

EL PARNASO DE CERVANTES
Y OTROS PARNASOS

EDS. ABRAHAM MADROÑAL
Y CARLOS MATA INDURÁIN



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2017

EL PARNASO DE CERVANTES
Y OTROS PARNASOS

ABRAHAM MADROÑAL Y CARLOS MATA INDURÁIN
(EDS.)

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT
STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y
SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama digital

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-12-1

Depósito Legal: NA 185-2017

New York, IDEA/IGAS, 2017

EL PARNASO DE CERVANTES
Y OTROS PARNASOS

ABRAHAM MADROÑAL Y CARLOS MATA INDURÁIN
(EDS.)

ÍNDICE

Prólogo, por CARLOS ALVAR	9
I. EL PARNASO CERVANTINO	
JAUME GARAU	
A vueltas con la ortodoxia cervantina en el <i>Persiles</i>	13
MARÍA LUISA LOBATO	
«Son la Adulación y la Mentira hermanas»: Cervantes y el mérito en el <i>Viaje del Parnaso</i> (1614)	37
ROSA NAVARRO DURÁN	
La organización del <i>Viaje del Parnaso</i> : alegoría y motivos literarios	53
FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ	
Lope de Vega ante el <i>Viaje del Parnaso</i>	75
II. LOS OTROS PARNASOS	
ALFREDO ALVAR EZQUERRA / DIANA E. DÍEZ LÓPEZ	
Contenido y dispersión de una colección «imperial»: la famosa de Altamira	93
CONSTANCE CARTA	
Primera aproximación a un parnaso popular decimonónico: la colección de pliegos de Carmona en la Biblioteca Universitaria de Ginebra	131

EPICTETO DÍAZ NAVARRO	
Unas notas a la comedia anónima <i>Satisfacciones de amor</i> <i>ofensas de sangre borran</i> (c. 1760)	157
VANESSA GONZÁLEZ	
La figura de Pero Grullo y sus profecías, según un nuevo manuscrito de la Colección Favre, Biblioteca de Ginebra	171
ABRAHAM MADROÑAL	
Pliegos poéticos desconocidos en las Bibliotecas de la Universidad de Ginebra	195
BELINDA PALACIOS	
Índice de la colección de pliegos sueltos de la Biblioteca de la Universidad de Ginebra	285

PRÓLOGO

El libro que tienes en las manos, atento lector, puede parecerse heterogéneo y de hecho lo es, como su propio título indica. En vano buscaremos un hilo conductor entre la obra de Cervantes y los demás textos que aquí se presentan. Y, sin embargo, se puede hablar de coincidencias fortuitas. Sin duda, la más llamativa es que el *Viaje del Parnaso* viera la luz en 1614 y que justamente trescientos años más tarde se publicara el catálogo de la colección de Édouard Favre, trabajo ejemplar llevado a cabo por Léopold Micheli. Se trata de un conjunto de varios miles de documentos conservados en la Biblioteca de Ginebra, conocida hasta hace unos años como *Bibliothèque publique et universitaire* (BPU), cuya existencia se remonta a 1556. Y no faltan en la colección composiciones poéticas de nuestro Siglo de Oro y épocas posteriores.

Hay, pues, una razón cronológica para celebrar la publicación del libro de Cervantes y la aparición de las primeras informaciones amplias sobre un conjunto de obras apenas explorado. Si además añadimos la rica serie de pliegos de cordel de los siglos XVIII y XIX de nuestra biblioteca, en torno a un millar de piezas, resultará plenamente justificable el título del libro que presentamos, *El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*.

Diez trabajos forman el contenido de este volumen: cuatro de ellos, dedicados a la obra de Cervantes; otros cinco, referidos a materiales de la biblioteca ginebrina; en fin, otro artículo se centra en aspectos históricos que explican cómo a finales del siglo XIX y en los primeros años de la centuria siguiente se fue deshaciendo la magnífica colección de Altamira, dividida en varios lotes que se dispersaron por el occidente europeo.

Se reúnen ahora parte de los resultados de las investigaciones de una decena de especialistas que los presentaron en la Universidad de Ginebra a finales de septiembre y comienzos de octubre del año 2014, gracias a la generosa colaboración del Grupo de Investigación Siglo de

Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. El camino ha sido largo desde aquellos días de reuniones hasta la aparición de este libro, pero sin duda, atento lector, no se te escapa el hecho de que entre medias ha habido celebraciones varias que nos han impedido prestar toda la atención que merecía este volumen, o como diría Cervantes, «tuvimos otras cosas en que ocuparnos».

