducción en el Siglo de Oro: Bandello francoespañol», en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. F. Lafarga, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 217-227.
- ARTELOPE. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dir. Joan Oleza, Universitat de València, www.artelope.uv.es.
- ARTOIS, Florence d', «¿Es posible una poética de la *parte* de comedias? Cuestiones, dificultades, perspectivas», *Criticón*, 108 (2010), pp. 7-24.
- AUBRUN, Charles V., *La comedia española: 1600-1680*, Taurus, Madrid, 1968.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (ed.), Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Castalia, Madrid, 1970.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los géneros dramáticos en la génesis de la Comedia Nueva: la colección teatral del conde de Gondomar*, Universitat de València, Valencia, 2007 [En línea en <http://roderic.uv.es/handle/10550/15238>. Consulta de marzo de 2016]
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la Comedia Nueva. Textos y géneros en la colección teatral del conde de Gondomar*, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2014.
- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid, 1970.
- BANDELLO, Matteo, *Il primo (-terzo) volume delle novelle del Bandello nuovamente ristampato, e con diligenza corretto. Con una aggiunta d'alcuni sensi morali dal s. Ascanio Centorio de gli Hortensii à ciascuna novella fatti*, Giovann'Antonio de gli Antonii, Milán, 1560.
- BANDELLO, Matteo, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di F. Flora, Arnoldo Mondadori Editore, Roma, 1952.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L., «La novela griega: proyección de un género en la narrativa española», *Rilke*, 6, 1 (1990), pp. 19-45.

- BARANDA, Nieves, «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, ed. M. E. Lacarra, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, pp. 183-191.
- BARANDA, Nieves (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Turner, Madrid, 1995, 2 vols.
- BARANDA, Nieves, y Víctor INFANTES, «Historias caballerescas breves», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, coord. J. M. Lucía Megías, Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2008, pp. 251-253.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo, «*Los baños de Arge*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, vol. II, pp. 84-96.
- BARCHINO, Matías, *Edición crítica de Cautiverio y trabajos de Diego Galán*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.
- BARELLA VIGAL, Julia (ed.), Antonio Eslava, *Noches de invierno*, Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1986.
- BARELLA, Julia (ed.), Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Ediciones Júcar, Madrid, 1988.
- BARELLA, Julia, «Heliodoro y la novela corta del siglo XVII», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 529/530 (1994), pp. 203-222.
- BASILE, Bruno (ed.), Sabadino degli Arienti, *Le Porretane*, Salerno Editrice, Roma, 1981.
- BATAILLON, Marcel, «*Simple réflexions sur Juan de la Cueva*», *Bulletin hispanique*, 37 (1935), pp. 329-336.
- BATAILLON, Marcel, «*La desdicha por la honra*. Génesis y sentido de una novela de Lope», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1947), pp. 13-42.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España*, Fondo de cultura económica, México-Madrid-Buenos Aires, 1950.
- BELLONI, Benedetta, «“Que es gente que come arroz, / pasas, higos y alcuzcuz”: la construcción de la imagen estereotipada del morisco en nueve comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVIII (2012), pp. 80-113.
- BELLONI, Benedetta, «El viaje al exilio de un morisco de ficción: memoria literaria del desarraigo hispano-musulmán en la novela *La desdicha por la honra* de Lope de Vega», en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. S. Boadas, F. Ernesto Chávez y D. García Vicens, PPU, Barcelona, 2012b, pp. 117-126.
- BELLONI, Benedetta, «La evolución de la figura del morisco en el teatro español del Siglo de Oro», en «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo*

- de Oro (JISO 2011)*, eds. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2012c, pp. 35-46.
- BELLONI, Benedetta, «La huella del *Abencerraje* en la obra *El príncipe constante*: ¿un caso de “maurofilia” literaria calderoniana?», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, dirs. A. Bègue y E. Herrán Alonso, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2013, pp. 739-746.
- BELLONI, Benedetta, «De príncipes, mecenas y moriscos en la novela *La desdicha por la honra* de Lope de Vega», en «*Festina Lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, eds. C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2013b, pp. 35-45.
- BENNASSAR, Bartolomé, y Lucile BENNASSAR, *Los Cristianos de Alá. La fascinante aventura de los renegados*, Nerea, Madrid, 1989.
- BERNIS, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1962.
- BERNIS, Carmen, *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Ediciones El Viso, Madrid, 2001.
- BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana, «La literatura como tapiz. A propósito de la línea Boccaccio-Masuccio-Mateo Alemán», en *Del verbo al espejo: reflejos y miradas de la literatura hispánica*, eds. P. Caballero Alías, F. E. Chávez y B. Ripoll Sintés, PPU, Barcelona, 2011, pp. 55-65.
- BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana, «*Il Novellino* de Masuccio Salernitano en algunas comedias de Lope y Calderón», en *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, eds. S. Boadas, F. E. Chávez y D. García Vicens, PPU, Barcelona, 2012, pp. 139-149.
- BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana, «Sobreviviendo a la censura: Masuccio Salernitano en las letras castellanas», en *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al Siglo XIX*, eds. M. T. Navarrate Navarrete y M. Soler Gallo, Aracne Editrice, Roma, 2013, pp. 97-106.
- BERRUEZO SÁNCHEZ, Diana, *Il Novellino de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014 [En línea en <http://hdl.handle.net/2445/62305>. Consulta de mayo de 2016].
- BETTARINI, Rosanna, y Paola BAROCCHI (eds.), Giorgio Vasari, *Le vite*, Sansoni Editore, Florencia, 1971, vol. III.
- BIDEAUX, Michel (ed.), Gabriel Chappuys, *Les Facétieuses Journées*, Honoré Champion, París, 2003.

- BLANCO JIMÉNEZ, José, «L'eufemismo in una traduzione spagnola cinquecentesca del *Decameron*», en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, ed. F. Mazzoni, Leo S. Olschki, Florencia, 1978, pp. 127-147.
- BLECUA, Alberto, *Signos viejos y nuevos*, Crítica, Barcelona, 2006.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Turín, 1992.
- BOLPAGNI, Marcello, «*Iter gratia itineris*: il valore delle peripezie mediterranee nel *Decameron*» (en prensa).
- BONILLA CEREZO, Rafael, *Novelas cortas del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 2010.
- BONO, Salvatore, *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e musulmani fra guerra, schiavitù e commercio*, Arnoldo Mondadori, Milán, 1993.
- BONO, Salvatore, «La schiavitù nel Mediterraneo moderno. Storia di una storia», *Cahiers de la Méditerranée*, 65 (2002), pp. 1-16.
- BONO, Salvatore, «Au-delà des rachats: libération des esclaves en Méditerranée, XVIe-XVIIIe siècle», *Cahiers de la Méditerranée*, 87 (2013) [En línea en <http://cdlm.revues.org/7270>. Consulta del 14 de octubre de 2014].
- BONORA, Elena, *Ricerche su Francesco Sansovino imprenditore librario e letterato*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venecia, 1994.
- BORGOGNI, Gherardo, *La fonte del diporto*, en Girolamo Parabosco. Gherardo Borgogni, *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Salerno Editrice, Roma, 2005.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, «Bibliografía comentada sobre el gracioso del teatro áureo español (1993-2004)», en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. L. García Lorenzo, Fundamentos, Madrid, 2005, pp. 441-459.
- BOURLAND, Caroline B., *The short story in Spain in the seventeenth century*, Burt Franklin, Nueva York, 1973 [1927].
- BRAGANTINI, Renzo (ed.), Sebastiano Erizzo, *Le sei giornate*, Salerno Editrice, Roma, 1977.
- BRANCA, Vittore (ed.), Giovanni Boccaccio, *Decameron*, Einaudi, Turín, 1992.
- BRANCA, Vittore, *Boccaccio medievale*, BUR Rizzoli, Milán, 2010.
- BRANDENBERGER, Tobias, *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*, Editorial Verbum, Madrid, 2012.
- BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1953.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, «Un debate amoroso: amar sin saber a quién», *Revista de literatura*, 7 (1955), pp. 193-199.

- BRESADOLA, Andrea (ed.), Francisco de Quintana, *Experiencias de amor y fortuna*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2011.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, y Emilio CRESPO GÜEMES (eds.), Longo, *Dafnis y Cloe*-Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*-Jámblico, *Babiloníacas* (Resumen de Focio y fragmentos), Gredos, Madrid, 1982.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, «El motivo de la muerte aparente en la tragedia griega», en *Estudios filológicos en homenaje a Mercedes Vélchez Díaz*, eds. J. A. Correa y E. Ruiz Yamuza, Pórtico, Sevilla, 2006, pp. 25-32.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (I)», *Habis*, 38 (2007), pp. 249-269.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, «El motivo de la muerte aparente en la novela griega antigua (II)», *Habis*, 39 (2008), pp. 245-266.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (trad.), Longo, *Dafnis y Cloe*, Gredos, Madrid, 2010.
- BRODMAN, James William, *Ransoming Captives in Crusader Spain: The Order of Merced on the Christian-Islamic Frontier*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1986.
- BROOKS, John, «Slavery and the Slave in the Works of Lope de Vega», *Romanic Review*, 19 (1928), pp. 232-243.
- BRUERTON, Courtney, «Lope's Belardo-Lucinda Plays», *Hispanic Review*, 5 (1937), pp. 309-315.
- BRUERTON, Courtney, «La versificación dramática española en el período 1587-1610», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10 (1956), pp. 337-364.
- BRUSCAGLI, Riccardo, «La novella e il romanzo», en *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, *Volume IV. Il primo Cinquecento*, Salerno Editrice, Roma, 1996, pp. 835-907.
- BUCHANAN, Milton A., «Sebastian Mey's *Fabulario*. I», *Modern Language Notes*, 21, 6 (1906), pp. 167-171.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel de, *La imagen de los musulmanes y del norte de África en la España de los siglos XVI y XVII. Los caracteres de una hostilidad*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1989.
- BURGUILLO, Javier, «Notas sobre la edición del teatro de Juan de la Cueva: problemas y casos de *La comedia del tutor*», *Incipit*, 32-33 (2012-2013), pp. 19-44.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992.
- CALDERINI, Aristide, «Gli elementi costitutivi del romanzo greco di prosa», en *Il romanzo greco*, a cura di P. Janni, Laterza, Roma, 1987, pp. 27-77.

- CAMAMIS, George, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.
- CAMPANA, Patrizia (ed.), Alonso de Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, Montesinos, Barcelona, 1992.
- CAMPANA, Patrizia, *La Filomena de Lope de Vega*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1998.
- CAMPANA, Patrizia, «*In medias res*: diálogo e intriga en el primer Lope», *Criticón*, 81-82 (2001), pp. 71-87.
- CAMPANA, Patrizia, y Juan-Ramón MAYOL FERRER (eds.), Lope de Vega, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, II, pp. 981-1148.
- CAMPANA, Patrizia, GIULIANI, Luigi, MORRÁS, María, y Gonzalo PONTÓN (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, I.
- CAMPO GUIRAL, María Ángeles, «Don Martín Abarca de Bolea, un escritor olvidado», *Flumen. Revista de la Escuela de Magisterio de Huesca*, 2 (1997), pp. 61-66.
- CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Presses universitaires de France, París, 1977.
- CANAVAGGIO, Jean (ed.), Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, Taurus, Madrid, 1992.
- CANAVAGGIO, Jean, «Nuevas reflexiones sobre Juan de la Cueva», *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 99-108.
- CANAVAGGIO, Jean, «La cautiva cristiana, de *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argeb*», en *Cervantes, entre vida y creación*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000.
- CANAVAGGIO, Jean, «De un Lope a otro Lope: Cervantes ante el teatro de su tiempo», *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000b), pp. 51-60.
- CANAVAGGIO, Jean, «El prólogo a las *Ocho comedias* de Cervantes desde el mirador de la práctica autorial lopesca», en *Retornos a Cervantes*, Instituto de Estudios Auriseculares/IGAS, Nueva York, 2014, pp. 95-105.
- CANET VALLÉS, José Luis (ed.), Francisco Agustín Tárrega, *El Prado de Valencia*, Tamesis Books, Londres, 1985.
- CANET VALLÉS, José Luis, «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles *autores de comedias* como fuente documental para la reconstrucción del hecho teatral en el período áureo», en *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes*

- documentales*, eds. L. García Lorenzo y J. E. Varey, Tamesis Books, Londres, 1991, pp. 273-283.
- CANFORA, Davide (ed.), Ortensio Lando, *Novelle*, Edizioni di Pagina, Bari, 2007.
- CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel, 1991.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000), pp. 75-92.
- CARILLA, Emilio, «La novela bizantina en España», *Revista de Filología Española*, 49 (1966), pp. 275-287.
- CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre literatura de cordel*, Istmo, Madrid, 1990.
- CARRANZA VERA, Claudia, «Reencuentros y peripecias: el recurso de la anagnórisis en relaciones de sucesos españolas de los siglos XVI y XVII», en *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, eds. P. Civil, F. Crémoux y J. Sanz, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, pp. 69-78.
- CARRASCO, Rafael, «Antonio Enríquez Gómez, un escritor judeoconverso frente a la Inquisición», en *Academias morales de las Musas. Tomo I*, dirs. M. Rodríguez Cáceres y F. B. Pedraza Jiménez, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, pp. 17-54.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 62, 1/2 (1982), pp. 51-76.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «*La voluntad dividida* de Camerino en la trayectoria de la novela morisca», en *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, eds. L. López-Baralt y F. Márquez Villanueva, El Colegio de México, México, D.F., 1995, pp. 47-69.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «La comedia morisca de Lope de Vega», en *El moro retador y el moro amigo (estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos)*, Universidad de Granada, Granada, 1996, pp. 279-313.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «La frontera en la comedia de Lope de Vega», en *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S.XIII-XVI)*, coord. P. Segura Artero, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, Almería, 1997, pp. 489-499.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «Variantes de las “comedias de moros”», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. M^a C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, I, pp. 363-369.

- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «La comedia del siglo XVII y la frontera norteafricana», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, coord. C. Strosetzki, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2001, pp. 13-31.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «Apuntes sobre el calificativo “morisco” y algunos textos que lo ilustran», en *Estudios sobre la novela breve de tema morisco*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2005, pp. 63-79.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, «“Junto a la enemiga Argel”. Apuntes sobre los romances de cautiverio», en *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2005b, pp. 373-383.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», *Edad de Oro*, 16 (1997), pp. 121-136.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Apuntes para un estudio de la presencia de Bandello en la novela corta del siglo XVII», *Edad de Oro*, 33 (2014), pp. 53-68.
- CARREIRA, Antonio (ed.), Luis de Góngora, *Romances, I*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998.
- CARREÑO, Antonio, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1979.
- CARREÑO, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Crítica, Barcelona, 1998.
- CARREÑO, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Cátedra, Madrid, 2002.
- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1975.
- CASE, Thomas E., «Serving the Enemy: Christians in the Service of Muslims in Lope's comedias», en *Texto y espectáculo: selected proceedings of the Fourteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 9-12, 1994) at the University of Texas, El Paso*, ed. J. L. Suárez García, York, South Carolina, 1995, pp. 25-36.
- CASE, Thomas E., «Los cautivos de *Los cautivos de Argel* de Lope», en *Texto y espectáculo: proceedings of the Thirteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 17-20, 1993) at the University of Texas, El Paso*, ed. J. L. Suárez García, York, South Carolina, 1995b, pp. 1-8.
- CASO GONZÁLEZ, José M., «Las obras de tema contemporáneo en el teatro de Juan de la Cueva», *Archivum*, 19 (1969), pp. 127-147.
- CASSOL, Alessandro, «Flores en jardines de papel. Notas en torno a la colección de las *Escogidas*», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 143-159.
- CASTAÑEDA, James A., *Mira de Amescua*, Twayne Publishers, Boston, 1977.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina, «Gil Polo, Gaspar», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, dir. P. Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 2009, pp. 437-442.

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Las harpías en Madrid*, ed. P. Jauralde, Castalia, Madrid, 1985.
- CASTRO, Américo, y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1969.
- CATCOM: Teresa Ferrer *et al.*, *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM, <http://catcom.uv.es>.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2002.
- Los cautivos*, en *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 21 (1909), pp. 536-554.
- CAYUELA, Anne, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29, 2 (1993), pp. 51-76.
- CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*, Librairie Droz S. A., Ginebra, 1996.
- CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Calambur, Madrid, 2005.
- CAZÉS GRUJ, J. Dann, «La comedia de santos y el teatro en el Siglo de Oro», *Atalanta*, 3.2 (2015), pp. 37-70.
- CEPEDA, *El amigo enemigo, y a las veces lleva el hombre a su casa con que llora*. Localización: Biblioteca Nacional, Madrid, sign. 15.559.
- CEPEDA, *Los enredos de Martín*. Localización: Biblioteca de Palacio, Madrid, sign. II-463.
- CERVANTES, Miguel de, *Los baños de Argel*, ed. A. Baras Escolá, en *Comedias y tragedias*, al cuidado de L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, vol. I, pp. 241-361.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2004.
- CERVANTES, Miguel de, *Tragedia de Numancia*, ed. A. Baras Escolá, en *Comedias y tragedias*, al cuidado de L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, vol. I, pp. 1005-1100.
- CERVANTES, Miguel de, *El trato de Argel*, ed. M. del Valle Ojeda Calvo, en *Comedias y tragedias*, al cuidado de L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, vol. I, pp. 909-1004.
- CÉSPEDES Y MENESES, Gonzalo de, *El español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, en *Novelistas posteriores a Cervantes*, ed. C. Rosell, Atlas, Madrid, 1946.

- CHECA, Jorge, «Lope de Vega ante la cuestión morisca: ideología y juego literario en *La desdicha por la honra*», *Anuario Lope de Vega*, 7 (2001), pp. 7-24.
- CHEVALIER, Maxime, «*Guzmán de Alfarache* en 1605: Mateo Alemán frente a su público», *Anuario de Letras*, 11 (1973), pp. 125-147.
- CHEVALIER, Maxime, *Cuento tradicional, cultura, literatura: siglos XVI-XIX*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999.
- CHIECCHI, Giuseppe, y Luciano TROISIO, *Il Decameron sequestrato: le tre edizioni censurate nel Cinquecento*, Unicopli, Milán, 1984.
- CICCUTO, Marcello, «Il Cinquecento», en *Novelle italiane. Il Cinquecento · Il Seicento · Il Settecento*, Garzanti, [Milán], pp. 1-518. [*Il Seicento* e *Il Settecento* corren a cuenta de Davide Conrieri].
- CIROT, Georges, «Valeur littéraire des nouvelles de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 28 (1926), pp. 321-355.
- CIROT, Georges, «La maurophilie littéraire en Espagne au XVI^e siècle», *Bulletin Hispanique*, 40, 2 (1938), pp. 150-157.
- CLARK, Fred M., *Objective Methods for Testing Authenticity and the Study of Ten Doubtful Comedias Attributed to Lope de Vega*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971.
- CLEMIT: *Censuras y licencias en manuscritos e impresos teatrales*, Universidad de Valladolid., <http://www.clemit.es/>.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2001.
- CONDE LÓPEZ, Juan Carlos, «Las traducciones del *Decameron* al castellano en el siglo XV», en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica. Atti del Primo Convegno Internazionale (Universitat de Barcelona, 13-16 aprile 2005)*, ed. M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Franco Cesati Editore-Universitat de Barcelona, Florencia-Barcelona, 2007, pp. 139-156.
- CORDE: *Corpus diacrónico del español*, Real Academia Española, <http://www.rae.es>.
- CORNEJO, Manuel (ed.), Lope de Vega, *El Arenal de Sevilla*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, II, pp. 459-610.
- COTARELO, Emilio, «Catálogo descriptivo de la gran colección de *Comedias escogidas* que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704», *Boletín de la Real Academia Española*, 18 (1931), pp. 232-280, 418-468, 585-636; 19 (1932), pp. 161-218.
- COUDERC, Christophe, «‘Quedar vacío el tablado’: sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafé*)», en

Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or, ed. I. Ibáñez, Eunsa (Anejos de RILCE, n° 52), Pamplona, 2005, pp. 89-110.

COUDERC, Christophe, «El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. A. Bleca, I. Arellano y G. Serés, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2009, pp. 51-77.

CRAWFORD, J. P. Wickersham, «A Sixteenth-Century Spanish Analogue of *Measure for Measure*», *Modern Language Notes*, 35, 6 (1920), pp. 330-334.

CRAWFORD, J. P. Wickersham, *Spanish drama before Lope de Vega*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1937.

CRESPO GÜEMES, Emilio (ed.), Heliodoro, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Gredos, Madrid, 1979.

CRESTI, Federico, «Gli schiavi cristiani ad Algeri in età ottomana: considerazioni sulle fonti e questioni storiografiche», *Quaderni storici*, 107 (2001), pp. 415-435.

CRISTÓBAL, Vicente, «Tempestades épicas», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 14 (1988), pp. 125-148.

CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel, 2013.

CRIVELLARI, Daniele, «¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21 (2015), pp. 1-28.

CROS, Edmond, *Contribution à l'étude des sources de Guzmán de Alfarache*, Faculté de Lettres, Montpellier, 1967.

CRUZ CASADO, Antonio, «Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, ed. M. García Martín, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 261-267.

CRUZ CASADO, Antonio, «*Persiles y Sigismunda*. De Cervantes a Rojas Zorrilla», en *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre 1990*, Ministerio de Asuntos Exteriores-Anthropos, Barcelona, 1993b, pp. 541-551.

CUCALA BENÍTEZ, Lucía, «Hacia una caracterización genérica de *El español Gerardo de Céspedes y Meneses*. Entre la novela bizantina y la ficción sentimental», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 13, 1 (2010), pp. 49-66.

CUEVA, Juan de la, *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. Comedia del degollado*, ed. J. Matas Caballero, Universidad de León, León, 1997.

- DA SOMMAIA, Girolamo, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, ed. G. Haley, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1977.
- DAVIS, Robert C., *Christian Slaves, Muslim Masters*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2003.
- DEFIS DE CALVO, Emilia I., «El cronotopo de la novela española de peregrinación: Miguel de Cervantes», *Anales cervantinos*, 28 (1990), pp. 99-108.
- DEFIS DE CALVO, Emilia I., «El cronotopo de la novela española de peregrinación: Alonso Núñez de Reinoso y Lope de Vega», *Criticón*, 56 (1992), pp. 135-146.
- DEFIS DE CALVO, Emilia I., *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1999.
- DELIGIORGIS, Stavros, «Boccaccio and the Greek Romances», *Comparative Literature*, 19, 2 (1967), pp. 97-113.
- DEMATTE, Claudia, «Ecos cervantinos en las obras de Juan Pérez de Montalbán», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 366-380.
- DEMATTE, Claudia, «Presentación», en *Obras de Juan Pérez de Montalbán*, dir. C. Demattè, Edition Reichenberger, Kassel, 2013, pp. VII-XII.
- DEVOTO, Daniel, *Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de «El conde Lucanor»: una bibliografía*, Castalia, Madrid, 1972.
- DIAGO, Manuel V., «La práctica escénica populista en Valencia», en *Teatros y prácticas escénicas*, ed. J. Oleza, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, I, pp. 329-353.
- DIAGO, Manuel V., «Lope de Rueda y los orígenes del teatro profesional», *Criticón*, 50 (1990), pp. 41-65.
- DI FRANCIA, Letterio, *Novellistica*, Vallardi, Milán, 1924-1925, 2 vols.
- DI PASTENA, Enrico (ed.), Lope de Vega, *La ocasión perdida*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, I, pp. 245-395.
- DI PASTENA, Enrico, «La Séptima parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, I, pp. 9-65.
- DICAT: véase FERRER VALLS [2008].
- Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Públicos del teatro español del siglo XVII», en *II Jornadas de teatro clásico español. Almagro, 1979*, coord. F. Ruiz Ramón, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, pp. 61-87.

- DÍEZ BORQUE, José María, «Libros de teatro en bibliotecas particulares del siglo XVII (1600-1650)», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coords. J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez-Onrubia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, pp. 225-236.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2010.
- DÍEZ BORQUE, José María (dir.), y Álvaro BUSTOS TÁULER (ed.), *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2013.
- DIXON, Victor, «Otra comedia “desconocida” de Lope de Vega: “El caballero del Sacramento”», en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. E. de Bustos, 1982, I, pp. 393-404.
- DIXON, Victor, «La mayor confusión», *Hispania*, 3 (1983), pp. 17-26.
- DIXON, Victor, «The Uses of Polymetry: an Approach to Editing the *Comedia* as a Verse Drama», en *Editing the Comedia*, eds. F. P. Casa y M. D. McGaha, Michigan Romance Studies, 5, 1985, pp. 104-125.
- DIXON, Victor F., «Lope de Vega no conocía el *Decamerón* de Boccaccio», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Dovehouse, Ottawa, 1989, pp. 185-196.
- DIXON, Victor, «The Study of Versification as an Aid to Interpreting the *Comedia*: Another Look at Some Well-known Plays by Lope de Vega», en *The Golden Age Comedia. Text, Theory and Performance*, eds. C. Ganelin y H. Mancing, West Lafayette, Ind., Purdue University Press, 1994, pp. 384-402.
- DIXON, Victor, «La intervención de Lope en la publicación de sus comedias», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), pp. 45-63.
- DOODY, Margaret Anne, *The true story of the novel*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1997.
- DUNN, Peter N., *Castillo Solórzano and the Decline of Spanish Novel*, Basil Blackwell, Oxford, 1952.
- DURÁN, Agustín (ed.), *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1854, vol. I.
- EGIDO, Aurora, «*Jardines son laberintos o el mártir de Molina don Diego Coronel*. De la comedia de José Joaquín Núñez a los pliegos sueltos (siglos XVII-XIX)», *Boletín de la Real Academia Española*, 96, 313 (2016), pp. 61-101.