Queden el interés por el *Viaje del Parnaso*, la colección Favre y los pliegos de cordel de una época posterior: ahí está la esencia de este libro en el que se unen los peculiares gustos poéticos de Cervantes, los autores conocidos y menos conocidos del Siglo de Oro, y los anónimos versificadores —casi todos salidos de la musa popular— de imprentas menores de las mermadas provincias de nuestros siglos XVIII y XIX.

Y tú, paciente lector, queda en paz.

Carlos Alvar
Université de Genève

UNAS NOTAS A LA COMEDIA ANÓNIMA
SATISFACCIONES DE AMOR OFENSAS
DE SANGRE BORRAN (C. 1760)

Epicteto Díaz Navarro
Universidad Complutense de Madrid

Al comenzar una aproximación a la comedia anónima *Satisfacciones de amor ofensas de sangre borran* hay que recordar el extraño camino por el que ha llegado hasta nosotros, esta y las demás obras que, procedentes del extraordinario archivo de los condes de Altamira¹, pasaron a formar parte de la colección de Édouard Favre, legada a la Biblioteca de la Université de Genève, según señaló Léopold Micheli y ha corroborado Abraham Madroñal, a quien debemos el impulso para la investigación de este corpus.

El manuscrito de *Satisfacciones de amor ofensas de sangre borran* se encuentra entre los folios 71 y 138 de los textos en castellano que incluye el tomo 78 del legado Favre. Con respecto a su redacción hay que señalar que presenta diversos errores y confusiones: primero, la más extensa, la duplicación de los seis primeros folios, que encontramos después, con mejor caligrafía y una tinta más legible, en su segunda versión; y luego, a partir del folio 78, hay otra repetición, esta vez del verso 827 al 874, dando la impresión —al ser la misma mano— de que se trata de un error de quien ha olvidado el lugar en que debía continuar su labor de copia.

¹ En este mismo volumen Alfredo Alvar presenta un revelador estudio de la trayectoria del archivo de los condes de Altamira.

Además contiene otros errores menores, por ejemplo, en la atribución del personaje que interviene, y esto ya ocurre en los primeros folios: por el contexto, en el folio 75 no debe ser doña Isabel quien habla, sino que tiene que tratarse de doña Juana. En varias ocasiones se da un nombre que no aparece en el elenco inicial, ni en otros momentos de la obra y, por tanto, debe tratarse de nuevas equivocaciones. En diversos lugares hay tachaduras y correcciones sobre el verso. Todo ello parece indicar que se trata de una copia no muy cuidadosa, si bien a partir de la primera jornada no encontramos errores de bulto, como las mencionadas duplicaciones del texto.

Con respecto al estudio de la obra, tengo que subrayar que lo que presento aquí tiene un carácter provisional, no solo por las limitaciones de quien esto firma, sino también por la necesaria puesta en conjunto de la comedia que aquí examinamos con el resto de las de la colección Favre².

Con respecto al contexto en que debemos situar esta comedia, tal y como han señalado Emilio Palacios, Mireille Coulon y otros especialistas, el teatro barroco había legado una herencia que era ejemplo de un teatro en libertad, al margen de las poéticas, y en el que los autores del XVIII encontraron géneros, estructuras, temas y personajes. En buena medida quedó definida una manera de entender el teatro y el arte escénico contra la que se iba a enfrentar, ya avanzado el siglo, la más significativa de las corrientes dieciochescas, el Neoclasicismo. Son numerosos los estudiosos, desde los fundamentales trabajos de René Andioc, que han mostrado que una cosa era lo que predicaba el docto y otra la que el público disfrutaba y aplaudía en los teatros³. No solo es significativo que Ignacio de Luzán y otros teóricos tuvieran una recepción limitada, lo cual ni era ni será gran novedad, sino que resulta más contundente el hecho de que las obras más importantes del teatro neoclásico, según se sabe, o bien no subieron a la escena o bien no alcanzaron gran repercusión, convirtiéndose en el teatro de una minoría culta que intentaba

² En poco tiempo espero publicar una edición de esta obra, junto a otra de las comedias incluidas en el legado Favre.

³ Entre otras, podemos recordar obras como René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (1987); Emilio Palacios, *El teatro popular español del siglo XVIII* (1998) y otras aportaciones citadas más adelante.

modernizar el país⁴. Frente a ellas, las obras que triunfan, y que realmente llegan al público, eran aquellas en las que primaba el espectáculo y el entretenimiento, que en algunos casos partían de las refundiciones barrocas y a las que hay que añadir algunos subgéneros que aprovechan las innovaciones técnicas (máquinas, tramoyas, etc.) e incluyen múltiples sucesos y golpes de efecto: las comedias de guapos y bandoleros, las obras épico-militares, el drama sentimental, etc.

Con respecto a lo que aquí tratamos, debe subrayarse la limitación, en esta y en otras obras del legado Favre, que supone desconocer la autoría, la fecha de su composición y otros elementos contextuales de la comedia⁵. Al parecer, esta es la única de las comedias que recoge la colección Favre que contiene una clara indicación cronológica, pues incluye varias referencias a la llegada de Carlos III a España y a su entrada en Madrid. Como es sabido Carlos (1716-1788) había reinado previamente en Nápoles y Sicilia, y es en el año 1759 cuando comienza a reinar en España. Según veremos, incluso podría afirmarse que la composición de la obra estaría próxima a ese año por el tono de alabanza y novedad en las referencias a las fiestas en honor al monarca y su consorte.

Resultaba previsible, para quienes tuvieran noticias del talante y la acción de gobierno que había realizado en tierras italianas, que el monarca se preocupara por la modernización del país y por su cultura, y dentro de ella el teatro, y así ocurrió en cierta medida con la creación, por ejemplo, de la Compañía de los Reales Sitios, según han señalado Jesús Rubio Jiménez y Joaquín Álvarez Barrientos.

La obra que aquí estudiamos, en mi opinión, sería una obra de transición entre la comedia áurea y la neoclásica, si bien por múltiples razones está más próxima a la primera. Según se ha apuntado, es necesario referirse a la probable fecha de composición. Para fechar la obra contamos con dos referencias internas imprescindibles: las menciones de la llegada a España y, posteriormente a Madrid, del nuevo monarca Carlos

⁴ Hay que recordar, como señalan Fernando Doménech y Antonieta Calderone, que las autoridades fomentan la traducción de obras francesas o italianas, y la reforma de comedias barrocas fue encomendada a Bernardo de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín, quien en dos ocasiones ocupa el cargo de «Corrector de comedias antiguas». Casi no es necesario recordar que el estreno de *El sí de las niñas* es muy tardío.

⁵ No he podido encontrar este título en obras de referencia como las de Alberto de la Barrera (1969), René Andioc y Mireille Coulon (2008), o Héctor Urzaiz (2002).

III. Vicente Palacio Atard, en *Carlos III, el rey de los Ilustrados*, resume esos hechos: tras la renuncia al trono de Nápoles, el rey y la familia real partieron de allí el 8 de octubre de 1759 y tras once días de navegación llegaron a Barcelona, donde fueron recibidos con los festejos habituales. Estuvieron allí hasta el día 22 en que partieron hacia Zaragoza, donde tuvieron que detenerse un mes por un brote de sarampión que sufrieron el príncipe de Asturias y dos infantes. La Reina Madre salió a recibirles en Guadalajara, y llegaron a Madrid un 9 de diciembre, según apunta Palacio Atard, «día lluvioso y desapacible», de manera que la entrada oficial en la Villa y Corte se retrasará hasta el 12 de julio de 1760, cuando se desarrollaron las tradicionales celebraciones y una corrida de toros⁶.

Así pues, la composición de *Satisfacciones de amor ofensas de sangre borran* debe situarse cuando menos en la segunda mitad del año 1760. Su primera jornada se desarrollaría aproximadamente en las fechas señaladas de 1759, mientras que en la segunda y la tercera ya se refiere la entrada en Madrid, que tuvo lugar, según se ha dicho, en julio de 1760.

En los primeros versos de la obra se nos sitúa en el centro de la problemática que desarrolla y que tiene como tema central la honra: la acción inicial se localiza en Málaga, ciudad a la que llega don Lope, uno de los protagonistas, donde queda sorprendido al encontrar a su hermana doña Juana vestida de luto pues, según le informa, otro hermano, don Carlos de Lara, ha sido víctima de un extraño que apareció en su casa. Dice doña Juana:

estando con mis criadas
 en mi cuarto divertida
 con la labor de la casa,
 entró un traidor del que apenas
 oí las medrosas pisadas,
 cuando vi entrar a mi hermano,
 y sacando las espadas
 aun antes de ser temida
 fue mi desdicha llorada,
 pues del encuentro primero
 (oh, si voces encontrara

⁶ Además de la obra de Palacio Atard puede consultarse la magnífica síntesis de Pedro Ruiz Torres, *Reformismo e Ilustración* (2008). Jean Serrahlh señalaba que la fiesta de los toros era la preferida tanto por el pueblo como por la nobleza (citado en Andioc, 1987, p. 243).

para decirlo y callarlo)
 de la primer estocada
 este llanto y este luto
 resultaron, oh, mal haya
 la severa ley que priva
 nuestro sexo de las armas (vv. 152-168).