- EGOSCOZÁBAL CARRASCO, Pilar, «Gracián Dantisco, Lucas», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, dir. P. Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 2009, pp. 443-447.
- ERIZZO, Sebastiano, *Le sei giornate*, a cura di R. Bragantini, Salerno Editrice, Roma 1977.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Política y prensa ‘popular’ en la España del siglo XVII», *Anthropos*, 166-167 (1995), pp. 86-91.
- La famosa comedia española y enredos de Leonardo*. Localización: *Comedias manuscritas*, Universitätsbibliothek, Friburgo, sign. Hs. 801.
- FARRÉ VIDAL, Judith, «Timoneda, Juan de», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, dir. P. Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 2009, pp. 920-927.
- FEDERICI, Marco, «La huella de Boccaccio en el Renacimiento español y la recepción de *Le piacevoli notti* de Straparola», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32 (2014), pp. 95-111.
- FEIT, Ronna S., «An Episode in Vicente Espinel’s *Marcos de Obregón* taken from Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes*, 50, 2 (1998), pp. 365-370.
- FEIT, Ronna S., y Donald MCGRADY (eds.), Lope de Vega, *Viuda, casada y doncella*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2006.
- FEIT, Ronna S., y Donald MCGRADY (eds.), Lope de Vega, *Viuda, casada y doncella*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, III, pp. 1097-1240.
- FERNÁNDEZ, Enrique, «*Los tratos de Argel*: obra testimonial, denuncia política y literatura terapéutica», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20, 1 (2000), pp. 7-26.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, «La métrica como elemento estructurador en la comedia de Lope de Vega», en *Estudios de teatro español y novohispano*, eds. M. Romanos, F. Calvo y X. González, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Buenos Aires, 2005, pp. 153-161.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Introducción a las narraciones bizantinas del siglo XVI: el *Clareo* de Reinoso y la *Selva* de Contreras», *Criticón*, 71 (1997), pp. 65-92.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2006.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (ed.), Lope de Vega, *El maestro de danzar*, en *El maestro de danzar. La creación del mundo*, Gredos, Madrid, 2012, pp. 11-258.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «La *Comedia de Miseno*, fuente de *La pobreza estimada*: de don Juan Manuel y Loyola a Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19 (2013), pp. 1-31.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, 8 (2014), pp. 277-314.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Las técnicas y artificios de la novela griega y las comedias bizantinas de Lope», en «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, eds. C. Mata Induráin y A. Zúñiga Lacruz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, pp. 61-71.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Moros, cautivos, raptos y naufragios: las comedias bizantinas de Lope de Vega», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, eds. G. Vega, H. Urzáiz y P. Conde, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo-TC/12, Valladolid-Olmedo, 2015b, pp. 331-338.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel (ed.), Lope de Vega, *La gallarda toledana*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015c, I, pp. 415-581.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «¿Escribió Lope guiones métricos? Métrica y segmentación dramática en *Viuda, casada y doncella*», *Castilla. Estudios de Literatura*, 7 (2016a), pp. 38-68.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «“Lope de Vega la vistió, pero muchos la desnudaron”: *La palabra vengada* de Enríquez Gómez, nueva refundición de una comedia lopesca», *Criticón*, 126 (2016b), pp. 141-175.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «La difusión y recepción de las novelas de Agnolo Firenzuola en el Siglo de Oro», en *Traduzioni, riscritture, ibridazioni: prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, eds. M. Graziani y S. Vuelta García, Leo S. Olschki Editore, Florencia, 2016c, pp. 53-61.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «La influencia de las novelas de Girolamo Parabosco (pasando por Sansovino) en la literatura española del Siglo de Oro», *Estudios románicos*, 25 (2016d), en prensa.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «“Señal es esta que en la costa hay moros”: los corsarios en las comedias bizantinas y de cautivos de Lope», en *¡Muerto soy!: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica hasta el siglo XIX*, eds. C. J. Álvarez López, J. M. Carmona Tierno, A. Davis González, S. González Ángel, M. del R. Martínez Navarro y M. Rodríguez Manzano, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2016e, pp. 249-264.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Lope de Vega, el género bizantino y *Los esclavos libres*», *Artífara*, 16 (2016f), pp. 147-164.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Sobre la autoría de tres obras “de Cepeda”, famoso dramaturgo en los albores de la Comedia Nueva», *Bulletin of the Comediantes*, en prensa a.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Las comedias bizantinas de Lope en su contexto teatral español e italiano», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 23 (2017), en prensa b.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Lope de Vega y la reescritura de *novelle*: Giraldi Cinzio, Firenzuola y Boccaccio en una sola comedia», en prensa c.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia, «La *Trecena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, I, pp. 1-37.
- FERNÁNDEZ URIEL, P., «Algunas anotaciones sobre la abeja y la miel en el mundo antiguo», *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, 1 (1988), pp. 185-208.
- FERNÁNDEZ, Laura, y Gonzalo PONTÓN, «La *Oncena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, I, pp. 1-37.
- FERRER VALLS, Teresa (ed.), *Teatro clásico en Valencia*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1997, vol. 1.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, dir. J. M. Díez Borque, *Cuadernos de teatro clásico*, 10 (1998), pp. 215-231.
- FERRER VALLS, Teresa, «Luis de Vergara: un autor en la etapa de formación de la comedia barroca», en «*Corónente tus hazañas*»: *Studies in Honor of John Jay Allen*, ed. M. J. McGrath, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2005, pp. 165-184.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Reichenberger, Kassel, 2008.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope y la creación de héroes contemporáneos: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* y *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18 (2012), pp. 40-62.
- FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela en España: historia, estudios y ensayos*, La biblioteca del laberinto, Madrid, 2009, t. 2.
- FICHTER, William L., «*New Aids* for Dating the Undated Autographs of Lope de Vega's Plays», *Hispanic Review*, 9 (1941), pp. 79-90.
- FICHTER, William L. (ed.), Lope de Vega, *El sembrar en buena tierra*, Modern Language Association of America, Nueva York, 1944.

- FICHTER, W. L., «Orthoëpy as an aid for establishing a canon of Lope de Vega's authentic plays», en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Spanish Department–Wellesley College, Wellesley, Mass, 1952, pp. 143-153.
- FIRENZUOLA, Agnolo, *Prose di M. Agnolo Firenzuola fiorentino*, Lorenzo Torrentino, Florencia, 1552 [Ejemplar citado: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid, sign. BH FLL 28335].
- FIRENZUOLA, Agnolo, *Ragionamenti di M. Agnolo Firenzuola fiorentino. Et il discacciamento delle nuove lettere, inutilmente aggiunte nella lingua toscana*, Giovan Griffio, ad instantia di Pietro Boselli, Venecia, 1552 [Ejemplares citados: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sign. NENC.F.2.2.40./2, y Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, sign. RA. 194.3].
- FIRENZUOLA, Agnolo, *Le bellezze, le lodi, gli amori e i costumi delle donne [...]*, Barezzo Barezzi, Venecia, 1622. [Ejemplar citado: Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sign. NENC.1.6.2.12]
- FIRENZUOLA, Agnolo, *Le novelle*, a cura di E. Ragni, Salerno Editrice, Roma, 1971.
- FIUME, Giovanna, *Schiavitù mediterranee. Corsari, rinnegati e santi di età moderna*, Bruno Mondadori, Milán, 2009.
- FLECNIAKOSKA, Jean-Louis, «Le thème de la tempête maritime et son rôle dans la littérature romanesque du Siècle d'Or», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, eds. A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín, Universidad de Granada, Granada, 1979, I, pp. 485-492.
- FLORA, Francesco (ed.), Matteo Bandello, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Arnoldo Mondadori Editore, Roma, 1952.
- FONTENAY, Michel, «Esclaves et/ou captifs: préciser les concepts», en *Le commerce des captifs. Les intermédiaires dans l'échange et le rachat des prisonniers en Méditerranée, XV^e-XVIII^e siècle*, École française de Rome, Roma, 2008, pp. 15-24.
- FORD, J. D. M., «Plot, Tales and Episode in *Don Quixote*», en *Mélanges offerts à M. A. Jeanroy*, París, 1928, pp. 311-323.
- FORTUNATI, Maura, «Captivi, riscatti ed assicurazione alla vigilia dei codici», en *Corsari e riscatto dei captivi. Garanzia notarile tra le due sponde del Mediterraneo. Atti del Convegno di studi storici. Marsala, 4 ottobre 2008*, ed. V. Piergiovanni, Giuffrè, Milán, 2010, pp. 113-134.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, «Los tratos de Argel, Los cautivos de Argel y Los baños de Argel: tres “trasuntos” de un “asunto”», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, coord. J. M. Ruano de la Haza, Dovehouse Editions, Ottawa, 1989, pp. 177-184.
- FRADEJAS LEBRERO, José, *Novela corta del siglo XVI*, Plaza & Janés, Barcelona, 1985, 2 vols.

- FREIXAS, Margarita (ed.), Lope de Vega, *El tirano castigado*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2002, III, pp. 1493-1638.
- FRIEDMAN, Ellen G., «Christian Captives at “Hard Labor” in Algiers, 16th-18th Centuries», *The International Journal of African Historical Studies*, 13 (1980), pp. 616-632.
- FRIEDMAN, Ellen G., *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1983.
- FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Ediciones Anaya, Madrid, 1968.
- FROLDI, Rinaldo, «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico Almagro, julio de 1998*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, Almagro, 1999, pp. 15-30.
- GAITÁN DE VOZMEDIANO, Luis, *Primera parte de las cien novelas de M. Juan Baptista Giraldo Cinthio*, por Pedro Rodríguez, a costa de Julián Martínez, Toledo.
- GALLO, Antonella, *Virtuosismi retorici barocchi: novelle con lipogramma*, Alinea, Florencia, 2003.
- GARCÍA ARENAL, Mercedes, y Miguel Ángel de BUNES, *Los españoles y el norte de África. Siglos XV-XVIII*, Mapfre, Madrid, 1992.
- GARCÍA-ARENAL, Mercedes, y Gerard WIEGERS (eds.), *Los moriscos: expulsión y diáspora. Una perspectiva internacional*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, «De novela a comedia: *Persiles y Sigismunda* de Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, 69, 137 (2007), pp. 75-107.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, «La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro», en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1994, pp. 15-28.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia. Edición en facsímile*, Joyas bibliográficas, Madrid, 1975.
- GARCÍA GAVILÁN, Inmaculada, «La producción dramática de Daniel Leví de Barrios: nuevos enfoques», en *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española. XXXV Jornadas de teatro clásico de Almagro (Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2012)*, eds. F. B. Pedraza, R. González Cañal y E. E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2014, pp. 257-267.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1972.

- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (ed.), Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Crítica, Barcelona, 2001.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *La madre en el teatro clásico español: personaje y referencia*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2012.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Una comedia para un autor: Antonio de Granados y *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*, de Lope de Vega», *Voz y letra*, 17, 1 (2006), pp. 73-91.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Notas a un problema de repertorios teatrales (Lope de Vega, Pinedo y el difunto Vergara)», en *En Teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, coords. A. C. Morón Espinosa y J. M. Ruiz Martínez, Dauro-Universidad de Granada, Granada, 2007, pp. 462-468.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Profesionales de la escena: Lope de Vega y los actores del teatro comercial barroco», en *Aún no dejó la pluma. Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, ed. X. Tubau, Grupo de investigación PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2009, pp. 243-284.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, «Turia, Ricardo de», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, dir. P. Jauralde Pou, Castalia, Madrid, 2009b, pp. 945-949.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «Comedias de moros y cristianos en el teatro de Tirso de Molina», en *El ingenio cómico de Tirso de Molina. Actas del congreso internacional*, eds. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, Instituto de Estudios Tirsianos, Madrid-Pamplona, 1998, pp. 121-137.
- GARRIDO CAMACHO, Patricia, «La anagnórisis en el drama español del primer tercio del XVII: Góngora y Quevedo», en *Actas del IV congreso internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, pp. 661-668.
- GARRIDO CAMACHO, Patricia, *El tema del reconocimiento en el teatro español del siglo XVI*, Tàmesis, Madrid, 1999.
- GASPARETTI, Antonio, «La collezione di *Comedias Nuevas Escogidas* (Madrid 1652-1681)», *Archivum Romanicum*, 15 (1931), pp. 541-587; 22 (1938), pp. 99-117.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «Perfilando géneros: algunas comedias urbanas del primer Lope», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española*, eds. F. B. Pedraza, R. González y G. Gómez, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2005, pp. 303-317.
- GENTILLI, Luciana, «Cervantes e i corsari barbareschi», en *Oriente e Occidente nel Rinascimento: Atti del XIX Convegno internazionale, Chianciano Terme-Pienza, 16-19 luglio 2007*, eds. L. Secchi Tarugi y F. Cesati, Florencia, 2009, pp. 499-510.
- GENTILLI, Luciana, «Calderón e la riscrittura delle “Etiopiche” di Eliodoro», *Il confronto letterario*, 53 (2010), pp. 47-61.

- GHIRLANDA, D., «Malespini (Malespina), Orazio (Celio)», en VV.AA, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, t. 68, 2007, pp. 155-158.
- GHIRLANDA, Daniele, «Mori, Ascanio Pipino de'», en VV.AA, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, t. 76, 2012, pp. 779-782.
- GILLE, Bernard, «“En un lugar de Córcega...”», en *«Por discreto y por amigo». Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, eds. C. Couderc y B. Pellistrandi, Collection de la Casa de Velázquez, Madrid, 2005, pp. 261-274.
- GIORGI, Giulia, «“Novelar muy a imitación de lo de Italia”: Castillo Solórzano, lector de Francesco Sansovino», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*, eds. R. Bonilla, J. R. Trujillo y B. Rodríguez, SIAL-Prosa Barroca, Madrid, 2012, pp. 77-85.
- GIORGI, Giulia (ed.), Alonso de Castillo Solórzano, *Noches de placer*, Prosa Barroca y Sial Ediciones, Madrid, 2013.
- GIRALDI CINZIO, Giovan Battista, *Gli Ecatommiti*, a cura di S. Villari, Salerno Editrice, Roma, 2012, 3 vols.
- GIRARDI, Raffaele, *Raccontare l'Altro. L'Oriente islamico nella novella italiana da Boccaccio a Bandello*, Liguori Editore, Nápoles, 2012.
- GIULIANI, Luigi (ed.), Juan Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor*, Montesinos, Barcelona, 1992.
- GIULIANI, Luigi (ed.), Lope de Vega, *El casamiento en la muerte*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, II, pp. 1149-1276.
- GIULIANI, Luigi, «La Tercera parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte III*, coord. L. Giuliani, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, I, pp. 11-49.
- GIULIANI, Luigi, «La Cuarta parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés Gázquez, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002b, I, pp. 7-30.
- GIULIANI, Luigi, «El prólogo, el catálogo y sus lectores: una perspectiva de las listas de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. X. Tubau, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Lleida, 2004, pp. 123-136.
- GIULIANI, Luigi, «La Parte de comedias como género editorial», *Criticón*, 108 (2010), pp. 25-36.
- GLENN, Richard F., *Juan de la Cueva*, Twayne Publishers, Nueva York, 1973.
- GODI, Carlo, «Per il testo delle *Novelle* di Bandello: Ascanio Centorio Ortensi e l'edizione milanese del 1560», en *Matteo Bandello novelliere europeo. Atti del Convegno Internazionale*

di Studi. 7 – 9 novembre 1980, a cura di U. Rozzo, Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona, 1982, pp. 497-536.

GÓMEZ, Jesús, «Narrativa y teatro en el “artificio griego” de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 23 (2017), en prensa.

GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *La Gran Sultana doña Catalina de Oviedo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010.

GÓMEZ CANSECO, Luis (ed.), Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Real Academia Española, Madrid, 2012.

GÓMEZ CANSECO, Luis (coord.), Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Real Academia Española, Madrid, 2015.

GÓMEZ CANSECO, Luis, «La gran sultana doña Catalina de Oviedo», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Real Academia Española, Madrid, 2015b, vol. II, pp. 111-123.

GÓMEZ CANSECO, Luis, «El gallardo español», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Real Academia Española, Madrid, 2015c, vol. II, pp. 61-73.

GÓMEZ CANSECO, Luis y María del Valle OJEDA CALVO, «Cervantes y el teatro», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Real Academia Española, Madrid, 2015, vol. II, pp. 9-60.

GONZÁLEZ, Aurelio, «El cautiverio: historia y construcción dramática. Cervantes y Lope», en *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro*, dirs. I. Rouane Soupault y P. Meunier, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2015 [En línea en <http://books.openedition.org/pup/4551?lang=es>. Consulta del 21 de septiembre de 2016].

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático», *Quaderni Ibero-americani*, 97 (2005), pp. 76-93.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006), pp. 141-152.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «*La historia de la doncella Teodor*: una invención greco-bizantina, un cuento de *Las mil y una noches* y, finalmente, un pliego de cordeb», *Boletín Hispánico Helvético*, 8 (2006b), pp. 5-33.

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (ed.), Lope de Vega, *La doncella Teodor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, I, pp. 165-302.

- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «Lope de Vega y su lectura de la *Historia de la doncella Teodor*», *Analecta Malacitana*, 30, 2 (2007b), pp. 435-442.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (ed.), Lope de Vega, *La doncella Teodor*, Edition Reichenberger, Kassel, 2008.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, «Una deuda en Gonzalo de Céspedes y Meneses: la vitalidad del modelo bizantino en las *Historias peregrinas y ejemplares*», *Revista de filología española*, 90, 2 (2010), pp. 233-256.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián, «*El peregrino en su patria* y su contexto. Claves para entender la apuesta dramática por el género bizantino», en *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, eds. C. Mata Induráin y A. Morózova, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, pp. 101-109.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (ed.), Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, Cátedra, Madrid, 2016.
- GONZÁLEZ DENGRA, Miguel, «Las relaciones amorosas en *El mártir de Madrid*», *Rilce*, 7, 2 (1991), pp. 351-361.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor*, 187, 752 (2011), pp. 1221-1243.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «Una novela corta del Siglo de Oro rescatada: *La desdicha en la constancia* (Madrid, 1624) de Miguel Moreno», *Voz y letra: Revista de literatura*, 23, 1 (2012), pp. 25-66.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina española. Características y desarrollo*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1995a [Tesis doctoral en microfichas].
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, «La tormenta marítima en la narrativa áurea», *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 5 (1995b), pp. 109-116.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, «Estrategias narrativas en *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. X. Tubau, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Lleida, 2004, pp. 137-149.
- GRANJA, Agustín de la, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en *Cervantes*, AA.VV., Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995, pp. 225-254.
- GRANUCCI, Niccolò, *L'Eremita, la Carcere e'l Diporto di Niccolo Granucci. Opera nella quale si contengono novelle ed altre cose morali, e con un breve compendio, ecc.*, V. Busdrago, Luca, 1569.
- GRANUCCI, Niccolò, *La Piacevol Notte, et Lieto Giorno. Opera morale di Nicolao Granucci di Lucca*, Iacomo Vidali, Venecia, 1574.

- GRAVERINI, Luca, KEULEN, Wytse, y Alessandro BARCHIESI, *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Carocci, Roma, 2006.
- GROUZIS DEMORY, Christelle (ed.), Alonso de Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, Editorial Verbum, Madrid, 2014.
- GUARINO, Augusto, *La narrativa di Joan Timoneda*, Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1993.
- GÜELL, Mónica, «Usos dramáticos y estéticos de la versificación en *El perro del hortelano*», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 109-132.
- GUILLÉN, Claudio, «Individuo y ejemplaridad en *El Abencerraje*», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Crítica, Barcelona, 1988, pp. 109-153.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005.
- GUILMARTIN, John Francis, *Gunpowder and Galleys. Changing Technology and Mediterranean Warfare at Sea in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974.
- HÄGG, Tomas, *The Novel in Antiquity*, Basil Blackwell, Oxford, 1983.
- HAINSWORTH, G., *Les «novelas ejemplares» de Cervantes en France au XVIIe siècle*, Champion, París, 1933.
- HALEY, George, «Lope de Vega y el repertorio de Gaspar de Porras en 1604 y 1606», en *Homenaje a William L. Fichter*, eds. A. D. Kossoff y J. A. Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 257-268.
- HELIODORO, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea. Traducida en romance por Fernando de Mena*, ed. F. López Estrada, Real Academia Española, Madrid, 1954.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (ed.), Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, Cátedra, Madrid, 1994.
- HERNANDO MORATA, Isabel (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2015.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1966.
- HERRERO INGELMO, María Cruz, *La novela griega antigua*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1987.
- HERRERO MASSARI, José Manuel, «El naufragio en la literatura de viajes peninsular de los siglos XVI y XVII», *Revista de Filología Románica*, 14, 2 (1997), pp. 205-213.
- HERRERO PASCUAL, Cristina, *La Biblioteca de los Obispos (Murcia): historia y catálogo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1998.

- IBSO: *Inventarios y Bibliotecas del Siglo de Oro*,
<http://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/5634>.
- ILLADES, Gustavo, *El discurso crítico de Cervantes en "el cautivo"*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
- I[NFANTES], V[íctor], «Historia de la donzella Teodor», en *Diccionario filológico de la literatura medieval española: textos y transmisión*, dirs. C. Alvar y J. M. Lucía, Castalia, Madrid, 2002, pp. 626-631.
- IPPOLITO, Romina (ed.), Lope de Vega, *El remedio en la desdicha*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, I, pp. 391-536.
- IRISO ARIZ, Silvia, «Estudio de la colección Gálvez: fiabilidad y sentido de los apógrafos de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 3 (1997), pp. 99-143.
- IRISO ARIZ, Silvia, y José Enrique LAPLANA GIL, «La *Segunda parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso Ariz, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, I, pp. 11-48.
- IRISO, Silvia, y María MORRÁS (eds.), Lope de Vega, *Comedia nueva del perseguido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, I, pp. 255-458.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Castalia, Madrid, 1987.
- JIMÉNEZ RUIZ, José (ed.), Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clarea y Florisea y de los trabajos de Isea*, Universidad de Málaga, Málaga, 1997.
- JOSÉ PRADES, Juana de, y Alicia LÓPEZ, «En torno a una compilación de documentos sobre Lope de Vega», en *Otro Lope no ha de haber*, Alinea, Florencia, 2000, pp. 133-142.
- KAISER, Wolfgang (ed.), *Le commerce des captifs. Les intermédiaires dans l'échange et le rachat des prisonniers en Méditerranée, XV^e-XVIII^e siècle*, École française de Rome, Roma, 2008.
- KAUFMANN, Walter, *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- KOSSOFF, Ruth H., «Los cautivos de Argel, comedia auténtica de Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter*, eds. A. D. Kossoff y J. A. Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 387-397.
- LACARRA, María Jesús, «La fortuna del *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* en Italia», en *España al revés*, ed. A. Fabiani, Università degli Studi di Catania, Catania, 2008, pp. 23-43.
- LALOMIA, Gaetano, «Ida y vuelta de cuentos. Cuentos orientales que van a Italia. Cuentos orientales que de Italia vuelven a España», en *Actas del XIII congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009). In memoriam*

- Alan Deyermond*, eds. J. M. Fradejas Rueda, D. Dietrick Smithbauer, D. Martín Sanz y M^a Jesús Díez Garretas, Ayuntamiento de Valladolid-Universidad de Valladolid-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Valladolid, 2010, II, pp. 1069-1085.
- LANDO, Ortensio, *Novelle*, a cura di D. Canfora, Edizioni di Pagina, Bari, 2007.
- LAPLANA GIL, José Enrique, «La *Docena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, I, pp. 1-43.
- LARA GARRIDO, José, «“El peregrino en su patria” de Lope de Vega desde la poética del romance griego», en *Lope en 1604*, coord. X. Tubau, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Lérída, 2004, pp. 95-122.
- LARQUIE, Claude, «Captifs chrétiens et esclaves maghrébins au XVIIIe siècle: une tentative de comparaison», en *Captius i esclaus a l'antiguitat i al món modern: actes del XIX col.loqui internacional del GIREA*, eds. M. L. Sánchez León y G. López Nadal, Jovene Editore, Nápoles, 1996, pp. 347-364.
- LASKARIS, Paola (ed.), Lope de Vega, *El perro del hortelano*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, I, pp. 53-262.
- LASPERAS, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*, Université de Montpellier, Montpellier, 1987.
- LEÓN, Jorge (ed.), Lope de Vega, *Los melindres de Belisa*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2007, III, pp. 1467-1600.
- LEONARD, Irving A., *Los libros del Conquistador*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1953.
- LEPE GARCÍA, Rocío, «La *Historia de Hipólito y Aminta* de Francisco de Quintana: fuentes y modelos genéricos», *Etiópicas*, 9 (2013), pp. 261-352.
- LEPE GARCÍA, María Rocío, *Historia de Hipólito y Aminta de Francisco de Quintana: estudio y edición crítica*, Universidad de Huelva, Huelva, 2013b.
- LEPE GARCÍA, M^a Rocío, «Biografía inédita de Francisco de Quintana: recuperación de un novelista olvidado», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33 (2015), pp. 133-162.
- LERNER, Isaías (ed.), Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Castalia, Madrid, 2003.
- LOBATO, María Luisa, «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60 (1994), pp. 149-170.
- LOMAS CORTÉS, Manuel, «Las galeras en el aprovisionamiento marítimo de Orán-Mazalquivir (1599-1621)», en *Orán. Historia de la Corte Chica*, coords. M. Á. de Bunes Ibarra y B. Alonso Acero, Polifemo, Madrid, 2011, pp. 195-222.

- LOMAS CORTÉS, Manuel, *El proceso de expulsión de los moriscos de España (1609-1614)*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2011b.
- LOMAS CORTES, Manuel, «L'esclave captif sur les galères d'Espagne (XVIe-XVIIIe siècles)», *Cahiers de la Méditerranée*, 87 (2013) [En línea en <http://cdlm.revues.org/7140>. Consulta del 14 de octubre de 2014].
- LONDERO, Renata, «Un refundidor de Lope hacia el ocaso del XVII: *No puede mentir el cielo*, de Andrés Gil Enríquez (1636-1673), ante *Dios hace reyes*», *Anuario Lope de Vega*, 5 (1999), pp. 139-149.
- LÓPEZ DÍAZ, María Dolores, *Estudio y edición anotada de las Novelas amorosas de José Camerino*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.), *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, Aldus, Madrid, 1954.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «Variedades de la ficción novelesca», en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, T. 2 *Siglos de Oro: Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1980, pp. 271-339.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.), Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*, Castalia, Madrid, 1987.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.), *El Abencerraje (Novela y romancero)*, Cátedra, Madrid, 1990.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «De sortijas antiguas y reyes encantados. Antecedentes literarios y fortuna de la comedia *La sortija del olvido*, de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 1 (2010), pp. 129-157.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «*Corrección de vicios*, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, 7 (2014) [En línea en http://lejana.elte.hu/Contenido/Contenido_7.htm. Consulta de julio de 2016].
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique, «La “Parte catorce”: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, pp. 1-67.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «Las noticias en *relaciones de sucesos* cercanas a la *editio princeps* del *Quijote*», en *Las noticias en los siglos de la imprenta manual. Homenaje a Mercedes Agulló, Henry Ettinghausen, M^a Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Augustin Redondo y José Simón*, SIELAE & Sociedad de Cultura Valle Inclán, A Coruña, 2006, pp. 119-140.
- LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa, «Encomio y gloria: brillo imperial del Milanesado en los libros italianos de las colecciones de Frías y Gondomar», en *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa: homenaje a la memoria de Domingo Ynduráin*, eds. A. Egido y J. E. Laplana, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2008, pp. 303-448.