Además de lo que exterioriza en la conversación con el hermano, en el aparte doña Juana reconoce un hecho que oculta: debería ayudar a encontrar al asesino y propiciar la venganza, pero en ella se enfrentan «sangre» y «afecto», porque según comprobamos mantenía una relación amorosa con el asesino. De esta forma, a diferencia del personaje, el espectador ya conoce un elemento que será central en la trama.

Con ello vemos que los apartes resultan fundamentales por la información que transmiten y por el proceso de distanciamiento con el que el espectador evalúa la diferencia que hay entre acciones y palabras, entre la conciencia y la acción del personaje, su conducta y distintos impulsos y tensiones.

La técnica es bien conocida en el teatro áureo, y abre un espacio psicológico y moral en el que se muestra al público la distancia entre lo exterior y lo interior, lo evidente y lo oculto, y, a veces, lo desconocido y lo impreciso.

En la escena en que se habría producido la muerte del hermano, cuenta doña Juana, se dio una extraña circunstancia: el asesino perdió un retrato que no era suyo, y que identificaría a alguien relacionado con él. La reacción de doña Juana después de ese suceso fue recluirse en su casa con la intención de pasar a un convento y abandonar el mundo, pero esto le parece a su hermano una solución de «otra época», y le convence para que se traslade en secreto de Málaga a Madrid para poder llevar a cabo su respuesta.

Unos meses antes del comienzo de la primera escena, Carlos y Juana habrían llegado a Málaga para presenciar las celebraciones en honor de Carlos III. También doña Juana, al referir los hechos, se queja del papel pasivo al que se relega a las mujeres al no permitírseles actuar ni utilizar armas, sobre todo en casos como el que aquí se trata; y menciona la opinión pública, las voces que ya han dicho que ella habría dado entrada al asaltante, según hemos señalado.

La presión de la opinión pública queda subrayada tanto por doña Juana como por don Lope, y este contrapone los dos modos tradicio-

nales de actuar: a ella le cabe la pena; a él, la ira y la rabia que deben dar paso a la venganza. Según el protagonista, «el puro cristal de tu honor» puede mancharse solo con el aliento, y, como es sabido, no es solo un asunto individual sino que incumbe a toda la familia. Ante la proposición de doña Juana de recluirse en una celda, el hermano le señala lo contradictorio de tal decisión: al ser ella quien puede reconocer al homicida, eso impediría llevar a cabo la venganza.

El enredo por el que consiguen que Juana vaya en secreto a Madrid lo urde Roberto, el gracioso, y consiste en hacer pasar a la dama por su hermana y, de esta forma, bajo el nombre de Juliana, entra como criada de doña Isabel, la amada de Lope. Ya después, en Madrid, la circunstancia se complicará al pasar cedida a casa de la prima de Isabel, llamada Elvira, que vive en una casa aldeaña con la que se comunica por una puerta.

Roberto aparece en sus primeras palabras como el contrapunto cómico a la seriedad de damas y caballeros; le escuchamos hablando de comida y envidiando la vida de los presos, pues ve una comitiva que les lleva abundantes provisiones, y ello le hace envidiar su suerte.

La segunda línea argumental, el segundo foco de tensión, se abre cuando el gracioso le informa de que la dama de don Lope, doña Isabel, marcha para Madrid, sin que él haya tenido noticia, y añade que se ha convertido en «mayorazga» y al cambiar su situación económica habrían cambiado las relaciones que hasta ahora mantenían. Los indicios de ese cambio se expresan en su lengua, con términos vulgares, pues la manera de recibir a Roberto mostraría ya la mutación. Dice el gracioso:

No es locura si reparas
que otras veces Isabel
era suave como un ámbar,
y apenas me vía cuando
sin oírme una palabra
me daba con las albricias;
pero ahora, señor, estaba
como un espárrago seca
y tiesa como una tranca (vv. 404-412).

No obstante, Lope no se detiene mucho en este nuevo problema pues se trataría de un asunto de menor importancia frente a lo que afecta a su «sangre y fama» (v. 424).

El segundo personaje que ejerce el contrapunto es un vejete llamado Canuto, que asegura a Isabel que no se sabe que su hermano Luis fue el causante de la muerte. Hay que señalar que no está exento de ironía, pues añade

Nadie sabe que tu hermano
pudo ser el agresor,
ni hay el indicio menor
de tener tan buena mano (vv. 483-486).

De este modo Isabel se encuentra en una problemática simétrica a la de Juana, pues también se enfrentarían en su caso «amor y sangre», y muestra una concepción tan rigurosa como la de Lope, pues dice que una duda puede «empañar el honor», y su conocimiento de los hechos le hace preguntarse qué sería un amante deshonorado.