- LOYOLA, *Comedia de Misenó*, en *Poesías varias*, ff. 1r-11r. Localización: Biblioteca de Palacio, Madrid, sign. II-462.
- LOYOLA, *Misenó* = FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Edición crítica y estudio de la *Comedia de Misenó*», *Revista de Literatura*, 78, 155 (2016), pp. 223-257.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, «El encuentro entre aventura y hagiografía en la literatura medieval», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de julio de 1998*, coords. F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro, Castalia, Madrid, 2000, vol. I, pp. 161-167.
- LOZANO-RENIEBLAS, Isabel, *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Edition Reichenberger, Kassel, 2003.
- LUNA MARISCAL, Karla Xiomara, «La separación de los amantes. Aproximación al estudio de un motivo en las historias caballerescas breves», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval. Universidad de León, 20-24 de septiembre de 2005*, eds. A. López Castro y L. Cuesta Torre, Universidad de León, León, 2007, vol. II, pp. 797-806.
- MADROÑAL, Abraham, «A propósito de *La doncella Teodor*, una comedia de viaje de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 73, 145 (2011), pp. 183-198.
- MAESTRI, Delmo (ed.), Matteo Bandello, *La prima parte de le novelle*, Edizioni dell'orso, Alessandria, 1992.
- MAGGI, Eugenio (ed.), *El balcón de Federico*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, I, pp. 231-390.
- MAGLIONE, Sabatino G. (ed.), Lope de Vega, *Los celos de Rodamonte*, University Press of America, Lanham-Nueva York-Londres, 1985.
- MANSO PORTO, Carmen, *Don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (1567-1626): erudito, mecenas y bibliófilo*, Xunta de Galicia, s. l., 1996.
- MANSON, William R., y C. George PEALE (eds.), Luis Vélez de Guevara, *La mayor desgracia de Carlos Quinto*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2002.
- MANSON, William R., y C. George PEALE (eds.), Luis Vélez de Guevara, *El cerco del Peñón de Vélez*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2003.
- MANSON, William R., y C. George PEALE (eds.), Luis Vélez de Guevara, *Los sucesos en Orán por el marqués de Ardales*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2007.
- MARGUET, Christine, «De *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación», *Criticón*, 76 (1999), pp. 9-22.
- MARÍN, Diego, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1968.

- MARÍN CEPEDA, Patricia, «Romances inéditos en el cartapacio de Ascanio Colonna. El romancero nuevo y el círculo de amigos de Cervantes», *Edad de Oro*, 32 (2013), pp. 199-221.
- MAROTTI, Ferruccio (ed.), Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, Edizioni Il Polifilo, Milán, 1976.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del Quijote*, Taurus, Madrid, 1975.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2010.
- MARTÍN, José Luis, «La *Quexa* y *aviso contra amor* como pugna entre géneros narrativos», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 75 (1999), pp. 61-80.
- MARTÍNEZ MORÁN, Francisco José, *Edición filológica del Libro de los honestos amores de Peregrino y Ginebra (ca. 1510)*, Universidad de Alcalá, 2011.
- MARTÍNEZ RUIZ, Juan, «Cautivos precervantinos. Cara y cruz del cautiverio», *Revista de filología española*, 50 (1967), pp. 203-256.
- MARTÍNEZ TORRES, José Antonio, *Prisioneros de los infieles. Vida y rescate de los cautivos cristianos en el Mediterráneo musulmán (siglos XVI-XVII)*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2004.
- MAS, Albert, *Les turcs dans la littérature du Siècle d'Or*, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1967, 2 vols.
- MASUCCIO SALERNITANO, *Il Novellino*, nell'edizione di L. Settembrini, a cura di S. Silvano Nigro, Rizzoli, Milán, 1990.
- MATA INDURÁIN, Carlos, «“Cautivo quedo en tus ojos”: el cautiverio de amor en el teatro del Siglo de Oro sobre la Conquista de Arauco», en *El cautiverio en la literatura del Nuevo Mundo*, eds. M. Donoso, M. Insúa y C. Mata, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2011, pp. 169-193.
- MATAS CABALLERO, Juan (ed.), Juan de la Cueva, *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora. Comedia del degollado*, Universidad de León, León, 1997.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Luis Vélez de Guevara y las comedias de moros», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2005, pp. 319-340.
- MATOS FRAGOSO, Juan de, *La cosaria catalana*, en *Parte treinta y nueve de comedias nuevas de los mejores ingenios de España*, Joseph Fernández de Buendía, a costa de Domingo de Palacio y Villegas, Madrid, 1673, ff. 237-275. Localización: Biblioteca Nacional, Madrid, sign. R/22692.
- MAZZACURATI, Giancarlo, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, La Nuova Italia, Florencia, 1996.

- MAZZOCCHI, Giuseppe, «La *Commedia dell'arte* y su presencia en España», en *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, pp. 549-579.
- MCGAHA, Michael (ed.), Antonio Enríquez Gómez, *The Perfect King. El rey más perfeto*, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, Tempe, Arizona, 1991.
- MCGRADY, Donald, «Consideraciones sobre *Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán», *Revista de Filología Española*, 48, 3/4 (1965), pp. 283-292.
- MCGRADY, Donald, (ed.), Lope de Vega, *La francesilla*, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, 1981.
- MCGRADY, Donald, «Lope de Vega's *El mejor alcalde, el rey*: Its Italian *Novella* Sources and Its Influence upon Manzoni's *I promessi sposi*», *Modern Language Review*, 80 (1985), pp. 604-618.
- MCGRADY, Donald (ed.), Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Crítica, Barcelona, 1997.
- MCGRADY, Donald, «Lope frente a Góngora: Orígenes, relación y sentido de *Virtud, pobreza y mujer* y *Las firmezas de Isabela*», *Hispanic Review*, 71 (2003), pp. 297-324.
- MCGRADY, Donald, «Girolamo Parabosco: fuente de *Los muertos vivos* de Lope», *Bulletin of the Comediantes*, 57, 2 (2005), pp. 295-303.
- MCGRADY, Donald (ed.), Lope de Vega, *Viuda, casada y doncella*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2006.
- MCGRADY, Donald (ed.), Lope de Vega, *Las ferias de Madrid*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2006b.
- MCGRADY, Donald (ed.), Lope de Vega, *La palabra vengada*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2008.
- MCGRADY, Donald (ed.), Lope de Vega, *Virtud, pobreza y mujer*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2010.
- MCGRADY, Donald (ed.), Lope de Vega, *La Dorotea*, Real Academia Española, Madrid, 2011.
- MCGRADY, Donald (ed.), Lope de Vega, *El favor agradecido*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2013.
- MCGRADY, Donald, y Suzanne FREEMAN (eds.), Lope de Vega, *La bella malmaridada*, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, Virginia, 1986.
- MENEGUETTI, Maria Luisa, «Epica, romanzo, poema cavalleresco», en *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi y C. Di Girolamo. I. *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Bollati Boringhieri, Turín, 1993, pp. 697-761.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (ed.), Lope de Vega, *Belardo el furioso*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1895, V, pp. 665-703.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Observaciones preliminares», en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1898, VIII, pp. IX-CXLVII.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Gredos, Madrid, 2008, 2 vols. [Publicado originalmente en cuatro tomos entre 1905 y 1915].
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico: hispano-portugués, americano y sefardí. Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, tomo II.
- MENETTI, Elisabetta, *Enormi e disonesti: le novelle di Matteo Bandello*, Carocci, Roma, 2005.
- MEREGALLI, Franco, «De *Los tratos de Argel* a *Los baños de Argel*», en *Homenaje a Casaldueiro. Crítica y poesía*, al cuidado de R. Pincus Sigel y G. Sobejano, Gredos, Madrid, 1972, pp. 395-409.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. I. Lerner, Castalia, Madrid, 2003.
- MINUTELLI, Marzia, «*La miraculosa aqua*». *Lettura delle Porretane novelle*, Leo S. Olschki, Florencia, 1990.
- MIRALLES, Carlos, *La novela en la antigüedad clásica*, Labor, Barcelona, 1968.
- MOLINA, Julián (ed.), Lope de Vega, *El galán Castrucho*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, III, pp. 1085-1220.
- MOLINIE, Georges, *Du roman grec au roman baroque*, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1982.
- MOLL, Jaime, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 97-103.
- MOLL, Jaime, «Los editores de Lope de Vega», *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 213-222.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, «La historia del capitán cautivo y la tradición épica de frontera», *Letras*, 52-53 (2005-2006), pp. 73-115.
- MONTERO, Juan (ed.) (en colaboración con Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi), Miguel de Cervantes, *La Galatea*, Real Academia Española, Madrid, 2014.
- MONTERO REGUERA, José, «El nacimiento de la novela corta en España (la perspectiva de los editores)», *Lectura y signo: revista de literatura*, 1 (2006), pp. 165-175.
- MONTESINOS, José F., «Contribución al estudio de la lírica de Lope de Vega», *Revista de filología española*, 11 (1924), pp. 298-311.

- MONTESINOS, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, El Colegio de México, México, 1951.
- MORETA LARA, Miguel A., y Jesús F. SALAFRANCA ORTEGA (eds.), Juan Ruiz de Alarcón, *La Manganilla de Melilla*, Editorial Algazara, Málaga, 1993.
- MORI DA CENO, Ascanio de', *La prima parte delle novelle di Ascanio de' Mori da Ceno*, Francesco Osanna, Mantova, 1585.
- MORLEY, S. Griswold, «Strophes in the Spanish drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Librería y casa editorial Hernando, Madrid, 1925, I, pp. 505-531.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- MORRÁS, María, y Gonzalo PONTÓN, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 1 (1995), pp. 75-117.
- MORREALE, Marguerita (ed.), Lucas Gracián Dantisco, *Galateo español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968.
- MOTA, Carlos (ed.), Lope de Vega, *El más galán portugués, Duque de Berganza*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, I, pp. 429-568.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de *La Galatea*», *Anuario de Estudios Filológicos*, 26 (2003), pp. 279-297.
- MUÑOZ, Juan Ramón, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 17 (2011), pp. 85-106.
- MUÑOZ, Juan Ramón, «“Escribía / después de haber los libros consultado”: a propósito de Lope y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19 (2013a), pp. 116-149.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, «“Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias”: de Boccaccio a Lope de Vega», en *Estelas del “Decamerón” en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, coords. I. Colón Calderón y D. González Ramírez, Universidad de Málaga, Málaga, 2013b, pp. 163-186.
- MUSCETTA, Carlo, «Giovanni Boccaccio e i novellieri», en *Storia della Letteratura Italiana*, dirs. E. Cecchi y N. Sapegno, *Il Trecento*, dir. N. Sapegno, Garzanti, Milán, 2001, pp. 323-569.

- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Lope juega con los límites: *Jorge Toledano*, una comedia de cautivos», en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1994, pp. 73-92.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Masuccio y la novela española de la Edad de Oro», en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, ed. N. Muñiz, Franco Cesati Editore, Florencia, 2007, pp. 233-252.
- NIGRO, Salvatore Silvano (ed.), Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, nell'edizione di L. Settembrini, a cura di S. Silvano Nigro, Rizzoli, Milán, 1990.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Un avatar tardío de la ficción sentimental. Céspedes y Meneses recrea a Piccolomini», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 639-650.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Las diez novelas de Pedro de Salazar y los cuatro cuentos de ejemplos. Autoría común y estructura compartida», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 58, 1 (2010), pp. 59-93.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «En los orígenes de la novela. Series narrativas con marco ficcional, entre abismos y reflejos», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos xv-xvii)*, ed. V. Núñez Rivera, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2013, pp. 25-47.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (ed.), Pedro de Salazar, *Novelas*, Cátedra, Madrid, 2014.
- OHANNA, Natalio (ed.), Lope de Vega, *Los cautivos de Argel*, Castalia, Madrid, 2017.
- OJEDA CALVO, María del Valle (ed.), *El hijo de la cuna de Sevilla*, Universidad de Sevilla-Reichenberger, Sevilla-Kassel, 1996.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «*Los enredos de Martín*, “compuesta por Cepeda”, y la herencia de la comedia italiana: primera aproximación», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 589-601.
- OJEDA CALVO, María del Valle, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldi dei comici dell'arte nella Spagna del '500*, Bulzoni, Roma, 2007.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Perspectivas de estudios del teatro del último tercio del siglo XVI», *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 207-243.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Apuntes sobre Giraldo Cinzio y el teatro en España a fines del siglo XVI», *Critica letteraria*, 159-160 (2013), pp. 645-673.
- OJEDA CALVO, María del Valle, «Un ejemplo de la fortuna europea de Francesco D'Ambra. *Los enredos de Martín*, “compuesta por Cepeda”», en *Filologia e critica nella modernità letteraria*, CLUEB, Bolonia, 2015, pp. 11-31.