La segunda jornada se sitúa en Madrid y comienza con un diálogo entre Juana e Isabel, donde funciona la ironía dramática, pues cuando la primera afirma «no soy lo que parezco», está afirmando una doble verdad, primero por su identidad inventada, y segundo, porque ya en su primera identidad nos encontraríamos el tema esencial de la contraposición entre la apariencia y el ser.

Y con ello se da paso a otra escena en que se desarrolla la comicidad de la obra: el gracioso le relata a su supuesta hermana la serie de actitudes que debería adoptar en la vida social (tener los ojos bajos, hablar poco, etc.), y doña Isabel, al oír tales consejos, desde su posición social, responde con una curiosa comparación entre la persona que le habla y un lugar, «¿Carmanchel hecho ciudad?» (v. 1136), aludiendo a la entonces pequeña población cercana a Madrid. Así mientras el registro elevado corresponde a don Lope, la agudeza y el donaire los muestra la dama.

A continuación Lope dialoga con Isabel, quejándose de su rechazo, y al mismo tiempo Cosme declara su amor a la que cree criada (Juliana, en su nombre fingido), cuya verdadera identidad ignora. Roberto argumenta que al ser su hermana andaluza, como él, no se le puede tratar de cualquier manera ni mucho menos emparejar con un anciano como Cosme. Contra la opinión de don Pedro, al terminar el interludio cómico, don Luis manifiesta su intención de llegar a Madrid, pues hay fiestas en honor del rey Carlos III y la familia real. Doña Isabel en un largo parlamento muestra su rechazo a don Lope pues la trataría de manera superficial y la agravia con sus celos, y a continuación el disfraz de Juana

da lugar a un nuevo equívoco, porque Isabel escucha un posterior diálogo entre Lope y Juana, y, al desconocer el parentesco que los une, toma por declaración de amor las palabras de don Lope relativas a su proyectada venganza: en las citadas fiestas en honor del rey, desde un balcón en la calle Mayor de Madrid, Juana pudo ver a un individuo muy parecido al retrato que se perdió en el crimen, junto a un embozado, que según sospecha sería el mismo que le acompañaba entonces.

Más adelante aparece don Luis pretendiendo a doña Elvira, lo que escucha sorprendida Juana, en su nueva identidad. Don Luis sería entonces un burlador pues también se acerca a esta mujer a la que en principio no reconoce, y así sería la tercera mujer a la que corteja. Así, otros dos asuntos secundarios serían la pasión del anciano Cosme por la supuesta criada, y su intención de casar a su hijo Pedro con Isabel. Este segundo acto termina con las dudas de don Luis sobre la identidad de la criada, a pesar de que tiene noticias de que Juana permanecería encerrada en su casa en Málaga.

La tercera Jornada también se sitúa en Madrid y en ella se resuelven los problemas acumulados, especialmente el de la honra y la fama de Lope y Juana. Comienza con las quejas de Isabel, pues habría estado enferma en cama, presa del problema irresoluble que le affige:

Impía
 fortuna, ¿qué solicitas
 de mí? Pues en tanto asedio
 me quitas todo remedio
 ¿y la vida no me quitas? (vv. 1937-1941).

Vemos que su lenguaje y sus figuras, como su estructura, recuerdan al Barroco de manera significativa. De la inactividad, la tristeza o la melancolía ha pasado a una actividad sin sentido, cambiando de vestido varias veces. A continuación se desarrolla una escena en que se entrecruzan los intereses amorosos, los de la venganza, y los económicos de un negocio que, como excusa, Lope propone a Cosme.

En la escena final se reúnen todos los protagonistas y Juana comienza explicando su situación y después dispara a Luis con una pistola que traía escondida, pero su disparo fallaría, pues cuando le preguntan por su acción responde que lo que ha hecho es: «Quedar sin armas, / por vengarme» (vv. 2605-2606). Recordemos que en su primer diálogo se quejaba precisamente de que las mujeres no pudieran actuar, y solo tuvieran

el recurso a la queja. De este modo, Juana e Isabel supondrían dos líneas de conducta. Después hay un conato de combate, en el que sacan las espadas los caballeros y en el que Cosme, Pedro y Lope se desafían. En los últimos versos se hace pública la relación amorosa entre Luis y Juana, y Lope queda convencido de desistir en su deseo de venganza cuando Isabel dice: «Y así envainad los filos, / pues es Juana de mi hermano / y yo de don Lope he sido» (vv. 2720-2723). Con el doble enlace de las dos familias quedaría anulada la necesidad de venganza, y a la doble unión de los protagonistas se añade, en un contraste humorístico, la unión del vejete, Canuto, y la joven Lucía, que en la imagen final aparecen de la mano.

No cabe duda de que incluso el contraste humorístico supone un final que se distancia de la posible tragedia, la espiral de violencia, y tiene un tono humorístico que nos distancia de la seriedad tradicional del tema.

En la obra no encontraríamos, por tanto, la intención de representar la transición hacia la Edad Moderna, sino que hay una leve vinculación con el presente histórico de los años 1760 en que se compuso. Ese y los años posteriores fueron años inciertos, una época de transición entre el Antiguo Régimen y el nuevo despotismo ilustrado, y así, pocos años después estalla el Motín de Esquilache (1766), cuya caída llevará al poder a Aranda, y el año siguiente se produce la expulsión de los jesuitas.

Por todo ello, podríamos afirmar que *Satisfacciones de amor ofensas de sangre borran* presenta el modelo conocido de la comedia áurea y las refundiciones que se podían encontrar durante la primera mitad del siglo. Que las costumbres no habían cambiado demasiado se veía en que todavía en 1776 se dicta una pragmática contra los matrimonios clandestinos, o en que en los años 90 existe una preocupación por la falta de libertad y las uniones desiguales en el matrimonio, y Jovellanos alaba a Carlos III por restablecer el poder de los padres en este asunto con sus iniciativas legislativas⁷. La mención del rey Carlos III y las repetidas referencias a las fiestas celebradas por su llegada a España y entrada en Madrid, años 1759 y 1760, junto con una referencia irónica a la costumbre del «cortejo», serían un telón de fondo en el que se desarrolla un argumento en el que resulta clave una identidad fingida de una dama que se transforma en criada, sin que ello se pueda interpretar como una

⁷ Ver, entre otros lugares, el análisis en Andioc, 1987, p. 175.

posición crítica hacia las costumbres o la compleja problemática social de comienzos de la segunda mitad del XVIII.

La comedia presenta un caso de honra como tantos otros que se ponen en escena, o que se presentan en otras formas literarias, desde el XVII, sin que aparezca la clara intención ética y el modelo teatral que distinguirá a los neoclásicos. Su construcción, no solo por elementos puramente formales como la división en jornadas y no en actos, está más próxima a los modelos del Siglo de Oro que a sus sucesores, y no olvidemos que el drama neoclásico no resulta muy lejano, pues *La petimetra* de Nicolás Fernández de Moratín se publica el año 1762⁸.

Con respecto a su tema central, la honra, hay que recordar que ha recibido diversas interpretaciones a las que hay que referirse, aunque sea brevemente: frente a la limitación al tema conyugal, distintos análisis han subrayado que se trata de un elemento fundamental en la sociedad caballeresca. Jesús Cañas Murillo, Ignacio Arellano, Claude Chauchadis y otros, han revisado la honra en las obras en el teatro de Lope, Calderón y otros autores canónicos del siglo XVII. No muchos, según creo, definen hoy la relación que proponía Américo Castro entre la honra y el sistema de castas y la limpieza de sangre, y son más los que encuentran elementos semejantes en otras coordenadas culturales cercanas. El imperativo del honor, según se sabe, va mucho más allá de las obras y la época áurea y en toda sociedad aristocrática, al menos en la cultura europea, sería un elemento básico en el código del honor del caballero y el noble. Ignacio Arellano, en *El arte de hacer comedias*, ha señalado acertadamente que el honor es un capítulo que debemos incluir dentro de la autoridad de la nobleza como estamento social y por eso requiere cualquier tipo de sacrificio para asegurar su estabilidad⁹.

Por otro lado, como en otros casos, en la puesta en escena del tema de la honra se ha señalado la distancia existente entre el arte dramático y las costumbres de la época, de la misma manera que podemos referirnos en la actualidad a la distancia entre una novela, la prensa del corazón, los programas de televisión y la realidad social de la sociedad a que re-

⁸ Tanto ideológica como artísticamente puede contrastarse lo que aquí hemos visto con el magnífico análisis de Sala Valldaura en «El erotismo y la modernidad de *La petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín» (2008). También puede recordarse que, entre otros muchos, Blas Nasarre criticaba hacia 1749, la inmoralidad de la comedia áurea (ver en Andioc, 1987, p. 128).