- OJEDA CALVO, María del Valle, «El trato de Argel», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015b, vol. II, pp. 156-170.
- OJEDA CALVO, María del Valle (ed.), *El trato de Argel*, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015c, vol. I, pp. 909-1004.
- OLEZA, Joan, «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca», en *Teatros y prácticas escénicas*, ed. J. Oleza, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1984, I, pp. 9-41.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II. La comedia*, ed. J. Oleza, Tamesis Books, Londres, 1986, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, 10 (1990), pp. 203-220.
- OLEZA, Joan, «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, eds. M. V. Diago y T. Ferrer, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 165-188.
- OLEZA, Joan, «Del primer Lope al *Arte nuevo*», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Crítica, Barcelona, 1997, pp. IX-LV.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de Oro*, 16 (1997b), pp. 235-254.
- OLEZA, Joan, «El primer Lope: un haz de diferencias», *Ínsula*, 658 (2001), pp. 12-14 [Cito por la versión digital disponible en <http://www.uv.es/entresiglos/oleza/>. Consulta de noviembre de 2015].
- OLEZA, Joan, «Trazas, funciones, motivos y casos. Elementos para el análisis del teatro barroco español», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2009, pp. 321-349.
- OLEZA, Joan, «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva», *Teatro de palabras*, 4 (2010), pp. 99-137.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce*, 29, 3 (2013), pp. 689-741 [Antonucci firma la quinta sección del artículo, titulada «La evolución de los géneros a partir del segundo cuarto del siglo XVII» (pp. 726-733)].
- OLEZA, Joan, «De la práctica escénica popular a la comedia nueva. Historia de un proceso conflictivo», en *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. M. Ojeda y M. Presotto, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013b, pp. 65-82.

- OLIVARI, Michele, «Un problema abierto: el impacto de la expulsión de los moriscos», en *Avisos, pasquines y rumores. Los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 2014, pp. 365-403.
- OPPENHEIMER, Ruth Annelise (ed.), Lope de Vega, *Santiago el Verde*, CSIC, Madrid, 1940.
- ORELLANA, Raúl (ed.), Lope de Vega, *El favor agradecido*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, I, pp. 875-1034.
- ORTOLA, Marie-Sol (ed.), *El viaje de Turquía*, Castalia, Madrid, 2000.
- PAGNOTTA, Josefina, «Construcción dramática de *La niña de plata* de Lope de Vega desde la funcionalidad métrica», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15-17 julio 2005)*, eds. G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2007, pp. 325-332.
- PANZERI, Stefano, *Itinerario di un autor de comedias: Antonio Granados*, Università alma mater studiorum di Bologna, Bologna, 2006.
- PARABOSCO, Girolamo, *I diporti*, en: Girolamo Parabosco. Gherardo Borgogni, *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Salerno Editrice, Roma, 2005.
- PARDO MOLERO, Juan Francisco, «Mercaderes, frailes, corsarios y cautivos: intercambios entre el reino de Valencia y el norte de África en la primera mitad del siglo XVI», en *Le commerce des captifs. Les intermédiaires dans l'échange et le rachat des prisonniers en Méditerranée, XV^e-XVIII^e siècle*, ed. W. Kaiser, École française de Rome, Roma, 2008, pp. 165-192.
- PARKER, Jack Horace, *Juan Pérez de Montalván*, Twayne Publishers, Boston, 1975.
- PASSANO, Giambattista, *I novellieri italiani in prosa*, Stamperia Reale di Torino, Turín, 1878, vol. I.
- PATERSON, A. K. G. (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *The Painter of his Dishonour. El pintor de su deshonra*, Aris & Phillips, Oxford, 2007.
- PATRIZI, Giorgio, «Le Novelle di Matteo Bandello», en *Letteratura italiana. Le Opere. Volume secondo. Dal Cinquecento al Settecento*, Giulio Einaudi, Turín, 1993, pp. 517-540.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio (ed.), *Los cautivos*, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 21 (1909), pp. 536-554.
- PEALE, George, «Novedades editoriales y críticas en la historia de la comedia española: el caso de Luis Vélez de Guevara», en *El escritor y la escena III: estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón: actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 1995, pp. 19-44.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.), *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1993.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «En el taller de Lope: secuencias y motivos tópicos de *Las paces de los reyes*», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, coord. J. J. Berbel Rodríguez, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1996, pp. 203-221.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Algunos mecanismos y razones de la rescritura en Lope de Vega», *Criticón*, 74 (1998), pp. 109-124.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Los lugares imaginarios en Rojas Zorrilla: *Persiles y Sigismunda*», en *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, ed. I. Arellano Ayuso, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2003, pp. 333-348.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «La comedia española como yuxtaposición de estilos. El caso de Rojas Zorrilla», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007, pp. 109-124.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «A vueltas con la taxonomía: “La traición busca el castigo” de Rojas Zorrilla», en *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2007b, pp. 161-186.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.), Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Festival de Teatro Clásico de Almagro-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Almagro-Madrid, 2009.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. «La expulsión de los moriscos en el teatro áureo: los ecos de un silencio», en *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad*, eds. H. Awaad y M. Insúa, Universidad de Navarra, Pamplona, 2010, II, pp. 179-200.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.), Lope de Vega, *El marqués de Mantua*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, II, pp. 1-153.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «“La variedad, sal del entendimiento”: Antonio Enríquez Gómez y las *Academias morales de las Musas*», en *Academias morales de las Musas*, dirs. M. Rodríguez Cáceres y F. B. Pedraza Jiménez, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, I, pp. 55-113.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Notas y escolios al *Arte nuevo de hacer comedias*», en Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016, pp. 101-635.
- PEDROSA, José Manuel, «*La Renegada de Valladolid*: romances, canciones y fábulas de cautivos», *Etiópicas*, 9 (2013), pp. 212-260.

- PENNAZZI CATALANI, Carlo, «Gli atti notarili per la messa in corsa», en *Corsari e riscatto dei captivi. Garanzia notarile tra le due sponde del Mediterraneo. Atti del Convegno di studi storici. Marsala, 4 ottobre 2008*, ed. V. Piergiovanni, Giuffrè, Milán, 2010, pp. 179-196.
- PEÑA, Ervie, *El español de Orán by Miguel de Barrios: A Critical Edition and Study*, University of Southern California, 1971.
- PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Sucesores de Juan Gili, Barcelona, 1933.
- PICERNO, Richard Angelo, *Lope de Vega's Lo que pasa en una tarde*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, Valencia, 1971.
- PIGNATTI, Franco, «La novella esemplare di Sebastiano Erizzo», *Filologia e critica*, 25 (2000), pp. 40-68
- PINEDA, Victoria (ed.), Lope de Vega, *La amistad pagada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, III, pp. 1397-1545.
- PIROVANO, Donato (ed.), Girolamo Parabosco. Gherardo Borgogni, *Diporti*, Salerno Editrice, Roma, 2005.
- POESSE, Walter, *The Internal Line-Structure of Thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Indiana University, Bloomington, 1949.
- PONTÓN, Gonzalo (ed.), Lope de Vega, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, II, pp. 791-960.
- PONTÓN, Gonzalo, «Hacia el primer espectáculo comercial de la era moderna», en Jorge García López, Eugenia Fosalba y Gonzalo Pontón, *Historia de la literatura española 2. La conquista del clasicismo. 1500-1598*, Crítica, Barcelona, 2013, pp. 511-656.
- PONTÓN, Gonzalo, «Cómo se hace una novela: la composición del *Quijote*», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Real Academia Española, Madrid, 2015, vol. I, pp. 1507-1541.
- PORCELLI, Bruno, *La novella del Cinquecento*, Laterza, Bari-Roma, 1973.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María (ed.), Lope de Vega, *La Arcadia*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, I, pp. 47-230.
- PORTUONDO, Augusto A., *Diez comedias atribuidas a Lope de Vega: estudio de su autenticidad*, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville, Virginia, 1980.
- PRESOTTO, Marco (ed.), Lope de Vega, *Los donaires de Matico*, Edition Reichenberger, Kassel, 1994.

- PRESOTTO, Marco, «Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope», *Anuario Lope de Vega*, 3 (1997), pp. 153-168.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega: catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000.
- PRESOTTO, Marco, «*La mayor virtud de un rey*. Edición del manuscrito autógrafo del primer acto», *Anuario Lope de Vega*, 6 (2000b), pp. 275-321.
- PRESOTTO, Marco, «Marcia Leonarda en la estrategia promocional de Lope de Vega», *Rassegna Iberistica*, 84 (2006), pp. 3-18.
- PRESOTTO, Marco, «La *Novena parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, I, pp. 7-38.
- PRESOTTO, Marco (ed.), Lope de Vega, *La dama boba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007b, III, pp. 1293-1466.
- PRESOTTO, Marco (ed.), Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Castalia, Madrid, 2007c.
- PRESOTTO, Marco, «Para una edición de las tragedias de Juan de la Cueva», en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coords. E. García-Lara y A. Serrano, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2011, pp. 55-65.
- PRESOTTO, Marco (ed.), Juan de la Cueva, *Tragedias*, Universitat de València, 2013.
- PRESOTTO, Marco, «Historia del texto», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Real Academia Española, Madrid, 2015, vol. II, pp. 195-217.
- PROFETI, Maria Grazia, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Università di Pisa, Pisa, 1970.
- PROFETI, Maria Grazia, «Comedias representadas / textos literarios: los problemas ecdóticos», en Lope de Vega, *Los donaires de Matico*, ed. M. Presotto, Edition Reichenberger, Kassel, 1994, pp. IX-XVII.
- PROFETI, Maria Grazia, «Lope de Vega», en *Historia del teatro español*, dir. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, I, pp. 783-825.
- PROFETI, Maria Grazia, «Il *Decamerone* in Spagna nei secoli d'oro: dai temi alle strutture», en *Raccontare nel Mediterraneo*, ed. M. G. Profeti, Alinea, Florencia, 2003b, pp. 105-126.
- PROFETI, Maria Grazia, «Cervantes, Lope y el teatro áureo», *eHumanista/Cervantes*, 1 (2012), pp. 552-567.

- PROFETI, Maria Grazia, «Bandello nel teatro di Lope de Vega», en *Traduzioni, riscritture, ibridazioni: prosa e teatro fra Italia, Spagna e Portogallo*, eds. M. Graziani y S. Vuelta García, Leo S. Olschki Editore, Florencia, 2016, pp. 103-113.
- PROLOPE, *Lope en 1604*, coord. X. Tubau, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Lérida, 2004.
- PROLOPE, *La edición del teatro de Lope de Vega: las «Partes» de comedias*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2008.
- QUEROL COLL, Enric (ed.), Lope de Vega, *La bella malmaridada*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, II, pp. 1175-1389.
- QUEROL, Miguel, *La música en el teatro de Calderón*, Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, Barcelona, 1981.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Cancionero musical de Lope de Vega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1987, vol. II.
- QUINTANA, Francisco de, *Experiencias de amor y fortuna*, ed. A. Bresadola, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 2011.
- RAGNI, Eugenio (ed.), Agnolo Firenzuola, *Le novelle*, Salerno Editrice, Roma, 1971.
- RAMOS, Rafael, «La Octava parte: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, I, pp. 9-55.
- RECOULES, Henri, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 55 (1975), pp. 109-145.
- REDONDO, Augustin, «Moros y moriscos en la literatura española de los años 1550-1580», en *Judeoconversos y moriscos et la literatura del Siglo de Oro*, ed. I. Andres-Suárez, Annales Littéraires de l'Université, Besançon, 1995, pp. 51-71.
- REDONDO, Agustín, «Las relaciones de sucesos en prosa (siglos XVI y XVII)», *Anthropos*, 166/167 (1995b), pp. 51-59.
- REDONDO, Augustin, «La desdicha por la honra: de la concepción lúdica de la novela a la transgresión ideológica», en «*Otro Lope no ha de haber*»: *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega*, Alinea, Florencia, 2000, vol. I, pp. 159-173.
- REDONDO, Agustín, «Sevilla, centro de “relaciones de sucesos” en torno a 1600: fiebre noticiera y narrativa», en *La cultura en Andalucía: vida, memoria y escritura en torno a 1600*, coords. P. Ruiz Pérez y K. Wagner, Ayuntamiento de Estepa, Estepa, 2001, pp. 143-184.

- REDONDO, Agustín, «El mundo turco a través de las relaciones de sucesos de finales del s. XVI y de las primeras décadas del s. XVII: la percepción de la alteridad y su puesta en obra narrativa», en *Encuentro de civilizaciones (1500-1750). Informar, narrar, celebrar. Actas del Tercer Coloquio Internacional sobre "Relaciones de sucesos" (Cagliari, 5-8 de septiembre de 2001)*, ed. A. Paba, Universidad de Alcalá-SIERS-Università degli Studi di Cagliari, Alcalá de Henares, 2003, pp. 235-253.
- REICHENBERGER, Arnold G. (ed.), Lope de Vega, *Carlos V en Francia*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1962.
- RESTA, Ilaria, *Fuentes, reescrituras e intertextos. La novella italiana en el entremés del Siglo de Oro*, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2016.
- RESTA, Ilaria, y David GONZÁLEZ RAMÍREZ, «Lope de Vega, reescritor de Giraldo Cinzio: la construcción dramática de una *novella* de los *Hecatommithi*», en «*Deste artefè*»: estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las *Novelas ejemplares*, eds. G. Carrascón y D. Capra, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2014, pp. 157-171.
- RESTREPO RAMÍREZ, Santiago, *Las comedias de Lope de Vega en el desarrollo del género y la materia picaresca*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2016 [Tesis doctoral dirigida por Ramón Valdés].
- REY HAZAS, Antonio, «Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 65-105.
- REY HAZAS, Antonio, «Las comedias de cautivos de Cervantes», en *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadas de Teatro Clásico*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Festival de Almagro, Almagro, 1994, pp. 29-56.
- REY HAZAS, Antonio, «Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*», *Criticón*, 76 (1999), pp. 119-164.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Una nota sobre el *terminus ad quem* de *Los donaires de Matico*, de Lope de Vega, y su inclusión en el repertorio de Nicolás de los Ríos», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), pp. 197-211.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, BOLAÑOS DONOSO, Piedad, MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, OJEDA CALVO, María del Valle, RAYNAUD MONTERO, José Antonio, SERRANO AGULLÓ, Antonio y Rafael TORÁN MARÍN, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Junta de Andalucía. Consejería de cultura, Sevilla, 2004.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, María del Valle OJEDA CALVO y José Antonio RAYNAUD MONTERO (eds.), Juan de la Cueva, *El príncipe tirano*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Sevilla, 2008.
- REYNOLDS, John J., *Juan Timoneda*, Twayne Publishers, Boston, 1975.
- RICO, Francisco (ed.), Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Alianza Editorial, Madrid, 1968.