⁹ Arellano, 2011, p. 147.

fieren¹⁰. Como en la comedia áurea, la relación entre teatro y sociedad resulta compleja, y difícilmente se puede interpretar, siguiendo el prisma del realismo decimonónico en teatro o novela, como una búsqueda del reflejo fiel de la realidad y las costumbres contemporáneas, o, en un estadio previo, la comedia de Moratín hijo a finales de siglo. Según ha señalado la crítica, la interpretación del concepto de verosimilitud en la comedia áurea resulta discutible, pues a menudo en una obra se comprime aquello que sucedería a lo largo del tiempo para causar la impresión de maravilla en el espectador: no son tanto los hechos como su fugaz desarrollo y acumulación lo que cautivaba al público. Además, resulta imposible distinguir con bastante frecuencia entre elementos que provengan de la biografía del autor, y lo que procede de lecturas o de la experiencia del espectador, que evidentemente resultaba importante para el dramaturgo. En la comedia a que aquí nos referimos, la ausencia de información impide ese tipo de evaluación, y parece muy probable su carácter imaginario.

Otro tema que hay que unir al de la honra es el del papel de la mujer en esta comedia y en la sociedad de la época. Brevemente, podemos recordar que el cambio social se extendía por el continente europeo desde años antes, y en nuestro país había sido pionero el padre Feijoo, quien en el primer tomo de su *Teatro crítico*, en 1726, incluye el discurso titulado «Defensa de las mujeres». La defensa franca, aunque con las insuficiencias inevitables, dio lugar a distintas y agrias contestaciones que le persiguen durante años, esgrimiendo argumentos que no merece la pena recordar. En los años próximos a nuestra comedia se publican los folletos de José Clavijo y Fajardo, como *El tribunal de las damas*, de 1755, quien critica los peligrosos desórdenes que causa la moda en las mujeres, en una construcción alegórica en que intervienen la Modestia y la Honestidad, como jueces que muestran que detrás de los adornos está la provocación y la obscenidad. Pero ni este ni otros escritos de Clavijo destacan por su misoginia, como la que encontramos en los enemigos de Feijoo, y su crítica se dirige a casos especiales, a quienes en la época, siguiendo el término francés, se denominan «petimetres».

¹⁰ Ignacio Arellano subraya, entre otros casos, el error en que caen quienes encuentran una «ideología tridentina» en el uso de la violencia, pues no solo Trento dictamina contra los duelos, sino que ya San Agustín, en *La ciudad de Dios*, señalaba que el honor es puramente espiritual.

En *Satisfacciones de amor ofensas de sangre borran* cuando Roberto, el gracioso, pide a doña Isabel que acoja a su supuesta hermana como criada (en realidad, doña Juana) expresa no las ideas ilustradas, sino las de los enemigos del progreso, de Feijoo y sus sucesores. Las recomendaciones que da a su supuesta hermana podrían contrastarse con los comentarios que encontraremos en *El sí de las niñas*, de Moratín:

Tenga los ojos muy bajos,
 hable poco y respondiéndolo;
 no ría sin abanico;
 sufra a ratos el resuello
 para ponerse encendida,
 mas no se encienda por esto;
 ni haga gestos ni visajes
 que manifiestan desuello
 porque si no, Juliana,
 por la vida de Roberto,
 nos habrán de oír los sordos,
 ya que nos hablan los muertos (vv. 1124-1135).

Lope, en distintas ocasiones y sin que encuentre contradicción, expone un lugar común sobre las mujeres:

en las damas nunca es
 mudar de opinión extraño,
 ni ofensivo lo cruel (vv. 2013-2105).

Si tenemos en cuenta que Calderón gozará de un gran prestigio durante muchas décadas del XVIII, no resulta extraño encontrar un eco suyo en el parlamento con el que Isabel resume en la tercera jornada:

porque vea el mundo
 que son los celos monstruos tales
 que bien pueden trascender,
 a ser estrago del mundo
 abrigados del poder (vv. 2319-2323).

Podemos pensar, por otra parte, que ya en el comienzo de esta obra una de las marcas que la separa de sus antecesoras sería precisamente que Lope descarte el convento como solución para la situación complicada de una dama por ser «de otra época». Pero también solo puede

entenderse como irónico el hecho de que sea la criada Lucía quien diga de un personaje que es «mi cortejo declarado», término que alude a las costumbres dieciochescas que de manera ejemplar estudió Carmen Martín Gaité.

Para concluir, tanto por versificación y lenguaje como por estructura y temas la obra está próxima a la comedia áurea, y podríamos relacionar a su autor quizá especialmente con Francisco de Rojas Zorrilla¹¹. Vemos que la obra se desarrolla desde una muerte, no escenificada, y las celebraciones de una época (el reinado de Carlos III) hasta el renacimiento que supone la unión de las tres parejas. Simbólicamente va de la muerte a la vida, y el final feliz contiene la promesa de un nuevo tiempo. El dramaturgo, no obstante, no estaba preocupado por transmitir un contenido ideológico sistemático, sino que intenta elaborar un discreto entretenimiento en el que la violencia no fuera considerada la solución natural de toda cuestión de honor.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín, «El actor en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad», *Revista de Literatura*, 100, 1988, pp. 445-466.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, «Tras ser desfigurado, Francisco de Rojas Zorrilla entra en el Parnaso español. Los siglos XVIII y XIX», *Revista de Literatura*, 137, *homenaje a Francisco de Rojas Zorrilla*, coord. Luciano García Lorenzo y Abraham Madroñal, 2007, pp. 141-162.
- Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, 2.ª ed., Madrid, Fundación Juan March/Castalia, 1987.
- Andioc René y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, 2.ª ed., Madrid, FUE, 2008.
- Arellano, Ignacio, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- Barrera Leirado, Cayetano Alberto de la, *Catálogo biográfico y bibliográfico del antiguo teatro español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1969.

¹¹ Por ejemplo, encontramos varios puntos en común con *Donde hay agravios no hay celos*: el intercambio de identidad de amo y criado en la primera jornada; una hermana del protagonista, junto a un hermano que muere y un retrato de un personaje, que en este caso se envía a una dama. Ver la edición de las *Obras Completas*, vol. 1 dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (2007). Sobre la fortuna de Rojas Zorrilla en el XVIII ver Joaquín Álvarez Barrientos (2007).

- Calderone, Antonietta, y Doménech Rico, Fernando, «La comedia neoclásica. Moratín», *Historia del Teatro Español*, vol. II, dir. Javier Huerta Calvo, Gredos, 2003, pp. 1603-1652.
- Chauchadis, Claude, *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Toulouse, PUM, 1997.
- Micheli, Léopold, «Inventaire de la Collection Édouard Favre», *Bulletin Hispanique* 11, 3, 1909, pp. 295-322.
- Palacio Atard, Vicente, *Carlos III, el rey de los Ilustrados*, Barcelona, Ariel, 2006.
- Palacios Fernández, Emilio, *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *Obras Completas*, vol. 1, *Primera parte de comedias*, dir. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, coord. Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- Rubio Jiménez, Jesús, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.
- Ruiz Torres, Pedro, *Reformismo e Ilustración*, vol. 5 de *Historia de España*, dir. Josep Fontana y Ramón Villares, Barcelona, Crítica/Marcial Pons, 2008.
- Sala Valldaura, Josep Maria, «El erotismo y la modernidad de *La petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín», *Scriptura* 19/20, 2008, pp. 95-110.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Este libro puede parecer heterogéneo y de hecho lo es, como su propio título indica: *El Parnaso de Cervantes y otros parnasos*. En vano buscaremos un hilo conductor entre la obra de Cervantes y los demás textos que aquí se presentan. Y, sin embargo, se puede hablar de coincidencias fortuitas. Sin duda, la más llamativa es que el *Viaje del Parnaso* viera la luz en 1614 y que justamente trescientos años más tarde se publicara el catálogo de la colección de Édouard Favre, trabajo ejemplar llevado a cabo por Léopold Micheli. Se trata de un conjunto de varios miles de documentos conservados en la Biblioteca de Ginebra, conocida hasta hace unos años como *Bibliothèque publique et universitaire* (BPU), cuya existencia se remonta a 1556. Diez trabajos forman el contenido de este volumen: cuatro de ellos, dedicados a la obra de Cervantes; otros cinco, referidos a materiales de la biblioteca ginebrina; en fin, otro artículo se centra en aspectos históricos que explican cómo a finales del siglo XIX y en los primeros años de la centuria siguiente se fue deshaciendo la magnífica colección de Altamira, dividida en varios lotes que se dispersaron por el occidente europeo.

Abraham Madroñal es en la actualidad catedrático de la Universidad de Ginebra e investigador científico del Centro de Ciencias Humanas del CSIC. Especializado en el Siglo de Oro, ha publicado libros y artículos centrados en el teatro breve, los vejámenes, la poesía, Jiménez Patón, Cervantes o Lope de Vega. Es director de la revista *Anales Cervantinos* (CSIC-Centro de Estudios Cervantinos) y de la colección Clásicos Hispánicos (Iberoamericana-CSIC).

Carlos Mata Induráin es investigador y Secretario del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA, Madrid / Nueva York). Sus principales líneas de investigación se centran actualmente en la literatura española del Siglo de Oro: comedia burlesca, autos sacramentales de Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas y cervantinas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.



Universidad
de Navarra

GRISO



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE



IGAS Institute of Golden Age Studies / IDEA Instituto de Estudios Auriseculares