- RICO, Francisco, y Daniel FERNÁNDEZ, «La expulsión de los moriscos en la literatura. El caso de Ricote», en prensa.
- RÍOS RODRÍGUEZ, Jara, «“La mayor confusión”, de Pérez de Montalbán: cuerpo femenino, cuerpo infalible de la ley», en *Ficciones legales: ensayos sobre ley, retórica y narración*, ed. C. Rabell, Maitén, San Juan, 2007, pp. 173-184.
- RIPOLL, Begoña, *La novela barroca*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991.
- ROAS, David (ed.), Lope de Vega, *Comedia de Bamba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, I, pp. 559-685.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *Novela corta marginada del siglo XVII español: formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Universidad de Valencia, Valencia, 1979.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Castalia, Madrid, 1986.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo*, 1 (1996), pp. 27-46.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. M. de los Reyes, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), pp. 109-138.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Novela cortesana, novela barroca, novela corta: de la incertidumbre al canon», *Edad de Oro*, 33 (2014), pp. 9-20.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, y María HARO CORTÉS (eds.), María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal, *Entre la rueda y la pluma: novela de mujeres en el Barroco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.
- RODRÍGUEZ DE LERA, Juan Ramón, «Notas sobre una definición de género picaresco para estudios de Literatura comparada», *Contextos*, 37-40 (2001-2002), pp. 359-381.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Eva, *La puesta en escena de Lope de Vega*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2014.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. A. Egido, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, pp. 33-60.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando, «Hacia la novela de burlas: Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y el Tirso de *Los tres maridos burlados*», *Hipogrifo*, 1, 1 (2013), pp. 121-131.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, «Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 11 (1907), pp. 1-25 y 433-454.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.), Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Atlas, Madrid, 1947-1948.

- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial, «Lucas Gaitán de Vozmediano, Giraldi Cinzio y los inicios de la *novella* en España», *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 7 (2014) [En línea en http://lejana.elte.hu/Contenido/Contenido_7.htm]. Consulta de octubre de 2015].
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro, «Aproximación a la bibliografía dramática de Luis de Belmonte Bermúdez», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 9 (1988), pp. 101-164.
- RUEDA, Lope de, *Comedia llamada Armelina*, en *Las cuatro comedias*, ed. A. Hermenegildo, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 129-164.
- RUFFINATTO, Aldo, *Funzioni e variabili in una catena teatrale (Cervantes e Lope de Vega)*, Giappichelli, Turín, 1971.
- RUFFINATTO, Aldo, «Cautivos en cadena (los cautivos de Cervantes entre vida y creación)», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008, pp. 657-671.
- RUIZ-ASCARZA, Marilyn, *An Examination of Objective Methods for Determining "Comedia" Authorship, Together with Case Studies of Eight Plays Attributed to Lope de Vega*, Universidad de Virginia, 1975.
- RUIZ MONTERO, Consuelo, *La novela griega*, Editorial Síntesis, Madrid, 2006.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «El signo de la innovación: los caminos de la novela (1598-1617)», en *Historia de la literatura española 3. El siglo del arte nuevo: 1598-1691*, Crítica, Barcelona, 2010, pp. 196-219.
- SABOR DE CORTÁZAR, Celima, «La "denuncia mentirosa" en *La Gitanilla* y en Ortensio Lando», en *Estudios de literatura española ofrecidos a Marcos A. Morínigo*, Ínsula, Madrid, 1971, pp. 121-130.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (ed.), Lope de Vega, *Santiago el Verde*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, II, pp. 329-566.
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de, *La ingeniosa Elena. La hija de Celestina*, ed. J. Costa Ferrandis, Instituto de Estudios Ilerdenses-Diputación Provincial de Lleida, Lleida, 1985.
- SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre: serie de documentos inéditos de los años de 1590 a 1615*, Imprenta Góngora, Madrid, 1935.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Agustín (ed.), Lope de Vega, *El padrino desposado*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, III, pp. 1693-1822.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos*, Cátedra, Madrid, 2012.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y *La villana de Getafe*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 20 (2014), pp. 159-186.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (ed.), Lope de Vega, *Romances de juventud*, Cátedra, Madrid, 2015.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis (ed.), Lope de Vega, *El galán de la Membrilla*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, I, pp. 81-229.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «La “decimaquinta parte”: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, I, pp. 1-72.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, y José Enrique LAPLANA GIL (eds.), Lope de Vega, *Lo que hay que fiar del mundo*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, II, pp. 337-484.
- SÁNCHEZ PÉREZ, María, «Panorámica sobre las Relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)», *eHumanista*, 21 (2012), pp. 336-368.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, y Esther BORREGO GUTIÉRREZ, «Teatro en bibliotecas particulares (1651-1700)», en *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, dir. J. M^a Díez Borque, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2013, pp. 135-156.
- SANZ, Omar, «La materia picaresca en el teatro de Lope de Vega: el caso de *El amante agradecido*», *Anuario Lope de Vega*, 16 (2010), pp. 155-180.
- SANZ, Omar, «El moro como gracioso en el teatro aurisecular: *Los esclavos libres* de Lope de Vega», en «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, eds. C. Mata Induráin y A. Zúñiga Lacruz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2015, pp. 175-185.
- SANZ, Omar, «La comedia morisca y la comedia de moros y cristianos: *Los esclavos libres*, de Lope de Vega», en prensa.
- SANZ, Omar, y Ely TREVIÑO (eds.), Lope de Vega, *Los esclavos libres*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández, Gredos, Madrid, 2014, I, pp. 537-709.
- SANZ HERMIDA, Jacobo, «*El gran turco se ha buuelto christiano*: la difusión de las conversiones musulmanas y su instrumentalización político-religiosa», en *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, eds. P. Civil, F. Crémoux y J. Sanz, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008, pp. 287-298.
- SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa, «Peripezie di Persiles e Sigismunda sul palcoscenico: l'adattamento teatrale di Rojas Zorrilla», en *Dal testo alla scena: atti del convegno di studi Napoli, 22-24 aprile 1999, drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei secoli d'Oro*, ed. G. B. De Cesare, Edizioni del Paguro, Salerno, 2000, pp. 203-216.

- SCHAEFFER, Adolf, *Copias de comedias antiguas españolas: La española y enredos de Leonardo (de Cepeda)*. Localización: Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander, sign. M-416 A 203.
- SEGRE, Cesare, «Comicità strutturale nella novella di Alatiel», en *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Turín, 1974, pp. 145-159.
- SEPÚLVEDA, Jesús, «Evolución y límites de la comedia erudita española», en *Dal testo alla scena. Atti del Convegno di Studi «Drammaturgia e spettacolarità» (Napoli, 22-24 aprile 1999)*, ed. G. B. De Cesare, Edizioni del Paguro, Nápoles, 2000, pp. 183-201.
- SERÉS, Guillermo (ed.), Lope de Vega, *El mayorazgo dudoso*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, I, pp. 549-684.
- SERÉS, Guillermo, «La poética historia de *El peregrino en su patria*», en *Lope en 1604*, coord. X. Tubau, Universitat Autònoma de Barcelona-Prolope-Milenio-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Lérida, 2004, pp. 123-136.
- SERÉS, Guillermo (ed.), Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Barcelona, 2006.
- SERÉS, Guillermo, «“Argel fingido y renegado de amor”. Lope entre Garcilaso y Ariosto», *Rilce*, 23.1 (2007), pp. 207-221.
- SERÉS, Guillermo (ed.), Lope de Vega, *El Argel fingido y renegado de amor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, II, pp. 575-721.
- SERÉS, Guillermo, «Lope y Cervantes ante la teoría y tradición del *romanzo*», en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, dirs. A. Bègue y E. Herrán Alonso, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2013, pp. 79-109.
- SERÉS, Guillermo, «Estudios y ediciones recientes de las obras de Lope de Vega», en *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*, dirs. G. Serés Guillén y G. Vega García-Luengos, Editorial de la Universidad de Cantabria-Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2016, pp. 123-158.
- SERRALTA, Frédéric, *La Renegada de Valladolid. Trayectoria dramática de un tema popular*, France-Ibérie Recherche-Université de Toulouse, Toulouse, 1970.
- SERRALTA, Frédéric, «Sociedad, religión y teatralidad en *La pobreza estimada* (Lope de Vega)», *Criticón*, 122 (2014), pp. 97-106 [En línea en <https://criticon.revues.org/1186>. Consulta de marzo de 2016].
- SEVILLA ARROYO, Florencio, y Antonio REY HAZAS (eds.), Miguel de Cervantes, *El trato de Argel*, en *Teatro completo*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Planeta, Barcelona, 1987, pp. 843-917.

- SILERI, Manuela, «Belisa entre melindres y bizarrías: cómo cambia la organización dramática de la comedia urbana», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 133-167.
- SIMONIN, Michel, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou la carrière de François de Belleforest*, Librairie Droz S. A, Ginebra, 1992.
- SIRERA, Josep Lluís, «Los prelopidistas valencianos», en *Historia del teatro español*, dir. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, I, pp. 501-525.
- SITO ALBA, Manuel, «El teatro en el siglo XVI», en *Historia del teatro en España*, dir. J. M^a Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983, I, pp. 155-471.
- SOLA, Emilio, y José F. DE LA PEÑA, *Cervantes y la Berbería. Cervantes, mundo turco-berberisco y servicios secretos en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 1995.
- SPANG, Kurt, «Acercas de la tragedia y la comedia», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*, dirs. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Reichenberger, Kassel, 1994, pp. 303-320.
- STARK, Edwin, *Die Sammlung spanischer comedias in der Universitätsbibliothek Freiburg*, Reichenberger, Kassel, 2003, vol. II.
- STIEFEL, Arthur Ludwig, «Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Molières», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 27 (1904), pp. 189-265.
- STUREL, René, *Bandello en France au XVI^e siècle*, Slatkine Reprints, Ginebra, 1970.
- TARRUELL, Cecilia, «La captivité chrétienne de longue durée en Méditerranée (fin XVIe-début XVIIe siècle)», *Cahiers de la Méditerranée*, 87 (2013) [En línea en <http://cdlm.revues.org/7134>. Consulta del 14 de octubre de 2014].
- TARRUELL PELLEGRIN, Cecilia, «Memorias de cautivos, 1574-1609», en *Memòria personal. Una altra manera de llegir la història*, eds. Ò. Jané, E. Miralles e I. Fernàndez, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2013b, pp. 83-97.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, *Moros y turcos en la narrativa áurea (el tema del cautiverio)*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1987.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, *La novela bizantina española: apuntes para una revisión del género*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «El Grao de Valencia en los orígenes de la dramaturgia barroca», *Annuario de estudios filológicos*, 14 (1991), pp. 475-490.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (ed.), Alonso Núñez de Reinoso, *Los amores de Clarea y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991b.

- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Á. (ed.), Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras (1565-1583)*, Institución «Fernando el Católico»-Universidad de Extremadura, Cáceres, 1991c.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «El recurso de la anagnórisis en algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Anales cervantinos*, 35 (1999), pp. 539-570.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «Marcelino Menéndez Pelayo en los orígenes de los estudios bizantinos», en «*Orígenes de la novela*». *Estudios*, dirs. R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez, Universidad de Cantabria, Santander, 2007, pp. 261-277.
- TEMPRANO, Emilio, *El Mar maldito: cautivos y corsarios en el Siglo de Oro*, Mondadori, Madrid, 1989.
- TESO: *Teatro Español del Siglo de Oro*, versión 3.00, Chadwyck-Healey España, Madrid, 1997-1998 [Recurso electrónico].
- THACKER, Jonathan, «Cervantes and Lope de Vega», en *The Oxford Handbook of Cervantes*, ed. A. Kahn (en prensa).
- TIMONEDA, Joan, *Los Menenos*, ed. M. V. Diago [En línea en <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Timoneda/Menenos/Menenos.htm>. Consulta del 10 de abril de 2016].
- TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. L. Vázquez Fernández, Castalia, Madrid, 1996.
- TODOROV, Tzvetan, «El origen de los géneros», en *Teoría de los géneros literarios*, ed. M. Á. Garrido Gallardo, Arco/Libros, Madrid, 1988, pp. 31-48.
- TORO PASCUA, María Isabel (ed.), Lope de Vega, *Los tres diamantes*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, III, pp. 1401-1558.
- TORRES, José B., «¿Novela bizantina o novela helenizante? A propósito de un término consagrado», en *Ars bene docendi. Homenaje al profesor Kurt Spang*, eds. I. Arellano, V. García Ruiz y C. Saralegui, EUNSA, Barañáin, 2009, pp. 567-574.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Una protocomedia burlesca de Cervantes: *La casa de los celos*, parodia de algunas piezas del primer Lope de Vega», en *Cervantes y su mundo*, eds. E. y K. Reichenberger, Reichenberger, Kassel, 2004, I, pp. 407-438.
- TRAMBAIOLI, Marcella (ed.), *La hermosura de Angélica. Poema de Lope de Vega*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2005.
- TRAMBAIOLI, Marcella (ed.), Lope de Vega, *Los Ponces de Barcelona*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, I, pp. 1053-1154.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «El galán suelto y el figurón en *Los Ponces de Barcelona*, de Lope de Vega», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 56 (2008), pp. 489-504.

- TRAMBAIOLI, Marcella, «La figura de la madre en la primera etapa del teatro lopeveguesco», *Anuario Lope de Vega*, 16 (2010), pp. 211-244.
- TRAMBAIOLI, Marcella, *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*, Visor Libros, Madrid, 2015.
- UDAONDO ALEGRE, Juan (ed.), *La Santa Liga*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, I, pp. 689-874.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Alcalá, 2002, 2 vols.
- USANDIZAGA, Guillem, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2014.
- VACCARI, Debora, «La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en la escena», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, eds. J. M. Escudero y V. Roncero, Visor Libros, Madrid, 2010, pp. 395-415.
- VACCARI, Debora, «Lope de Vega y la reescritura de la novela corta: el caso de *Amar sin saber a quién*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685): Studia in honorem Prof. Anthony Close*, eds. R. Bonilla Cerezo, J. R. Trujillo y B. Rodríguez, Sial Ediciones, Madrid, 2012, pp. 87-105.
- VACCARI, Debora, «Noticias de unos comediantes de finales del siglo XVI y *El trato de Argel* de Cervantes», *Teatro de Palabras. Revista de Teatro Áureo*, 7 (2013), pp. 357-376.
- VACCARI, Debora, «Papeles de actor del “Trato de Argel” y “La conquista de Jerusalén por Godofre Bullón”», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2015, II, pp. 711-765.
- VALDÉS, Ramón (ed.), Lope de Vega, *La batalla del honor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coords. V. Pineda y G. Pontón, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2005, I, pp. 65-292.
- VALDÉS, Ramón, «Prólogo», en Lope de Vega, *La octava maravilla*, eds. M. Nogués y R. Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, II, pp. 893-918.
- VALDÉS, Ramón, y María MORRÁS, «La *Décima parte*: historia editorial», en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, I, pp. 9-66.
- VALDÉS, Ramón, y María NOGUÉS (eds.), Lope de Vega, *La octava maravilla*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, II, pp. 891-1041.

- VALERO MORENO, Juan Miguel, «Decameron hispano: del manuscrito a la imprenta», *Hápax. Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura*, 3 (2010), pp. 97-115.
- VALESIO, Paolo, «Sacro», en *Lessico Critico Decameroniano*, a cura di R. Bragantini y P. M. Forni, Bollati Boringhieri, Turín, 1995, pp. 372-418.
- VALLI, Giorgio, «Las fuentes italianas de la patraña IX de Timonedas», *Revista de Filología Española*, 30 (1946), pp. 369-381.
- VALVASSORI, Mita, «Observaciones sobre el estudio y la edición de la traducción castellana antigua del *Decameron*», *Cuadernos de Filología Italiana*, Extra 6 (2010), pp. 15-27.
- VALVASSORI, Mita, «El modelo narrativo del *Decamerón* en la Edad de Oro: una vieja historia», *Edad de Oro*, 33 (2014), pp. 21-34.
- VARA LÓPEZ, Alicia, *Edición crítica y estudio literario de Argenis y Poliarco de Calderón de la Barca*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2012.
- VEGA, Lope de, *La amistad pagada*, ed. V. Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, III, pp. 1397-1545.
- VEGA, Lope de, *El Argel fingido y renegado de amor*, ed. G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, II, pp. 575-721.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, eds. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- VEGA, Lope de, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, ed. G. Pontón, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, II, pp. 791-960.
- VEGA, Lope de, *La bella malmaridada*, ed. E. Querol Coll, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, II, pp. 1175-1389.
- VEGA, Lope de, *El caballero del sacramento*, ed. D. McGrady, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2007.
- VEGA, Lope de, *La campana de Aragón*, ed. F. Soria Andreu, Institución Fernando el Católico (CSIC)-Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2004.
- VEGA, Lope de, *El casamiento en la muerte*, ed. L. Giuliani, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, II, pp. 1149-1276.
- VEGA, Lope de, *Los cautivos de Argel*, ed. N. Ohanna, Castalia, Madrid, 2017.

- VEGA, Lope de, *Los celos de Rodamonte*, ed. S. G. Maglione, University Press of America, Lanham-Nueva York-Londres, 1985.
- VEGA, Lope de, *Comedia nueva del perseguido*, eds. S. Iriso y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, I, pp. 255-458.
- VEGA, Lope de, *La dama boba*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2007, III, pp. 1293-1466.
- VEGA, Lope de, *La desdicha por la honra*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. M. Presotto, Castalia, Madrid, 2007, pp. 105-149.
- Vega, Lope de, *Los donaires de Matico*, ed. M. Presotto, Edition Reichenberger, Kassel, 1994.
- VEGA, Lope de, *La doncella Teodor*, ed. J. González-Barrera, Edition Reichenberger, Kassel, 2008.
- VEGA, Lope de, *La Dorotea*, ed. D. McGrady, Real Academia Española, Madrid, 2011.
- VEGA, Lope de, *Epistolario*, ed. A. González de Amezúa y Mayo, Real Academia Española, Madrid, 1935-1943, 4 vols.
- VEGA, Lope de, *Los esclavos libres*, eds. O. Sanz y E. Treviño, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. N. Fernández Rodríguez, Gredos, Madrid, 2014, I, pp. 537-709.
- VEGA, Lope de, *El favor agradecido*, ed. D. McGrady, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2013.
- VEGA, Lope de, *Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. M. Presotto, Castalia, Madrid, 2007, pp. 45-104.
- VEGA, Lope de, *La francesilla*, ed. D. McGrady, Biblioteca Siglo de Oro, Virginia, 1981.
- VEGA, Lope de, *El galán de la Membrilla*, ed. L. Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, I, pp. 81-229.
- VEGA, Lope de, *La gallarda toledana*, ed. D. Fernández Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, I, pp. 415-581.
- VEGA, Lope de, *El Grao de Valencia*, en *Obras completas. Comedias*, eds. J. Gómez y P. Cuenca, Turner, Madrid, 1993, III, pp. 457-548.
- VEGA, Lope de, *Guzmán el Bravo*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. M. Presotto, Castalia, Madrid, 2007, pp. 197-245.

- VEGA, Lope de, *El Hamete de Toledo*, ed. R. González Cañal, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2007, I, pp. 303-416.
- VEGA, Lope de, *Jerusalén conquistada*, ed. J. de Entrambasaguas, CSIC, Madrid, 1951.
- VEGA, Lope de, *Jorge Toledano*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), ed. E. Cotarelo, Madrid, 1928, VI, pp. 607-647.
- VEGA, Lope de, *Lo que hay que fiar del mundo*, eds. L. Sánchez Laílla y J. E. Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, II, pp. 337-484.
- VEGA, Lope de, *Lo que pasa en una tarde*, ed. R. A. Picerno, The University of North Carolina Press, Valencia, 1971.
- VEGA, Lope de, *El maestro de danzar*, ed. D. Fernández Rodríguez, en *El maestro de danzar. La creación del mundo*, Gredos, Madrid, 2012, pp. 11-258.
- VEGA, Lope de, *El marido más firme*, ed. J. M. Díez Borque, en Lope de Vega, *Teatro*, Editora Nacional, Madrid, 1975, pp. 303-426.
- VEGA, Lope de, *El más galán portugués, Duque de Berganza*, ed. C. Mota, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2009, I, pp. 429-568.
- VEGA, Lope de, *El mayorazgo dudoso*, ed. G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 1998, I, pp. 549-684.
- VEGA, Lope de, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, eds. P. Campana y J. Mayol Ferrer, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 1997, II, pp. 981-1148.
- VEGA, Lope de, *La octava maravilla*, eds. R. Valdés y M. Nogués, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2010, II, pp. 891-1041.
- VEGA, Lope de, *El padrino desposado*, ed. A. Sánchez Aguilar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 1998, III, pp. 1693-1822.
- VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J. González-Barrera, Cátedra, Madrid, 2016.
- VEGA, Lope de, *La pobreza estimada*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CCXLVI), Madrid, 1971, XXX, pp. 405-469.

- VEGA, Lope de, *El postrer godo de España*, ed. J. García López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 2009, II, pp. 723-870.
- VEGA, Lope de, *San Nicolás de Tolentino*, en *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez Pelayo, Atlas (BAE, CLXXVIII), Madrid, 1965, X, pp. 69-129.
- VEGA, Lope de, *Servir a señor discreto*, ed. J. E. Laplana, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, I, pp. 759-918.
- VEGA, Lope de, *Los tres diamantes*, ed. M. I. Toro Pascua, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérída, 1998, III, pp. 1401-1558.
- «VEGA, Lope de», *La venganza piadosa*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Nueva edición), ed. E. Cotarelo, Madrid, 1916, I, pp. 481-512.
- VEGA, Lope de, *Virtud, pobreza y mujer*, ed. D. McGrady, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2010.
- VEGA, Lope de, *Viuda, casada y doncella*, eds. R. S. Feit y D. McGrady, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2006.
- VEGA, Lope de, *La viuda valenciana*, ed. R. Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J. E. López Martínez, Gredos, Madrid, 2015, I, pp. 831-999.
- VEGA, María José, «La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)», en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, ed. V. Núñez Rivera, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2013, pp. 49-75.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La transmisión del teatro en el siglo XVII», en *Historia del teatro español*, dir. J. Huerta Calvo, Gredos, Madrid, 2003, I, pp. 1289-1320.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la identidad de las partes de comedias», *Criticón*, 108 (2010), pp. 57-78.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, *La defensa de la mujer en la literatura hispánica. Siglos XV-XVII*, Cátedra, Madrid, 2015.
- VESCOVO, Piermario, «División en actos y término del día entre España e Italia», en *Teatro clásico italiano y español: Sabbioneta y los lugares del teatro*, eds. M. Ojeda y M. Presotto, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2013, pp. 97-113.
- VILANOVA, Antonio, *Erasmus y Cervantes*, Lumen, Barcelona, 1989.
- VILLARI, Susanna (ed.), Giovan Battista Giraldis Cinzio, *Gli Ecatommiti*, Salerno Editrice, Roma, 2012, 3 vols.

- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1988.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.
- VITSE, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 169-206.
- WAGNER, Charles P., «Lope de Vega's Fifteen Hundred comedias and the Date of *La moza de cántaro*», *Hispanic Review*, 9, 1 (1941), pp. 91-102.
- WARDROPPER, Bruce, «La comedia española del Siglo de Oro», en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 181-242.
- WEBER DE KURLAT, Frida, (ed.), Lope de Vega, *Servir a señor discreto*, Castalia, Madrid, 1975.
- WHITBY, William M., y Robert Roland ANDERSON (eds.), *La fianza satisfecha*, Cambridge University Press, Cambridge, 1971.
- WILDER, Thornton, «New Aids Toward Dating the Early Plays of Lope de Vega», en *Varia variorum. Festgabe für Karl Reinhardt*, Böhlau Verlag, Münster-Colonia, 1952, pp. 194-200.
- WILDER, Thornton, «Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and a Lion», *Romance Philology*, 7 (1953), 19-25.
- WILDER, Thornton, «Nuevos instrumentos para fechar las comedias tempranas de Lope de Vega», en *Lope en 1604*, coord. X. Tubau, Prolope-UAB-Milenio, Lleida, 2004, pp. 189-196.
- YLLERA, Alicia (ed.), María de Zayas, *Desengaños amorosos*, Cátedra, Madrid, 1983.
- YNDURÁIN, Domingo, «Enamorarse de oídas», en *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, vol. II, pp. 589-603.
- YUDIN, Florence L., «Theory and Practice of the *Novela Comediesca*», *Romanische Forschungen*, 81 (1969), pp. 585-594.
- ZABALA, Arturo, «El decorado verbal y otras observaciones en y sobre las comedias valencianas de Lope de Vega», en *Comedias y comediantes*, eds. M. V. Diago y T. Ferrer Valls, Universitat de València, Valencia, 1991, pp. 143-164.
- ZERARI-PENIN, Maria, «“Mi nombre es doña Isabel Fajardo, no Zelima”: traces de *l'esclave volontaire* dans une *novela* et trois *comedias*», en *Dire, taire, masquer les origines dans la*

péninsule ibérique du Moyen Âge au Siècle d'Or, eds. T. Rodríguez y F. Raynié, Méridiennes, Toulouse, 2013, pp. 235-246.

ZIMIC, Stanislav, «El amante celestino y los amores entrecruzados en algunas obras de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 40 (1964), pp. 361-387.

ZIMIC, Stanislav, «Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 51 (1975), pp. 169-232.

ZUGASTI, Miguel, «Autoridad textual y piratería, con sombras de memori3n al fondo, en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Agustín Moreto», *Boletín de la Real Academia Española*, 303 (2011), pp. 169-191.

